

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

NATHALIA ALVES LEMES ARRUDA DE ANDRADE

A IMPERATRIZ DO BLUES:

Bessie Smith (1894-1937) e o espaço de produção feminina de blues no século XX

Uberlândia

2022

NATHALIA ALVES LEMES ARRUDA DE ANDRADE

A IMPERATRIZ DO BLUES:

Bessie Smith (1894-1937) e o espaço de produção feminina de blues no século XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em História.

Área de concentração: História Cultural

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida

Uberlândia

2022

NATHALIA ALVES LEMES ARRUDA DE ANDRADE

A IMPERATRIZ DO BLUES:

Bessie Smith (1894-1937) e o espaço de produção feminina de blues no século XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito parcial
para obtenção do título de bacharel em História.

Área de concentração: História Cultural

Uberlândia, 2022

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Paula Spini - INHIS/UFU

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Jr. - INHIS/UFU

A Bessie Smith

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, por todo o apoio, amor, dedicação e cuidado. Obrigada por lerem meu trabalho, apontarem as qualidades e melhorias a serem feitas, me abraçarem e incentivarem nos momentos difíceis e me congratularem por todas as conquistas. Adiciono também um agradecimento ao meu cãozinho, Kiko, por sentar do meu lado sempre e me acompanhar na escrita dessa pesquisa.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, como um todo, por todas as oportunidades e espaço de ensino gratuito e de qualidade. Em especial, a todo o corpo docente do Instituto de História, desde o meu primeiro período até o restante da vida, por todo o enriquecimento que me foi permitido não apenas como estudante, futura historiadora e professora, mas, sobretudo, como ser humano.

E, por fim, mas ainda mais importante, agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida, por sua imensurável ajuda nesse processo, sua paciência, compreensão, humildade, incentivo e carinho; minha trajetória não teria sido a mesma sem você.

RESUMO

A pesquisa em questão aspira trabalhar o *blues* de modo ‘historicizado’, concebendo-o enquanto expressão ou representação das vivências dos sujeitos afro americanos dos Estados Unidos nas décadas posteriores ao processo de abolição da escravidão como sistema legal de trabalho. Ao fazer isso, entretanto, fundamenta-se em uma perspectiva interseccionada, resgatando a experiência feminina negra do *blues* a partir das canções de Bessie Smith, nome emblemático do gênero, para entender, por meio das representações manifestadas nas letras analisadas, como funcionava a dinâmica dessas violências interseccionais de raça, gênero e classe nos Estados Unidos do início do século XX, quais eram os seus mecanismos e limites, como essa comunidade negra segregada não apenas lidava com ela, mas, também, como pensava sobre ela e agia dentro dela, usando como parâmetro o *blues*.

Palavras-chave: representações; *blues*; Bessie Smith; raça; gênero.

ABSTRACT

This research aspires to work the *blues* in a ‘historicized’ way, conceiving it as an expression or representation of African American subjects in the United States in the decades after the process of abolition of slavery as a legal system of work. In doing so, however, it is based on an intersectional perspective, rescuing the black female experience of the blues from the songs of Bessie Smith, emblematic name of the genre, in order to understand, through the representations manifested in the analyzed lyrics, how the dynamics of these intersectional violences of race, gender and class in the United States of the beginning of the 20th century worked, what were their mechanisms and limits, how this segregated black community not only dealt with it, but also how they thought about it and acted within it, using the blues as a parameter.

Keywords: representations; *blues*; Bessie Smith; race; gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O BLUES VEM DOS NEGROS ... O BLUES VEM DAS PESSOAS DE COR. É DALI QUE EU DIGO QUE ELE VEM	11
1.1 Relações raciais na terra da liberdade	11
1.2 Um equilíbrio de Histórias	21
2. É PRECISO VIVER O BLUES: BLUES, REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE	31
3. I AIN'T GONNA MARRY, AIN'T GONNA SETTLE DOWN: SEXUALIDADE E AUTO DEFINIÇÃO	46
4. THE WORLD IN A JUG, THE STOPPER'S IN MY HAND: A IMPERATRIZ.	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

“O blues? Ora, o blues faz parte de mim... Quando cantamos o blues, abrimos o coração, expressamos nossos sentimentos através da música. Talvez a gente esteja magoada e simplesmente não possa reagir. Ai a gente canta ou simplesmente cantarola com a boca fechada. Quando eu canto, o que estou fazendo é ‘soltando a alma’.”¹

Esta investigação enfatizará em seu recorte temático o conceito base de “representação”, pensando tanto a história dos Estados Unidos quanto o próprio *blues* a partir de seus imaginários, discursos, imagens e narrativas. Para isso mobilizará, principalmente, Denise Jodelet e Serge Moscovici, por conferirem a este fenômeno uma dimensão comunitária – e também psicológica – fundamental ao defini-lo como forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, que possui um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a determinado grupo (JODELET, 1993, p.4). Nessa lógica, as representações serão aqui tomadas enquanto atos de pensamento responsáveis por dar sentido à concretude, tornando aquilo que é desconhecido em algo familiar, assimilável, servindo também como matriz geradora de condutas e práticas (PESAVENTO, 2007); partindo dessas considerações, dois pontos são cruciais: são coletivas e transitórias, visto que nesse processo de significação do real, nascem, morrem, reaparecem, são transformadas, apropriadas, ressignificadas e, sobretudo, estão, na maior parte das vezes, em disputa.

Dentro do amplo espectro da História Cultural e das Representações, a pesquisa se concentra no campo da Música Popular, em especial no *blues*, procurando entendê-lo não apenas como simples expressão musical, mas, também, e acima de tudo, enquanto manifestação de um sentimento ou estado particular de melancolia e solidão intimamente relacionado à experiência única da escravidão e, portanto, próprio das pessoas negras naquele tempo – as primeiras décadas do século XX – e espaço – os Estados Unidos. Tratando desse tópico, todavia, a pesquisa se concentrará em sua cena feminina, dominante no panorama das *race records* do início do século, dando destaque para a

¹ Frase de Alberta Hunter, disponível em: FEINSTEIN, Elaine. Bessie Smith: a Imperatriz do Blues. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989, pág.18.

sexualidade, seus significados mais profundos e repercussões sociopolíticas enquanto temática primordial nas canções dessas grandes divas. Para tal discussão, contou-se, principalmente, com o apoio das reflexões de Angela Davis e Patricia Collins.

Dentro desse quadro geral, localizamos Bessie Smith (1894 – 1937), celebrada pela alcunha de Imperatriz do Blues, visto sua considerável fama e influência, e largamente lembrada por seu temperamento oscilante, sua bissexualidade, voz potente, gosto pela bebida e ousadia de seu repertório. A biografia aqui utilizada como direção foi escrita por Chris Albertson, jornalista de *jazz* e um de seus mais conhecidos biógrafos, selecionada sobretudo por seu esforço em unir – por meio de fontes diversas – a vida da protagonista ao seu contexto histórico; dito isso, é importante ressaltar, entretanto, que o objetivo da pesquisa é, não a construção minuciosa de sua trajetória enquanto sujeito e artista, mas, pelo contrário, uma análise do compilado disponível de performances gravadas em sua carreira².

Pretende, então, em termos mais diretos, o resgate dessa experiência artística feminina e negra na indústria musical do período, marcada pela dominação masculina e a segregação racial, pensando em que sentido Bessie Smith se encaixa nela para, assim, chegar a uma questão essencial: entender, por meio das representações manifestadas nas letras analisadas, como funcionava a dinâmica dessas violências interseccionais de raça, gênero e classe nos Estados Unidos do início do século XX, quais eram os seus mecanismos e limites, como essa comunidade negra segregada não apenas lidava com ela, mas, também, como pensava sobre ela e agia dentro dela, usando como parâmetro o *blues*.

Seguindo esse propósito, o primeiro capítulo procura argumentar, em duas partes, a respeito das construções imagéticas, ou representacionais, acerca do conceito de ‘raça’, seus desdobramentos práticos e papel na legitimação do sistema escravista, enriquecendo o debate ao adicionar, também, as diversas reações e protagonismos dos sujeitos objetificados nesse processo – incluindo suas formações familiares, movimentos organizados, projetos, entidades, entre outros. Ainda pensando em termos de resistência,

² A análise foi realizada por meio da tabulação das canções gravadas por Bessie entre 1923 e 1933 (os 10 anos em que esteve sob contrato com a Columbia), um total de 181 faixas – das quais apenas 160 puderam ser recuperadas. Foram organizadas na tabela a partir de aspectos referenciais - título, ano de gravação, autoria, álbum que integra – e outros de teor poético – emissor, interlocutor, tema (ou mote), comentários relevantes e citações pertinentes -, de forma a possibilitar a percepção de elementos notáveis e afirmações gerais, como, por exemplo, repetições e raridades, seja em termos de autoria – próprias de Bessie ou de terceiros -, corpo de instrumentistas, temáticas, metáforas específicas, abordagens, etc.

o capítulo 2 trata diretamente do *blues*, seus significados diversos, histórico de desenvolvimento, influências das tradições africanas e papéis dentro das comunidades negras em geral; oferecendo, por outro lado, uma perspectiva mais específica, e sedimentando o caminho até o capítulo quatro, em que empreende-se a análise propriamente dita das canções de Smith, o capítulo três tem como assunto as implicações culturais, sociais e políticas da sexualidade enquanto tema predominante das narrativas femininas do *blues*.

Acredita-se, por fim, que esta pesquisa, em sua abordagem do *blues* enquanto narrativa identitária, torna as discussões acerca destas manifestações e seus impactos mais complexas e férteis ao partir de um ponto de vista interseccionado, lançando luz a novos problemas e possibilidades de interpretação e recuperando vozes que, no processo de construção de uma história ‘oficial’ dos Estados Unidos – processo este que é marcado, também, pelas dinâmicas desiguais de raça, gênero e classe -, acabaram por ser silenciadas e marginalizadas. Mais do que isso, coloca em evidência as agências de grupos que, contrariando a suposta ideia de inércia, incapacidade e resignação, criam meios diversos – diretos e indiretos – para sobreviver e aproveitar a vida, preservar as suas comunidades, seus valores, normas, laços, sua dignidade; enfim, para tomar o controle, mesmo em face a obstáculos e impedimentos constantes, de seus próprios rumos e destinos, celebrando e reforçando sua irrevogável humanidade.

1. *O BLUES VEM DOS NEGROS ... O BLUES VEM DAS PESSOAS DE COR. É DALI QUE EU DIGO QUE ELE VEM*³

1.1 Relações raciais na terra da liberdade

Esta pesquisa tem como objetivo uma análise do espaço de produção feminina do *blues* a partir do estudo de caso da cantora estadunidense Bessie Smith, abordando, assim, o período inicial do século XX. A escolha de tomar o *blues* como uma fonte se deu pela percepção de que este possa guardar em si alguns rastros importantes das relações raciais historicamente construídas e em operação no contexto abordado, assim como das imagens e significados elaborados pelas populações afro-americanas acerca de si mesmas, suas experiências e memórias e, também, suas definições do ‘outro’. Permite-nos, desse modo, o vislumbre de narrativas que, no processo de escrita de uma história nacional ‘oficial’, baseada geralmente na ideia de evolução tecnológica e supremacia masculina branca, acabam por ser inferiorizadas ou silenciadas; perspectivas outras que, de certa forma, ‘reconfiguram’ a história estadunidense, ressignificando e colocando, inclusive, em dúvida, algumas das concepções e representações sobre as quais ela se arquiteta.

Apesar da narrativa dominante presente em documentos oficiais e em algumas historiografias, que concebem tanto a fundação quanto o ‘desenvolvimento’ do país sobre preceitos base de igualdade, liberdade individual, democracia e meritocracia, a questão racial, ou, mais ainda, a desigualdade e opressão baseadas na ideia de ‘raças’, foi parte inseparável da formação nacional estadunidense, marcando a vida de inúmeros indivíduos cuja existência era definida, sob o ponto de vista ‘branco’, como inferiores de nascença e destinadas à subordinação. A grande questão é que tais discursos normalmente aceitos, tendo em vista que cristalizados no senso comum, escondem o fato de que a ‘grandiosidade’ e riqueza de tal nação, assim como de muitas outras, não são um dado resultante de um simples processo natural de evolução humana, cultural e econômica, mas, pelo contrário, foi construída a partir da violência e exploração tanto de grupos originários quanto dos diferentes povos africanos traficados e seus descendentes nascidos no continente americano.

³ Afirmação de Houston Stackhouse, cantor de *blues* nascido no Mississippi, em uma entrevista (OAKLEY, 1997, p.47 apud ABAL; TROMBETTA, 2011, p.6)

A escravização, não apenas enquanto prática social, mas, também, um conjunto de determinadas crenças e ideologias voltadas à sua legitimação, tem parte fundamental na configuração dessas relações raciais aqui analisadas, especialmente tendo em vista que é responsável por um sistema de categorização de grupos ou indivíduos cujas consequências podem ser sentidas até hoje em variados níveis. O trabalho escravo, enquanto atividade em que estão envolvidas a privação da liberdade, imposição do trabalho compulsório por meio da força e a classificação do indivíduo como propriedade, esteve presente no decurso da história em diversos espaços e temporalidades, adquirindo nuances e especificidades de acordo com o contexto social e cultural considerado, entretanto, o que torna a escravização moderna - esta implantada pelos europeus na América a partir da mão de obra africana - tão contundente e devastadora em termos de significação social, além de sua abrangência, é o fato de que é estruturada, ideologicamente, com base em um processo mordaz de objetificação do ‘negro’ como mero instrumento de trabalho e sua construção imagética como um não ser, um Outro que representa tudo aquilo que o ‘branco’ não era e não deveria ser⁴.

José D’Assunção Barros (2013), ao analisar o termo “escravidão” sob um ponto de vista semiótico, pontua que esta, uma relação de desigualdade radical, passa a ser organizada, na modernidade, em torno da noção de ‘diferença’, mais ainda, de diferença coletiva, associada à cor da pele e a um continente específico. A ‘racialização’, então, segundo o autor, é o elemento chave para compreender esta escravidão moderna, em que diversas etnias e particularidades culturais são desconstruídas e recolocadas no conjunto generalizante de uma ‘Diferença Negra’ entendida como ‘Diferença Escrava’, na medida em que se torna o sustentáculo para a sua autorização, seja por meio de discursos religiosos, científicos ou de senso comum⁵.

A ideia de uma ‘diferença negra’, por sua vez, carrega inúmeros significados, pois não é definida inocentemente, apenas de forma a compreender uma população ‘incomum’, cujos hábitos se apresentavam tão distintos daqueles já conhecidos, mas, na verdade, é desenhada em relação à ‘normalidade branca’ (ou europeia), na forma de um

⁴ Segundo Patricia Hill Collins (2019), a imagem do negro é o limite que ajuda a consolidar também a ideia do branco, mesmo que pela negação.

⁵ Assunção (2013) destaca que a releitura de algumas passagens bíblicas, como a da ‘Maldição de Caim’, buscavam legitimar a escravização coletiva de povos africanos ao entendê-la como resultado do Pecado. Já concepções pretensamente científicas concebidas com o mesmo objetivo se tornariam mais comuns no decurso dos séculos XVIII e XIX, criando uma base ‘teórica’ para fundamentar este sistema de diferenças por meio da cor.

binômio em que as duas características, que ocupam polos opostos, são hierarquizadas. Nesse sentido, é interessante incluir aqui o conceito de ‘objetificação’, que, segundo Patricia Hill Collins (2019, p.137), envolve a transformação de um indivíduo ou coletividade no Outro, ou, mais especificamente, o não-sujeito, a ser moldado e controlado. ‘Objetificar’, então, é a ação em que um grupo, autodefinido como sujeito, toma para si o direito (muitas vezes visto como natural) de definir a identidade e determinar a trajetória do outro, rebaixado a objeto, destituído, assim, de sua humanidade.

(...) como sujeito, toda pessoa tem o direito de definir sua própria realidade, estabelecer sua própria identidade, dar nome à sua própria história. Como objeto, a realidade da pessoa é definida por outras, sua identidade é criada por outras, sua história é nomeada apenas de maneiras que definem sua relação com pessoas consideradas sujeitos” (hooks, 1989, apud COLLINS, 2019, p.139)

Esta, uma das formas mais pungentes de violência simbólica, que tira do indivíduo o poder sobre sua própria personalidade e história, se tornou o principal apoio para a compreensão do escravismo como legítimo e até mesmo natural ou inevitável, na medida em que associa a determinado tipo de pele e lugar de origem, de forma generalizada, características específicas, concebidas como o contrário do que era ‘normal’, ‘desejável’, ‘civilizado’ e ‘evoluído’ (traços atribuídos aos brancos), justificando não apenas a ‘necessidade’, mas, também, as ‘vantagens’ de um sistema de exploração humana que fora por tanto tempo economicamente rendável, mas representou uma tragédia e trauma geracional para uma infinidade de sujeitos e grupos. É nessa perspectiva que, no decorrer do tempo e de múltiplas maneiras, características éticas e morais, como a preguiça, malandragem, subserviência, vício, criminalidade, primitivismo e muitas outras, são associadas à cor negra e à origem africana, por vezes até mesmo com uma pretensa validade científica, de maneira a sedimentar estereótipos que por muito tempo funcionaram – e ainda funcionam, de certa forma - como imagens de controle (Collins, 2019) poderosas, ferramentas ideológicas que serviam não apenas para a garantir o domínio sobre grupos subalternos, mas, também, para a delimitação dos traços que seriam desejáveis ou não no grupo dominante; e, ao contrário do que pregam algumas narrativas defensoras da visão da escravidão como apenas uma mancha superada na trajetória grandiosa dos Estados Unidos, não foram problematizadas e suplantadas, mas, sim, reformuladas de maneira a corresponder, no decorrer do tempo, aos interesses de

manutenção destas complexas e duradouras estruturas de poder hierárquicas baseadas na cor da pele e que geram violências interseccionais.

É a partir dessas imagens e das relações sociais que elas promovem e mantêm que devem ser pensadas as opressões de raça nos Estados Unidos e, dessa forma, muito do que havia sido construído acerca de sua trajetória como nação pode ser repensado e reinterpretado, inclusive momentos cruciais que muitas vezes foram considerados como ‘redenção branca’ ou ‘vitória negra’, novamente em termos de um pensamento binário, em que uma das partes ganha e a outra perde ou ‘cede’. A abolição, por exemplo, sancionada pela XIII Emenda (1865) - finalmente a libertação oficial de uma instituição exploradora e violenta que reduzia a existência de sujeitos negros à posição de objetos sem vontade, história ou identidade - representou, na prática, mesmo que tenha resultado em uma mudança válida de status social, uma abstração, tendo em vista que justamente este sistema de classificação e hierarquização de indivíduos pela cor da pele, tão cristalizado que se encontrava, não fora problematizado ou abandonado. O que acontece é que a lei que emancipava não era acompanhada por uma nova postura em relação às pessoas negras, ainda consideradas, mesmo entre brancos pertencentes ao movimento abolicionista⁶, em posição de subalternidade, e tampouco apresenta o esforço de integração desses indivíduos como cidadãos efetivos da União ou de criação de condições mínimas de vida. O estigma da “diferença negra” (esta lida como inferioridade), cimentado durante este longo processo de escravização que envolvia não apenas a exploração prática em si, mas também ideologias, hierarquizações e modelos imagéticos, não é, portanto, superado, mas, pelo contrário, reformulado de modo a criar uma falsa sensação de perigo e necessidade de isolamento ou exclusão e, nesse sentido, a lógica escravista, sob outros mecanismos, continuaria operante, ainda que de forma renovada, sutil e disfarçada.

Um exemplo desse fenômeno de continuidade de imagens estereotípicas atribuídas a pessoas negras – e as consequências práticas dele - é levantado por Angela Davis em uma de suas obras mais conhecidas, *Mulheres, Raça e Classe* (2016), na qual aponta o

⁶ Nesse sentido, Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), cita umas das mais conhecidas obras abolicionistas do período, *A Cabana do Pai Tomás* (Stowe, 1852), demonstrando o modo distorcido a partir do qual eram representados os personagens negros e a vida escrava, como *crianças doces, carinhosas, indefesas, ainda que, às vezes, insolentes* (pág.49). De forma geral, ainda que estivessem reunidos em torno da causa da abolição, muitos dos pressupostos sobre a inferioridade dos escravizados não era colocada em pauta, sendo muitas vezes, como é o caso acima, reforçados.

potencial lucrativo do sistema de contratação de encarcerados no período posterior à abolição - sistema este que mantinha a escravidão como modelo de trabalho⁷ - e o crescente interesse econômico tanto de autoridades públicas quanto de proprietários de terra e donos de indústria nesse segmento. A grande questão levantada pela autora é que esta tendência acima descrita não apenas estimula uma política de encarceramento em massa, como também estabelece como alvo justamente a população negra do país, que, de modo geral, passa a ser vítima de detenções e prisões sob os menores pretextos, como o de ‘vadiagem’, para servir à demanda pela mão de obra servil responsável pela reconstrução da economia sulista pós Guerra Civil, o que torna ainda mais compreensível o fato de que muitos cantores de blues tenham saído de presídios ou cantado tanto a respeito da vida em clausura.

De forma simplificada, o que acontece é uma ‘racialização’ do crime, ou ainda, o delineamento de uma mitologia da criminalidade negra que era sustentada - ao mesmo tempo em que reforçava - esse desvirtuamento do sistema de justiça criminal, ou seja, ainda partindo de binarismos, o ‘negro’, fora de controle, representava uma ameaça à sociedade ‘branca’, pacífica e tradicionalista, um perigo em especial para as mulheres brancas, frágeis e puras⁸. Estas imagens amedrontadoras de seres animais, brutos e degradados eram disseminadas e naturalizadas ao longo do tempo a partir de filmes, como *Birth of a Nation*⁹ - reconhecido por suas realizações em termos de montagem cinematográfica, mas que teve parte da responsabilidade no renascimento e crescimento de grupos supremacistas como a Ku Klux Klan-, teatros de variedade, livros, jornais, músicas, entre outros veículos de informação e cultura, de maneira a ‘denunciar’ uma

⁷ A XIII Emenda, segundo Davis, abria uma brecha que permitia a exploração de encarcerados ao afirmar que não haveria escravidão em qualquer um dos lugares sujeitos à sua jurisdição, salvo como punição por um crime pelo qual o indivíduo tenha sido devidamente condenado (EUA, 1865). O documentário estadunidense *13th*, dirigido por Ava Duvernay (2016), que conta, inclusive, com a participação de Angela Davis como entrevistada, analisa como ela é explorada no período pós Guerra Civil, causando um dos primeiros surtos de prisão do país, e suas sequelas no atual sistema carcerário estadunidense.

⁸ Na história dos Estados Unidos, a acusação, muitas vezes fraudulenta, de estupro era usada como uma justificativa convincente para o terror contra a comunidade negra, sob a crença de que homens negros trariam em si compulsões sexuais animais e incontroláveis. Segundo Angela Davis (2016), o racismo e o sexismo estão intimamente ligados e essas representações caminham lado a lado a outra imagem, a da mulher negra cronicamente promíscua que ‘autorizaria’ o abuso de homens brancos.

⁹ *BIRTH of a Nation*. Direção de D.W. Griffith, 1915. (190 min). Na obra, a derrota sulista na Guerra Civil é retratada como um martírio e, representados como completamente opostos, os membros da clã, nobres cavalheiros, aparecem como aqueles cidadãos capazes de salvar o Sul da desordem simbolizada pelos abolicionistas e, em especial os negros, hostis e criminosos incontroláveis.

potencial degeneração da sociedade branca e enfatizar a impossibilidade de convivência harmônica entre “raças diferentes”.

Assim, o imaginário da criminalidade negra, associado a tendências intelectuais e científicas do período, como a Antropologia - que resgatava, especialmente na segunda metade do século XIX, ideias originárias das teorias evolucionistas de Charles Darwin e outros biólogos-, a Eugenia - uma pseudociência baseada na ideia de aprimoramento racial que estimulou a adoção de diversas leis ‘anti-miscigenação’ nos Estados Unidos-, e até mesmo a própria História - que representava o ‘Velho Sul’ de forma saudosista¹⁰-, não apenas justificava o uso das leis e do terror para a exclusão e privação de direitos básicos de certos segmentos da população, como também, e principalmente, alimentava uma cultura que concebia pessoas negras (ou não brancas, em termos mais abrangentes) como pertencentes a uma segunda classe, um grupo perigoso que precisava ser, senão banido, ao menos contido, dominado. Nesse sentido, o medo do crime, associado a tais imagens construídas em torno da figura do ‘negro’, foi central para a lógica segregacionista que alcança seu ápice com a promulgação das conhecidas leis Jim Crow, mas que já havia se mostrado legislativamente a partir de 1865 com os *Black Codes*¹¹.

Jim Crow é o protagonista da canção *Jump Jim Crow*¹², interpretada pelo performer Thomas Dartmouth ‘Daddy’ Rice, creditado como o ‘pai do show menestrel americano’. Reza a lenda que Rice, ao viajar pelo Sul do país, se deparou com um homem mais velho, negro, que apresentava uma deficiência nas pernas, usando roupas esfarrapadas e cantando os versos:

*Weel about and turn about and do jis so
Eb'ry time I weel about I jump Jim Crow*¹³

¹⁰ Exemplo interessante desta representação saudosista do Sul escravista é o filme *E o Vento Levou...* (Victor Fleming, 1939, 245min), que narra a história da queda de uma rica família depois da Guerra de Secessão. A película se inicia com uma frase marcante que resume precisamente o modo como os sulistas enxergavam seu passado em relação ao presente: *Houve uma terra de cavaleiros e campos de algodão denominada o ‘Velho Sul’. Neste mundo o galanteio fez sua última medida. Aqui foram vistos pela última vez cavalheiros e suas damas... senhores e escravos. Uma civilização que o vento levou...*

¹¹ Leis aprovadas pelos estados sulistas após a abolição com o objetivo de restringir tanto a liberdade quanto o mercado de trabalho para as pessoas negras recém libertas por meio de medidas como a proibição do consumo de álcool, do casamento interracial, da formação educacional, entre outros (Purdy, 2007, pág.142).

¹² RICE, Thomas Dartmouth. **Jump Jim Crow**, 1828. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5FpKAXQNKU>.

¹³ PADGETT, Ken. Origins of Jim Crow. Blackface!. Disponível em: <https://black-face.com/jim-crow.htm>. Acesso em: Setembro, 2021. *Rodar, girar e fazer o seu / Cada vez que sinto vontade, pulo Jim Crow.*

O performer, ao perceber o potencial burlesco da cantiga e da própria figura de Jim Crow, decide comprar as roupas do sujeito, aprender a canção e compor um personagem caricato, exagerado e estereotipado, utilizando inclusive de uma técnica antes pouco disseminada, mas que ele ajudou a popularizar, o *blackface*. Apresentou em Nova York, sua cidade natal, e, de acordo com o previsto, o número foi um sucesso estrondoso, não apenas outorgando a ele a paternidade do gênero, como também transformando-o em um dos artistas mais bem pagos da época. Esta história, uma das muitas versões já contadas sobre a origem de Jim Crow, pode nos demonstrar algo bem curioso, além do fato de que aquele que realmente cunhou o termo, o senhor com o qual Rice se deparou em sua viagem, não viu nem os louros do sucesso, nem a imortalidade conferida pelo mito da descoberta. O que podemos perceber é que Dartmouth Rice, ainda que tenha aperfeiçoado a performance ou dado seu toque na composição do personagem, na verdade, não criou nada, apenas se apropriou de uma longa tradição que já existia na cultura popular afro americana há muito tempo¹⁴.

O fato é que a performance de Rice teve grande responsabilidade na imortalização de Jim Crow no imaginário popular estadunidense, seja como um personagem padrão em apresentações de menestréis ou, mais danoso ainda, enquanto um epíteto da população negra que, graças à atuação histriônica de atores brancos com o rosto pintado com cortiça queimada, era concebida como preguiçosa, esfarrapada, abobalhada, cômica, afeita aos vícios e à malandragem, entre outras características que definitivamente estariam fora do espectro daquilo que seria desejável e necessário em um cidadão merecedor de integração à sociedade ‘civilizada’.

Seguindo por esse caminho, não é de se admirar que o termo também tenha sido utilizado para designar o sistema de políticas segregacionistas que operaram especialmente, mas não exclusivamente, nos estados sulistas entre os anos 1877 e 1960¹⁵, mais conhecido pelo conjunto de leis que institucionalizavam, sob a justificativa de que separação e discriminação não eram a mesma coisa, a divisão física e social entre ‘pessoas de cor’ e ‘pessoas brancas’ em variados espaços públicos e privados - transportes, escolas, universidades, barbearias, hotéis, teatros, hospitais, bibliotecas, parques, lanchonetes,

¹⁴ Idem. Jim Crow pode se referir a um personagem originado de contos populares africanos contados entre os escravizados sobre animais trapaceiros, como corvos e urubus, que parecem bobos, mas conseguem sempre o que querem por meio da esperteza e da sorte.

¹⁵ PILGRIM, David. What was Jim Crow. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, 2012. Disponível em: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/what.htm> . Acesso em: Setembro, 2021.

restaurantes, bebedouros, banheiros, entre outros (PILGRIM, 2012). Ainda mais complexa, entretanto, a chamada ‘Era Jim Crow’ representou mais do que a legislação pela qual é majoritariamente lembrada; era um modo de vida, expressão máxima do pensamento binário que estruturou a sociedade estadunidense desde seu surgimento e que reforçava cotidianamente em diversos aspectos o lugar secundário (ou de segunda classe) a que eram relegadas as pessoas consideradas não brancas dentro dela.

Estas políticas, assim como a cultura que as alimentava e, ao mesmo tempo, era sedimentada por elas, solidificavam as mesmas hierarquias raciais, aproximando o ‘branco’ de um ideal de civilidade, moralidade e evolução, e o seu oposto à selvageria, descontrole e primitivismo, atentando, inclusive, para uma suposta ameaça de degeneração social, cultural e até mesmo biológica da autoproclamada ‘raça superior’. E é com esse pretexto do perigo, do medo da destruição da sociedade branca tradicional e a identificação do algoz responsável por ela, as ‘pessoas de cor’, que inúmeras medidas são tomadas de forma a controlar as relações interracialis e impedir a ‘contaminação’¹⁶ de uma pela outra, desde regras de etiqueta que reafirmavam as posições de superioridade e inferioridade nas comunicações interpessoais, até a separação rígida de fluidos corporais e a proibição estrita de uniões sexuais entre ‘raças diferentes’.

Não era, entretanto, apenas no âmbito das condutas e relacionamentos que o espírito racista das leis Jim Crow incidia, mas também nas oportunidades de moradia, criando verdadeiros guetos onde a população não branca em sua maioria se concentrava, de participação política, em que os mais básicos direitos, como o voto, eram negados sob o menor dos subterfúgios, e na oferta de trabalho, que continuaria reduzida a funções braçais ou domésticas¹⁷, mal remuneradas e extenuantes. Exclusão social, exploração, má qualidade de vida e negligência no oferecimento de serviços e prerrogativas essenciais

¹⁶ A raça, de acordo com os discursos racialistas ditos científicos do XIX, ultrapassaria apenas a aparência, ela era um perigo que se escondia no sangue e, nesse sentido, o ‘negro’ não apenas seria incapaz de se regenerar genética, moral e culturalmente, como também representava uma ameaça de contaminação, ou degeneração, do ‘grupo superior’. Desse modo, ‘apenas uma gota’ do sangue negro seria suficiente para que um indivíduo fosse classificado como afrodescendente, ainda que a maior parte de sua árvore genealógica fosse composta por brancos. Eram essas concepções também que fundamentavam as rígidas medidas anti-miscigenação que, se não cumpridas, poderiam ocasionar em ostracismo ou até mesmo agressões violentas (HIRANO, 2015).

¹⁷ Desde a abolição, um grande número de pessoas negras ainda trabalhava no campo, em plantações, muitas vezes em um estado indefinido de servidão por dívidas, acampamentos de madeireiros ou na construção de barragens e ferrovias. À maior parte daqueles que não desempenhavam funções na área rural, restava o emprego em indústrias, geralmente em trabalhos pesados e com os menores salários, e no serviço doméstico, ao qual foram sujeitadas a maior parte das mulheres negras até a Segunda Guerra Mundial, quando o trabalho fabril feminino ganha mais destaque (DAVIS, 2016).

como educação, saúde, transporte e segurança, portanto, acompanhavam as medidas de segregação, afetando todos os aspectos da vida cotidiana e acentuando um fosso social baseado em diferenças raciais que pôde ser ainda mais evidenciado nas décadas de 1920 – anos pós Primeira Guerra Mundial, caracterizados pela convivência contraditória entre um movimento intenso de desenvolvimento econômico, crescimento do consumo e a escalada de valores conservadores – e 30 - marcada pela crise de 1929, que teve efeitos devastadores em grupos já desfavorecidos pela estrutura racista sobre a qual se ergueu a sociedade estadunidense.

O tão célebre *American Way of Life*, consolidado entre estas duas décadas a partir do vertiginoso crescimento industrial e do discurso da nação livre, poderosa, dinâmica e próspera, se mostra, em face à realidade de Jim Crow, como uma narrativa propagandista vazia ou, pelo menos, como a fachada de um outro mundo, este de portas fechadas para aqueles cujas características fossem desviantes do ideal branco, ocidental e masculino de ‘civilização’. Claro, o desemprego havia diminuído, os salários aumentado e havia muito mais a comprar do que nunca antes, carros, rádios, refrigeradores, vitrolas; o luxo havia se tornado uma possibilidade para muitas pessoas brancas de classe média, mas a grande incoerência é que, para a maioria das pessoas negras ou ‘de cor’, essa situação apenas acentuou seu “baixo status” na sociedade, não apenas porque o poder, a efervescência, o dinamismo e a ascensão não são plenamente estendidos a elas, mas também pela presença substancial de ideais racistas cada vez mais radicais e violentos em nome da proteção deste mesmo estilo de vida.

E a preservação desta supremacia branca, alegadamente em perigo, assim como a obediência às imposições do sistema Jim Crow, que não poderia ser plenamente garantida apenas pelas leis em si, era garantida também por meio da violência explícita e, nesse sentido, os linchamentos - atos públicos, alguns até mesmo anunciados em jornais, que contavam com a participação de toda uma comunidade e, na maior parte das vezes, não terminava com a responsabilização legal dos participantes - cumpriram um papel considerável. Assim como uma forma de punição nefasta a indivíduos acusados de crimes – sendo o estupro, envolvendo mulheres brancas, o mais comum entre eles¹⁸ – ou de

¹⁸ Em relação às justificativas para que a maior parte das denúncias fossem deste teor, podemos somar às imagens amedrontadoras difundidas acerca do ‘negro com um incontrolável apetite sexual e com preferência por mulheres brancas’, o fato de que, não apenas as denúncias de estupro não eram devidamente investigadas, como também a questão de que, de acordo com as leis anti-miscigenatórias, qualquer tipo de

desrespeitar a etiqueta e os limites estabelecidos pelos códigos de segregação, tratavam-se também de um terrorismo, o teatro do poder da supremacia branca, um produtor de medo entre a população negra ameaçada pela obra atroz exposta pela turba em árvores e postes¹⁹. Estes linchamentos não surgiram simplesmente nestas décadas, mas vêm de uma tradição de controle social que ganha mais espaço e corpo nos anos pós-abolição e se intensifica posteriormente à Primeira Guerra Mundial, revivendo, inclusive, sociedades racistas, como a Ku Klux Klan²⁰, que muitas vezes encabeçavam eventos mórbidos como estes.

A atmosfera tensa e violenta alimentada tanto pela discriminação generalizada e exclusão social institucionalizadas a partir dos códigos Jim Crow, quanto pelo terror psicológico gerado pelos linchamentos e outros ataques era tamanha que, já desde as primeiras décadas do século XX, movimentos massivos de migrações foram formados no Sul em direção ao Norte, à procura de melhores condições de vida e oportunidades de emprego. Mais uma vez, entretanto, mesmo com diferenças significativas, ideias racistas se encontravam bem cravadas na cultura dominante e, dessa forma, negros e outras populações não brancas conviviam com diversos tipos de violências raciais e acabavam por desempenhar as mesmas funções de antes²¹.

American Way of Life e Jim Crow, portanto, se cruzam, complementando-se enquanto um modo de vida definido pela dominação masculina branca e como um dos alicerces do imperialismo norte americano que, historicamente, precisa desta hegemonia, tanto política e econômica quanto alegórica, de um povo ou ‘raça’ sobre outro. Ainda que abolida, a escravidão e seu suporte moral/intelectual continuaram (e continuam, de certa forma) a marcar indiscutivelmente a experiência afro americana nos Estados Unidos, pois o peso histórico, social e cultural dela nunca foi plenamente reconhecido ou reparado, mas, pelo contrário, revigorado a partir de outros meios de dominação que transcendem

relação interracial, ainda que com consentimento, era considerada como estupro (MYRDAL, 1944 *apud* PILGRIM).

¹⁹ Corpos horrendamente machucados, queimados ou enforcados à mostra em locais públicos e ataques adicionais à família, à vizinhança e ao local de trabalho do acusado demonstram a natureza terrorista desses atos. (PILGRIM, 2012)

²⁰ A Ku Klux Klan (KKK) foi criada em Nashville, no ano de 1867. Colocava-se como uma entidade moralizante, de defesa da honra, dos costumes e da moral cristã protestante e, como tal, defendiam não apenas o controle das consideradas ‘raças inferiores’ – das quais podemos citar, além dos negros, os ‘chineses’, ‘judeus’, ‘irlandeses’, entre outras –, mas, sim, seu extermínio (PURDY, 2007, pág.146).

²¹ Angela Davis (2016, pág.101) afirma que, em 32 dos 48 estados do Norte, o serviço doméstico era a ocupação dominante tanto para homens quanto para mulheres, demonstrando que também nessa região, a crença de que *negros são serviços, serviços são negros* era dominante.

a dimensão do trabalho e chegam até o mais íntimo aspecto do cotidiano. E o que se procurou argumentar até aqui foi justamente o fato de que a ‘raça’ se mantém como elemento essencial não apenas para entendermos o *blues* enquanto gênero musical, mas também, e principalmente, para compreendermos os Estados Unidos enquanto nação, especialmente tendo em vista que este se constituiu em torno dessas relações desiguais e conflituosas que promovem a criação de uma miríade de mecanismos de controle político, social, econômico e simbólico que, ao contrário de superados, são reformulados e naturalizados de forma a preservar essas complexas e sedimentadas estruturas de poder.

1.2 Um equilíbrio de Histórias²²

Contar apenas a tragédia de um povo, transforma a tragédia na única forma possível de compreendê-lo e esta escolha - pois se trata, sempre, de escolhas - não apenas superficializa experiências múltiplas e ricas, como também constrói e naturaliza estereótipos, imagens engessadas que, por não permitirem ver nada além daquilo que fora projetado, tiram do indivíduo sua dignidade, objetificando-o invariavelmente. Nas incontáveis tentativas de compreensão desta realidade complexa que se procurou desvendar acima, período em que narrativas apaixonadas sobre liberdade e democracia conviviam contraditoriamente com a completa exclusão econômica, social e política de comunidades específicas, diversos argumentos e obras canônicas, ao focalizar unicamente a crueldade e as consequências da opressão infligida – mais uma vez o binarismo característico entre aquele que faz e aquele que simplesmente sofre -, abraçando conceitos como o da ‘aculturação’, ‘deterioração’, ‘obediência pacífica’ ou alguns outros, caem justamente neste equívoco, de, independente das intenções, objetificar inúmeros sujeitos, negando-lhes o protagonismo histórico que é, em tese, uma das bases da nossa humanidade.

Na esteira de tais temáticas, Ulrich Phillips (apud DAVIS, 2016, p.23) aparece como um dos nomes mais conhecidos e controversos devido à interpretação ambígua que oferece acerca da escravidão estadunidense, entendendo-a como uma instituição pouco lucrativa, que afetou negativamente a economia sulista, em desvantagem quando

²² Expressão cunhada pelo autor nigeriano Chinua Achebe e que se refere, basicamente, à atividade de mobilizar narrativas alternativas àquelas que coloquem como centro o ponto de vista ocidental e branco, de forma a causar identificação e empoderar grupos marginalizados (ACHEBE, 2000).

comparada à do Norte, mas que permaneceu vital em termos de controle racial, exercendo um papel civilizatório sobre criaturas ‘bárbaras’ e ‘atrasadas’. Segue por esse caminho, ainda que de forma distinta, o historiador Stanley M. Elkins (1976), que aborda os efeitos psicológicos e sociais do escravismo sob a comunidade negra ao compará-lo ao ambiente totalitário dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, chegando à conclusão de que a experiência de abusos e desintegração cultural e familiar teve como principal consequência a formação de seres dóceis, de personalidades infantis e incapazes de reagir ou construir laços saudáveis entre si enquanto coletividade. Além desses, vale citar também Fogel e Engerman (1974), que, partindo de uma abordagem quantitativa e econômica, procuram redirecionar o debate acerca do sistema escravista ao defender sua eficácia prática tanto para o enriquecimento do Sul quanto para os próprios escravizados, que, ao adotarem, sob o estímulo de incentivos variados, uma ética do trabalho protestante, acabaram, segundo eles, por alinhar seus interesses aos dos senhores.

Estes autores em questão são apenas alguns dos muitos exemplos de tendências historiográficas que, embora mantenham o mérito de voltar-se à escravidão para compreender seu funcionamento e impactos nos escravizados, pecam no sentido de sua perspectiva unilateral e perpassada por resquícios de pressupostos racialistas consolidados na cultura estadunidense desde o século XIX, enfatizando de tal forma as ações dos autoproclamados únicos sujeitos da história que acabam por chegar à conclusão de que a aceitação passiva, o medo paralisante ou, ainda, a incapacidade natural para a ação seriam as únicas reações possíveis aos constantes ataques e desumanizações deste contexto. Não apenas isso, assumem na maior parte das vezes também que estas mesmas consequências, sejam elas psicológicas, econômicas ou sociais, não puderam ser superadas pela comunidade negra depois da abolição; permaneceram, pelo contrário, entranhadas, se tornando a causa para uma série de ‘problemas’ ou ‘patologias’²³ que funcionaram como um obstáculo ao seu desenvolvimento/ ‘evolução’ enquanto grupo.

Na verdade, e é isto o que se quer mostrar aqui, não há como negar que a ‘raça’ certamente seja um ponto central para compreendermos a nação estadunidense, já que é

²³ Um exemplo de onde esta tendência de pensamento pode ser encontrada, é do estudo feito pelo próprio governo estadunidense em 1965, conhecido como ‘Negro Family’ ou ‘Moynihan Report’. Segundo ele, a raiz para os problemas experimentados pela comunidade negra da época, como o desemprego, habitação e educação inadequadas, atendimento médico precário, taxas altas de pobreza, entre outros, estaria não no histórico de discriminação e racismo do país, mas, sim, em um ‘emaranhado de patologias’ resultantes de sua estrutura matriarcal, que enfraqueceu, ou até mesmo extinguiu, a autoridade masculina dentro dela. (DAVIS, 2016, p.30)

em nome deste conceito que diversos artifícios de controle e subjugação foram e têm sido criados e operacionalizados de modo a manter suas hierarquias, no entanto, supor que esta população fora unicamente vitimizada ou que todas as garantias e direitos conquistados por ela foram apenas concessões daqueles no poder não só seria um simplismo arrogante como também negaria a esta porção seu papel como protagonistas de suas próprias histórias, de agentes ativos e conscientes das opressões e seus limites, capazes de criar mecanismos próprios de resistência e sobrevivência em múltiplos níveis da vida cotidiana.

Howard Zinn, em *A People's History of the United States* (1994), pontua nesse sentido, que, embora rebeliões organizadas não fossem tão comuns nos Estados Unidos quanto em países caribenhos ou da América do Sul, muitas estratégias eram traçadas diariamente como resposta à exploração e aos abusos desta estrutura escravista, deixando claro que, ao contrário do que narrativas como as demonstradas acima afirmam, a submissão estaria longe de representar o comportamento geral. Certamente houve revoltas²⁴, algumas levadas a cabo, como é o caso da de Nat Turner²⁵, outras reprimidas antes mesmo de terem começado, a ponto de estas se tornarem um medo real e constante entre os senhores; todavia, o envolvimento em fugas²⁶, sabotagens, envenenamentos, ataques a plantações, aprender a ler e escrever de forma clandestina e transmitir esses conhecimentos aos demais²⁷, trabalhar fora do ritmo estabelecido pelos supervisores ou nem mesmo aparecer para o trabalho, enfim, atos coletivos e individuais de desobediência, táticas mais realistas e praticáveis, eram muito mais frequentes no cotidiano do sul escravista do que costuma mostrar esta historiografia 'tradicional'.

Tão importante quanto os mecanismos de resistência desenvolvidos pelos escravizados para desafiar cotidianamente o sistema, entretanto, é a forma como estes se

²⁴ O historiador estadunidense Herbert Aptheker (apud ZINN, 1994, p.36) fez uma pesquisa detalhada a respeito da resistência escrava na América do Norte para o seu livro *American Negro Slave Revolts* (1936) e encontrou por volta de 250 casos em que pelo menos 10 escravizados se reuniram em nome de revoltas ou conspirações.

²⁵ Uma rebelião de escravizados liderada por Nat Turner no verão de 1831 no Condado de Southampton, Virgínia e que, segundo Zinn, lançou o Sul escravista em um estado geral de pânico e de vários esforços voltados à proteção e segurança do sistema. Turner, afirmando receber mensagens divinas, reuniu por volta de setenta pessoas, que conseguiram atacar diversas plantações. A rebelião terminou com a captura e o enforcamento de seu líder e grande parte dos participantes (ZINN, 1994, p.170).

²⁶ Zinn (1994, p.171) afirma que, durante os anos 1850, por volta de mil escravizados por ano fugiam em direção ao Norte, Canadá ou México.

²⁷ Angela Davis (2016, p.137) menciona, por exemplo, uma mulher escravizada de Natchez, Califórnia, que comandava uma espécie de escola noturna onde ensinava centenas de pessoas entre os horários de onze horas da noite e duas da manhã.

organizavam enquanto uma comunidade dentro dele e, a respeito disso, Zinn também nos oferece uma perspectiva interessante que, ao centralizar a família negra em seu argumento, desvia-se da imagem predominante desta como uma entidade desmantelada pelo poder escravista. De fato, como já colocado anteriormente, um dos pilares do escravismo moderno é a destituição da identidade do escravizado, e uma das bases para esse processo é a alienação institucionalizada dos direitos deste ao parentesco, transformando-o no estrangeiro absoluto (BARROS, 2013, p.211). Isso significa que, desde a captura, até o transporte, à venda e à exploração do trabalho, o sujeito é separado de seus familiares ou conhecidos à força, de forma a permanecer sozinho, sem ligações e, conseqüentemente, sem forças para resistir ao que lhe foi imposto.

Claro, esta é a lógica que orienta o projeto ideológico escravista e, com esse objetivo, de impossibilitar a solidariedade entre os escravizados, garantindo, assim, o controle sobre eles, muitas famílias foram desagregadas e diversas etnias, que muitas vezes não compartilhavam das mesmas visões de mundo ou até da mesma língua, foram misturadas, levadas a viver em conjunto, todavia, ao falarmos sobre ‘escravizados’, não podemos perder de vista o fato de que, a despeito das objetificações, estes não deixam nunca de ser sujeitos, capazes de se adaptar a situações adversas e também de agir sobre elas a partir de seus conhecimentos, necessidades, desejos e objetivos. Desse modo, como demonstrado por Herbert Gutman em *The Black Family in Slavery and Freedom* (1976) a partir de cartas e registros civis, mesmo em face a tais pressões fragmentadoras, laços afetivos distintos, normas culturais próprias e a vontade de permanecer unidos não deixaram de existir entre os escravizados, que humanizavam um ambiente criado para convertê-los em meras unidades de trabalho ao continuarem a se comunicar mesmo que distantes, preservar casamentos e outras redes de parentesco estáveis ou ao fugir em grupo e resgatar membros mantidos em outras fazendas²⁸.

Assim, longe de uma família disfuncional, uma cultura desmantelada e seres incapazes de criar entre si vínculos firmes de coletividade, como aparece em trabalhos como o de Elkins, o que se pode observar é um arranjo familiar diverso daquele concebido como válido ou ‘normal’ pelo etnocentrismo branco e patriarcal, a saber, racialmente homogêneo, heterossexual, que produz filhos biológicos e é centralizado na figura do pai,

²⁸ Harriet Tubman, por exemplo, uma das mais celebradas condutoras da rede de abrigos conhecida como Underground Railroad, escapou sozinha quando ainda era bem nova e, posteriormente realizou diversas missões para resgatar por volta de 300 pessoas escravizadas, incluindo seus próprios familiares e conhecidos (ZINN, 1994, p.171)

o sustento da casa, enquanto a mãe, em posição secundária, exerce suas funções dentro do lar (COLLINS, 2019, p.102). George Rawick, em *From Sundown to Sunup: the Making of the Black Community* (1972), afirma justamente o contrário ao constatar que a família negra se organizava na forma de um sistema generalizado de parentesco estendido em que todos são responsáveis uns pelos outros, uma recriação, segundo Patricia Hill Collins (2016, p.106), de noções africanas que substitui a ideia de ‘linhagem’ para dar lugar ao conceito de ‘sangue’ a partir do qual todos seriam ‘irmãos e irmãs escravizados’, formando não apenas laços afetivos fortes, como também uma sociedade civil importante, mesmo que subjugada.

*Enquanto, do nascer ao pôr do sol, o escravo negro trabalhava para outros e era duramente explorado, do pôr ao nascer do sol, ele vivia para si e criava a base comportamental e institucional que o impedia de se tornar a vítima absoluta. (RAWICK, 1972, p.19)**

Essas noções familiares, então, mais funcionalmente integrativas e, portanto, úteis para os escravizados, são ampliadas, possibilitando a formação de uma comunidade negra marcada pela solidariedade entre seus membros e a preservação de valores, regras, hábitos e tradições próprias; um processo social que cria as bases a partir das quais são desenvolvidas noções políticas e culturais como as do orgulho e identidade negras e que viabilizam a definição de objetivos ou reivindicações comuns, além de práticas coletivas de resistência e luta por direitos.

Partindo desta perspectiva, que enfatiza, para além das opressões e violências, o protagonismo destes sujeitos tanto em termos individuais, na trajetória de vida, quanto na formação de uma coletividade coesa e, mais ainda, no percurso nacional como um todo, é possível revisitar o próprio movimento abolicionista, questionando, sobretudo, o papel heroico tradicionalmente legado ao Norte – e à figura de Abraham Lincoln²⁹, em específico – na promulgação da XIII Emenda e, por este ângulo, até mesmo a Guerra de Secessão pode ser entendida com mais complexidade. Zinn nos lembra, ao pensar sobre isso, que os abolicionistas negros, menos publicados e prestigiados, formavam a espinha

* Tradução livre.

²⁹ Zinn (1994, p.182) faz uma reflexão interessante em seu texto a respeito de Abraham Lincoln e sua postura em relação à escravidão, demonstrando que este a utilizava como uma arma política na medida em que conseguia combinar em seus discursos, de acordo com a conveniência, as necessidades do negócio, as ambições políticas de seu partido, o republicano, e, também, a retórica do humanismo pela qual geralmente é lembrado.

dorsal do movimento pela emancipação, criando ou assinando jornais próprios³⁰, realizando convenções, organizando protestos e reuniões – muitas vezes clandestinas -, escrevendo e distribuindo panfletos, diários, críticas e outros materiais, promovendo fugas e rebeliões, enfim, exercendo ativamente sua liderança e reivindicando sua independência discursiva e prática, a despeito dos riscos de repressão, de conflitos narrativos e táticos diversos³¹ e do fato de que pressupostos e representações racistas fossem naturalizados também entre seus companheiros brancos, mesmo aqueles do Norte, região supostamente mais aberta e receptiva em relação às ‘pessoas de cor’.

Desse modo, o cerne do argumento levantado pelo autor a este respeito é o de que, ao tomar o controle da causa, estabelecendo pautas e estratégias próprias, essa comunidade negra confere novo significado à Guerra Civil, dando a ela, que é instigada, não por um mal estar moral ou descontentamento generalizado com o sistema escravista, mas por razões políticas e econômicas específicas, novos contornos de uma luta pela emancipação, sentido esse que, com o arrastar do conflito, o aumento das baixas, das perdas financeiras e da própria pressão abolicionista, termina por ser abraçado pela União como um escopo em comum, uma cruzada que não apenas o justifica e enobrece, mas que também convoca novas forças em sua defesa. Este governo nacional, então, ainda que torne a liberdade sua mote, não o faz por condenar o escravismo enquanto instituição desumana, mas como uma arma política utilizada de forma a pressionar os estados confederados e, ao mesmo tempo, angariar apoio e voluntários importantes. Ao fazê-lo, por outro lado, dá a abertura necessária para que esta população negra se organize e aja no momento propício, seja por meio de revoltas, ataques, protestos, conspirações, abaixo-assinados ou do que W.E.B Du Bois chamou de uma ‘greve geral’ (apud ZINN, 1994, p.188), em que milhares de escravizados desertaram das plantações em que trabalhavam para se unir ao exército do Norte, mesmo em face de incertezas e das condutas racistas desse espaço ‘aliado’³².

³⁰ São exemplos desses jornais, entre muitos outros, o *Freedom's Journal*, fundado em 1827 e tido como o primeiro jornal de propriedade e operação afro-americanas a ser publicado nos Estados Unidos, (disponível em: <https://www.wisconsinhistory.org/Records/Article/CS4415>); e o *North Star*, jornal semanal fundado por Frederick Douglass em 1847 (disponível em: <https://www.loc.gov/collections/frederick-douglass-newspapers/about-this-collection/>).

³¹ Zinn pontua que estas diferenças táticas eram ainda mais comuns entre abolicionistas brancos e negros, uma vez que estes últimos, mais dispostos a participar de insurreições armadas ou de se utilizar de aparato legal e político para colocar a causa em movimento, não acreditavam, como os primeiros, na ideia de que pressão moral, sozinha, pudesse ser eficiente (ZINN, 1994, p.179).

³² É importante ressaltar, a esse respeito, que mesmo dentro do exército da União, que já se utilizava do discurso de uma luta pela liberdade e contra o mal moral da escravidão, aos pelotões negros (que incluíam

A participação negra no confronto, portanto, foi imprescindível para que a vitória do Norte (e a aprovação da XIII Emenda) fosse possível, já que ela não apenas favorece seu exército em termos numéricos ou diminui a capacidade do Sul de sustentar a si ou às suas forças armadas, como também oferece, ao atribuir a ele um propósito, o combustível para incentivar a permanência em uma luta que se prolongava além do esperado causando diversas perdas e sacrifícios. Ademais, é por esse status da comunidade, assim como pelo comando reclamado por ela da luta por suas próprias agendas e direitos, associados ao fugaz apoio do poder federal, que, logo após o fim da guerra, um contexto de participação política intensa pôde ser desenvolvido, um momento em que este grupo conquistou à força o direito de votar e ocupar cargos públicos³³, mesmo que em minoria, construiu igrejas, casas e escolas – algumas integradas -, fortaleceu seus relacionamentos sociais, em suma, procurou fazer o máximo da sua liberdade, ainda que encontrasse a violência, a opressão e a falta de recursos como obstáculos constantes.

O grande problema é que, se esta violência racial e diversos mecanismos de dominação nunca deixaram de existir, nem mesmo depois da abolição, com a reconciliação entre as elites ianques e confederadas, acompanhada de muitos acordos e concessões, e o arrefecimento do entusiasmo federal na defesa dos interesses das populações negras, eles se agravam ainda mais, combinados a um certo ódio revanchista pela derrota na guerra, generalizados e, mais ainda, institucionalizados a partir dos *black codes* e de Jim Crow que, pode-se dizer, ‘oficializam’ esta retomada do poder pela elite patriarcal e branca do Sul. Uma era marcada não mais pela escravidão em si, mas pela reestruturação, para caber ao novo cenário, das mesmas arbitrariedades, perseguições, hostilidades e contrastes socioeconômicos de antes. Tudo isso significa que, nesse panorama delineado com mais intensidade a partir dos anos 1870, aquela mesma estrutura legal que proporciona um estado de participação política de grupos marginalizados, em especial as emendas consecutivas à abolição, passa por reinterpretações e nulificações de acordo com os interesses conservadores, a oligarquia branca do Sul, a partir do seu alcance econômico, consegue consolidar grupos terroristas como a Ku Klux Klan, responsáveis por linchamentos e assassinatos que deixavam inúmeras vítimas todos os

tanto homens quanto mulheres) eram reservados os trabalhos mais árduos e arriscados, os salários mais baixos e as menores patentes.

³³ Esta participação em eleições no período logo após 1869 resultou em dois membros negros no Senado dos EUA e 20 congressistas, sendo 8 na Carolina do Sul, 4 na Carolina do Norte, 3 no Alabama e um em cada um dos antigos estados confederados. (ZINN, 1994, p.195)

anos, as ofertas de trabalho continuaram reduzidas a tarefas manuais pesadas em indústrias e plantações ou ao serviço doméstico, opções precárias e extenuantes, os salários, extremamente baixos, as oportunidades de moradia resumidas, na maior parte das vezes, a regiões instáveis e negligenciadas. A ideia fixa da inferioridade negra, então, seja intelectual, moral, até humana, que nunca fora abandonada pela maioria da população do Sul, ou mesmo negada veementemente pelo Norte, ainda guiava diversas práticas racistas, criando, inclusive, um verdadeiro estado de apartheid social legitimizado.

Este contexto sufocante, que perdura legalmente até meados dos anos 1960, suscita, entre a comunidade negra, diferentes sentimentos e formas de agir com vistas à sua sobrevivência, tanto em termos coletivos quanto individuais, e à preservação de seus costumes e tradições. Havia grupos e líderes, como o educador Booker T. Washington, que, em vista dos riscos à vida que o confronto às normas supremacistas podiam representar, recomendavam entre os seus uma postura política moderada, defendendo reformas gradativas e o apoio mútuo; outros que decidiam pela imigração para o Norte, onde ideias e práticas racistas, que não deixavam de ser dominantes, ao menos não tinham a mesma intensidade violenta com a qual eram levados a conviver no Sul, e, ainda, aqueles que, discordando da eficácia da moderação, defendiam uma resistência mais combativa, como Du Bois, por exemplo, para quem era necessário o início imediato de uma luta por direitos civis plenos e contra a discriminação em serviços públicos, na educação e no trabalho. De qualquer forma, fosse como fosse, é importante perceber que é exatamente por compreender este ambiente de perigo e repressão que se desenhou depois dessa retomada, entendendo seus limites e possibilidades, que essa sociedade civil negra, que já cultivava relações estáveis e valores culturais próprios desde os tempos escravistas, não apenas se organiza com vistas à sua proteção e ao enfrentamento, como também o faz de forma diversa, o que contribui para que nos desvencilhemos de alguns daqueles paradigmas mencionados no início deste item, especialmente no tocante às ideias de inatividade ou passividade diante da história e da suposta uniformidade dessas coletividades.

Patricia Hill Collins nos esclarece inclusive que, embora o processo de guetização, que concentra a população negra em bairros periféricos, tenha sido configurado no sentido de impulsionar o controle político e a exploração econômica desses grupos, a formação de vizinhanças exclusivamente negras, em que todos os espaços frequentados - escolas, igrejas, associações, bares, mercearias e outros - possuíam predominante ou

integralmente uma demografia negra, funcionaram como um ambiente à parte que não apenas tornou possível o florescimento de uma certa solidariedade racial, como também permitiu que ideias de matriz africana pudessem ser usadas para desenvolver saberes e práticas de resistência às opressões, promovendo ainda a consolidação de um *ethos* particular no que diz respeito a linguagens, religiões, estruturas familiares e políticas comunitárias. Este aspecto, de um grupo social que se aproxima na medida em que é isolado ou excluído, portanto, é de extrema importância para que tome forma, tanto no Sul quanto nos guetos do Norte, um painel de noções políticas e projetos específicos voltados para a sua defesa e prosperidade - a NAACP³⁴ e a UNIA³⁵, o nacionalismo negro³⁶, entre outros -, além do desenvolvimento, também, de um clima efervescente, do qual o *blues* era parte integrante, em que músicos, poetas, romancistas, comediantes, intelectuais, enfim, sujeitos, homens e mulheres, criavam e recriavam expressões culturais e identitárias variadas, manifestas em espaços reivindicados como seus, bares, casas de shows, igrejas, clubes, ruas como a Rampart ou Beale³⁷ e até mesmo cidades que acabaram por se tornar icônicas.

Isto posto, o que se percebe é que as experiências negras nos Estados Unidos são atravessadas por tensões, movimentos sucessivos ou concomitantes de avanços, conquistas, retrocessos e retomadas em que intenções, necessidades, ideias e representações distintas entram em conflito, são suprimidas ou se forçam a ser ouvidas, e o que se quis demonstrar nesse breve trajeto aqui realizado é que, mesmo em face do processo de objetificações desumanizadoras, de violências e mecanismos de controle variados, e a despeito de que estes últimos não são superados no decorrer do tempo, mas, na verdade, reformulados de forma a manter, em circunstâncias diversas, as mesmas hierarquias de raça, essa comunidade negra não permaneceu entorpecida, inerte ou

³⁴ A Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP em inglês) é uma organização fundada em 1909 na cidade de Nova York como uma resposta à conjuntura de violência generalizada e segregação institucionalizada do período. Ativa até atualmente, teve papel central em diversas das pautas essenciais aos movimentos negros, campanhas anti linchamentos, na luta por direitos civis plenos e na reação, por meio do oferecimento de apoio jurídico, a prisões arbitrárias e agressões policiais.

³⁵ UNIA é a sigla em inglês para a Associação Universal para o Progresso Negro, uma organização internacional fundada pelo imigrante jamaicano Marcus Garvey e voltada ao apoio mútuo e avanço entre povos de ascendência africana em todo o mundo.

³⁶ Patricia Hill Collins (2016, p.76) afirma que o nacionalismo negro nasce a partir desse contexto em que, pelo movimento geral de confinamento suscitado pelas legislações segregacionistas, a comunidade negra se aproxima de si mesma, fortalecendo laços e pautas em comum. Enquanto filosofia política, portanto, ele se baseia na ideia de que os grupos negros, em uma perspectiva universal, constituem um povo ou 'nação' com uma história e destino compartilhado.

³⁷ Localizadas, respectivamente, em Nova Orleans, Louisiana, um importante centro de entretenimento afro americano, e Memphis, Tennessee, icônica pela presença abundante de bares, restaurantes e clubes de blues.

desmembrada. Procurou, pelo contrário, a partir de seus saberes, valores, desejos e demandas, resistir como fosse possível, se adaptar no que fosse necessário e, claro, tomar as rédeas dos seus próprios caminhos, interferindo de forma ativa e indispensável também nos rumos dessa nação que se erguera sobre bases tão contraditórias. E é justamente por ter esta conjuntura como enquadramento de sua criação e desenvolvimento inicial, conquanto tenha sido ressignificado e apropriado ao longo do tempo por diferentes grupos, que o *blues* será visto aqui neste trabalho como indissociável dessa questão do ‘ser negro’ em uma sociedade supremacista branca, funcionando não apenas como expressão artística, catarse e expurgo de emoções negativas ou dolorosas, mas também, e principalmente, como identidades, narrativas particulares que se apresentam como um descaminho, um contraste àquele discurso triunfante e evolucionista a partir do qual a história estadunidense é contada e que silencia e exclui vozes marginalizadas.

2. É PRECISO VIVER O BLUES³⁸: BLUES, REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE

“(…) uma música simples (…) não há ciência no blues; não se pode decomporlo em partes como a matemática. O blues é um mistério; e os mistérios nunca são tão simples quanto parecem”³⁹

Falar sobre o *blues* é uma tarefa difícil, uma vez que ele não é, nem nunca foi, uma coisa só. Claro, é um gênero musical, entrelaçado inseparavelmente à história das pessoas negras nos Estados Unidos, mas, não apenas isso, é, também, um estado de espírito particular, uma prática, um desabafo, uma forma de purificação das dores, de oferecer riso à tragédia, de celebrar a existência, construir identidades e criar raízes. Conceituá-lo inteiramente pode parecer impossível e até mesmo grandes artistas que a ele dedicaram suas vidas não procuraram defini-lo precisamente, de modo que, como pontuado por BB King na fala citada acima, muitos mistérios e perguntas ainda o rodeiam, seja acerca de seu nascimento, de seus significados diversos, dos lugares que tornou lendários ou de suas figuras ilustres; mistérios e histórias tão míticas que quase o transformam em uma entidade, uma presença que flutua em cada letra cantada ou nota tocada.

Identificar o momento exato em que este começa a existir se mostra um esforço vão, afinal, o *blues* é resultado do cruzamento de múltiplos elementos, vindos de diversas partes do mundo e em momentos distintos, que, reunidos, formaram esta miscelânea única que hoje é concebida como o coração da cultura musical afro americana, ou, mais ainda, estadunidense como um todo. Em face dessas dificuldades inerentes às questões das origens, o que nos resta são as estimativas e, nesse sentido, vale ressaltar o fato de haver, mesmo aí, certo dissenso. Gérard Herzhaft (1989) afirma que o *blues* nasce a partir de determinadas transformações da música negra quando inserida em novas condições socioeconômicas posteriores ao processo de emancipação, o que localizaria seu surgimento entre o fim do século XIX e meados do XX na região do delta do Mississippi;

³⁸ Frase do cantor estadunidense de blues T-Bone Walker (MUGGIATI, 1995, pág.28). Aaron Thibeaux Walker nasceu em 1910, na cidade texana de Dallas; considerado o primeiro artista de blues a ligar sua guitarra a um amplificador e um dos fundadores do blues elétrico urbano, é imensamente enaltecido por suas habilidades com o instrumento e por ter influenciado uma legião de outros artistas, entre eles, Jimi Hendrix e Chuck Berry.

³⁹ Frase de B.B King (KING; RITZ, 1999 apud ROCHA, 2019, p.30). Nasceu em uma plantação de Itta Bena, no Mississippi, em 1925. Celebrado especialmente por sua técnica com a guitarra (carinhosamente nomeada de Lucille) e seus vocais únicos, ganhou o epíteto de ‘Rei do Blues’.

já Roberto Muggiati, por outro lado, entende que o gênero nasce antes, *com o primeiro escravo na América* (1995, p.9), nas proximidades do delta do rio Yazoo, em Vicksburg. Há, além disso, teóricos, como Alfons M. Dauer (*apud* MUGGIATI, 1995, p.11), que, ao observar similaridades melódicas e textuais entre o *blues* e a música sudanesa, defendem a tese de que esse tenha se formado ainda mais cedo, nas savanas da África Ocidental. Em face a tais diferenças, procura-se adotar neste trabalho uma postura de certo modo conciliadora ao pensar o *blues* não como algo que já nasce pronto, mas, ao contrário, como fruto de um processo histórico de transformações e trocas constantes e o primeiro passo para se chegar a isso, seria o de compreender que, discordâncias à parte, é inegável o fato de que, onde ou quando quer que ele tenha nascido, é impossível falar de *blues* sem falar também sobre a África.

É importante lembrar que a maior parte do contingente de escravizados levado aos Estados Unidos tinha origem na parte oeste do continente africano, região onde a oralidade e a música exerciam (e ainda exercem) um papel comunitário e místico fundamental, promovido, principalmente, pela centralidade que é dada, na maior parte de suas culturas, à palavra falada e cadenciada, detentora do poder da criação (e, da mesma forma, da destruição), agindo ativamente tanto na natureza quanto no próprio ser, movimentando aquilo que está inerte ou esquecido e preservando a sabedoria ancestral por meio do testemunho verbal (PIRES, 2008, p.10)⁴⁰. Neste contexto, ganha destaque, pelo teor de sua vocação, a figura do griot ou *djali*⁴¹, uma espécie de contador de histórias, comparável ao menestrel ou ao bardo – certamente com nuances e significações sociais distintas -, que desempenha inúmeras funções dentro de seu grupo, desde a animação de cerimônias e recreações populares até a preservação e transmissão de tradições e conhecimentos variados – dentro de sua própria comunidade ou fora dela – e a mediação em disputas familiares, negociações e transações comerciais.

[...] sejam vistos como historiadores, genealogistas ou músicos, os griôs são, acima de tudo, profissionais que representam, enquanto um grupo,

⁴⁰ O destaque dado à oralidade representa uma postura particular diante da vida e, principalmente, uma relação distinta com o conhecimento e a tradição, desse modo, não implica na inexistência da escrita ou mesmo em uma suposta falta de habilidade para tal – é interessante lembrar isso para que atitudes etnocêntricas e evolucionistas que sobrepõem culturas e apagam narrativas distintas sejam evitadas. Segundo Pires (2008, p.10), em alguns desses países da África Ocidental, a escrita era usada como forma de comunicação, entretanto, em vista de necessidades e interesses específicos, esta ficava relegada a segundo plano.

⁴¹ *Djali* ou *djeli*, em língua Bambara, falada no Mali, Burkina Fasso, Costa do Marfim, Guiné, Senegal e Gâmbia, significa ‘sangue’, fluido que dissemina vida pelo corpo, assim como os *djali* propagam no território africano o conhecimento e as tradições por meio do seu trabalho. (PIRES, 2008, p.12)

uma casta social bem definida. Seu papel é multifacetado: como historiadores e genealogistas, eles são os principais conhecedores da história da região, são seus cronistas designados. Como músicos, sua presença era requerida tradicionalmente em todas as celebrações e rituais. [...] (PALMER, 2009, p.23)

O ofício dos griots, portanto, atravessa diversos aspectos dessas comunidades, políticos, econômicos, mas, especialmente, culturais e sociais, exercendo papel vital na construção e manutenção de laços não apenas dos sujeitos uns com os outros, enquanto coletividade, mas, da mesma forma, com o seu passado e seus valores. E considerando, além disso, que estas histórias e informações relatadas nunca são escritas, mas, sim, *memorizadas e recitadas ou cantadas* (SUSO, 2009, p.9), é relevante ressaltar aqui a posição que a música, tal como a dança, ocupa nessa atividade, já que era a partir dela, seja pelo canto ou pelo uso de instrumentos como o *kora*⁴², que os griots/djali se comunicavam e davam vida às tradições que deveriam proteger e semear.

E aqui chegamos perto de compreender uma das principais contribuições da diversa cultura musical africana à formação do *blues* como o conhecemos: a natureza da música, ou, de forma mais clara, as razões pelas quais ela deve existir. A questão é que história, herança, normas sociais, valores culturais e música se entrelaçam e esta última acaba por estar habitualmente presente no cotidiano coletivo e individual dessas comunidades, dotada de um papel funcional e profundamente agregador, ao ponto que, desde a infância, seus membros são educados musicalmente de forma a compreender a linguagem predominantemente tonal e a adquirir habilidades de reconhecimento e execução de instrumentos variados (ROSA, 2015). Salif Keita, um músico maliense entrevistado no documentário *Feel Like Going Home*⁴³, nos dá uma ideia clara deste valor cultural, social e comunicacional dado à música quando diz:

“Todos na África, em especial na África Ocidental, nasceram dentro da música. Você começa a cantar no dia em que nasce. Entende? E cresce assim, dentro dela, e ela dentro de você. E vive com ela.” (KEITA, 2003)

⁴² *Kora* é um tipo de lira de som caracteristicamente doce que possui 21 cordas. Seu estudo é realizado de maneira completamente oral, sem escrita, e sua afinação varia de acordo com a tradição regional e o registro do instrumentista (SUSO, 2009, p.8).

⁴³ *Feel Like Going Home*. Direção: Martin Scorsese. Produção de Margaret Bodde; Samuel D. Pollard. Estados Unidos: Public Broadcasting Service (PBS), 2003.

Todos na África, segundo Keita, nascem e vivem com a música, indispensável no processo de construção de solidariedades entre grupos sociais, na constituição, manutenção e difusão de tradições, costumes e memórias, na comunicação de ideias, sentimentos e mensagens, no equilíbrio das forças da natureza por meio de rituais e cerimônias, enfim, uma presença constante e, acima de tudo, vivenciada, na maior parte das vezes, em conjunto. É uma *argamassa social* (MUGGIATI, 1983) que mantém viva a história desses povos e interliga seus indivíduos de tal modo que, mesmo depois da violência de muitos serem retirados à força de seu lugar rumo à escravidão em uma terra outra, essa relação tão estreita não pôde ser completamente apagada ou esquecida, mas, sim, recriada sob as novas condições que enfrentariam, e às quais sobreviveriam da melhor forma possível, por tanto tempo.

O que se quer dizer aqui, então, é que, uma vez nos Estados Unidos, essa natureza da música africana não se perde, mas é, pelo contrário, ressignificada frente a desafios como a própria captura, o tráfico e a venda, a proibição de tambores e outros instrumentos elementares, a separação arbitrária de comunidades e famílias inteiras, a exploração exaustiva de seus corpos, as tentativas de conversão religiosa; uma coleção de hostilidades diárias e em diversos níveis. Pensando por esse ângulo, é de grande relevância lembrar o quanto fora vital aquela valorização mística da oralidade anteriormente mencionada aqui, pois é mantendo-a como princípio que este grupo não só marginalizado, mas excluído no sentido mais radical do termo, consegue que hábitos, crenças, costumes e criações artísticas sejam conservadas e compartilhadas durante a escravidão, período em que as habilidades de leitura e escrita eram proibidas, e depois dela, ocupando um espaço considerável também no desenvolvimento do *blues*.

*“ (...) 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. Transmitem mensagens em código musical. Quando o patrão se aproximava, cantavam para avisar aos 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 renunciava o que estava para acontecer. **Para mim, ele tem a ver com sobrevivência**”.* (KING; RITZ, 1999 *apud* ROCHA, 2019, p.84)

A sobrevivência, do indivíduo e de sua cultura, então, passa a ser o motor primordial para a existência da música naquele contexto *sui generis* e era a partir dela que esse grupo não só exteriorizava e sublimava emoções particulares (um exercício catártico ou purificador que reside no *blues* como um dos seus principais aspectos), mas também se comunicava em diversas situações, elaborando, codificando e transmitindo mensagens a partir de canais e linguagens próprias. A expressão musical conserva, desse modo, uma natureza prática, funcional e, sobretudo, coletiva e agregadora, absorvida no cotidiano que era marcado, em grande parte, pelo trabalho.

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.⁴⁴

Foi, portanto, nesse ambiente laborativo, especialmente, mas não exclusivamente, das plantações, que criações musicais distintas se desenvolveram com mais abundância e, antes de chegar a elas, é pertinente mencionar, primeiro, essas ‘gritárias’ às quais Son House se refere acima, os *hollers* (MUGGIATI, 1995, p.9), expressões vocais particulares de tradição africana preservadas pelos escravizados e aprendidas socialmente a partir da cultura oral. *Fala em via de se tornar canto* (ROCHA, 2019, p.67), estes ‘gritos’ de certa forma melódicos exerciam funções comunicacionais e identitárias indispensáveis dentro da comunidade negra do período, desempenhando um papel, além de cultural e social, também político, na medida em que são transformados em instrumento para trocas de informações e avisos com vistas à sua proteção e resistência.

Muitas canções foram desenvolvidas a partir desses *hollers* e, entre elas, as que mais nos interessam aqui são as *work songs*, cantos improvisados de natureza prática relacionados ao espaço de trabalho coletivo e braçal, geralmente entoadas para cadenciar atividades ritmadas por meio do bater de pés, mãos, machados, martelos e outras ferramentas (MUGGIATI, 1995, p.10). Suas letras eram cantadas em inglês autodidata marcado por diferentes sotaques e expressões de dialetos africanos locais, tratando de

⁴⁴ Frase de Eddie James House, Jr., conhecido no meio do *blues* como Son House (ROCHA, 2019, p.65). Um dos principais expoentes do Delta Blues, estilo sulista predominante entre 1920 e 1930, tocou em diversos bares, festas e casas de dança até desaparecer da cena nos anos 40. Na década de 60, com o *revival* do gênero entre a classe média inglesa e estadunidense, ele volta a se apresentar, celebrado como o maior bluesman vivo do Delta.

temas variados, desde o cotidiano e as relações nele constituídas, até emoções, religião e denúncias a respeito do sistema – muitas vezes não compreendidas pelos senhores e supervisores –, e é interessante sublinhar o fato de que eram executadas no formato, muito comum na África Ocidental (HERZHAFT, 1989, p.18), de chamado e resposta (ou antifonal), em que um solista líder iniciava a canção com uma pergunta ou afirmação e o restante dos trabalhadores, em coro, o replicavam, formando diálogos.

Manifestações musicais desse tipo eram permitidas e até mesmo encorajadas pelos senhores e outras autoridades brancas, já que, partindo de sua perspectiva, as canções tornavam tarefas obrigatórias enfadonhas e repetitivas em exercícios mais dinâmicos, racionalizados e, portanto, rentáveis e coordenados com mais eficiência, todavia, mais do que isso, elas podiam servir à necessidade inerente do sistema escravista de estar sempre a justificar e validar a si mesmo, reforçando hierarquias e o argumento ilusório de que, ao cantar, estes sujeitos estariam demonstrando seu contentamento e felicidade no momento de cumprir suas atribuições⁴⁵. Entre a coletividade negra, por outro lado, estes significados são outros e mais profundos; enquanto *instrumento comunitário* (TERRA, 2006, p.7), elas representavam um meio de comunicação e expressão de emoções, anseios, desejos e críticas indispensável a partir do qual podiam aliviar a tensão típica a este ambiente opressor de exploração, encontrar motivações para sobreviver a ele, restaurar suas energias, compartilhar histórias, criar laços solidários firmes e, sobretudo, ressignificar tanto estas tarefas às quais eram submetidos quanto sua própria realidade, assegurando uma humanidade que constantemente lhes era negada, mas nunca deixa de existir.

Essa natureza coletiva, aglutinadora e funcional das *work songs* pode ser observada também em canções voltadas à esfera religiosa, que ocupava um lugar substancial na vida dos escravizados como um dos poucos espaços ou momentos em que podiam exercer essa sua humanidade e se conectar ao sagrado, bem como uns aos outros.

Sobre essa questão, é importante ressaltar que, uma vez nos Estados Unidos, cultos tradicionais africanos, definidos pelo pensamento etnocêntrico e maniqueísta

⁴⁵ Encorajar – ou forçar, como era realidade em algumas regiões sulistas – o canto e a dança nesses espaços e em circunstâncias voltadas ao entretenimento da classe proprietária, sedimentava essas distribuições arbitrárias de papéis sociais nos quais os africanos e seu descendentes sempre ocupariam sistematicamente um lugar inferior: mercadorias, instrumentos de trabalho e, nesse caso, *entertainers* (no sentido de artistas natos ou animadores), pessoas despreocupadas e imaturas à serviço de seus espectadores brancos (BÉTHUNE, 2020).

cristão como profanos e até demoníacos, foram proibidos e seus devotos acabaram sujeitos a um projeto mordaz de evangelização que procurava na conversão não apenas a propagação da doutrina, mas, juntamente, a legitimação, tanto para si quanto entre os africanos e seus descendentes, do sistema escravista como uma instituição necessária e, até, benéfica. O que mais nos interessa aqui acerca dessa temática é que este processo, ainda que tenha de fato contribuído para a integração do cristianismo na vida desses grupos, não teve como resultado uma negação completa de práticas e crenças anteriores ou mesmo a aceitação passiva de valores cristãos europeus, mas a redefinição destes segundo a vivência da escravidão e suas concepções próprias a respeito do exercício religioso.

É nesse sentido que são desenvolvidos os *spirituals* negros, louvores que adquirem características distintas daquelas expressões europeias que as fundamentam – especialmente em termos estruturais⁴⁶ –, a partir do momento em que passam a circular nesta comunidade que se encontra confinada em igrejas mistas segregadas ou exclusivamente negras⁴⁷. Elementares nos templos batistas, e também nas *praise nights* e *prayer meetings*⁴⁸, seus temas eram relacionados intimamente às experiências e sensações específicas de seus executantes, que reinterpretabam enunciados bíblicos, como o da salvação, da entrada no Paraíso ou da Terra Prometida, de forma a conectá-los à sua realidade, oferecendo consolo, um ideal de justiça e uma perspectiva de futuro em que a escravidão não mais perpassasse suas vidas:

*When Israel was in Egypt Land,
Let my people go.
Oppressed so hard they could not stand.
Let my people go.*

⁴⁶ As baladas anglo-saxônicas ofereciam a base formal para a criação das estrofes dos *spirituals* (ROCHA, 2019, p.32) e Hobsbawm (1990, p.42) menciona a respeito dessas influências a combinação de escalas e harmonias da música erudita europeia às africanas, processo que acaba por resultar na *blue note*, célula básica do *blues*, um fenômeno de distorção de notas específicas que, segundo Muggiati (1995, p.12), corresponderia à resistência étnica dos escravizados em aderir completamente à tonalidade europeia.

⁴⁷ O caráter negro dos *spirituals* se intensifica, segundo Hobsbawm (1990, p.57), em razão da segregação da população negra nas igrejas batistas, que começa a acontecer de forma significativa a partir de 1816, quando a Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion converte-se uma seita independente, e torna-se um movimento em massa durante e após a Guerra Civil (especialmente entre os anos 1865 e 1880).

⁴⁸ Noites de louvor e reuniões de oração, respectivamente. Eram encontros feitos à noite, entre os escravizados e, portanto, mais livres e sem a supervisão de autoridades brancas (GARCIA, 1997, p.264).

*Go down, Moses, way down in Egypt's land,
Tell old Pharaoh, let my people go*⁴⁹.

Além da música em si, que ocupa lugar central nas diversas cerimônias religiosas realizadas entre a comunidade escravizada, o próprio andamento da adoração é permeado de particularidades que deixam claras não a aculturação ou mera assimilação, mas as reinvenções que, ao incorporar elementos africanos às práticas protestantes europeias, dando origem a algo novo, mantém vivos e pulsantes, mesmo que transformados em certa medida, muitos dos seus costumes tradicionais. Deste encontro, portanto, resulta a constituição de um novo tipo de relação com a divindade cristã que se manifesta vigorosamente nas celebrações negras, marcadas por um intenso frenesi emocional que, estabelecido inicialmente pela figura do pastor, o catalisador maior da palavra, que exclama seu sermão entusiasmadamente por meio de diálogos e gestos – chamo a atenção aqui para a técnica de chamado e resposta –, até chegar aos fiéis, torna a revelação um processo gradual e coletivo, acompanhado por gritos, palmas, batidas de pés, transes, tremedeiras e, por vezes, desmaios (GARCIA, 1997, p.263).

Percorrendo este breve caminho por expressões musicais significativas por representarem, de certa forma, a ascendência básica deste gênero que é aqui objeto de estudo, é possível perceber que *work songs* e *spirituals* acabam por apresentar diversas semelhanças entre si e a principal delas, fora alguns aspectos técnicos, é o fato de que ambas nascem não apenas como expressões artísticas, mas, também, como meio de sobrevivência e momentos ou espaços essenciais para a construção orgânica de identidades e sentimentos de comunidade. Pensando nessa perspectiva, o que se quer demonstrar é que a música desenvolvida pelos sujeitos negros escravizados nos Estados Unidos tem influências notáveis da musicalidade africana, conservando, sobretudo, seu caráter coletivo, funcional e fortemente emotivo, herança dessa percepção única da oralidade como força criadora, de modo que tais componentes transparecem, à sua própria maneira, no *blues*, no qual o valor comunicacional e a expressividade do artista ao

⁴⁹ CORNELIUS, Steven. Music of the Civil War Era. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004. Pág.118. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6nPulCzKRNIWd6kxrAy5df>. *Quando Israel estava na terra do Egito/ Deixe o meu povo ir / Tão oprimidos que não podiam suportar/ Deixe o meu povo ir / Desça, Moisés, desça até a terra do Egito / Diga ao velho faraó para deixar meu povo ir* (Tradução livre). O *spiritual* “Go Down Moses”, publicado no jornal nova iorquino National Anti-Slavery Standard, foi um dos primeiros a se tornarem conhecidos por uma audiência branca e ganha destaque aqui pelo convite que faz à comparação entre a sina do antigo povo de Israel e a opressão moderna dos escravizados afro americanos.

performar se sobrepõem à técnica – o que não significa que esta deixe de existir - em face à sua função primordial: exorcizar os demônios da alma.

E aqui chegamos a um outro ponto crucial para entendermos a formação do *blues*: ele está estreitamente ligado à experiência e à memória da escravidão, bem como de seus efeitos, mesmo quando esta já se tornou oficialmente abolida.

Você queria saber de onde o blues veio. O blues veio de trás de uma mula. Agora, você pode ouvir blues sentado na mesa enquanto come. Mas o início do blues é caminhando atrás de uma mula, nos tempos da escravidão.
(ABAL; TROMBETA, 2011, p.3)⁵⁰

Como colocado anteriormente no capítulo 1, o processo de abolição do sistema escravista envolve, nos Estados Unidos, inúmeras contradições de aspecto socioeconômico, político, cultural e, mesmo, moral, especialmente se considerarmos que a XIII Emenda, que oficializa textualmente o seu fim, não é acompanhada por medidas imprescindíveis que buscassem a inclusão das pessoas negras à sociedade propriamente dita - garantindo-lhes terra, empregos ou condições mínimas de vida - e a reiteração de sua condição humana, veementemente colocada em questão no regime exploratório do qual haviam recém se libertado. Desse modo, a tal liberdade definida por lei, não estava alinhada a objetivos práticos como a integração plena ou, muito menos, à rejeição aos preceitos racistas de inferioridade e animalidade sobre os quais o escravismo se apoiara no passado, fundando um panorama instável caracterizado pela guetização, pobreza, negligência, encarceramento, violência e segregação.

“Pessoas trabalhadoras, sendo mal tratadas e abusadas – eu acredito que é dali que o blues vem, você sabe... Bem, o blues vem dos negros... o blues vem das pessoas de cor. É dali que eu digo que ele vem” (ABAL; TROMBETA, 2011, p.6)⁵¹

O campo do trabalho, contudo, a despeito de continuidades preocupantes relacionadas à precariedade e à exploração tanto no contexto urbano quanto rural, passa por mudanças que impactam de modo considerável o desenvolvimento da música no período pós Guerra Civil, referentes, especialmente, à divisão das grandes fazendas

⁵⁰ Frase de Booker T. Washington White (Bukka White), cantor e instrumentista nascido no Mississippi.

⁵¹ Frase de Houston Stackhouse, *bluesman* do Mississippi que teve um papel chave na história do blues do Delta como instrumentalista, mentor e influência para grandes nomes, como Robert Johnson.

sulistas em pequenos lotes⁵², nos quais os trabalhadores negros, sem verem efetivada a redistribuição de terras prometida por políticos nortistas e sulistas, passariam a viver como arrendatários, cultivando a própria terra em troca do pagamento de impostos ao proprietário. Pensando a este respeito, Hobsbawm (1990, p.56), concordando com Herzhaft (1989), afirma que o *blues* assinala uma transformação não apenas musical, mas, acima de tudo, social, pois o trabalho coletivo, ainda que não deixe de existir, é, em grande medida, ‘substituído’ pelo cultivo familiar ou individual, e o *blues* começa a florescer deste encontro do sujeito consigo próprio, levado a cantar sentimentos íntimos que não necessariamente guardavam vínculos com o aspecto comunitário, mais amplo e funcional, das *work songs* e dos *spirituals*. Ele aparece, isto posto, como expressão que tem no sujeito, suas emoções, pensamentos e cotidiano, o seu foco, mas isso não significa que não esteja, à sua maneira, entrelaçado à esfera social de quem o canta e, nesse sentido, faz-se pertinente nesse momento, uma breve pausa para colocar em análise, pela multiplicidade de seus usos, o próprio termo ‘*blues*’.

O vocábulo (*blue*) pode ser observado a partir de 1550 na Europa, já ligado a locuções que designavam sensações específicas, medo, ansiedade, tristeza ou depressão (*to look blue*), demônios maléficos da infelicidade e melancolia (*blue devils*), alucinações (quando usado no plural, *blues*), aborrecimento, desânimo, embriaguez - sentido pejorativo difundido entre a população branca estadunidense a partir, principalmente, do século XIX (ROCHA, 2019, p.25.). Seu emprego como hoje entendemos, no entanto, tal qual apropriado e ressignificado pela comunidade negra, começa a aparecer de forma disseminada provavelmente a partir de meados do século XIX, e o primeiro registro escrito do qual se tem hoje conhecimento data de 1862, no diário de Charlotte Forten, uma professora que nascera livre no Norte e lecionava para escravizados na Carolina do Sul.

Quase todo mundo estava alegre e feliz, eu, no entanto, voltei para casa com os blues. Joguei-me na cama e, pela primeira vez desde que aqui cheguei, me senti muito solitária e lamentei minha sorte. (MUGGIATI, 1995, p.16)

⁵²Importante mencionar aqui que o blues nasce como um gênero preponderantemente rural, fruto de influências africanas e das transformações de manifestações musicais anteriores, como as *work songs* e *spirituals*, devido a este novo contexto que se desenvolve depois da emancipação. Sua presença generalizada nas cidades do Sul e do Norte acontece, principalmente, pelo movimento de migração em massa para esses espaços, associado ao desenvolvimento da indústria fonográfica e à percepção da população negra como um público pagante.

O sentimento que acompanha Charlotte Forten até sua casa, multifacetado que é, não pode ser explicado ou entendido facilmente, especialmente por alguém que nunca o sentiu, mas é possível, apesar disso, aproximá-lo da melancolia, quadro de tristeza profunda e indefinida, e da nostalgia, saudade de momentos, lugares, pessoas ou emoções passadas atravessada pelo desejo de regresso – relacionada também à tristeza causada pelo exílio ou distância da terra natal. O que torna este estado psicológico, ou de ‘alma’, tão complexo e singular, entretanto, é o fato de que ele tem origem em um contexto histórico específico, vivido pelos negros nos Estados Unidos antes e depois da emancipação, e, na medida em que é ligado à condição singular de um povo, é particular dele, presente apenas entre os seus membros como produto desta realidade com a qual lidam, juntos, naquele espaço e tempo; uma situação de não pertencimento, solidão e isolamento que os coloca em um *entrelugar* (SOLIDADE, 2014, p.63) onde não são africanos, já que nascidos na América, nem incluídos socialmente como estadunidenses.

“Nenhum homem branco jamais conheceu o blues, pois o branco não tem com o que se preocupar. Se você se deita na cama e vira de um lado para outro e não consegue dormir, o que é que está acontecendo com você? O blues lhe pegou. Se você acorda pela manhã e fica sentado na cama, mesmo que estejam com você mãe e pai, irmã ou irmão, amigo ou amiga, marido ou mulher, sem querer falar com nenhum deles, embora ninguém tenha feito nada contra você, o que é que está acontecendo? O blues lhe pegou. Se você senta à mesa e olha para o prato com frango assado e arroz, levanta, treme e diz: ‘Deus do céu, não consigo comer, não consigo dormir, o que está acontecendo comigo?’ O blues lhe pegou.” (PATRIOTA, 2016, p.112)⁵³

Ele chega, como poeticamente descreve Leadbelly acima, sem avisar e arrebatando quem o sente independentemente de onde esteja ou do que faz no momento e, quando isso acontece, pode-se sucumbir a ele ou não e é nesse sentido que o *blues*, enquanto criação musical, trabalha, como uma espécie de *curandeiro*⁵⁴. Enquanto música, o *blues* é uma reação a este estado, a reação de quem, ao não se render à tristeza, a transforma em expressão artística catártica, capaz de ressignificar a realidade, expurgar emoções,

⁵³ Frase de Huddie William Leadbetter. Um dos mais celebrados nomes na história do *blues*, considerado o pioneiro do estilo rural do gênero, essencialmente acústico, Leadbelly, ou Barriga de Chumbo, era um cantor, compositor e instrumentista nascido em Mooringsport, Luisiana.

⁵⁴ HOOKER, John Lee. *The Healer*. Estados Unidos: Chameleon, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0n6fctAUjX4>. John Lee Hooker, cantor e guitarrista nascido no Mississippi, conhecido especialmente por seu estilo de canto casual e falado.

consolar e acompanhar, afirmar e celebrar a existência ao contrário de impedi-la, é, enfim, *a melancolia esteticamente sublimada* (PATRIOTA, 2016, p.112).

Como manifestação de um estado interior, ao contrário das *work songs* e *spirituals*, expressões coletivas, feitas em contextos gregários, o *blues* se constitui como uma narrativa de caráter subjetivo, com ênfase no indivíduo que conta suas histórias, sensações, lembranças, dores e esperanças, uma *escrita de si* (SOLIDADE, 2014, pág.47) para o público⁵⁵. Na posição de escrita de si, ou de uma crônica das vivências do sujeito em sociedade, as canções são performadas, na maior parte das vezes, em primeira pessoa, marcadas por traços de oralidade e forte apelo emocional, muitas vezes traduzido em gemidos, gritos, onomatopeias, risos e outros mecanismos de expressão do inefável, tratando de diversos temas, desde os mais comuns e simples, como o amor, solidão, abandono, viagens e festas, até os mais complexos e menos ortodoxos para o recatado gosto musical branco da época, bebidas, jogatinas, sexo, drogas, doenças, morte, prostituição, crimes e até suicídio. O diferencial do *blues* enquanto criação musical, portanto, é a honestidade com a qual fala da vida, sem amenidades ou enfeites, apenas mostrando-a como ela é, suas vicissitudes, tragédias, alegrias, prazeres e violência.

É intrigante, entretanto, o fato de que o *blues*, ainda que íntimo, ou intimista, não deixe de guardar em si algo de coletivo, ou social, visto que os temas abordados nesse processo pessoal de escrita de si – o vazio, a carência, o cotidiano de sobrevivência, trabalho e lazer, a relação com o sagrado e com o poder secular, as relações amorosas, deficientes ou felizes e diversas outras questões - não tocavam apenas a quem performava, mas a toda uma comunidade de indivíduos que, compartilhando de ancestralidades, culturas, memórias e práticas semelhantes, podiam se ver representados de certo modo em cada verso e, da mesma forma, nos (as) artistas que os davam vida⁵⁶. E este valor coletivo que encontramos no *blues* não se resume apenas à identificação entre público e

⁵⁵ Este exercício de ‘escrita de si’ envolve necessariamente o outro, na medida em que, segundo a autora, o eu lírico se inscreve nas canções, comunica notícias de si, sobre fatos pessoais e seu estado de alma, esperando a resposta do interlocutor.

⁵⁶ Sobre isso, Albertson (2003, p.58) faz uma observação interessante ao apontar que a relação entre estrelas de blues como Bessie Smith e sua plateia negra apresentava diferenças consideráveis daquela entre cantores brancos e seus espectadores, especialmente pelo fato de que, ao contrário destes últimos, cuja fama e lucro permitiam o acesso a lugares e privilégios não concedidos às “pessoas comuns”, os artistas negros continuariam, por sua cor (ou ‘raça’) a encontrar diversas portas fechadas. Esta percepção, intensificada pela solidariedade construída por vivências e sentimentos semelhantes, tornava improvável que estes artistas, por mais consagrados que fossem, ascendessem a um nível ‘super humano’ aos olhos de seu próprio povo.

obra ou público e artista, mas, ao contrário, se desdobra, incluindo, também, o próprio ato da performance, que, marcado pela interação constante entre artista e ouvinte por meio de diálogos e vocativos – o que nos coloca em contato, mais uma vez, com a técnica do canto antifonal -, define a experiência do efeito catártico, a purificação final das dores, como um processo conjunto⁵⁷ e não apenas individual. E somado a isso, na forma como era vivenciado em sociedade, pois o *blues* reunia muitos homens e mulheres que, isolados pela experiência da segregação, criavam entre si suas próprias diversões e formas de ganhar a vida, em *juke joints*⁵⁸, shows itinerantes, cabarés ou até nas ruas, onde um cantor errante, por alguns trocados, poderia se sentar para cantar suas dores, enfim, em diversos espaços de trocas e conexões onde o *blues* transcendia seu valor como expressão musical ou estado psicológico, transformando-se quase em um modo de vida.

Essa perspectiva, que considera a multiplicidade de sentidos do *blues* - criação artística, estado espiritual e expressão individual com reverberações sociais -, permite que o pensemos, ademais, como parte integrante de um processo mais amplo de criação de identidades e afirmação do povo afro americano dentro de uma sociedade que não apenas os rejeita, segrega e inferioriza, mas que também os coloca à parte do discurso hegemônico de uma nação justa e igualitária. Visto por esse ângulo, portanto, pode ser tomado como um produto cultural da tentativa, comum a todos os indivíduos e grupos, de compreender e significar a realidade, com vistas a agir nela e sobre ela, ou, em termos mais específicos, como uma representação, entre muitas outras, dos modos de ser negro nos Estados Unidos do início do século XX⁵⁹.

As representações, seguindo a definição de Denise Jodelet, podem ser descritas como uma *forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado* (1993, p.4) que desempenha funções práticas essenciais, concorrendo para a construção de realidades

⁵⁷ Herzhaft (1989, p.14) afirma, nesse sentido, que o *bluesman* desempenhava, durante a performance, um papel psicoterápico tanto para si quanto para os ouvintes, uma vez que era em conjunto que encontravam o ‘efeito catártico’ para os seus tormentos.

⁵⁸ Também conhecidos como *barrelhouses*, os *jook joints* eram estabelecimentos de madeira que podiam servir como bar, salão de dança e sala de concerto. O termo se originou das expressões *Joog* (África do Sul), ‘agitar’ ou ‘sacudir’, e *Yuka* (dialeto Vili, do Congo), ‘fazer barulho’, ‘golpear’, ‘bater’; como o nome sugere, portanto, eram espaços reservados à diversão, *a contrapartida da missa de domingo* (MUGGIATI, 1995, p.20), um ponto de encontro dessa comunidade onde havia bebidas, *blues* ao vivo e danças.

⁵⁹ Assim como qualquer expressão cultural, o *blues* não é um gênero estático, o que quer dizer que, no decorrer das circunstâncias, ele passa por apropriações, ressignificações e revisitações variadas da parte de distintos grupos, ganhando novos significados e perdendo outros, transformando-se estrutural e poeticamente. Dessa forma, é importante reforçar que esse trabalho procura abordar o *blues* em seu nascimento e décadas iniciais, em que sua existência estava inseparavelmente atrelada à experiência de ser negro em uma sociedade supremacista branca.

comuns ou, nas palavras de Serge Moscovici, de *universos consensuais* (2007, p.50)⁶⁰, versões do real carregadas de sistemas de interpretação que servem como guias para a nossa relação com o mundo e uns com os outros, organizando condutas, ações e trocas. Criadas coletivamente e partilhadas entre os membros de uma comunidade, servindo como referência para as relações e vivências cotidianas, estas representações, que podem gerar tanto conflitos quanto aproximações, são parte fundamental do processo de construção de identidades individuais e sociais, pois é a partir delas que pensamos e expressamos a nós mesmos, seja individual ou coletivamente e, da mesma forma, construímos visões, ou versões, do outro. Pensando nesse sentido, entende-se que, mais profundo que gênero musical ou estado psicológico, o *blues* é resultado cultural ou estético de um processo social e histórico de identificação de si e do outro, pois, de forma geral, a construção de identidades envolve, também, uma atividade de certo modo comparativa de definição daquilo que não se é.

Ao mobilizar vozes ou (contra⁶¹) narrativas particulares que, colocadas historicamente na posição objetificada do Outro, são marginalizadas, o *blues* se apresenta como um descaminho, uma contradição àquilo que era definido hegemonicamente como a nação estadunidense: democrática, dinâmica, rica, moderna, próspera, nobre, branca; tensiona ou ressignifica, desse modo, aquele ‘sonho americano’ (o *american way of life*), mostra suas limitações e silêncios, apresentando, assim, novas possibilidades e identidades, além de reivindicar, também, sua memória e lugar na história nacional. Era, acima de tudo, um exercício significativo de autodefinição e autoafirmação em que esses grupos não apenas rechaçam imagens estereotipadas voltadas ao seu controle e despersonalização, como também assumem para si a autonomia de construir discursos acerca de si mesmos, no plano íntimo, reforçando sua individualidade enquanto sujeitos, e coletivo, consolidando -o e criando espaços de pertencimento.

E aqui chegamos ao desenlace crucial para a compreensão deste trabalho como um todo, pois essa comunidade negra, criadora, público e tema do *blues*, utiliza-se dele para recuperar suas vivências e emoções, entretanto, o faz como um mecanismo de

⁶⁰ No universo consensual, em que *o ser humano é a medida de todas as coisas* (p.50), a sociedade é uma criação visível, contínua, permeada de sentido e finalidade. É o mundo das práticas cotidianas, onde são construídas as elaborações do real (representações) que dão forma e restauram a consciência coletiva, tornando objetos, acontecimentos e pessoas em instâncias conhecidas, familiares e, portanto, seguras de acordo com os interesses e necessidades do grupo.

⁶¹ SOLIDADE, 2014, p.24.

enfrentamento, de ressignificação, por meio da performance, de todos os seus traumas sociais e pessoais, ultrapassando-os e, desse modo, reiterando, ao contrário do medo, da paralisia e da resignação, a força para a existência. Faz parte de um *continuum de lutas que é político e estético ao mesmo tempo* (DAVIS, 1989,p.201 *apud* COLLINS, 2019, p.192), pois, ao transformar o sofrimento, o estado espiritual de melancolia, em música, essa, por sua vez, voltada à catarse ou sublimação, o *blues* se torna um chamado para a sobrevivência, uma exaltação à vida e à resistência que contribui para a preservação da dignidade, humanidade e consciência do indivíduo, ao mesmo tempo que o conecta à sua coletividade e ancestralidade, encorajando laços, afetos, ideais e práticas comuns.

3. *I AIN'T GONNA MARRY, AIN'T GONNA SETTLE DOWN*⁶²: SEXUALIDADE E AUTO DEFINIÇÃO

O blues urbano se construiu a partir de mulheres, ou melhor, de mulheres negras. De fato, é Mamie Smith, a Rainha do Blues, com seu ‘Crazy Blues’⁶³ de sucesso estrondoso, que abre as portas para uma era ilustre e prolífica centrada em grandes divas, Ma Rainey, Bessie Smith, Ida Cox, Alberta Hunter, Clara Smith, Ethel Waters, Chippie Hill⁶⁴ e uma série de outras estrelas; mulheres negras majoritariamente da classe trabalhadora, que ocuparam o núcleo do primeiro fenômeno de massa desencadeado pela jovem indústria fonográfica dos anos 1920 (MUGGIATI, 1995, p. 93), as *race records*, gravações de artistas negras voltadas a um público negro, cujo potencial de compra havia sido desenvolvido pelas condições pós emancipação, anunciadas por jornais de propriedade negra e vendidas dentro dessas comunidades. Este momento de ascensão feminina na cena musical afro americana teve repercussões históricas, sociais e culturais consideráveis, não apenas pelo diverso e extenso legado deixado por elas, mas também por seu papel, ao abordar experiências que eram individuais e coletivas ao mesmo tempo, nesse processo de formação de identidades discutido anteriormente e, mais ainda, de uma forte consciência racial, social e de classe perpassada pelas vivências e percepções de gênero.

⁶² SMITH, Bessie. **Young Woman’s Blues**. Compositor: Bessie Smith. Intérprete: Bessie Smith / Blues Boys. Nova York: Columbia, 1926 (03:08min). Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000032636/W142878>. Acesso em: 22 jan. 2022.

⁶³ Mamie Smith foi a primeira artista negra a gravar uma performance vocal solo (ALBERTSON, 2003, p. 35) e deu, com a canção ‘Crazy Blues’, o pontapé inicial para o *boom* das gravações em massa do blues centralizado em mulheres dos anos 1920. Nasceu em Cincinnati, em 1883 e aos 10 anos já iniciava sua carreira artística nos vaudevilles e, posteriormente, em clubes noturnos; gravou mais de 80 canções e realizou turnês nos Estados Unidos e Europa, até aposentar-se em 1931.

⁶⁴ Gertrude Ma Rainey, a *Mãe de Blues*, nasceu em Columbus, Georgia, no ano de 1886; gravou seu primeiro disco aos 37 anos para a Paramount em 1923 e se tornou um grande fenômeno, influenciando a maior parte das cantoras de seu tempo. Também nascida na Georgia, em 1889, Ida Cox foi uma das primeiras artistas a gravar com a Paramount, que a apelidou de *The uncrowned queen of the blues* (A Rainha sem Coroa do Blues). Alberta Hunter (Tennessee, 1895), a *Namorada do South Side*, começa suas gravações em 1921, na cidade de Nova York, e constrói a partir daí uma carreira duradoura que a leva a turnês em diversos países do mundo, inclusive o Brasil. Clara Smith, a *rainha das choronas*, nasceu na Carolina do Sul em 1894 e começou a gravar suas canções em 1923, com a Paramount. Ethel Waters (Pensilvânia, 1896) começou a cantar muito cedo, aos 5 anos de idade, mas, com o tempo, afastou-se do blues e se dedicou a performar *standards*; chegou a receber um prêmio da Associação da Canção Popular e, inclusive, foi recebida na casa branca por Richard Nixon em 1971. Hill nasceu em 1905 na cidade de Charleston, Carolina do Sul; suas gravações datam de 1925, pela Okeh Records e é mais conhecida por seus trabalhos com Louis Armstrong.

Não obstante sua centralidade e inegável importância, tal tradição é frequentemente marginalizada em estudos focados nas contribuições do *blues* nas trajetórias das comunidades negras desse período, tratada sob uma perspectiva sobretudo masculinista que acaba por apagar ou superficializar suas narrativas e participação ativa nesse sentido e até mesmo no desenvolvimento do próprio *blues* enquanto gênero musical. Angela Davis (1998) afirma, pensando a este respeito, que por diversas razões, particularmente suas temáticas predominantes e a rejeição costumeira reservada a tudo o que é popular ou ligado às classes trabalhadoras, as tentativas de análise das letras e performances dessas mulheres tendem a considerá-las de certo modo menos ‘politicamente relevantes’ naquele contexto quando em comparação às criações rurais e majoritariamente masculinas que compõem este imaginário acadêmico acerca do *blues*.

Sobre isso, é interessante observar que esta não é uma tendência apenas entre estudiosos iniciais do tema, mas que segue até trabalhos mais recentes, algo perceptível, inclusive, no contato com algumas das bibliografias consultadas para esta pesquisa. Roberto Muggiati, por exemplo, ainda que apresente um retrato riquíssimo do blues e de seus significados para as comunidades negras e reconheça a centralidade das mulheres no contexto urbano do início da década de 20, não as menciona com a mesma frequência ou profundidade que faz a respeito dos *bluesmen*, sendo revelador o fato de que, ao separar, em *Blues: da lama à fama* (1995), capítulos introdutórios sobre personalidades marcantes do gênero, configurem apenas Bessie Smith e Ma Rainey⁶⁵ entre Leadbelly, Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, Lonnie Johnson, Leroy Carr, Robert Johnson, Sonny Boy Williamson, Lightnin Hopkins, Howlin’ Wolf, Muddy Waters, Willie Dixon, John Lee Hooker, T-Bone Walker e B.B. King. Da mesma forma, não é possível deixar de fora dessa observação o inglês Eric Hobsbawm, que, em *História Social do Jazz* (2008), apresenta uma postura, além de evolucionista em certa medida, excessivamente voltada ao masculino, tendo em vista sua escolha de não apenas deixar de comentar em profundidade o papel dessas mulheres do *blues* clássico – que não é o seu foco, mas é mencionado como um dos maiores precursores do *jazz* -, como também de tratar as ‘mulheres’ no geral em diversos momentos do texto como simples objetos de desejo dos

⁶⁵ Bessie Smith é a única que recebe um capítulo inteiro apenas para si, uma vez que aquele dedicado a Ma Rainey, *Ma e as Meninas*, é formado, na verdade, por comentários sobre toda essa tradição clássica feminina, abordando, então, outras cantoras: Mamie Smith, Clara Smith, Rosa Henderson, Ida Cox, Sara Martin, Ethel Waters, Victoria Spivey e Alberta Hunter.

homens artistas e, mais ainda, de as excluir como um público majoritariamente consciente do *jazz* ao dizer:

(...) Para essa afirmação não são necessárias estatísticas. Nos clubes ou concertos de jazz, o número de rapazes é sempre maior, visto que poucas moças vão a tais lugares a não ser com seus namorados, enquanto que muitos rapazes vão sozinhos ou acompanhados de outros rapazes. A comunidade de entusiastas é quase que totalmente masculina. Embora existam algumas mulheres aficionadas e entusiastas com conhecimentos bastante aprofundados - normalmente com ocupações em esferas intelectuais ou artísticas, ou ainda em ocupações noturnas -, uma pesquisa mais aprofundada irá quase sempre revelar que elas adquiriram esse gosto a partir de um antigo namorado, músico ou fã de jazz. (Hobsbawm, 2008, p. 248)

Ademais, em *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), Davis recupera, além do exotismo a partir do qual eram concebidas tais expressões musicais pelos grupos brancos que não as rejeitavam peremptoriamente, tradições intelectuais distintas dentro da própria comunidade negra que deixavam de lado ou desaprovavam estas perspectivas femininas, em alguns casos até o *blues* como um todo, por enxergá-las como primitivismos populares, formas culturais não elevadas e cujos temas eram associados a noções que supostamente deveriam ser superadas por seus membros na busca de seu lugar dentro daquela sociedade branca e ‘civilizada’. Nesse seu exercício, ela chama a atenção para figuras importantes do movimento cultural do Renascimento do Harlem, como Alain Locke⁶⁶, que, em seu projeto de articular uma estética que seria distintamente negra, mas não se desvinculava de todo dos moldes da cultura clássica europeia, ignoravam ou subestimavam o *blues*, especialmente aquele urbano e centralizado na figura de mulheres, relegando-o a um status de ‘baixa cultura’ em comparação a expressões que supostamente seriam mais refinadas e respeitáveis, como a literatura, as artes plásticas e a música clássica. Este recorte de certo modo classista pode ser identificado também dentro do movimento associativo de mulheres negras que, não obstante sua importância e contribuição inegável na construção de uma consciência feminista e em ações concretas pela libertação negra, apresentava lideranças frequentemente vindas de uma classe média emergente (DAVIS, 2016, p.135) que nutria o costume de se desassociar de valores e

⁶⁶ Segundo Davis (1998, p.150), Locke defendia a ideia de que seria necessário um ‘gênio da raça’ para transcender a música negra, que até então não havia produzido nomes sérios, elevando-a ao status de tradição de Alta Cultura.

criações da classe trabalhadora e pobre que pudessem colocar em risco a própria imagem que elaboravam, ou procuravam elaborar, de si mesmos naquele contexto.

A centralidade dada por esses *blues* femininos à sexualidade, tratada, como veremos adiante, de modo realista, escancarado e sem reservas, acabava por reforçar, segundo este grupo em questão, estereótipos que vinculavam a população negra, em geral, e suas mulheres, em específico, à promiscuidade e imoralidade, aspectos que, desviantes dos ideais dominantes de feminilidade e que estimulavam, desde a escravidão, violências sexuais variadas, deveriam ser desconstruídos e rejeitados a todo custo em defesa da integridade moral e pureza das mulheres negras. Tal postura não leva, todavia, a uma indiferença completa em relação às suas irmãs da classe trabalhadora, às quais se encontravam intrinsecamente ligadas por suas condições de mulheres e negras, mas a voltar-se a elas com vistas à sua recuperação (DAVIS, 1998, p.42) e é justamente aí que encontramos um grande problema, ou seja, a ideia de que existisse um padrão de comportamento para a mulher negra, um padrão que deveria ser imitado como requisito para a luta e protesto dentro daquele contexto racista e patriarcal.

Estas observações gerais, por sua vez, nos permitem chegar a lugares interessantes. Antes de tudo, é imprescindível dizer que enxergar o *blues* como valor único e universal dentro de uma comunidade negra monolítica seria uma postura redutora e até mesmo objetificadora, na medida em que não admite a diversidade e divergência nesse processo de construção de identidades e busca pelo pertencimento que é complexo e pleno de significados. A questão é que interesses, costumes e práticas distintas surgem em uma sociedade em que opressões se interseccionam e, desse modo, mesmo dentro de um grupo amplo que divide entre si memórias e problemas semelhantes, a existência de lugares sociais variados - classe, gênero, raça, orientação sexual, entre outros – conduz a possibilidades, interpretações e modos de agir também variados. Para além disso, e ainda mais importante para esta pesquisa, tais considerações nos revelam que a aversão à cultura dessas classes trabalhadoras negras se entrelaça a uma desconfiança tipicamente ocidental em relação a narrativas não escritas, ou, em termos mais claros, às tradições orais que formam, em última medida, o arcabouço do *blues*.

De fato, Angela Davis (1998, p. xii) afirma, ao analisar o trabalho de Bessie Smith, Gertrude Ma Rainey e Billie Holiday, que aquilo que é concebido como as tradições do feminismo negro contemporâneo tende a suprimir ideias e posturas cruciais produzidas

dentro dessa classe trabalhadora e pobre em que o acesso a textos escritos, ou à alfabetização em geral, era limitado, desconsiderando, assim, como válido, o conhecimento criado, divulgado e colocado em prática nessas esferas, especialmente, mas não exclusivamente, por meio do *blues*. Patricia Hill Collins (2019, p.81), ao colocar o pensamento feminista negro no centro de sua abordagem, concorda com Davis em certa medida ao identificar a existência de dois domínios inter-relacionados de conhecimento, o trivial, naturalizado – o primeiro e mais fundamental, provém das ações e pensamentos cotidianos -, e o especializado – o saber organizado, voltado à participação de grupos de objetivo definido -, enfatizando a necessidade de manter sua relação dialógica para a construção de um feminismo negro autodefinido que não seja excludente ou elitista.

E é aqui que chegamos a um ponto chave. Mesmo que não inscritas nesse campo acadêmico ou de pensamento sistematizado e textualmente articulado, as intérpretes negras do *blues* clássico da década de 1920, a partir de suas canções veiculadas em performances ao vivo e discos amplamente vendidos, nomeavam e davam forma às circunstâncias das vidas das mulheres negras, expressando experiências e sentimentos individuais, íntimos, mas que ressoavam e conversavam com o contexto de vivências, sofrimentos, resistências e problemas comuns e pertinentes a elas. Sob essa perspectiva, o que torna o *blues* feminino uma fonte tão fértil de pesquisa histórica é que, ao dar voz ao cotidiano de mulheres negras, suas respostas, emoções e preocupações, ele ilumina não apenas políticas de gênero dentro dessa classe trabalhadora, como também elaborações próprias de ‘feminilidade’ (*womanhood*⁶⁷) que não necessariamente estariam em consonância com as ideologias dominantes – ocidentais, brancas e androcêntricas, portanto - acerca do lugar reservado à mulher dentro de um grupo. Mais ainda, revelam a agência feminina nesse processo constitutivo de identidades e consciências coletivas que é singular na medida em que coloca em pauta e desafia, sutil e diretamente, a dominação masculina dentro e fora da comunidade negra, sem esquivar-se, no entanto, da realidade de uma sociedade estruturalmente racista que também aproxima mulheres e homens negros de um modo particular.

Como discutido anteriormente, a condição do ‘Outro’ objetificado, característica do sistema escravista moderno, é definida, de maneira binária e hierarquizada, a partir de uma relação de ‘propriedade’ que concebe o objeto da posse enquanto instrumento

⁶⁷ DAVIS, 1998, pág.37.

lucrativo de exploração cujo valor é determinado em termos de força, vigor e produtividade. Dito isso, a reprodução, entre os escravizados, das categorias de gênero ou divisões de papéis sexuais bem delineados, comuns à cultura dominante, torna-se irrelevante em face à sua função primordial, o trabalho, e as tarefas, opressões e exigências das mulheres acabam por ser idênticas às dos homens. Esta realidade peculiar, por sua vez, tem implicações notáveis dentro da própria comunidade escravizada, que excluída, de modo geral, dos valores que direcionam o comportamento das classes proprietárias hegemônicas, organiza-se, dentro do que é possível, a partir de definições específicas que recriavam tradições da África Ocidental relacionadas ao papel feminino nessa coletividade, este não limitado à esfera privada de funções domésticas desvalorizadas (COLLINS, 2019, p.107).

O domínio doméstico, neste contexto cultural dos sujeitos escravizados, é imbuído de novos sentidos, em especial por representar o único espaço que não poderia ser direta ou imediatamente reivindicado pelos senhores (DAVIS, 2016, p.33), voltado, ao contrário, exclusivamente às necessidades e desejos do indivíduo e de sua comunidade, o lugar máximo não apenas de resistência às desumanizações diárias, mas da própria vivência e afirmação da humanidade mesma, das subjetividades e, mais ainda, de valores coletivos fundamentais⁶⁸. Partindo disso, o que se pode enxergar nesta vida doméstica das senzalas, segundo Angela Davis, é a igualdade sexual⁶⁹, pautada não na distribuição rigorosa e hierárquica de papéis de gênero, entre matriarcas ou patriarcas, tarefas superiores e inferiores, mas na valorização de cada atividade como igualmente necessária para a sobrevivência e manutenção do grupo.

As mulheres negras eram iguais a seus companheiros na opressão que sofriam, eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Essa era uma das grandes ironias do sistema escravagista: por meio da submissão de mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de

⁶⁸ Importante lembrar que, como trabalhado no capítulo 1, entre a comunidade negra escravizada, o público e o privado, tidos pela cultura branca ocidental e androcêntrica como esferas separadas e destinadas a categorias sexuais diferentes, tinham seus limites indefinidos a partir da ideia de família como um parentesco estendido, em que todos são responsáveis uns pelos outros. Esse modelo de organização era funcionalmente útil tendo em vista a necessidade primordial em um sistema desumanizador como era o da escravidão: a sobrevivência, não apenas física, mas também cultural, do grupo e do indivíduo.

⁶⁹ Patricia Hill Collins (2019, p.110) afirma, assim como Davis, que as economias políticas escravistas dificultavam o enraizamento da dominação de gênero, seja patriarcal ou matriarcal entre essas comunidades. A ideia de matriarcalidade nas famílias de escravizados é uma interpretação que muitos teóricos tenderam a desenvolver, como visto brevemente no capítulo 1, ao lançar um olhar ocidental, branco e etnocêntrico a instituições cujo funcionamento e estrutura seguem outras lógicas.

sexo, criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. (DAVIS,2016, p.37)

Estas relações escravistas, contudo, eram administradas pela conveniência e, desse modo, não obstante a experiência de igualdade sexual entre suas comunidades e a exploração econômica que as ‘desproviavam’ de gênero, quando fosse apropriado às classes proprietárias, essas mulheres negras escravizadas poderiam ser reduzidas unicamente à sua condição de ‘fêmeas’, sofrendo agressões que, em última medida, só poderiam ser infligidas a elas. Tal especificidade se baseia, em essência, no controle ilimitado e acesso irrestrito aos seus corpos e, se o peso de tal subjugação era também sentido pelos homens escravizados⁷⁰, era entre as mulheres que ela adquiria maior potência ao se manifestar em dois níveis centrais: o estupro, enquanto um mecanismo corretivo e punitivo violento que serve à afirmação do poder econômico e patriarcal, e a interferência na vida reprodutiva, baseada no proveito da mulher negra na posição de instrumento para a ampliação da população escravizada. Ambos retiram da mulher o poder sobre si mesma, na medida em que negam-lhe a ação de consentimento, tradução máxima de independência e domínio sobre o próprio corpo e destino, transferindo o direito máximo ao seu proprietário.

A sexualidade, desse modo, é posicionada no centro das opressões particulares das mulheres negras dentro do sistema escravista, e funciona, inclusive, como um fio condutor que guia a criação e naturalização de estereótipos ou imagens de controle voltadas à sustentação dessas relações hierárquicas e desumanizadoras, justificando ideologicamente violências objetivas diversas. Partindo da *mammy*, dessexuada, serviçal fiel, carinhosa e obediente, passando pela *matriarca*, desprovida de feminilidade, castradora e agressiva, pela *procriadora*, naturalmente mais capaz de ‘produzir’ filhos, até chegar à *jezebel*, de insaciável apetite sexual (COLLINS, 2016, p.140-159)⁷¹, essas

⁷⁰ Certamente coerções sexuais variadas – como a fetichização, as representações de promiscuidade e descontrole lascivo – eram aplicadas sobre os homens negros escravizados, todavia, o ponto aqui é da especificidade da experiência feminina na medida em que tais práticas tinham o objetivo de reforçar o seu lugar inferior incontestável e natural naquela estrutura ao reforçar sua condição de ‘fêmea’, aquiescente, passiva e fraca (DAVIS, 2016, p.38).

⁷¹ Cada uma dessas imagens criadas, disseminadas e ressignificadas ao longo do tempo possuem características próprias e desempenham funções específicas dentro da cultura dominante, seja para estimular ou condenar determinadas condutas; entretanto, é evidente um componente sexual que as interliga, seja pela ideia de aparência ou pelo comportamento. A *mammy*, por exemplo, é normalmente concebida como uma mulher obesa, de pele retinta e traços africanos, desprovida das características associadas à ‘beleza’ pelos padrões eurocêntricos, e que representa a deferência e subserviência a ser oferecida aos padrões brancos - vide a personagem homônima retratada por Hattie McDaniel no filme ‘*E o Vento Levou...*’ de Victor Fleming (1940).

imagens distintas nos informam dos interesses da elite masculina branca em demarcar a sexualidade e a fertilidade das mulheres negras, ao mesmo tempo em que determinam, pela tendência do pensamento binário que justapõe categorias opostas, a ‘normalidade’ da conduta entre mulheres brancas. Analisando este breve panorama representacional – que não se desvincula de modo algum da realidade objetiva, já que criado e vivido nela e a partir dela – o que percebemos, então, é não apenas a exclusão dessas mulheres negras das ideologias hegemônicas acerca da feminilidade e exaltação da maternidade, mas também sua construção imagética como o contrário do normalizado, o limite, a fronteira que alimenta e reitera estes mesmos valores e costumes dos quais são excluídas.

Collins (2019, p.45) define com clareza essa situação ao discutir o lugar social de *outsider within* (estranha de dentro, em tradução livre) estabelecido pela experiência peculiar dessas mulheres dentro do trabalho nas casas de empregadores brancos nos períodos anteriores à Segunda Guerra Mundial, uma posição ambígua de marginalidade que cria condições para o desenvolvimento de pontos de vista e estratégias de resistência caracteristicamente femininas e negras. Este lugar é definido pela contradição inerente a esta atividade, que ainda guardava resquícios das relações escravistas, de se estar dentro da sociedade hegemônica, frequentando diariamente o lar, criando vínculos com as crianças, os patrões e até alguns vizinhos, vidas privadas que ela consegue observar de perto, contudo, do lado de fora, a partir da entrada de serviço, de uniforme, prestando as devidas deferências, almoçando na cozinha com seus próprios talheres, indo a seções segregadas do supermercado; uma situação em que eram ‘como se fossem da família’, sem, na realidade, serem consideradas ‘família’, mas, sim, trabalhadoras economicamente exploradas. Este olhar de dentro, lançado por quem está de fora, vivendo em comunidades negras circunscritas, possibilita novos pontos de vista acerca dos princípios dessa cultura dominante, a percepção de suas incongruências internas e mais ainda, do grande abismo entre os valores e as práticas, o ideal hegemônico do ‘feminino’ e a realidade de depreciação das mulheres negras, abrindo espaço para que noções alternativas e desviantes das normas sobre a mulher e seu lugar fossem buscadas.

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens e ser carregadas quando há valas na passagem, e ter o melhor lugar onde quer que estejam. A mim, porém, ninguém nunca ajuda a subir em carruagens, a pular poças de lama, nem cede o melhor lugar! E por acaso não sou mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Jáarei, plantei, trabalhei

em estábulos, e homem nenhum se saía melhor do que eu! E por acaso não sou mulher? Eu era capaz de trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando havia comida -, além de aguentar chicotada! E por acaso não sou mulher? Pari treze filhos, e um por um foram vendidos como escravos. Quando chorei minha dor de mãe, ninguém me ouviu, só Jesus! E por acaso não sou mulher? (LOEWENBERG; BOGIN, 1976, *apud* COLLINS, 2019, p.51)⁷²

O *blues* aparece, então, para essas mulheres das classes trabalhadoras, como meio de contestação e ressignificação dessa realidade, de seu passado, presente e futuro, rejeitando estas mesmas imagens de controle que justificavam e naturalizavam as violências históricas com as quais lidavam cotidianamente e articulando, ao mesmo tempo, coletivamente, em performances e discos, perspectivas e narrativas auto definidas sobre a condição da mulher negra para si mesmas, dentro de suas comunidades e na sociedade estadunidense como um todo. E se, porventura, possa ter reforçado, como afirma a crítica do movimento de associação, estereótipos acerca das populações negras, isso acontece não pela expressão em si, mas, ao contrário, pela incapacidade dessa cultura branca dominante de reconhecer os mecanismos de comunicação inerentes ao *blues*, suas dubiedades, ironias, sarcasmos e discursos disfarçados, uma herança indubitável das canções do período escravista, e, conseqüentemente, entrever as implicações culturais, sociais e políticas que a sexualidade tinha enquanto tema. Ela é, com efeito, um exercício da autonomia, o domínio em que as mudanças sociais pós emancipação se fizeram mais tangíveis, em que as diferenças entre o antes, marcado pela escravidão e todas as suas violências desumanizadoras, e o depois puderam ser constatadas com maior veemência.

O processo de emancipação, como já discutido aqui, carrega consigo inúmeras contradições que tornam a liberdade um conceito de certo modo indefinido, contudo, se a abolição não pôde ser sentida efetivamente pelos libertos em termos políticos e econômicos, é no âmbito individual que ela se manifesta imediata e concretamente, em especial nos sentidos do amor sexual, pois se a experiência da mulher escravizada é marcada pelo sequestro de sua prerrogativa de consentimento ao acesso de seu corpo e sexualidade, é esta nova circunstância de autonomia nas escolhas, senão em todos os

⁷² Fragmento de um discurso proferido pela ativista Sojourner Truth na convenção dos direitos da mulher de 1851, em Akron (Ohio). Não sabia ler, nem escrever e, por isso, a maior parte do que se sabe a respeito dela ou de seus discursos e pontos de vista chegou até nós a partir do testemunho e transcrições de outras pessoas.

aspectos da vida, ao menos acerca de si mesmas e suas experiências interpessoais, que é registrada nos *blues* como expressão palpável da vivência dessa liberdade conquistada.

As representações da sexualidade feminina negra nestas canções, portanto, não partem necessariamente de pressupostos hegemônicos da cultura popular branca, mas, na verdade, de referências próprias, construídas a partir de experiências históricas e culturais únicas dentro dessa sociedade civil negra circunscrita pelas políticas de segregação e a posição peculiar de *outsider within* que escancarava o caráter socialmente construído de valores sedimentados como naturais e inescapáveis. O amor romântico (ou romantizado), assexuado, etéreo e eterno é rejeitado, dando lugar ao amor real, concreto, sexualizado, efêmero e até violento, repleto das contradições intrinsecamente humanas e tão comuns ao *blues*, mas que o amor perfeito e puro não pode conceber. Ao referir-se, além das belezas dos relacionamentos, também às suas ambiguidades, abandonos, traições, separações, desentendimentos, ciúmes, agressões, enfim, ao seu sofrimento, essas mulheres não se desvinculavam apenas da representação idealizada do ‘amor’, mas, até certo ponto⁷³, de toda uma ideologia androcêntrica acerca da feminilidade (branca) que coloca a domesticidade como o destino primordial da vida da mulher, o casamento como a felicidade mesma e a maternidade como realização maior de sua existência.

Diversamente, a sexualidade no *blues* clássico, ao anunciar despididamente o desejo feminino e sua escolha por satisfazê-lo sem culpa, é esteticamente articulada enquanto agência, esta não apenas sexual, mas também social, política e cultural, na medida em que redefine os sentidos de ‘feminilidade’ entre a classe trabalhadora negra, celebrando valores, como a assertividade e a independência, que não estavam em completa consonância com as ideologias dominantes de uma condição feminina ‘natural’ ou ‘verdadeira’ associada à postura de passividade e aquiescência. Estas cantoras, portanto, colocam em questão, desafiam, à seu modo, os estereótipos de inferioridade que frequentemente relegam a mulher a um lugar secundário, entretanto, mais do que isso, o fazem de forma interseccionada, já que partem das experiências, perspectivas, sentimentos e memórias produzidas e compartilhadas dentro das comunidades negras segregadas, participando, portanto, de forma ativa no desenvolvimento de uma consciência coletiva racial perpassada também por noções de gênero e classe.

⁷³ Importante lembrar novamente que o blues não era um valor absoluto dentro das comunidades negras, nem mesmo entre as classes trabalhadoras. Além disso, afirmar que a classe trabalhadora negra – e mesmo as comunidades do *blues* – manteve um tipo de ‘integridade’ que não permitiu a naturalização de valores e práticas comuns a esta cultura popular branca é uma espécie de romantização também redutora da complexidade desses grupos.

Percebemos aqui um contínuo que localiza estas expressões urbanas e femininas, salvo suas particularidades, justamente nessa tradição inicial do gênero, visto que o tom íntimo das canções, cujas letras tratam das alegrias e decepções individuais do eu-lírico, não impedem que esta tenha, também, implicações coletivas indiscutíveis. Aqui, de modo semelhante ao seu estilo rural, o pessoal e o político acabam por se entrelaçar e as distintas experiências da sexualidade veiculadas apresentam essa essência *compartilhada que é socialmente produzida* (DAVIS, 1998, p.91), representando vivências que são privadas e públicas ao mesmo tempo, já que articuladas coletivamente neste exercício de reconhecimento mútuo, escuta afirmativa e catarse conjunta que é a performance do *blues*. Dessa forma, majoritariamente atravessados pela mote das relações amorosas e sexuais, diversos são os temas abordados por essas mulheres, desde as vicissitudes da vida cotidiana, como o aluguel, até angústias psicológicas, a vontade de abandonar a vida presente em busca de algo mais espiritualmente satisfatório, por exemplo, e denúncias certas acerca das condições precárias em que a população negra é levada a viver dentro dessa estrutura racista e excludente— pobreza, encarceramento, enchentes, desemprego, entre outros -, o que nos revela, ademais, outro paralelo entre as tradições iniciais do *blues* e esta que é aqui o nosso foco, muitas vezes considerada frívola e politicamente irrelevante em comparação à primeira: os seus significados. O *blues* é, para essas cantoras e sua platéia, o seu curandeiro, sublimando suas adversidades e sofrimentos, recuperando suas forças, impedindo a resignação e a desistência e levando à reação, ao movimento.

Por fim, o que se procurou realizar neste capítulo foi uma breve, porém oportuna, discussão acerca das implicações diversas da sexualidade enquanto tema predominante nas narrativas femininas do *blues* clássico dos anos 1920, percebendo-o, portanto, como um desafio estético às concepções e políticas hegemônicas de raça e gênero baseadas no binarismo que coloca estas mulheres negras no limite daquilo que é aceitável ou desejável, iluminando seu caráter socialmente construído e, portanto, arbitrário. Ao retratar os relacionamentos amorosos e carnais com realismo e complexidade e cantar a respeito de personagens fortes, sexuais e, ao mesmo tempo, vulneráveis, estas grandes intérpretes do *blues* articularam novas possibilidades de definições da ‘mulher’ e o seu lugar na sociedade, novamente um exercício de identidade e auto definição que incorpora tanto a singularidade quanto a multiplicidade da experiência negra do período.

4. *THE WORLD IN A JUG, THE STOPPER'S IN MY HAND*⁷⁴: A IMPERATRIZ

*“Quando eu era pequena, sentia que Bessie estava passando por problemas como os meus. Por isso, ouvi-la era um consolo para as pessoas do Sul. Ela exprimia tudo aquilo que elas não conseguiam traduzir em palavras”*⁷⁵

A sexualidade, como vimos até aqui, se constitui como tema central das narrativas femininas do blues clássico urbano, desempenhando papéis entre as classes trabalhadoras negras que transcendiam o valor de apreciação ou diversão, visto que imbuída de significados mais profundos, como afirmação e celebração não só da autonomia e humanidade daquelas pessoas, mas também de novas possibilidades de percepção da mulher negra e de seu lugar social, cultural e individual em um contexto de dominância masculina. Dentro deste exercício complexo e afirmativo de identidade e auto definição, de valorização de particularidades individuais e coletivas, toda a assertividade e independência, todo o sentimento cru, indisfarçado e potente que são configurados como características e condutas comuns às mulheres negras da classe trabalhadora, encontram maior expressão nesta que é aqui nossa protagonista, a grande Imperatriz do Blues, uma epítome daquilo que seria a figura da *performer* da época e que encarnou em si grande parte das preocupações, desejos e expectativas dos sujeitos negros de seu tempo: Bessie Smith.

Pensando nesse sentido, e considerando sua influência em artistas contemporâneos e posteriores, o objetivo maior neste capítulo é, ao contrário de uma perscruta minuciosa de sua intimidade ou trajetória, o de entender, por meio da análise do seu trabalho - que acaba por se misturar à sua vida pessoal - o lugar que ela ocupava, enquanto profissional da música, nessa sociedade estadunidense estruturalmente racista e institucionalmente segregada, assim como entre as comunidades negras, canalizando mensagens, representações e tradições variadas imprescindíveis para a construção de uma consciência coletiva negra e feminina, especialmente entre os grupos migrantes do Norte.

Chris Albertson, conhecido biógrafo de Bessie Smith, afirma que os relatos mais frequentes – nem sempre inteiramente confiáveis, todavia – a respeito da artista são sobretudo referentes aos seus agitados e gloriosos tempos de estrelato, o que deixa seus

⁷⁴ SMITH, Bessie. **Down Hearted Blues**. Compositor: Alberta Hunter e Lovie Austin. Intérprete: Bessie Smith/ Clarence Williams. Nova York: Columbia, 1923 (03:26min). Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000028630/80863-Down_hearted_blues. Referência ao verso *Eu tenho o mundo em um jarro, a rolha em minha mão (I got the world in a jug, the stopper's in my hand)*.

⁷⁵ Afirmação da cantora gospel estadunidense Mahalia Jackson (*apud* MUGGIATI, 1995, pág. 92).

primeiros anos, assim como os últimos, marcados pela decadência e esquecimento do blues clássico feminino, envoltos em uma espécie de neblina⁷⁶. O que se sabe é que seu nascimento se deu provavelmente⁷⁷ no ano de 1894, em uma ‘pequena cabana decrépita’⁷⁸ em Chattanooga, no Tennessee. Fazia parte de uma grande família de sete irmãos – Son, que morreu antes que Bessie viesse ao mundo, Bud, a mais velha Viola, Tinnie, Lulu, Andrew e Clarence -, todos filhos de William, um pastor batista, e Laura Smith.

Seu encontro com o mundo do entretenimento – uma das únicas alternativas ao trabalho manual pesado ou doméstico naquele contexto de escassas oportunidades de emprego para a população negra - se deu muito cedo, quando, ainda criança, aos nove anos, já se apresentava nas ruas de sua cidade por alguns trocados. Profissionalmente, conseguiu em 1912 uma audição para a o show itinerante dirigido por Lonnie e Cora Fisher, o Moses Stokes, e passou a integrar a trupe como dançarina; foi lá que conheceu Ma Rainey, a ‘Mãe do Blues’, com quem manteve próxima relação de amizade. A partir daí Bessie inicia sua esplendorosa e efêmera jornada rumo à celebridade, se apresentando em diversos vaudevilles e musicais – Rabbit Foot Minstrels, *Glorifying the Brownskin Girl* (do qual ela foi cortada por ser ‘negra demais’⁷⁹), Peter Werley’s Florida Cotton Blossoms, Silas Green Show, entre outros - até se consolidar como *performer* no circuito do *Theater Owner’s Booking Association*⁸⁰.

É possível dizer, então, que Bessie não era uma completa desconhecida do público negro quando finalmente se juntou à efervescente indústria fonográfica dos anos 1920; pelo contrário, ela já cultivava uma considerável reputação entre os estados do Sul pelos quais viajava com seus espetáculos quando, em 1923, depois de ter sido rejeitada por duas

⁷⁶ A documentação do *jazz* e do *blues*, mais evidente a partir dos anos 1930, concentrava-se mais na artista Bessie Smith, suas controvérsias e trabalhos, do que no ser humano, na mulher por trás das performances e mitos; o que Albertson afirma é que estes escritores, em sua maioria brancos, não demonstravam, a despeito do entusiasmo pela música, entendimento (ou interesse) mais profundo acerca dos significados sociais daquelas criações, tampouco de seus criadores e da cultura da qual saíam (ALBERTSON, 2003, p.23).

⁷⁷ Certidões oficiais de nascimento não eram comuns entre a população negra do Sul, que geralmente registrava essas informações de forma privada em livros de família. No caso dos Smith, este não parece ter sido um costume e a data de nascimento de Bessie (15 de abril de 1894) pode apenas ser conferida em um pedido de licença matrimonial do ano de 1923 (ALBERTSON, 2003, p.25).

⁷⁸ ‘*A little ramshackle cabin*’. Idem, p.25.

⁷⁹ Idem, p.27.

⁸⁰ O *Theater Owner’s Booking Association* (T.O.B.A) ou *Toby Time*, fundado em 1911, era o mais tradicional e prestigiado circuito de teatro e *vaudevilles* no universo do entretenimento itinerante negro estadunidense. Ganhou de seus artistas associados o apelido de *Tough on Black Asses* (Duro com as Bundas Pretas, em tradução literal, o que pode ser entendido como ‘exigente com os artistas negros’), pois, apesar da popularidade, costumava operar abaixo do padrão, oferecendo, apesar da pesada carga de trabalho, baixos salários – exceto para celebridades, como Bessie posteriormente se tornaria – e instalações precárias. (ALBERTSON, 2003, p.66)

outras gravadoras⁸¹, assina com a ‘divisão de raça’ da Columbia Records, dirigida pelo agente de talentos Frank Walker. Seu contrato se estendeu por um período de 10 anos – foi dispensada em 1933⁸², quando o blues das mulheres não mais correspondia aos interesses da indústria ou do público geral – e chegou a gravar um total de 180 faixas, das quais apenas 160 puderam ser recuperadas em nome do projeto da própria companhia em relançar Bessie em LP⁸³.

Acerca desse repertório, de maneira geral, é possível afirmar, a partir da análise, que o conjunto de compositores e letristas que trabalharam com a intérprete, a despeito do fato de ser majoritariamente masculino, é razoavelmente variado, contando com nomes já conhecidos no meio fonográfico - W.C Handy, Clarence Williams, Perry Bradford, Lovie Austin-, e com outras célebres artistas do blues clássico, como Ida Cox, Alberta Hunter e Ma Rainey. Ainda que a maioria das canções tenham sido escritas ou compostas por terceiros, aparecem também autorias da própria Bessie Smith, seja como participação ou, ainda, sozinha; segundo Albertson, seu limitado domínio da língua escrita não apresentava um grande empecilho, ela criava a letra a partir de experiências pessoais ou histórias, memorizava as estrofes e outra pessoa, geralmente seu pianista do momento, era responsável por transcrevê-las⁸⁴. Em termos instrumentais, as músicas apresentaram mudanças significativas no decorrer dos anos. Inicialmente, seus vocais são acompanhados apenas por um piano – cuja presença é absoluta em quase toda a coletânea – e, nesse sentido, é possível perceber a regularidade de algumas figuras: Clarence Williams, Fletcher Henderson, Irving Johns, Jimmy Jones e Fred Longshaw. Mais

⁸¹ Idem, p.37. Bessie fez audições para a Black Swan, a primeira gravadora de propriedade negra, em 1921, e para a Okeh, em janeiro de 1923, quando foi rejeitada por ter a voz ‘muito áspera’ (*too rough*).

⁸² É possível perceber uma espécie de decadência na carreira de Bessie quando consideramos, por exemplo, a relação de suas gravações por ano. Começando em 1923, quando iniciava sua trajetória nos estúdios, até aproximadamente 1928, íterim em que se consolida como solista e personalidade popular por meio dos seus discos e turnês, Smith gravava uma média de 20 a 30 canções por ano, entretanto, analisando a partir de 1929, período não apenas de crise econômica e política, mas também de ascensão do cinema e de outros gêneros musicais que colocam o blues urbano e feminino em segundo plano na cena fonográfica, somado a questões pessoais da cantora – seu divórcio e abuso alcoólico, por exemplo -,o que se observa é uma ligeira queda para 17 canções. A derrocada fica ainda mais nítida nos anos seguintes, em que lança apenas 7 em 1930, 6 em 1931, nenhuma em 1932 e 4 em 1933, quando tem fim o seu contrato.

⁸³ O responsável pelo rastreamento e recuperação desses discos foi o crítico de jazz dinamarquês Chris Albertson, autor da biografia primorosa usada aqui como base para a pesquisa. Foram ao todo 160 faixas distribuídas em 5 álbuns duplos lançados a partir de 1970.

⁸⁴ De acordo com o *Discography of American Historical Recordings* (DAHR), banco de dados online de gravações realizadas por companhias estadunidenses entre os anos 1895 e 1970 (era 78rpm), Bessie recebe os créditos como *composer* (compositora) por 30 canções, como *lyricist* (letrista) por 23 e como *songwriter* (pode ser traduzido também como compositora, mas se refere ao trabalho de criação conjunta de música e letra) por 6. Na tabulação realizada para esta pesquisa, a primeira música com o seu nome nos créditos (junto de Clarence Williams) é *Jailhouse Blues*, de 1923, a respeito da melancolia do eu lírico dentro da prisão.

adiante, a partir de 1924, há uma preferência gradual por ritmos mais sincopados e outros instrumentos começam a ser incorporados, em especial os de sopro, tocados por profissionais que aparecem consistentemente entre as faixas, como Charlie Green no trombone e, seu duo mais consagrado, Louis Armstrong na corneta; é possível ouvir também clarinete, saxofone e kazoo⁸⁵, além de alguns instrumentos de corda, como violão, violino e banjo.

Em sua primeira sessão, em fevereiro de 1923, produziu, depois de diversas tentativas e dias de gravação, três canções que já antecipam, de certo modo, tanto o corpo temático de seu vasto repertório, quanto a maneira como ela expressa ou evoca estes temas. *T'aint Nobody's Biz-ness if I Do*, composta por Porter Grainger e Everett Robbins, é uma versão anteriormente performada por Anna Meyers e pode ser entendida como uma afirmação contundente, direcionada à audiência, da 'liberdade' do eu lírico de fazer suas próprias escolhas, ou ainda, sua firme decisão de não se importar com o que possam dizer ou pensar a respeito dela, uma vez que as críticas ao seu comportamento existirão de qualquer modo.

*Não há nada que eu possa fazer, ou nada que eu possa dizer
Que o povo não me critique
Mas eu vou fazer do jeito que eu quero de qualquer maneira
E não me importar se todos eles me desprezarem*⁸⁶

Não obstante o tom inegavelmente assertivo e desafiador da canção, sua letra apresenta ambivalências interessantes, sobretudo quando faz menção, em dois momentos específicos, a relacionamentos abusivos e à violência doméstica: *'Bem, eu prefiro que meu homem me bata / Do que 'salte fora' e me deixe / não é problema de ninguém'* – estrofe que substituí *'se eu não gostar do meu amante / e deixá-lo por outro / não é problema de ninguém'* na versão original, cantada por Meyers – e *'Eu prometo não chamar nenhum policial / Se apanhar do meu 'papa' (companheiro) / Não é problema de ninguém'*⁸⁷. Uma análise apressada e superficial, que não considere a canção como um

⁸⁵ É possível ouvir nos minutos finais de *Sinful Blues*, de 1924, uma improvisação da própria Bessie Smith no kazoo, que modifica a voz do instrumentista por meio de uma membrana vibratória.

⁸⁶ *There ain't nothing I can do, or nothing I can say / that folks don't criticize me / but I'm goin' to do just as I want to anyway / and don't care if they all despise me.*

⁸⁷ *Well, I'd rather my man would hit me / Than to jump right up and quit me / Tain't nobody's biz-ness if I do; If I dislike my lover / and leave him for another / Tain't nobody's biz-ness if I do; I swear I won't call no copper / If I'm beat up by my papa / Tain't nobody's biz-ness if I do;* respectivamente.

todo ou mesmo reconheça as complexidades do discurso do *blues*, pode conceber essas duas estrofes como vestígios da normalização ou até mesmo incentivo à sujeição feminina em relação à agressividade masculina, todavia, um exercício necessário de aprofundamento é capaz de evidenciar camadas de significado que demonstram o contrário.

Posteriormente à sua introdução, que estabelece a mote da narrativa, o eu lírico enumera determinadas atitudes que podem ser tomadas por si, caso tenha vontade, independente daquilo que os outros pensem, esperem ou julguem ser o correto: pular no oceano, ir à Igreja aos domingos e dançar nas segundas, emprestar dinheiro aos amigos, ainda que isto a deixe em apuros e, por fim, conviver com as hostilidades de seu parceiro. Estas alternativas, no entanto, não têm seu valor discutido ou definido – se são certas ou erradas, reprimíveis ou não -, mas, são, na verdade, colocadas dentro de um espectro de possibilidades. Desse modo, mesmo que certos aspectos da letra possam levar à ideia de uma aquiescência masoquista à violência, o que se deve entender é que o blues, como um todo, é sempre inundado de ambiguidades e, nesse caso em questão, o que parece ser submissão absoluta acaba por ser transformado em afirmação de autonomia, uma vez que parte do direito desse eu lírico, uma mulher, de fazer da sua vida o que bem entende, mesmo de tomar decisões questionáveis, lidando com as repercussões de suas escolhas a seu próprio modo.

Down Hearted Blues, composta por Alberta Hunter e Lovie Austin⁸⁸, foi a primeira faixa de Bessie a ser oficialmente lançada em disco (com *Gulf Coast Blues* em seu lado-b) e logo se tornou uma das músicas mais relevantes de sua carreira, um notável emblema da assertividade e força feminina negra retratadas em seu trabalho. Sua mote é marcada já na primeira estrofe, em que o eu lírico expressa para a plateia o seguinte lamento:

*Nossa, como é difícil amar alguém
Quando esse alguém não te ama!
Estou tão enojada, de coração partido também
Eu tenho essa tristeza desanimada⁸⁹*

⁸⁸ *Down Hearted Blues* foi performada pela primeira vez por Alberta Hunter em sua festa de noivado e gravada em 1922. Teve relativo sucesso e foi relançada por outros artistas, mas é a versão de Bessie, que vendeu cerca de 780.000 cópias em menos de 6 meses (ALBERTSON, 2003, p.46), que tornou a canção um verdadeiro clássico do blues urbano feminino.

⁸⁹ *Gee, but it's hard to love someone / When that someone don't love you! / I'm so disgusted, heart-broken too / I've got those down hearted blues.*

O desgosto decorrente de uma decepção amorosa é o que motiva a narrativa da canção, a experiência de amar sozinho ou, ainda, não encontrar reciprocidade nesse amor, apesar dos seus esforços. A razão para o seu abatimento fica ainda mais evidente nas estrofes seguintes, em que o eu lírico conta a sua história, chegando à confirmação, para si mesmo e seus confidentes – os ouvintes –, de que os problemas, ou o sofrimento, o acompanharão até o túmulo, a vida inteira.

*Uma vez eu fiquei louca por um homem
Ele me mal tratava o tempo todo
O próximo homem que eu ‘pegar’ vai ter que me prometer
Ser meu, todo meu*

*Problemas, problemas, eu tive em todos os meus dias
Problemas, problemas, eu tive em todos os meus dias
Parece que os problemas vão me seguir até meu túmulo⁹⁰*

A grande surpresa vem a seguir, quando o eu lírico, depois de exteriorizar toda a sua dor, não apenas reconhece a responsabilidade do homem em não corresponder às suas expectativas (*Eu não amei senão três homens em minha vida / meu pai, meu irmão, o homem que arruinou minha vida*)⁹¹, como também antevê – não enquanto ameaça, mas, sim, um fato espontâneo e certo – o arrependimento futuro do companheiro que a tratou de modo tão cruel (*Pode ser em uma semana, pode ser em um mês ou dois / Mas o dia em que você me deixou, querido, voltará pra você*)⁹². Deixa claro, por fim, o aprendizado com a experiência e sua resolução em tomar o controle sobre seus relacionamentos posteriores quando proclama uma das frases mais célebres do legado de Smith:

*Eu tenho o mundo em um jarro, a rolha em minha mão
Eu tenho o mundo em um jarro, a rolha em minha mão
Eu vou segurá-lo até que vocês, homens, fiquem sob o meu comando⁹³*

⁹⁰ *Trouble, trouble, I've had it all my days / Trouble, trouble, I've had it all my days / It seems like trouble going to follow me to my grave; Once I was crazy 'bout a man / He mistreated me all the time / The next man I get has got to promise me / to be mine, all mine.*

⁹¹ *I ain't never loved but three men in my life / My father, my brother, the man that wrecked my life.*

⁹² *It may be a week, it may be a month or two / But the day you quit me, honey, it's comin' home to you.*

⁹³ *I got the world in a jug, the stopper's in my hand / I got the world in a jug, the stopper's in my hand / I'm gonna hold it until you, men, come under my command.* Interessante perceber também que o eu lírico não mais se refere à audiência como um todo, mas diretamente à sua porção masculina.

Este é então um momento importante de autoafirmação, pois a posse do mundo em um jarro denota um grande poder nas mãos desse eu lírico, que não se submete à vontade masculina, ou vê a tristeza de modo auto piedoso e fatalista, mas prioriza a si mesmo, ressaltando seu valor e força para superar e seguir em frente, transformando dor – esta que não é permanente - em ação. *Gulf Coast Blues*, que ocupa o mesmo disco, segue um caminho semelhante ao de *Down Hearted Blues* quando aborda o estado emocional de uma mulher que fora abandonada pelo companheiro ao qual se dedicou carinhosamente e se torna, ao fim, uma espécie de denúncia, direcionada aos homens de forma direta, da falta de reciprocidade nas relações amorosas.

Alguns de vocês, homens, com certeza me deixam cansada

Alguns de vocês, homens, com certeza me deixam cansada

Vocês tem um bocado de ‘me dê’ e um punhado de ‘muito obrigado’⁹⁴

Estas três canções, que inauguram o admirável legado musical deixado por Bessie Smith em sua profícua trajetória pelos estúdios da Columbia, sinalizam a principal temática a ser cantada por ela ao longo de sua carreira: o amor, majoritariamente heterossexual⁹⁵ e retratado sob uma perspectiva desmistificada. Nesse sentido, é revelador o fato de que, nas primeiras análises trazidas aqui, o sentimento em questão não tenha aparecido de forma idealizada, como algo puro e eterno, o que vemos, pelo contrário, são alusões a agressões físicas em *Tain’t Nobody’s Biz-ness if I do*, a amargura da desilusão em *Down Hearted Blues* e a denúncia, em *Gulf Coast Blues*, do egoísmo não só daquele por quem o eu lírico nutre a sua paixão, mas dos homens em geral. As expectativas do amor, ou daquilo que ele deveria ser, de acordo com as representações hegemônicas acerca do romance, são frustradas e, a despeito de toda a sua dedicação, nessa experiência outrora definida como o âmbito quintessencial de completude e felicidade para a mulher, o que ela encontra é a decepção, a angústia, o abuso e o insucesso. Em sua abordagem franca, não romantizada, a própria ideia de ‘amor’ é subvertida e, mais do que uma crítica ou rechaço ao que ela representa, é, na verdade, uma escolha, mais congruente à realidade e aos valores das comunidades negras trabalhadoras, por expressá-lo em sua concretude,

⁹⁴ *Some of you, men, sure do make me tired / Some of you, men, sure do make me tired / You’ve got a mouthful of ‘gimme’, a handful of ‘much obliged’*

⁹⁵ Relacionamentos sáficos são retratados em diversos blues femininos (olhar *Prove it on me*, de Gertrude Ma Rainey, por exemplo) e a bissexualidade é presente entre algumas de suas intérpretes, mas aqui em Bessie – que supostamente também mantinha relações com mulheres (ALBERTSON, 2003, p.95) - essa não é uma perspectiva dominante.

sexualizado, agradável, ambíguo, desditoso, por vezes brutal e autodestrutivo, enfim, multifacetado, como todos os sujeitos são.

Em *My Sweetie Went Away*, por exemplo, o eu lírico introduz ao ouvinte a história de Sue, que foi deixada por seu parceiro, Lou, por viverem um relacionamento conturbado, cheio de brigas. No decorrer da canção, a personagem se torna narradora e lamenta com o público sua sorte:

*Sue voltou para casa uma tarde
E encontrou uma sala de jantar vazia
Sem dizer nada, sua pomba havia voado
Ela começou a gemer*

*Meu querido foi embora, mas não disse para onde
Ele não disse quando, ele não disse porque
Oh, dê-me adeus; estou tão blues quanto posso estar.⁹⁶*

De modo similar, *Frosty Morning Blues* retoma a temática do abandono, evocando a solidão e o vazio de se estar sem o amado a partir da imagem do frio:

Acordei essa manhã às quatro
Quando o ouvi batendo minha porta
Você já acordou em uma manhã gélida
E descobriu que seu bom homem se foi?
Se já, você entenderá porque estou cantando tristes e lamentosas canções⁹⁷

O abandono e a rejeição, de fato, aparecem como motes recorrentes no repertório, repetindo-se em diversos outros títulos: ‘*Midnight Blues*’, ‘*Ticket Agent, Ease Your Window Down*’, ‘*Baby, Won’t You Please Come Home*’, ‘*Lady Luck Blues*’, ‘*Oh Daddy Blues*’, ‘*Frankie Blues*’, ‘*St. Louis Blues*’, entre muitas outras. Um aspecto fundamental, no entanto, é que o sofrimento causado por essas vicissitudes não é construído de maneira pessimista, marcado pela impotência, resignação e tragédia, mas, ao contrário, a partir da capacidade dessa ‘narradora-personagem’ de superar o que a perturba a fim de seguir em

⁹⁶ *Sue came home one afternoon / And found an empty dining room / Without a word her turtledove had flown / She began to moan; My sweetie went away but he didn’t say where / he didn’t say when, he didn’t say why / Oh, bid me goodbye; I’m as blue as I can be.*

⁹⁷ *Woke up this morning at four / When I heard him slamming my door / Did you ever wake up on a frosty morning / And discover your good man gone? / If you did, you’ll understand why I’m singing sad moanful songs.*

frente. Nessa lógica, é importante reiterar, a princípio, o próprio valor catártico do *blues* enquanto expressão musical, pois, enquanto estado de melancolia ou tristeza profunda, este acaba por levar à necessidade de desabafo: o lamento, o choro, a dança, o riso irônico e, sobretudo, o vínculo estabelecido com o público ouvinte, integram-se em um exercício indispensável de transcendência, de purificação da dor que corrói a alma do sujeito.

É, desse modo, expressão afirmativa que anuncia, por si só, a transformação e o prosseguir, na medida em que, para além de simplesmente libertar-se do *blues*, sublimá-lo significa também, e principalmente, transfigurá-lo em (re)ação e, portanto, vontade de viver. Em *Frosty Morning Blues*, a necessidade por simpatia é o estímulo que leva o eu lírico a contar sua história e ele, ao fazer isso, estabelece intimidade com a audiência, tornando-a sua confidente.

Como pode eu estar tão blues quanto possível
Como pode eu precisar de simpatia?
Eu sei o que está me atormentando
Ouçã e você verá
Porque o bom homem que eu amo
*Me deixou toda sozinha*⁹⁸

Em *Yodeling Blues*, uma composição de Clarence Williams, o *blues* aparece articulado tanto na qualidade de lamento, o sentimento de solidão e melancolia causados pela ausência do amado, quanto como música, instrumento do eu lírico de externar e contornar suas dores. Não apenas isso, ele aparece na canção corporificado, como uma espécie de perseguidor.

*Os blues, os blues, os blues de 'cantoria'**
Eles parecem me assombrar o tempo todo
*Porque eu não tenho ninguém que console a minha mente*⁹⁹

Esse recurso, de personificação do *blues*, pode ser encontrado em uma infinidade de outras canções de Smith – um exemplo é *Jailhouse Blues*, em que o eu lírico o convida

⁹⁸ *How come I'm blue as I can be? / How come I need sympathy? / I know what is troubling me / Listen and you'll see / Because the good man that I love / Left me all alone.*

* Aqui, o yodel pode ser traduzido como 'cantar', entretanto, se refere a uma forma específica de efeito ou ornamento de voz originário da região da Bavária e caracterizado por mudanças bruscas de atuação muscular na laringe. SANDIN, Nathália. Yodel (Aula 1): Efeitos e Ornamentos Vocais. Youtube, 25 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a7RQ5sYg5gM>> Acesso em: 21/02/2022.

⁹⁹ *The blues, the blues, the yodeling blues / They seem to haunt me all the time / Because I ain't got no one that will console my mind.*

diretamente para um diálogo (*bom dia, blues, como você está? / Eu só vim aqui para ter uma conversa com você*)¹⁰⁰ -, entretanto não é exclusiva dela, mas, sim, comum na tradição como um todo, seja urbana ou rural. Este *blues* com quem o eu lírico se comunica pode ser a própria sensação de melancolia, tristeza e solidão, ou ainda, devido ao duplo sentido próprio da expressão enquanto gênero musical específico, o ato em si de cantar e expurgar as emoções, aparecendo em corpo como um hóspede indesejado, um inimigo a ser evitado, um perseguidor implacável, um salvador ou companheiro.

Retomando a análise da canção, nas estrofes seguintes descobrimos a razão do estado lamurioso do eu lírico: seu amado a abandonou após se reconciliar com uma antiga companheira (*meu homem voltou ao seu costume*)¹⁰¹. Posteriormente ao seu processo de reconhecimento e experiência da mágoa criada pela situação, todavia, é demonstrada a recusa da narradora em se entregar fatalmente à tristeza:

Eu vou cantar, cantar meu blues para longe, eu disse, meu blues para longe

Eu vou cantar, cantar meu blues para longe, ee-ooo, eu vou cantar

Até as coisas voltarem a ser do meu jeito

Eu tenho o blues, vá espalhar a notícias

Eu tenho esse maldito blues ‘cantante’¹⁰²

O eu lírico não rejeita ou nega aquilo que sente, porém, define uma maneira de lidar com a dor e, eventualmente, se curar do sofrimento: o *blues*¹⁰³. Em *Hateful Blues*, essa estratégia se evidencia de modo prático quando a narradora decide, de forma determinada, não mais chorar pelo parceiro que a tratou injustamente e passa a destilar seu ódio a partir de imagens violentas de assassinato e agressão:

Eu chorei na noite passada

E eu chorei todas as noites anteriores, como uma boba

E eu disse que eu

Não vou chorar mais, não mais

¹⁰⁰ *Good morning, blues, blues, how do you do? / I just come here to have a few words with you.*

¹⁰¹ *My man’s gone back to his used to be.*

¹⁰² *I’m gonna yodel, yodel my blues away, I said, my blues away / I’m gonna yodel, yodel my blues away, ee-ooo, I’m gonna yodel / Till things come back my way / I’ve got the blues, go spread the news / I’ve got those doggone yodeling blues.*

¹⁰³ Segundo Angela Davis (1998, p.135), o eu lírico ‘*confronta o blues com o blues, e usa o blues para afastar o blues*’. É possível perceber aí um discurso que é consciente de si mesmo, uma vez que as funções sociais e ‘terapêuticas’ do blues são articuladas dentro da canção através da determinação do sujeito em cantar seu sofrimento até que ele vá embora.

Se ele consegue me deixar
Eu consigo vê-lo partir

Eu disse, vá
Sim, estou cheia de ódio
Oh, ele me trata tão cruelmente
Se eu encontrar aquele homem
Enquanto estiver pensando em assassinato
Se eu vê-lo, vou bater nele
Vou chutar e morder também
Vou pegar a faca de açougueiro do meu casamento
Vou cortá-lo inteiro
Uma ambulância está esperando
E um agente funerário também¹⁰⁴

O eu lírico nitidamente nutre pelo marido uma fúria assassina e ainda que, aparentemente, seja uma ameaça direta à integridade física do homem em questão, é possível entender a letra – e a performance – como um ritual intenso de purificação estética: ao enumerar e descrever minuciosa e brutalmente imagens mentais daquilo que deseja infligir a ele, a esposa toma o controle deste ódio que a transtorna, viabilizando, por fim, sua recuperação e desenvolvendo a firmeza necessária para vê-lo partir.

Em outros momentos, o próprio processo de superação ou de agência da mulher em relação ao acontecimento é retratado na música e ela, depois de uma desilusão ou mágoa, busca pelo companheiro, seja por vingança (*Ticket Agent, Ease Your Window Down*) ou para reconquistá-lo (*Frankie Blues*), clama pela intervenção da sorte e recorre às simpatias (*Lady Luck Blues*), prevê o arrependimento futuro daquele que a abandona, afirmando sua dispensabilidade (*Beale Street Mama*), enfim, faz o que considera ser preciso para obter o que deseja. *Sam Jones Blues* é um exemplo notável nesse sentido por apresentar ao público um eu lírico que, encontrando o contentamento da independência e autonomia longe do parceiro, não o aceita de volta – ou mesmo o reconhece – quando este, depois de passar um ano fora, volta pedindo-lhe perdão.

¹⁰⁴ *I cried last night / And I cried all nights before, like a fool / And I said that I / Ain't gonna cry no more, no more / If he can stand to leave me / I can stand to let him go; I said, go / Yes, I'm so hateful / Oh, he treats me so unkind / If I find that man / While murder's on my mind / If I see him, I'm gon' beat him / Gonna kick him and bite him too / Gonna take my weddin' butcher / Gonna cut him through and through / A ambulance is waiting / Undertaker too.*

*E bateu suas juntas doloridas
Sua esposa, ela veio, mas para sua pena
Ela não conhecia mais o seu rosto*

*Sam disse, 'Eu sou seu marido, querida'
Mas ela disse, "Querida", isso é estranho de se ouvir'
Você não está falando com a Sra. Jones
Está falando com a Srta. Wilson agora*

(...)

*Eu sou livre e estou vivendo sozinha
Não preciso das suas roupas, não preciso do seu aluguel
Não preciso dos seus sapatos¹⁰⁵*

É, ademais, significativo na coletânea de Bessie Smith – e de outras mulheres –, o retrato complexo e ousado acerca da agressão doméstica, um problema sociocultural concreto, construído historicamente como uma questão íntima, a ser resolvida entre as partes envolvidas, em âmbito privado e oculto, mas que no *blues* é tornado público e, desse modo, algo a ser reconhecido e enfrentado por toda a comunidade. *Outside of that*, de 1923, é emblemática nesse sentido, especialmente quando consideramos a duplicidade de seu relato e a consciência do eu lírico a respeito da violência conjugal:

*Eu tenho o homem mais malvado dessa terra
Mas seu amor é daqueles marcantes*

(...)

*Eu o amo tão verdadeiramente quanto as estrelas acima
Ele me bate, mas como ele pode amar!¹⁰⁶*

As tentativas do eu lírico em escusar as agressões do parceiro a partir de suas habilidades sexuais (*como ele pode amar!*) podem ser entendidas, à primeira vista, como um enaltecimento da resignação masoquista, entretanto, é necessário que tenhamos em conta a própria natureza do discurso do *blues*, suas ironias, sarcasmos e ambivalências, a fim de desvendarmos as camadas de significado escondidas sob a superfície. De antemão, a narradora não afirma sentir prazer nos maus tratos e, outrossim, a necessidade em si mesma de relevar os atos odiosos, contrapondo-os a atitudes eróticas e de carinho,

¹⁰⁵ *And he knocked his knuckles sore / His wife, she came, but to his shame / She knew his face no more / Sam said 'I'm your husband, dear' / But she said, "Dear", that's strange to hear' / You ain't talking to Mrs. Jones / You speakin' to Miss Wilson now; (...) I'm free and livin' all alone / Don't need your clothes, don't need your rent / Don't need your ones and twos.*

¹⁰⁶ *I've got the meanest man in the land / But his love is that sticking band (...) I love him as true as stars above / He beats me up, but how can he love!*

demonstra sua consciência da qualidade negativa deles. Mais revelador, entretanto, é o fato de que o eu lírico confessa ao público o que aconteceu no exato momento em que anuncia ao homem sua partida – ainda que o tenha feito como uma ‘piada’: foi agredida e teve seus pertences penhorados (*ele deixou meus olhos pretos, não podia enxergar / então ele penhorou as coisas que me deu*)¹⁰⁷. Diante disso, tendo em mente tanto a letra em sua íntegra quanto a performance da canção, fica evidente a ironia dentro da narrativa e, ao contrário de sujeição, vemos uma representação estética do ciclo de abuso que se repete a partir da violência e da manipulação, mantendo a mulher presa, seja pela ilusão do afeto ou pelo medo.

Esta ironia é ainda mais escancarada em *Yes, Indeed He Do*, alcançando até mesmo um tom de escárnio, quando o eu lírico, ao confirmar para si mesmo – e a audiência – os sentimentos de seu parceiro, acaba por denunciar com deboche o paradoxo do abuso justificado como amor, revelando também um contexto de exploração de seu trabalho:

*Claro que meu doce ‘papai’ me ama, sim, com certeza ama
Se ele me bate ou maltrata, o que você tem a ver?
Eu não tenho que fazer nenhum trabalho exceto lavar suas roupas
E costurar suas meias e apertar suas calças e esfregar o chão da cozinha
(...)
Nossa, não é ótimo ter um homem que é louco por você?
Oh, meu doce, doce ‘papai’ me ama? Sim, com certeza ama*¹⁰⁸

E, se a intervenção da mulher sobre seu próprio destino dentro do relacionamento não é diretamente articulada nas canções anteriores, em *Sobbin’ Heart Blues* ela se torna um tema explícito e o eu lírico, que não nega seu sofrimento ou a saudade do parceiro, quando reconhece o comportamento desrespeitoso e abusivo, prioriza a si mesmo e o deixa, apesar da tristeza.

*Você me tratou mal, eu te tratei bem
Eu trabalhei para você tanto de dia quanto de noite!*

¹⁰⁷ *He blacked my eyes, I couldn’t see / Then he pawned the things he gave to me.*

¹⁰⁸ *Of course my sweet daddy loves me, yes, indeed he do / If he beats me or mistreats me, what is that to you? / I don’t have to do no work except to wash his clothes / And darn his socks and press his pants and scrub the kitchen floor (...) Gee, ain’t it great to have a man that’s crazy over you? / Oh, do my sweet, sweet daddy love me? Yes, indeed he do.*

*Você se gabou para outras mulheres de que eu era a sua boba
Então agora eu tenho esse blues do coração soluçante*

*O sol não brilha na minha porta dos fundos em alguns dias
O sol não brilha na minha porta dos fundos em alguns dias
É verdade, eu te amo, mas não vou mais aceitar tratamentos maldosos!¹⁰⁹*

A narradora anuncia, portanto, de forma obstinada, sua resolução em não mais se sujeitar à exploração e aos maus tratos, decidindo, por fim, depois de pedir uma fotografia do companheiro (*Tudo o que eu quero é a sua foto, tem que ser em um quadro / Quando você for, posso te ver do mesmo jeito*)¹¹⁰, ir embora, vagar até que sua angústia se desvaneça.

*Eu vou começar a andar porque tenho um par de sapatos de madeira
Eu vou começar a andar porque tenho um par de sapatos de madeira
Vou continuar andando até que eu perca esse blues do coração soluçante¹¹¹*

Analisando estes exemplos, observa-se que, seja rejeitando o casamento como possibilidade (*Eu sou uma mulher jovem e não terminei de correr por aí*)¹¹², definindo aquilo que deseja em uma relação e abdicando dela quando as expectativas não são atendidas (*Então vou fazer uma mudança que eu acho que me fará bem*)¹¹³, exigindo do companheiro bom tratamento - incisiva (*'mamãe' desenhou a linha de perigo/ sim, você ultrapassa, eu pego você*)¹¹⁴ ou violentamente (*eu tenho uma maldita 44 que não se repete/ 'Papai' provocador, não tente fazer isso de novo*)¹¹⁵ - iniciando agressões (*porque eu cortei a garganta do meu bom homem*)¹¹⁶, recusando-se a ser agredida ou mesmo apontando ironicamente situações de abuso, o comportamento habitual dessas mulheres, que são personagens e narradoras, é assertivo, independente e auto afirmativo;

¹⁰⁹ *You treated me wrong, I've treated you right / I worked for you both day and night! / You bragged to women that I was your fool / So now I've got them sobbin' hearted blues; The sun don't shine in my back door some days / The sun don't shine in my back door some days / It's true I love you but I won't take mean treatments anymore!*

¹¹⁰ *All I want is your picture, it must be in a frame / When you go, I can see you just the same!*

¹¹¹ *I'm gonna start walking 'cause I got a wooden pair o' shoes / I'm gonna start walking 'cause I got a wooden pair o' shoes / Gonna keep on walkin' till I lose those sobbin' hearted blues!*

¹¹² Young Woman's Blues. No original: *I'm a young woman and ain't done runnin' 'round.*

¹¹³ Bye Bye Blues. No original: *I'm making a change I think will do me good.*

¹¹⁴ Mistreatin' Daddy. No original: *mama's drawn the danger line / Yes, you'll cross it, I'll get you.*

¹¹⁵ Aggravatin' Papa. No original: *I got a darn forty-four that don't repeat / Aggravatin' Papa, don't you try to two-time me.*

¹¹⁶ Send me to the 'Letric Chair. No original: *Cause I done cut my good man's throat.*

majoritariamente divergentes, portanto, das noções hegemônicas – brancas e androcêntricas em sua essência – acerca da feminilidade. Seguindo por esse caminho, e relembrando que, como visto no capítulo 3, a pureza não se constitui como valor primordial para essas comunidades que têm na agência da sua própria sexualidade a maior evidência de sua emancipação, testemunhamos, nas canções de Bessie Smith – e de muitas outras mulheres do *blues* -, a articulação despudorada, vívida e pública do desejo sexual feminino, retratado muitas vezes a partir do duplo sentido.

Um grande exemplo desse *signifyin'*, expressões particulares que, quando enunciadas entre as comunidades negras trabalhadoras, adquirem novos significados, entendidos plenamente apenas dentro deste contexto, é *Need a Little Sugar in My Bowl*, em que o eu lírico declara sua libido, construindo-a como uma necessidade imediata:

*Eu preciso de um pouco de açúcar na minha tigela
Eu preciso de um cachorrinho quente no meu pãozinho
(...)
Venha aqui e derrame algo na minha tigela
Pare de brincar e derrame algo na minha tigela*¹¹⁷

Metáforas gastronômicas (*Ninguém na cidade consegue ‘cozinhar um doce rocambole’ como o meu*)¹¹⁸, domésticas, mecânicas (*Você tem sido um bom vagão, ‘papai’, mas você já quebrou*)¹¹⁹ e de animais (*Está escuro aí embaixo, parece uma cobra!*)¹²⁰ são comuns nas letras de *blues* como um todo e formam uma espécie de repertório de associações e conotações ‘em estoque’ (ROCHA, 2019, p.90) a serem usadas como substituições a termos mais explícitos – útil para driblar a censura, por parte das gravadoras, de temas ‘indecorosos’ – ou mesmo como recurso poético, criando uma atmosfera geral para a música e reforçando a relação íntima estabelecida entre o artista e seus ouvintes.

Além da afirmação contundente da sexualidade do eu lírico, como acontece, por exemplo, em *Squeeze Me* (*Agora, ‘papai’, me aperte, me aperte de novo / Oh, ‘papai’,*

¹¹⁷ *I need a little sugar in my bowl / I need a little hot dog on my roll (...) Stop your foolin’, and drop somethin’ in my bowl.*

¹¹⁸ Canção homônima. No original: *Nobody in town can bake a sweet jelly roll like mine.*

¹¹⁹ *You’ve Been a Good Ole Wagon.* No original: *You’ve been a good ole wagon, daddy, but you done broke down.*

¹²⁰ *Need a Little Sugar in My Bowl.* No original: *It’s dark down there looks like a snake!*

não pare até que eu diga quando)¹²¹, há também exemplos emblemáticos em que a mulher exige – por vezes até íntima – que seus desejos ou expectativas em relação ao sexo sejam satisfatoriamente atendidos, sob ameaças de rejeição e abandono. Isso pode ser verificado em *Easy Come, Easy Go Blues* (*Se meu doce homem brincar, ou se não / Eu vou pegar alguém que me ame sempre que ele não quiser*)¹²², *You've Been a Good Ole Wagon* (*Ninguém quer um bebê quando um homem de verdade pode ser encontrado*)¹²³, *If You Don't I Know Who Will* (*Homem, você tem que me ajudar / Se não o fizer, é adeus John*)¹²⁴, *Mama's Got the Blues* (*Se você não gosta dos meus pêssegos, por favor, deixe o meu pomar*)¹²⁵, entre outros.

Sorrowful Blues, por sua vez, abordando esta agência na sexualidade a partir do lamento de uma mulher que deseja um homem comprometido, toca em outro ponto interessante: os relacionamentos extraconjugais.

*É difícil amar o homem de outra mulher
Você não pode tê-lo quando o quer, você tem que pegá-lo quando pode*

*Você já viu pêssegos crescerem em trepadeiras de batata doce?
Apenas pise em meu jardim e dê uma olhada na minha*

A infidelidade acaba por ser descortinada enquanto tema tratado abertamente, sem tabus ou julgamentos moralistas, retratando tanto a dor da mulher que é ‘traída’ pelo seu companheiro e as vicissitudes daquela com quem é estabelecido o relacionamento ‘clandestino’ quanto da mulher que mantém, ela mesma, casos extra maritais. Aqui em *Sorrowful Blues*, por exemplo, a razão da tristeza do eu lírico é o fato de que o seu objeto de desejo “pertence” a outra mulher, todavia, isto não a impede de procurá-lo ou convencê-lo a ‘amá-la’ às escondidas. Similarmente, em *Haunted House Blues* ouvimos a queixa da narradora que sente-se assombrada pelos fantasmas de homens com quem se relacionava antes, mas que, agora, não pode mais devido à presença constante do parceiro desconfiado (*Essa casa está assombrada por homens mortos que eu não posso perder*)¹²⁶.

¹²¹ *Now, daddy, squeeze me, squeeze me again / Oh, daddy, don't stop till I tell you when.*

¹²² *If my sweet man trifles, or if he don't / I'll get someone to love me anytime he won't.*

¹²³ *Nobody wants a baby when a real man can be found.*

¹²⁴ *Man, you've got to help me 'long / If you don't, it's goodbye John.*

¹²⁵ *If you don't like my peaches, please let my orchard be.*

¹²⁶ *This house is so haunted with dead men I can't lose.*

Por outro lado, em *House Rent Blues*, a ‘amante’, na iminência de ser expulsa pelo atraso no aluguel, confronta o homem em sua própria casa (*Me olhe chegando, coloque sua mulher para fora / Você sabe que eu não sou uma estranha e já estive aqui antes*)¹²⁷; já *St. Louis Gal* apresenta uma perspectiva alternativa, do eu lírico que lamenta a perda do amado e responsabiliza de forma agressiva a mulher por quem foi trocada, prometendo uma vingança violenta:

*Mas você vai tremer nos seus sapatos, escute o que eu digo
Porque em uma boa manhã, sem qualquer aviso
Garota de St. Louis, eu vou lidar com você, eu digo, vou maltratar você
Você vai se encontrar em um aperto tão certo quanto qualquer coisa*¹²⁸

É possível perceber, a partir da letra acima, uma certa contradição: ao mesmo tempo em que as canções de Bessie articulam representações femininas de autonomia e determinação, podem, ocasionalmente, reforçar outras condutas ou ideias de cunho sexista, especialmente no que diz respeito às relações intragênero, mais precisamente, das mulheres entre si. A rivalidade feminina, com efeito, aparece em um número razoável de faixas, estimulada em sua totalidade pela disputa em torno do interesse masculino, algumas vezes, inclusive, resultando em atos de violência. No caso citado, por exemplo, é relevante o fato de que, no conflito estabelecido, o homem parece desempenhar um papel passivo ou secundário, ao passo que à outra mulher, a garota de St. Louis, é imputada a culpa pelo sofrimento do eu lírico, que passa a nutrir por ela intenso ódio e hostilidade.

Esta dimensão, que vemos igualmente retratada em *Any Woman’s Blues*, *Sinful Blues* e *Empty Bed Blues*, remete-se, segundo Davis, às novas condições socioculturais e políticas desenvolvidas a partir da abolição, um contexto em que novos significados são atribuídos à individualidade - antes subordinada, dadas as necessidades suscitadas pelo sistema escravista, aos princípios coletivos da comunidade - e em que formas distintas de relações interpessoais são desdobradas, estas marcadas não só pela valorização do indivíduo, mas também pelo antagonismo entre sujeitos.

Os novos afro americanos – mulheres e homens – vieram a perceber seu eu individual não apenas dentro da comunidade, mas diferente de e em oposição

¹²⁷ *See me comin’, put your woman outdoors / You know I ain’t no stranger and I been here before.*

¹²⁸ *But you will shake in your shoes, hear what I say / Cause some fone mornin’, without any warnin’ / St. Louis Gal, I’m gonna handle you, I say manhandle you / You’ll find yourself in a jam as sure as anything what am.*

uns aos outros também. Para mulheres e homens da classe trabalhadora, o blues ao mesmo tempo permitiu e forneceu representações culturais dessa nova individualidade. (DAVIS, 1998, p.45-46)

A complexidade do repertório de Bessie Smith – e certamente do *blues* em geral –, contudo, se revela ainda mais quando nos deparamos também, até mesmo com maior frequência, com trabalhos que, ao contrário da competição, expressam o sentimento de empatia e solidariedade por meio de conselhos voltados especificamente à porção feminina do público ouvinte. Em *Pinchbacks, Take'em Away*, partindo de sua própria desilusão, o eu lírico se dirige às mulheres mais jovens da platéia – aspecto que é evidenciado pelo vocativo ‘*girls*’ logo no início -, alertando-as contra homens que usam seus atrativos para manter uma vida confortável e fácil sustentados pela companheira:

Garotas, eu quero contar a vocês sobre esses doces homens, esses homens que andam por aqui tentando bancar os fofos. Eu sou dura com vocês, rapazes, sim, senhor! (Falado)

Eu me apaixonei por um doce homem uma vez

Ele disse que me amava também

Ele disse que se eu fugisse com ele

Quantas coisas legais ele iria fazer

Eu viajaria por aí de cidade em cidade

Quão feliz eu me sentiria

Mas, você não sabe, ele não iria trabalhar

Garotas, peguem essa dica de mim¹²⁹

A narradora aqui expõe seu próprio sofrimento por ser enganada, transformando-o em exemplo para que suas confidentes não experienciem o mesmo.

Arrumem um homem trabalhador quando se casarem

E deixem todos esses doces homens pra lá

Criança, é preciso dinheiro para gerir um negócio

E comigo, eu sei, vocês, garotas, irão concordar

Há uma coisa sobre essa vida de casada

Que essas garotas têm que saber

¹²⁹ *Girls, I wanna tell you about these sweet men, these men goin' around here tryin' to play cute. I'm hard on you, boys, yes, sir!; I fell in love with a sweet man once / He said he loved me too / He said if I'd run with him / What nice things he would do; I'd travel around from town to town / How happy I would feel / But don't you know he would not work / Girls, take this tip from me.*

*Diga, se um doce homem entrar em seu portão da frente
Desligue sua luz e tranque a porta¹³⁰*

De modo semelhante, *Weeping Willow Blues* insere um aviso a outras mulheres, dessa vez a respeito do homem que abandonou o eu lírico, apesar de todos os seus esforços para fazê-lo feliz (*O jeito que ele me trata, garotas, ele fará o mesmo com vocês*)¹³¹. Já em *A Good Man is Hard to Find*, a narradora, triste pela perda do homem bom que desvalorizou, aconselha suas ouvintes:

*Então, se o seu homem é legal, aceite o meu conselho
Abrace-o de manhã, beije-o à noite
Dê muitas beijocas, madame, trate bem o seu homem
Porque um bom homem, nos dias de hoje, com certeza é difícil de encontrar¹³²*

É, assim, ao contrário de individualista e auto centrada, uma postura solidária de manifestação de sua própria vulnerabilidade para que outras mulheres estejam ao menos cientes das consequências e implicações de determinadas escolhas. Isso aponta para uma relação ambígua, que, por vezes, é competitiva, mas que não se resume à rivalidade, visto que permeada pela cumplicidade, aludindo à existência de uma confraternidade – ou o que conhecemos hoje como sororidade – estética que é multifacetada e *forjada nas e através das lutas acerca da sexualidade* (DAVIS, 1998, p.53).

De modo geral, portanto, podemos observar até aqui que a sexualidade, ou a experiência autônoma e desimpedida dela, se constitui como tema central dos *blues* de Bessie Smith, construída de diversas maneiras, seja enquanto mote da canção ou pano de fundo e condutor para outras questões, todas elas relacionadas às vivências – individuais e coletivas - dessas comunidades negras trabalhadoras. Seguindo por esse caminho, e considerando que uma característica inegável do *blues* é o seu caráter prático, intimamente entrelaçado à vida, é também possível localizar, nas análises dos trabalhos da artista, representações importantes de costumes sociais e cotidianos próprios a estes grupos.

¹³⁰ *Get a working man when you marry / And let all these sweet men be / Child, it takes Money to run a business / And with me, I know, you girls will agree; There's one thing about this married life / That these young girls have got to know / Say, if a sweet man enter your front gate / Turn out your light and lock your door.*

¹³¹ *The way he treats me, girls, he'll do the same to you.*

¹³² *So if your man is nice, take my advice / Hug him in the morning, kiss him at night / Give plenty smack, madam, treat your man right / 'Cause a good man nowadays sho' is hard to find.*

Em *Lady Luck Blues*, por exemplo, o eu lírico pede pela interferência da ‘senhora sorte’ a fim de encontrar seu parceiro, e, ao enumerar simpatias, oferece vislumbres privilegiados de determinadas práticas *hoodoo*, um sistema afro americano popular de magia com base espiritual transmitida – oralmente em sua maioria - entre gerações (ROCHA, 2019, p.195):

Senhora Sorte, Senhora Sorte
Você não vai, por favor, sorrir para mim?
Chegou a hora, minha amiga
Eu preciso da sua simpatia

Eu tenho uma ferradura na minha porta
Bati na madeira até minhas mãos ficarem doloridas

(...)

Eu coloquei a foto dele virada de cabeça pra baixo
Eu polvilhei pó de ‘goofer’ por toda parte¹³³

A palavra ‘simpatia’ tem aí um duplo sentido, significando tanto a afinidade e compreensão da sorte em relação ao eu lírico quanto estes rituais que ele utiliza para evocá-la – ‘colocar a ferradura na porta’ e ‘bater na madeira’, como forma de expulsar o ‘mau olhado’¹³⁴ - e trazer o seu amado de volta – a foto de alguém é ‘virada de cabeça para baixo’ para ‘amarração’ e polvilhar o pó de *goofer* (ou de um túmulo) pode fazer voltar um amor errante¹³⁵. O grande mérito da canção, pensando nos objetivos dessa pesquisa, então, está no fato de que ela não apenas retrata o *hoodoo* enquanto prática, mas também permite entrever a complexidade das relações com o sagrado vivenciadas nessas comunidades que, em meio à conversão e às representações cristãs dominantes¹³⁶, ainda procuram preservar elementos de tradições e crenças próprias da herança africana.

¹³³ *Lady Luck, Lady Luck / Won't you please smile down at me? / There's the time, friend of mine / I need your sympathy; I've got a horseshoe on my door / I've knocked on wood till my hands are sore (...) I've got his picture turned upside down / I've sprinkled goofer dust all around.*

¹³⁴ O mal olhado pode aparecer no *blues* por meio do termo *jinx*, encontrado em *Mama's Got the Blues e Yodeling Blues*, por exemplo.

¹³⁵ Com a ortografia *goopher*, refere-se a uma espécie de pó queimado por aquele que agencia o feitiço para representar a pessoa conjurada, levando-a a perder sua personalidade e, posteriormente, enlouquecer. Em contrapartida, quando escrita como *goofer*, a expressão é ligada à terra seca retirada de um túmulo ou cemitério e que pode causar a morte de um inimigo, quando espalhada em volta de sua cama, ou, ainda, trazer de volta um amor que outrora ausentou-se (CLAR, 1960, p.179-180).

¹³⁶ É interessante também mencionar a presença do vocativo ‘*Lordy*’ – ‘deusinho’, que denota uma relação íntima, próxima, de Deus (*Lord*) -, na primeira estrofe da canção, demonstrando uma coexistência – ou fusão - que não rejeita a absorção de valores cristãos, mas, ao mesmo tempo, não apaga de todo as diversas religiosidades africanas.

Cake Walkin' Babies, por sua vez, evoca em sua narrativa o *cakewalk*, estilo de dança nascida no cativeiro e de espírito subversivo (ROCHA, 2019, p.137) criada pelos escravizados como uma zombaria dos maneirismos dos senhores brancos do Sul.

*Cake Walkers podem vir, Cake Walkers podem ir
Mas eu quero te contar sobre alguns que conheço
(...)*

*Tolos dançantes, eles não estão demonstrando?
Eles são uma classe única*

*Agora a única forma de ganhar deles é trapaceando
Você pode empatar, mas nunca vai ganhar deles¹³⁷*

O *cakewalk* popularizou-se de tal maneira que competições diversas eram organizadas, inclusive entre escravizados de fazendas distintas, tendo bolos como prêmios pela vitória. A música em questão refere-se exatamente a esta prática, demonstrando a admiração do eu lírico por determinado grupo. Camadas profundas de significado começam a se revelar, todavia, quando é levado em conta, na análise, o fato de que estas expressões - concebidas para ridicularizar os modos afetados da população branca- acabaram por ser, no decorrer do tempo, apropriadas por menestréis de *blackface*, que as apresentavam de forma caricata e estereotipada nos *vaudevilles*. Esta informação, por sua vez, reforça o caráter subversivo, irônico e jocoso da canção – bem como da própria dança –, visto que ela escarnece dessas mesmas tentativas da população branca – em específico, dos menestréis – em imitar ou apossar-se dessa tradição.

Há, ainda, referências relevantes a diversões clandestinas difundidas nos bairros negros do norte, como o Harlem, em que grupos se reuniam para ouvir o blues e se divertir à sua própria maneira. Entre elas, *Soft Pedal Blues* eterniza em sua letra os *buffet flats*, festas ilegais organizadas em apartamentos privados - longe, portanto, do policiamento - onde as amarras da arbitrária moralidade branca e cristã (esta enérgica também em alguns segmentos da comunidade negra) eram colocadas em suspenso, oferecendo bebidas, música – principalmente o blues -, danças, apostas, shows eróticos e até mesmo sexo; um espaço de liberdade (ainda que clandestina) e afirmação do prazer, seja ele qual for.

¹³⁷ *Cake Walkers may come, Cake Walkers may go / But I wanna tell you 'bout a couple I know (...) Dancin' fools, ain't they demonstratin'? / They're a class of their own; Now the only way to win is to cheat'em / You may tie'em but you'll never beat them.*

*Há uma senhora em nossa vizinhança que administra um buffet flat
E quando ela dá uma festa, ela sabe exatamente o que está fazendo
Ela dá um baile toda sexta à noite que deveria durar até a uma
Mas quando o tempo estava acabando, a diversão havia apenas começado*¹³⁸

Outro tema recorrente no repertório de Bessie Smith – onipresente na tradição do blues como um todo - é o da viagem autoiniciada, *manifestação psicológica* (DAVIS, 1998, p.68) e evidências marcantes, junto à sexualidade, das novas condições de autonomia atingidas pelos sujeitos negros, não mais confinados forçadamente a um proprietário. Nesse sentido, *Chicago Bound Blues*, o lamento de uma mulher pela partida de seu companheiro, levanta pontos interessantes:

*Velho foguista malvado, velho engenheiro cruel
Senhor, velho foguista malvado, velho engenheiro cruel
Você levou meu homem embora e deixou sua 'mamãe' parada aqui*¹³⁹

A viagem, evocada especialmente a partir das figuras de trens, vagões, ferrovias, maquinistas e foguistas, assume um significado primordial, quase mítico, para as populações afro americanas, cuja autonomia para ir e vir, sem prestação de contas, datas definidas de retorno, perseguições ferrenhas e punições violentas, é inédita e, portanto, celebrada e vivenciada em níveis profundos. Uma grande questão, entretanto, é a concepção – retratada dentro do próprio *blues* - de que esta iniciativa fosse, em sua totalidade, uma prerrogativa masculina, um fenômeno em que apenas homens tomariam parte e do qual as mulheres estariam, se não excluídas, ao menos, resguardadas, seja pelo perigo da situação – pular clandestinamente em vagões, além de atividade fisicamente exigente, envolvia também as chances de ser pego – ou por expectativas domésticas. Isto posto, uma perspectiva feminina habitual nos *blues* a respeito dessa jornada, como a retratada em *Chicago Bound Blues*, é a sua construção enquanto agente inexorável da separação entre a mulher e seu parceiro, tornando-a até mesmo um interlocutor e alvo exclusivo da mágoa e ressentimento do eu lírico.

Há, todavia, certos limites para tais afirmações. Antes de tudo, e mais importante, é possível encontrar no repertório de Bessie um número considerável de narrativas em

¹³⁸ *There's a lady in our neighborhood who runs a buffet flat / And when she gives a party, she knows just what she's at / She gives a dance Every Friday night that was to last til' one / But when time was almost up, the fun had just began.*

¹³⁹ *Mean old fireman, cruel old engineer / Lord, mean old fireman, cruel old engineer / You took my man away and left his mama standing here.*

que a viagem é não apenas engendradora pela mulher, como também caracterizada na qualidade de mecanismo necessário para a superação das dores e obtenção, ou reconquista, do objeto de desejo. Nesse sentido, *Sobbin' Hearted Blues (Vou continuar andando até que eu perca esse blues do coração soluçante)*¹⁴⁰, *Looking for my Man (Vou andar até encontrá-lo, se eu usar este último par de sapatos)*¹⁴¹, *St. Louis Blues (Vou empacotar meu aperto e fazer minha fuga)*¹⁴² e *Mama's Got the Blues (Eu tenho um homem em Atlanta, dois no Alabama, três em Chatanooga, quatro em Cincinnati, cinco no Mississippi, seis em Memphis, Tennessee)*¹⁴³ são exemplos notáveis.

Angela Davis (1998, p.67) afirma, seguindo por esse caminho, que as representações frequentes de mulheres viajantes nas letras de Smith – e certamente de outras cantoras - apontam para a construção de um relacionamento estético importante com a viagem e todo o seu imaginário sem a imposição de que ela fosse plenamente vivenciada, em outras palavras, permitiu uma identificação com este universo – do qual estariam supostamente de fora – enquanto experiência de autonomia a partir de um ponto de vista particularmente feminino e sexualizado. Desse modo, não é possível afirmar categoricamente que a viagem fosse uma exclusividade masculina, ainda mais tendo em vista que as artistas do blues clássico, por si só, em plano concreto, causavam fraturas nestas expectativas sociais pela domesticidade da mulher ao viver em movimento, em direção a outras cidades, andando por todo o país, seja com seus próprios shows ou trupes de *vaudevilles* e *menestréis*¹⁴⁴.

Dentro deste espectro da viagem auto iniciada, cabe também, e principalmente, comentar algumas das inúmeras referências presentes no trabalho de Bessie Smith a respeito das ondas de imigração para o Norte, estimuladas, em sua maioria, por perspectivas de melhor qualidade de vida e segurança, visto o contexto de segregação institucionalizada e terrorismo racial que se instalara no Sul dos anos 1920. Sobre essa questão, é interessante notar que muitas das canções abordam justamente a desilusão com

¹⁴⁰ *Gonna keep on walkin' till I lose these sobbin' hearted blues.*

¹⁴¹ *I'll walk 'til I find him, If I wear out this last pair of shoes.*

¹⁴² *I'll pack my grip and make my getaway.*

¹⁴³ *I got a man in Atlanta, two in Alabama, three in Chatanooga, four in Cincinnati, five in Mississippi, seis em Memphis, Tennessee.*

¹⁴⁴ Bessie, inclusive, adquiriu, em junho de 1925, o seu próprio vagão de trem, feito sob medida pela Southern Iron and Equipment Company de Atlanta, amplo o suficiente para conter todo o seu equipamento e pessoal, que não mais precisaria dormir em hotéis reservados às 'pessoas de cor' - baratos, minúsculos e, muitas vezes, sem vagas – ou celeiros. (ALBERTSON, 2003, p.94)

esta promessa, acompanhada, na maior parte das vezes, pelo desejo de retorno ao lar (*Home*). Vejamos, por exemplo, a letra de *Lou'siana Low Down Blues*:

Lou'siana, Lou'siana
A 'mamãe' tem o blues bem lá de baixo
Lou'siana, Lou'siana
A 'mamãe' está indo em um cruzeiro

Essa noite, quando eu começar a andar
Ainda que a estrada seja difícil
Eu vou continuar andando
Até eu chegar no meu próprio quintal¹⁴⁵

O eu lírico estabelece aqui o seu interlocutor, o estado sulista da Louisiana, dirigindo-se direta e intimamente a ele como a um amigo ou amante - o termo 'mama' é largamente utilizado no blues como vocativo para a mulher dentro do relacionamento com o homem (*papa*)-, a fim de anunciar o seu retorno, *até chegar ao seu próprio quintal*, a despeito da dificuldade da jornada a ser empreendida. Em seguida, ele continua:

Rio Mississippi, rio Mississippi
Eu sei que é fundo e vasto
Rio Mississippi, eu sei que é fundo e vasto
Não vou ficar satisfeita até chegar do outro lado

Vou continuar vagando
Vou continuar vagando até chegar em chão sólido
Vou continuar vagando até chegar em chão sólido
No meu caminho até Dixie, Senhor, eu estou presa à Louisiana¹⁴⁶

Ainda afirmando sua determinação em superar os percalços do caminho, o destino da viajante fica mais claro a partir daqui: ela atravessa o rio Mississippi, rumo a Dixie, ou Dixieland, um apelido referente à região do Sul histórico dos Estados Unidos, compreendendo, além da Louisiana e do Mississippi, os estados do Texas, Arkansas, Tennessee, Alabama, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Georgia e Flórida. O motivo de sua viagem é apresentado na próxima e última estrofe:

¹⁴⁵ *Lou'siana, Lou'siana / Mama's got the low down blues / Lou'siana, Lou'siana / Mama's going on a cruise; Tonight when I start walking / Although the road is hard / I'm gonna keep on walkin' / Till I get in my own backyard.*

¹⁴⁶ *Mississippi river, Mississippi river / I know is deep and wide / Mississippi river, I know is deep and wide / Won't be satisfied till I get on the other side; Goin' to keep on trampin' / Gonna keep on trampin' till I get on solid ground / Gonna keep on trampin' till I get on solid ground / On my way to Dixie, Lord, I'm Lou'siana bound.*

Tenho um sentimento carregado

Um sentimento carregado, eu não posso perder minha carga pesada

Um sentimento carregado, eu não posso perder minha carga pesada

Minha casa não é em cima no Norte, é mais abaixo da estrada¹⁴⁷

Ela não vê o Norte como ‘lar’, logo, está disposta a passar por todas as provações até retornar para o lugar onde sente-se em casa: a Louisiana, ou, ainda, o Sul. A canção, então, evoca essa sensação de não pertencimento, de não ser parte do ambiente em que se está, o que leva o sujeito a regressar para aquilo que ele havia deixado para trás. Esta experiência, de imigração para o Norte, e sentimento de desilusão e desejo de retorno, aparecem retratados em diversos títulos de Bessie Smith: *South Bound Blues*, *Moonshine Blues*, *Dixie Flyer Blues*, *Muddy Water*, *Far Away Blues*, *I’m Going Back to my Used to Be*, entre outros.

Ao chegar nas cidades nortistas, sob a promessa de dias melhores e de uma região onde o racismo ao menos não fosse tão amargo e violento, indivíduos negros acabavam por se deparar com um novo contexto marcado pelos mesmos problemas; as oportunidades de emprego não eram tão promissoras ou diversas, as moradias estariam insuladas em bairros negros, negligenciados em muitos aspectos, e o racismo, uma questão longe de ser superada (como ainda não o foi). É a partir daí que as canções de Bessie Smith – ela mesma uma viajante que deixou Chatanooga para morar na Filadélfia e passava grande parte do tempo em Nova York – articulam a desilusão com a imigração, somando às decepções pela condição material precária de vida, a solidão e o deslocamento de se viver entre desconhecidos, longe da solidariedade desenvolvida entre as famílias estendidas e as comunidades negras sulistas em geral. Nomeia e exterioriza, então, por meio de seu trabalho e, em especial, de suas performances, os anseios desses grupos, abrindo espaço, pelo regresso estético ao lar, para as possibilidades de comunhão e agência reestruturadas nas novas circunstâncias.

Há, ainda, uma outra dimensão significativamente explorada nas canções da Imperatriz: os comentários sociais, construídos tanto direta quanto sugestivamente, sob diferentes pontos de vista e, na maior parte das vezes, entrelaçados às temáticas dos relacionamentos interpessoais e sexuais. Nessa sequência, *Keeps on a-Rainin’* apresenta de maneira poética uma denúncia acerca da ‘necessidade’ – material, financeira - criada

¹⁴⁷ *Got a loaded feelin’ / A loaded feelin’ I can’t lose my heavy load / A loaded feelin’ I can’t lose my heavy load / My home ain’t up north, it’s further down the road.*

pelo desemprego ao relatar a história de Bill Jones, preocupado com a chegada do inverno:

*A neve não é linda? Algumas pessoas dizem
Mas eu preferiria vê-la em um jogo de imagens em movimento
Continua a nevar, olha como está nevando
Papa, ele não pode perder tempo¹⁴⁸*

A necessidade do dinheiro, a dificuldade em obtê-lo e as consequências de não possuir os meios para o seu sustento, bem como o compromisso de Bill em oferecer sustento e conforto à sua *mama* (*Você sabe que a sua mama bonita precisa ter algum dinheiro*)¹⁴⁹, faz com que ele tenha uma outra perspectiva do frio sulista, não bonito e fresco, mas preocupante e assustador. Interessante notar, nessa canção, um discurso de certo modo fragmentador daquelas noções hegemônicas – brancas e androcêntricas, repito – a respeito da divisão dos sexos e suas funções sociais, escancarando sua arbitrariedade na medida em que apresenta realidades socioeconômicas nas quais elas não podem ser integralmente reproduzidas, já que o homem negro, pela insegurança, precariedade e instabilidade no campo do trabalho, não consegue cumprir seu papel de sustento do lar, ao passo que a mulher, por precisar participar dessa atividade, não pode se dedicar inteiramente aos filhos.

O clima assume características ameaçadoras também *Backwater Blues*, que, ao evocar uma das enchentes mais catastróficas da história do rio Mississippi, em que mais de 600.000 pessoas, a maioria delas negra, perderam as suas casas (DAVIS, 1998, p.108), denuncia o modo como os desastres naturais conseguem ser ainda mais devastadores entre comunidades marginalizadas.

*Quando chove por cinco dias e os céus ficam pretos como a noite
Quando chove por cinco dias e os céus ficam pretos como a noite
Então o problema está se instalando nas planícies à noite

Quando troveja e relampeja, e o vento começa a soprar
Quando troveja e relampeja, e o vento começa a soprar
Há milhares de pessoas que não tem lugar pra ir*

¹⁴⁸ *Ain't the snow just beautiful, some people say / But I rather see it in a moving picture play / Keeps on snowing, look how it's snowin' / Papa he can make no time.*

¹⁴⁹ *You know your pretty mama's got to have some dough.*

*O blues da água estagnada me fez empacotar minhas coisas e ir
O blues da água estagnada me fez empacotar minhas coisas e ir
Porque minha casa caiu e eu não posso mais viver lá¹⁵⁰*

A precariedade, o descaso e a insegurança vivenciadas dentro dessas comunidades negras trabalhadoras são similarmente declaradas em *Homeless Blues*, também sobre enchentes; *House Rent Blues*, *I'm Out in the Dumps* e *Baby Won't You Please Come Home*, a respeito da dificuldade em conseguir pagar o aluguel e o medo constante do despejo; *Washwoman Blues*, o lamento de uma lavadeira que expõe a dureza do seu trabalho e a exploração do serviço doméstico; *Boweavil Blues*, sobre uma infestação de bicudos do algodoeiro (Boweavil); *Workhouse Blues*, que escancara o ambiente opressivo e angustiante das workhouses¹⁵¹ e *Poor Man Blues*. Esta última, escrita pela própria Bessie Smith em 1928, apresenta um discurso potente e desafiador, uma espécie de confronto que coloca em evidência a desigualdade e o papel das classes mais ricas na existência e perpetuação da pobreza:

*Enquanto você está vivendo em sua mansão, você não sabe o que tempos difíceis significam
A esposa do homem pobre trabalhador está faminta, a sua esposa vivem como uma rainha*

*Oh, escute a minha súplica, porque eu não posso mais suportar esses tempos difíceis
Eles farão um homem honesto fazer coisas que sabe que são erradas*

*O homem pobre lutou todas as batalhas, o homem pobre lutaria hoje de novo
Ele faria qualquer coisa que você pedisse em nome dos E.U.A*

*Agora a guerra acabou, o homem pobre deve viver do mesmo jeito que você
Se não fosse pelo homem pobre, senhor rico, o que você faria?¹⁵²*

¹⁵⁰ *When it rains five days and the skies turn dark as night / When it rains five days and the skies turn dark as night / Then trouble's takin' place in the lowlands at night; When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow / When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow/ There's thousands of people ain't got no place to go; Backwater blues done cause me to pack my things and go/ Backwater blues done cause me to pack my things and go/ Cause my house fell down, and I can't live there no mo'.*

¹⁵¹ Workhouses, Poor Houses ou Poor Farms eram um tipo de instalação pública, normalmente mantida e administrada pelo governo local, voltada para o apoio e a habitação de indivíduos que não conseguissem se sustentar a si mesmas autonomamente. As condições de vida nessas instituições eram baseadas na ideia da pobreza como uma situação desonrosa e auto provocada e, assim, seus 'moradores' eram sujeitados à fome, regimes de trabalho abusivos e forçados, medidas disciplinatórias, etc.

¹⁵² *While you're livin' in your mansion, you don't know what hard times means/ Poor working man's wife is starvin', your wife's livin' like a queen; Oh, listen to my pleading, I can't stand these hard times long/ They'll make an honest man do things that you know is wrong; Poor man fought all the battles, poor man would fight again today/ He would do anything you ask him in the name of U.S.A; Now the war is over, poor man must live the same as you/ If it wasn't for the poor man, mister rich man, what would you do?*

Por fim, é endereçado também, nos trabalhos de Smith, o problema central do encarceramento e, a respeito deste tópico, *Sing Sing Prison Blues* é emblemática:

*Vou fazer uma jornada para cima do Hudson, indo por uma trilha solitária
Eles podem me mandar para a 'casa da morte', ou me manter na cadeia Sing Sing¹⁵³*

O eu lírico encontra-se encarcerado, esperando que o julgamento decida seu destino entre a morte (a *death house* era a instalação onde os prisioneiros eram mantidos a fim de se prepararem para a execução) ou a cadeia, que aqui se chama Sing Sing, equivalente a Cante Cante.

*Eu escrevi e perguntei ao diretor porque eles chamam a cadeia de Sing Sing
Ele disse, fique aqui perto dessa pilha de pedras e escute os martelos tocarem¹⁵⁴*

O bater ritmado dos martelos mencionado pelo diretor e apontado por ele como razão para a nomenclatura da cadeia evoca o bater ritmado das ferramentas dos escravizados nas lavouras, ferrovias e outros trabalhos coletivos e coordenados daquele contexto, uma referência, portanto, às *work songs*, um dos ascendentes diretos do *blues*. O retrato apresentado pela canção, desse modo, remete à realidade dos trabalhos forçados em presídios e a permanência, entre os prisioneiros, de um 'costume' ancestral e subversivo desenvolvido para manter viva a humanidade dos trabalhadores no ambiente que os reduz a objetos, permitindo sua comunicação e sobrevivência.

Woman's Trouble Blues apresenta, de modo mais direto, essa questão do aprisionamento em massa da população negra estadunidense no período pós abolição:

*Eu tenho que ir para a cadeia inocente, tenho que cumprir minha pena
Eu tenho que ir para a cadeia inocente, tenho que cumprir minha pena
Porque o juiz é tão cruel, ele não vai aceitar fiança¹⁵⁵*

Percebe-se, a partir desse corpo temático em específico, que o *blues* clássico feminino, muitas vezes marginalizado como simples cantiga de sofrimento e amor, é muito mais complexo. Em primeiro lugar, a articulação da sexualidade nessas canções, em específico, nas de Bessie Smith, que é aqui o nosso foco, além de revelar e colocar à

¹⁵³ *Gonna journey up the Hudson, goin' on a lonesome trail/ They can put me in the death house, or keep me in the Sing Sing Jail;*

¹⁵⁴ *I wrote and asked the warden why they call the jail the Sing Sing/ He said stand here by this rock pile and listen to them hammers ring.*

¹⁵⁵ *I gotta go to jail innocent, I got to do my time/ I gotta go to jail innocent, I got to do my time/ Because the judge is so cruel, he won't take no fine.*

prova políticas de gênero dominantes, apontam para o esforço de construção de noções próprias de feminilidade, estas nem sempre em consonância com os valores hegemônicos da cultura popular branca e centrada na figura do homem. Além disso, todavia, estas expressões também endereçam problemas urgentes das populações negras, tornando-os, assim, problemas coletivos, a serem enfrentados por todos, oferecendo também um panorama privilegiado da vida dos sujeitos negros das classes trabalhadoras entre os anos 1920 e 1930, seus costumes, crenças, linguagens e perspectivas.

É evidente, portanto, que os *blues* de Bessie Smith, assim como os de outras grandes divas, não podem ser interpretados de maneira apressada, levada por julgamentos pré concebidos, pois retratam experiências que, construídas em nível individual, acabam por ressoar em toda uma comunidade que compartilha de desafios, expectativas e emoções semelhantes. A sua variedade de temas é inegável, indo desde o sexo e os relacionamentos amorosos – nem sempre monogâmicos, é importante enfatizar -, até questões sociais e humanas profundas, como o encarceramento, a pobreza, a exploração, violência doméstica, enchentes, solidão, anseios, práticas e costumes das classes trabalhadoras negras, todos eles, entretanto, interligados por algo em comum: a perspectiva feminina, que reconhece, nomeia e torna públicas questões que são próprias das mulheres, fragmentando estereótipos e redefinindo o termo ‘mulher’ e seu lugar designado no tecido social, criando momentos de compreensão mútua e, como afirma Angela Davis, possibilitando a construção de uma consciência racial e de gênero – produzida e disseminada entre massas - que prenunciaram, ou ajudaram a formar posteriormente, a consciência feminista negra dos anos 60 e 70.

(...) Smith transformou o blues em uma música das mulheres e um espaço de elaboração de uma consciência cultural negra que não ignorava as dinâmicas de gênero. Sua popularidade era um resultado da capacidade da comunidade negra de identificar sua grandiosidade enquanto artista e de descobrir a si mesmos e suas vidas – como homens e mulheres – em seu trabalho. (...) Para massas de pessoas negras durante a década de 20, Smith era uma articuladora e modeladora da identidade e consciência afro americana. (DAVIS, 1998, p.142)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escravidão nos Estados Unidos envolveu, além da exploração física e territorial, um complexo projeto de objetificação do sujeito escravizado com base em características específicas, definindo, seja religiosa ou ‘cientificamente’, a cor da pele e o lugar de origem como diferenças incontornáveis, sinais não de diversidade humana, mas de invariável inferioridade e, conseqüentemente, necessidade de controle, submissão e, até mesmo, extermínio. Pensando de forma ampla, esta ‘racialização’, como coloca Barros (2013), contribui para a compreensão das populações negras – imaginadas em oposição à civilidade branca -, independente de variações pessoais, sociais ou culturais, como inertes, selvagens, incapazes, violentas, exóticas ou, ainda, inumanas, próximas da bestialidade, justificando, assim, diversos mecanismos de opressão, como os chicoteamentos, a segregação, os linchamentos, encarceramento, impedimento ao voto ou à representatividade política, entre outros.

O desenvolvimento do *blues*, desse modo, acontece intimamente relacionado às dinâmicas de raça estruturadas a partir desse processo, enquanto parte integrante de uma tradição musical voltada para a sobrevivência do indivíduo e do coletivo dentro de um sistema desumanizador em diversos níveis, mantendo vivos laços comunitários e ancestrais, ao mesmo tempo em que ajuda a criar raízes e novos modos de vida em uma realidade outra. Pode ser concebido, sobretudo, como resistência que é esteticamente expressa e exercida, ou, ainda, como criação musical e poética que manifesta representações distintas daquelas hegemonicamente estabelecidas – reservando, inclusive, elementos de origem africana que permaneceram (ressignificados frente às novas condições) entre os escravizados e seus descendentes a despeito desse mesmo projeto de violência simbólica e objetificação que os silencia e minimiza. Em outras palavras, é possível enxergar nessas criações um caráter indiscutivelmente político e social, porquanto relata, ainda que longe de canais formais ou movimentos organizados voltados à ação direta, as adversidades enfrentadas especificamente por aquelas populações negras recém emancipadas da escravidão, dando voz a diversas narrativas que acabaram por ser soterradas sob a falácia discursiva do *American Way of Life* intensificada no período pós Primeira Guerra Mundial.

No caso singular do chamado *blues* clássico – feminino e urbano -, o que se pode perceber é que estes discursos, ao retratar prioritariamente temas voltados às relações

amorosas e sexuais, estas, entretanto, estruturadas a partir de perspectivas próprias que, até certo ponto, não coincidem com as imagens e ideologias dominantes tanto acerca do amor, enquanto sentimento romantizado, quanto da mulher e do seu lugar social, demonstram, de certa forma, uma recusa às noções prevalecentes acerca da feminilidade (branca), abrindo caminho para novas articulações de feminilidades negras.

É tratando a sexualidade de forma ativa, concreta, sem reservas e até irônica que essas cantoras interpelam, sugestiva e diretamente, como pudemos observar, as políticas de gênero que guiavam tais concepções de amor, desvelando, também, as suas contradições práticas internas – e aqui vale lembrar o lugar ‘privilegiado’ de *outsider within*, que permitia um olhar de dentro a partir do lado de fora -, especialmente dentro das comunidades negras, cujas realidades impediam a reprodução rigorosa destes ideais inalcançáveis de ‘família’ e ‘mulher’. Representavam também, a partir dessas abordagens dos relacionamentos sexuais, uma das únicas formas realmente efetivas e imediatas de ‘liberdade’ – de ausência de escravidão, portanto – que estas populações afro americanas podiam experimentar no contexto pós emancipação, marcado pelo desapontamento nos âmbitos econômico e político: a autonomia sobre os seus próprios corpos, destinos e escolhas a nível individual.

As letras dos blues femininos, como interpretadas a partir das performances gravadas pelas cantoras clássicas do blues, exploram frustrações associadas ao amor e à sexualidade e enfatizam simultaneamente a natureza individual e coletiva das relações pessoais. A sexualidade não é privatizada no blues. Ao contrário, é representada como uma experiência compartilhada que é socialmente produzida. Esse entrelaçamento entre privado e público, o pessoal e o político, é apresentado nas milhares de canções de blues sobre abandono, deslealdade e crueldade, assim como aquelas que expressam o desejo sexual e a esperança do amor. Há também um número significativo de canções femininas sobre trabalho, cadeias, prostituição, desastres naturais e outros problemas que, quando considerados conjuntamente, constituem uma colcha de retalhos da história social de afro americanos nas décadas que se seguem à emancipação. (DAVIS, 1998, p.91)

O trabalho de Bessie Smith – e, do mesmo modo, toda a tradição do *blues* que ela incorpora e caracteriza -, então, ainda que não possa ser entendido como um espelho exato do real – isso nenhuma fonte é capaz de fazer -, oferece vestígios importantes da organização dessas comunidades negras trabalhadoras nas décadas posteriores à

emancipação, seus sistemas de crenças e valores, espaços e acontecimentos simbólicos, adversidades, demandas relevantes, normas, costumes e representações de si, seu passado em comum, sua individualidade, seus problemas e, também, do outro. Mais do que isso, todavia, descortinam, sob um ponto de vista particularmente negro, relações históricas de opressão baseadas na construção da raça como fator distintivo e de inferiorização do indivíduo, demonstrando estratégias importantes de resistência e afirmação da humanidade que é repetidamente – sob mecanismos variáveis – negada.

Ao construir, afinal, uma perspectiva feminina e negra acerca dessas questões, somando a elas temas e táticas específicas a esse grupo, acabam por revelar as disputas em torno das definições e oposições de gênero e seus papéis sexuais naquele contexto, causando fraturas dentro dos discursos hegemônicos que objetificavam a mulher negra – definindo-a como o limite do desejável e aceitável para a sociedade branca e patriarcal -, ao estampar em suas narrativas protagonistas negras, sexuais, assertivas, complexas, vulneráveis, por vezes ambíguas, independentes, enfim, sujeitos plenos de desejos e anseios, mas, acima de tudo, capazes de contornar autonomamente os impasses e angústias da vida.

REFERÊNCIAS

- 13TH. Direção de Ava Duvernay. Estados Unidos: Howard Barish, Ava Duvernay e Spencer Averick, 2016. Netflix (100min)
- ABAL, Felipe Cittolin; TROMBETTA, Gerson Luís. O blues e o diabo: um encontro na encruzilhada. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.
- ACHEBE, Chinua. Home and Exile. New York: Oxford University Press, 2000.
- ALBERTSON, Chris. Bessie (Revised and Expanded Edition). New Haven: Yale University Press, 2003.
- ALVES, Amanda. *Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da 'black music' nos Estados Unidos*. **Revista de História**, vol.3, nº1, pp. 50-70, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. Escravidão clássica e escravidão moderna. Desigualdade e diferença no pensamento escravista: uma comparação entre os antigos e modernos. **ÁGORA – Estudos Clássicos em Debate**, Aveiro, nº15, pp.195-230. Janeiro, 2013. ISSN: 0874-5498. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/8.JoseBarros.pdf>. Acesso em: Agosto, 2020.
- BÉTHUNE, Christian. Contribuição da cultura afro americana à filosofia. **Educação, Artes e Inclusão**. V.16, nº3, pp.10-30, Jul/Set 2020. ISSN: 1984-3178.
- BIRTH of a Nation. Direção de D.W Griffith. Estados Unidos: Epoch Producing Corporation e David W. Griffith Corp., 1915. Youtube (190min)
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.5, nº11, pp.173-191, 1991.
- CLAR, Mimi. Folk belief and custom in the blues. In: **Western Folklore**, v.19, nº3, Western States Folklore Society, 1960, pp.173-189. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1496373>. Acesso em: Fevereiro, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CORNELIUS, Steven. Music of the Civil Era. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6nPuICzKRNIWd6kxrAy5df>.

DAVIS, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Pantheon Books, 1998.

_____. *Mulheres, Raça e Classe*. Boitempo: São Paulo, 2016.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Smith, Bessie". Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/104231>. Último acesso em: Fevereiro, 2022.

ELKINS, Stanley. *Slavery: a problem in american and institutional and intelectual life*. 3ªEd. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

ENGERMAN, Stanley; FOGEL, W. Robert. *Time on the Cross: the economics of slavery in the antebellum South*, Boston: Little, Brown & Co., 1974.

E O VENTO LEVOU... Direção de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. Estados Unidos: David O. Selznick, 1939. DVD (245min)

ESPÍNOLA, André Felipe de Albuquerque. *Uma discussão de classe e uma história social do Blues no sul dos Estados Unidos*. *Revista Especialidades (online)*, vol.9, nº1, pp. 278-314, jan-jun, 2016.

FEEL Like Going Home. Direção de Martin Scorsese. Estados Unidos: Margaret Bodde; Samuel D. Pollard, 2003. DVD (110min)

FEINSTEIN, Elaine. *Bessie Smith: a Imperatriz do Blues*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

GUTMAN, Herbert. *The Black Family in Slavery and Freedom, 1750-1925*. Nova York: Pantheon, 1976.

HARRISON, Daphne Duval. *Black Pearls: Blues Queens of the 1920's*. New Brunswick (N.J): Rutgers University Press, 1990.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1989.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematográfica hollywoodiana e a brasileira (1930-1950). *Aceno*, vol.2, nº3, pp.142-158. Jan-Jul de 2015. ISSN: 2358-5587.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In: *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989, pp.31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ – Faculdade de Educação, 1993.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 5ªed., 2007. Tradução do inglês: Pedrinho A. Guareschi.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *O que é jazz*. São Paulo: editora Brasiliense, 3ªed., 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. **Revista de História**, nº157: Dossiê História e Música, pp.153-171, 2º semestre de 2007.

PADGET, Ken. *Origins of Jim Crow. Blackface!*. Disponível em: <https://blackface.com/jim-crow.htm>. Acesso em: Setembro,2021.

PALMER, Robert. *Griôs da África Ocidental – ensaio introdutório*. In: ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi (org.). **Jali Kunda: griôs da África Ocidental e arredores**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009,

PATRIOTA, Rainer. *Variações da melancolia na música do século XX: o Blues e o Jazz*. **Revista Arte e Filosofia**, nº21, pp.108-119, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª edição, 2007.

PILGRIM, David. *What was Jim Crow. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia*, 2012. Disponível em: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/what.htm>. Acesso em: Setembro, 2021.

PINHEIRO, Marcos Sorriha. MACIEL, Fred. *Blues: manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX*. **Revista Outros Tempos**, vol.8, nº12, dez., 2008.

PIRES, Ricardo Ananias. **A tradição oral africana e as raízes do jazz**. 2008. Dissertação (Programa de pós graduação em História Econômica) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RAWICK, George P. From sundown to sunup: the making of the black Community. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1972.

RICE, Thomas Dartmouth. **Jump Jim Crow**, 1828. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5FpKAxQNKU>.

ROSA, Matheus Vinicius. O jazz como luta criativa. In: **I CONASO – Congresso Nacional de Ciências Sociais: desafios da inserção em contextos contemporâneos**, nº1, 2015, Espírito Santo. Anais: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

SANDIN, Nathália. Yodel (Aula 1): Efeitos e Ornamentos Vocais. Youtube, 25 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a7RQ5sYg5gM>> . Acesso em: fevereiro, 2022.

SOLIDADE, Luana Lise Carmo. Poesia em forma de blues: a construção da identidade afro americana em poemas musicais na primeira metade do século XX. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras – Língua Estrangeira Moderna ou Clássica) – Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SUSO, Foday Musa. Jali Kunda – uma memória. In: ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi (org.). **Jali Kunda: griôs da África Ocidental e arredores**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

TERRA, Paulo Cruz. Músicas de Trabalho no Mundo Atlântico. **Outros Tempos**. V.3, pp.01-17, 2006. ISSN: 1808-8031.

ZINN, Howard. A people's history of the United States. 4ªed. Londres: Longman Group, 1994.

