



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ  
INSTITUTO DE HISTÓRIA - IH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA  
TESE DE DOUTORADO

**Entre o Delta e o Estácio:**

*Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século*

*XX*

**Gabriel Valladares Giesta**

Orientador

José Costa D'Assunção Barros

Rio de Janeiro, RJ.

2018

Gabriel Valladares Giesta

**Entre o Delta e o Estácio:**

***Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século  
XX***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História Comparada.

Orientação: Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros

Rio de Janeiro

Março, 2018

## CIP - Catalogação na Publicação

G455e Giesta, Gabriel Valladares  
Entre o Delta e o Estácio: Uma história comparada  
do Blues e do Samba no início do século XX / Gabriel  
Valladares Giesta. -- Rio de Janeiro, 2018.  
224 f.

Orientador: José Costa D'Assunção Barros.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós  
Graduação em História Comparada, 2018.

1. Samba. 2. Blues. 3. Cultura Negra. 4.  
Indústria Fonográfica. 5. Música Popular. I.  
Barros, José Costa D'Assunção , orient. II. Título.

GABRIEL VALLADARES GIESTA

“Entre o Delta e o Estácio: Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século XX”

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Comparada no Instituto de História da UFRJ, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História Comparada.

Data da provação: 26 de março de 2018

**Banca examinadora**

---

Orientador(a): José Costa D’Assunção Barros

---

Profa. Dra. Débora El Jaick Andrade (PPGHC)

---

Prof. Dr. Ivo José de Aquino Coser (PPGHC)

---

Profa. Dra. Denise Barata (UERJ)

---

Prof. Dr. Leonardo Santana da Silva (UNISUAM)

**Suplentes**

Prof. Dr. Rui Aniceto Nascimento Fernandes (UERJ)

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (PPGHC)

## AGRADECIMENTOS

Tanto a formação desta tese quanto de minha própria pessoa não são resultados de esforço unicamente individual. Na verdade, nada seria possível sem a contribuição de pessoas incríveis, as quais sou profundamente grato. Todas tiveram grande boa vontade, empenho e carinho em me auxiliar a construir uma história acadêmica e de pesquisa que caminhasse junto com o trabalho de professor de escola pública no Rio de Janeiro. Conciliar as angústias, cargas horárias intensas e expectativas destas duas atividades, não foi fácil. Porém, estas pessoas foram parte integrante para que os anos de doutorado e trabalho não fossem vistos como um “fardo”, mas sim como momentos de amadurecimento, afeto e conquistas.

Em primeiro lugar, agradeço todos os dias à pessoa que se tornou minha esposa durante todo esse processo, compartilhando uma vida intensamente. Nenhuma aula, pós-graduação, livro ou documentário me ensinariam o que aprendo com ela, cotidianamente. Todo um universo de inteligência, dedicação, amor, família e humanidade se abriram para o meu mundo a partir da sua presença. Nos tornamos adultos juntos, criamos família, formação e profissão. Isto é, crescemos juntos. Porém, tenho certeza que eu cresci mais, não por ser melhor, mas pelo contrário, por ter uma referência melhor pela qual tento seguir e alcançar: ela!

Em segundo lugar, digo um muito obrigado às nossas famílias – tão lindamente diferentes, porém igualmente cheias de amor e afeto. De um lado, os Valença Barros em sua numerosa e intensa convivência, cheia de histórias, cumplicidades, solidariedades, dedicação e diversidade. Em especial, agradeço a Antônio Barros de Oliveira e Elza Valença Barros, duas pessoas extraordinárias, responsáveis pela formação desta linda família. O orgulho que demonstram em ter um genro professor não se compara com tudo o que me proporcionam de felicidade e ensinamento. Vocês são os verdadeiros professores. Ainda entre os Valenças, um obrigado especial vai para Nívia Barros pela constante amizade, presença e estímulo acadêmico.

Do outro lado familiar, agradeço de coração à minha família Valladares Giesta, por serem um porto seguro de atenção, proteção, carinho, trocas, felicidade e conversa. Responsáveis por grande parte da estrutura de minha personalidade, identidade e valores, os quais me orgulho pela sua influência. William Wagner Pereira Giesta e Cláudia Maria Valladares Giesta, as palavras “mãe” e “pai” não têm o mínimo significado se eu não puder utilizar vocês enquanto exemplo e referência. Obrigado por tudo! Em memória, agradeço a

minha avó Eunice Pereira Giesta, cuja presença faz uma imensa falta e cuja ausência não é esquecida.

Aos amigos que proporcionaram momentos de diversão, solidariedade e companheirismo. Especialmente para Matheus Toledo Torres e seus pais, Claudia e Hércio. Obrigado por serem mais do que amigos, e sim uma família extensa, onde me sinto a vontade de ser quem sou e quem desejo ser.

A todos os colegas de faculdade na UFF e de mestrado na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Agradeço muito a eles, aos professores e funcionários destas instituições por me proporcionarem momentos de solidariedade, troca e crescimento humano e profissional. Escolher ser professor e pesquisador de História junto com vocês foi algo muito menos conflituoso do que se pode imaginar. Na verdade, vocês sempre estiveram dispostos a fazer esta jornada ser muito prazerosa e produtiva.

Aos companheiros de trabalho, que, em muitas ocasiões, foram mais do que isto. No CIEP 513 – “Palhaço Carequinha”, me formei enquanto trabalhador, professor e ser humano melhor. Também foram responsáveis por isto os numerosos alunos que eu não teria espaço para nomear todos aqui. À comunidade escolar de forma global também. Aos professores que compartilharam de muitas ansiedades, expectativas, projetos, conquistas e dificuldades. São pessoas competentes, extraordinárias, resilientes e que sempre me fizeram sentir ser alguém tão especial quanto eles eram. Não poderia deixar de agradecer aos colegas de trabalho do Colégio Pedro II, em especial à equipe do Campus Duque de Caxias – graças ao suporte destes e da própria instituição, pude terminar esta tese.

Por fim, gostaria de agradecer às pessoas direta e institucionalmente ligadas à produção da presente tese de doutorado. Primeiramente, a todos do Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ: ao pessoal da secretaria, especialmente à funcionária Márcia pelo profissionalismo, carinho e atenção incansáveis; aos coordenadores do curso; a todos os professores. Em segundo lugar, pelas contribuições dos membros da banca de qualificação, Professores Ivo Coser e Martha Abreu – a qual merece um agradecimento dobrado por acompanhar minha trajetória desde a graduação de forma tão especial e única. Por conseguinte, agradeço aos membros da banca de defesa: mais uma vez ao professor Dr. Ivo Coser, ao Dr. Leonardo da Silva, à Dr<sup>a</sup>. Denise Barata e à Dr<sup>a</sup>. Débora Andrade. Finalmente, ao meu orientador, Professor Dr. José D’Assunção Barros pelo constante incentivo, contribuições valiosas e fácil acesso que passaram tranquilidade e confiança para que o trabalho pudesse ser feito da melhor forma possível.

## ASPIRAÇÃO

Ainda o meu canto dolente  
e a minha tristeza  
no Congo na Geórgia no Amazonas

Ainda  
o meu sonho de batuque em noites de luar

Ainda os meus braços  
ainda os meus olhos  
ainda os meus gritos

Ainda o dorso vergastado  
o coração abandonado  
e a alma entregue à fé  
ainda a dúvida

E sobre os meus cantos  
os meus sonhos  
os meus olhos  
os meus gritos  
sobre o meu mundo isolado  
o tempo parado

Ainda o meu espírito  
ainda o quissange  
a marimba  
a viola  
o saxofone  
ainda os meus ritmos de ritual orgiaco

Ainda a minha vida  
oferecida à Vida  
ainda o meu Desejo

Ainda o meu sonho  
o meu grito  
o meu braço  
a sustentar o meu Querer

E nas sanzalas  
nas casas  
nos subúrbios das cidades  
para lá das linhas  
nos recantos escuros das casas ricas  
onde os negros murmuram: ainda

O meu Desejo  
transformando em Força  
inspirando as consciências desesperadas.

*Agostinho Neto*  
Poemas de Angola

GIESTA, Gabriel Valladares. **ENTRE O DELTA E O ESTÁCIO: Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século XX.** Tese (Doutorado em História Comparada). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

## RESUMO

Tanto o Samba quanto o Blues são expressões culturais que se tornaram símbolos de autenticidade cultural na memória e identidade do Brasil, dos Estados Unidos e da população negra de ambos os países. Historicamente tornam-se gêneros musicais que se consolidam no mercado fonográfico continental a partir das décadas de 1910 e 1920, onde compositores negros e populares passam a ter um espaço de negociação onde podem buscar meios tanto para registrar quanto comercializar e circular suas poesias e ritmos em forma de canção. Neste contexto, ganham grande relevância músicos advindos do Delta do Mississippi nos Estados Unidos e da região do Estácio no Rio de Janeiro, pois terão suas identidades e representações musicais alçadas enquanto símbolos ideais de Blues e Samba, respectivamente. Portanto, esta tese tem como objetivo de confrontar estes dois grupos em três grandes aspectos: os debates construídos acerca da memória e identidade cultural de “Blues” e “Samba” junto aos seus respectivos países; a história resgatada academicamente acerca dos conflitos e transformações envolvendo os músicos negros que compunham e tocavam estas músicas; e, por fim, as representações contidas nas primeiras gravações dos músicos de cada região. Poesias e musicalidades de Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, Baiaco e Brancura são analisadas juntas as de Skip James, Charley Patton, Son House, Tommy Johnson e Robert Johnson. Assim, em suas afinações e dissonâncias, procura-se construir uma reflexão comparada tanto das experiências e significados destes músicos negros e suas canções quanto da história de cada país, quiçá de uma experiência continental e atlântica em termos de diáspora africana.

**Palavras-chaves:** História Comparada; Samba; Blues; Estácio; Delta; Música; Cultura Popular; Indústria fonográfica; Diáspora africana; Cultura Negra.

GIESTA, Gabriel Valladares. **ENTRE O DELTA E O ESTÁCIO: Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século XX.** Tese (Doutorado em História Comparada). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

### ABSTRACT

Both Samba and Blues are cultural expressions that have become symbols of cultural authenticity in the memory and identity of Brazil, the United States and the black population of both countries. Historically they became musical genres that consolidated in the continental phonographic market from the 1910s and 1920s, where black and popular composers started to have a space of negotiation where they could seek ways both to register, to market and to circulate their poetry and rhythms in form of song. In this context, musicians coming from the Mississippi Delta in the United States and the Estácio region of Rio de Janeiro gain great relevance because they would have their identities and musical representations elevated as ideal symbols of Blues and Samba respectively. Therefore, this thesis aims to confront these two groups in three great aspects: the debates built on the memory and cultural identity of "Blues" and "Samba" along their respective countries; the story rescued academically about the conflicts and transformations involving black musicians who composed and played these songs; and, finally, the representations contained in the first recordings of the musicians of each region. Poems and musicalities by Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, Baiaco and Whiteness are analyzed together with Skip James, Charley Patton, Son House, Tommy Johnson and Robert Johnson. Thus, in their tunings and dissonances, we seek to construct a comparative reflection of both the experiences and meanings of these black musicians and their songs, as well as the history of each country, perhaps of a continental and Atlantic experience in terms of the African Diaspora.

**Keywords:** Comparative History; Samba; Blues; Estácio; Delta; Music; Popular culture; Music industry; African Diaspora; Black Culture.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
• Apresentação da tese, sua história de produção, motivações e objetivos.....	11
• Delimitação de um referencial teórico básico.....	18
• Definindo Samba e Blues enquanto Cultura Popular.....	30
<b>CAP. 1 - HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL: MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM QUESTÃO.....</b>	<b>36</b>
1.1 - Reflexões sobre memórias e historiografia do Samba e do Blues: dos folcloristas aos autores da década de 1940.....	39
1.2 - O pós-década de 1950: entre memorialistas, historiadores e músicos.....	63
1.3 – Relações entre memórias, culturas políticas e questão racial envolvendo música no Brasil e nos Estados Unidos.....	80
<b>CAP. 2 – SAMBA, BLUES E CULTURA POPULAR NO RIO DE JANEIRO E NOS ESTADOS UNIDOS DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....</b>	<b>89</b>
2.1 – O pós-emancipação em questão.....	90
2.2 – Mais do que Igrejas, escravidão e morros: espaços de referência, sociabilidades, negociação e conflito na formação do Samba e do Blues.....	103
2.3 – Refletindo acerca de especificidades musicais, instrumentais e religiosas: debatendo “paradigma da punição” e Cultura Negra na América do Norte e no Brasil.....	118
<b>CAP. 3 – MÚSICOS NEGROS NA “ERA DO ENTRETENIMENTO PÚBLICO” .....</b>	<b>130</b>
3.1 – Os músicos e as gravadoras: o papel do mercado cultural e da indústria fonográfica.....	130
3.2 – Indústria Cultural: relações entre música popular e negra com processos de standardização, comercialização e hegemonia cultural.....	135
3.3 – Transformações no Blues e no Samba a partir de suas primeiras gravações.....	141

<b>CAP. 4 - A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA DO GRUPO DO ESTÁCIO CONFRONTADA COM A DOS MÚSICOS DE BLUES DO DELTA DO MISSISSIPI (1920's e 1930's).....</b>	<b>152</b>
4.1 – Escolhendo, escutando, transcrevendo e interpretando: desafios teórico-metodológicos na análise das canções.....	152
4.2 - “Slipin” and “Slidin””: Sobre relacionamentos, “wanderings” e “malandragens”.....	155
4.3 – Entre cores e “amores”: das relações de gênero às relações raciais.....	179
 <b>CONCLUSÃO.....</b>	 <b>200</b>
 <b>REFERÊNCIAS.....</b>	 <b>207</b>
Fontes Históricas musicais.....	207
Fontes Históricas escritas e depoimentos transcritos.....	207
Obras de referência.....	209
Sites de Pesquisa e Referência.....	209
Bibliografia Básica.....	210

## INTRODUÇÃO

### *Apresentação da tese, sua história de produção, motivações e objetivos*

Há algumas gerações, um determinado viés positivista da pesquisa histórica perdeu força no campo acadêmico. Neste sentido, não há mais tanto espaço para entender a história enquanto resultado de pesquisas em que se busca uma única verdade objetiva dos fatos através de perspectivas científicas. Mesmo com toda a preocupação em seguir métodos rigorosos de análise relacionados a referenciais teóricos embasados por pesquisadores de renome, é difícil negar de que a História é construída por *historiadores* que vivem *no* presente. Estes carregam uma bagagem de vivências, valores e significados que condicionam suas escolhas, conclusões e trabalhos acadêmicos. Portanto, esta pequena introdução se prestará ao serviço de situar e apresentar aos leitores da presente tese alguns destes condicionantes históricos que influenciaram na escolha e na escrita do autor que aqui escreve.

Primeiramente, esta pesquisa é resultado de anos de estudos e interesses que podem ser remetidos até mesmo à vida anterior à universidade. Música e questão racial, gênero e amor, identidade nacional, Blues e Samba são temas que permeiam a sociedade brasileira e que fizeram parte também de minha infância. A partir de uma experiência de classe média niteroiense, vivenciei diversos momentos os quais possivelmente plantaram a semente da curiosidade em mim, relacionados a estes temas em questão. Preconceitos, segregação, racismo, miscigenação, valorização da musicalidade, afirmação de identidade nacional, sexismos, folclorizações, comparações com os Estados Unidos, poesia e letra. Uma miríade de experiências que estavam longe de serem categorizadas pelas palavras enumeradas aqui, porém que já vinham formando uma rede de conhecimentos os quais me influenciariam futuramente durante a faculdade.

Já na graduação de História da Universidade Federal Fluminense, tive a felicidade de cursar disciplinas de História do Brasil ministradas pelas professoras doutoras Hebe Mattos e Martha Abreu, cujo trabalho está diretamente relacionado à questão racial, cultura popular e música negra no país. Paralelamente, participei de cursos no departamento de Antropologia junto ao professor Doutor Julio Tavaréz, onde também debatemos estes temas sobre novo viés. Inevitavelmente, meu trabalho de conclusão de curso já esboçava uma pesquisa sobre as relações entre questão racial, identidade nacional e música popular no Brasil, colocada assim de forma ainda um tanto quanto genérica.

Ao terminar a graduação, ingressei concomitantemente no mestrado em História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP-UERJ), no qual me mantive até o final. Na UFF cursei disciplinas com a professora Martha e também com a Doutora Adriana Facina, cujo trabalho sobre cultura popular, funk e favela me auxiliaram muito na pesquisa. Durante o mestrado na UERJ, aprofundei métodos e conceitos relacionados à cultura, memória e identidade. Por fim, após muitas delimitações, reflexões e recortes, defendi minha dissertação de mestrado, na qual analisei a produção dos sambistas do Estácio junto à indústria fonográfica, durante a primeira república no Rio de Janeiro até 1937, ano de implantação da ditadura varguista do Estado Novo.

Durante o mestrado, algumas questões vieram à tona, no sentido de amadurecimento acadêmico, principalmente no que concerne à pesquisa sobre samba. Foi preciso abrir mão do afã de encontrar temáticas, letras e músicas que explicitassem a questão racial. Por princípio, eram músicos negros fazendo sucesso em um Brasil pós emancipação onde a segregação e o racismo estavam presentes na política, economia, sociedade e cultura do país. Tendo em vista tal conhecimento, como pesquisador, minha expectativa era encontrar a questão racial claramente em tais letras. Contudo, ficou evidente que o tema do amor era o preferido pelos músicos do Estácio ao gravarem suas músicas. De fato, a dimensão racial estava sim presente na atuação destes músicos – até mesmo de maneira central. Contudo, havia outras dimensões na experiência destes sambistas, afinal de contas, são atores históricos com toda a complexidade que envolve sua vivência. Sendo assim, consolidou-se o aprendizado, já definido por muitos teóricos da história, de que é importante confrontar fontes, objeto de pesquisa e bibliografia de forma dialética, para se chegar a conclusões, que devem ser dinâmicas e construídas durante este diálogo. Voltaremos a estas questões mais a frente.

Mesmo com bom resultado durante o mestrado, o interesse pela pesquisa não se esgotou. Ressurge, então, o interesse de ampliar e desdobrar o estudo em uma perspectiva comparada do Brasil com os Estados Unidos da América. Ambos os países, conforme já pontuado acima, têm em sua história a escravidão, a música como símbolo de autenticidade (Samba, Blues e Jazz), além de fortes debates sobre a questão racial ao longo de todo o século XX. Para fazer tal pesquisa de maneira cientificamente rigorosa, escolhi o Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal Fluminense. A perspectiva comparada do programa associada à qualificação do professor José D'Assunção como orientador configuraram-se enquanto meios importantes para que esta tese fosse produzida. Porém, muitas foram as pedras no caminho para que esta se desenvolvesse.

Em primeiro lugar, foi preciso definir recortes. Tanto o Samba quanto o Blues/Jazz são manifestações plurais e riquíssimas, tendo diferentes vertentes e músicos atuantes nestes gêneros. Em relação ao samba, a delimitação foi mais fácil, pois já tinha sido amadurecida durante o mestrado. Decidimos analisar as músicas gravadas pelo Grupo do Estácio, devido a diversos motivos: sua importância na memória do samba e na indústria fonográfica dos anos 1920/1930; as polêmicas e conflitos identitários surgidos em torno de sua atuação; a originalidade em analisar um conjunto de fontes pouco estudado; e o fato deles terem sido eleitos por muitos pensadores e militantes do samba enquanto símbolo autêntico do gênero por excelência nacional.

Já em relação aos Estados Unidos, a escolha não foi tão fácil. Evidentemente, o Blues ou o Jazz estavam na prioridade para análise, pois são os gêneros produzidos por músicos negros – em sua maioria - com maior visibilidade nos debates sobre autenticidade cultural americana. Porém, dentre este universo, os músicos do Blues do Delta do Mississippi e do Yazoo foram escolhidos devido ao seu grande peso na memória norte-americana, o que possivelmente nos proporcionará um maior leque de debates acerca das questões identitárias envolvendo estes músicos e os sambistas cariocas. Da mesma forma, a partir dos anos 1930, o Jazz irá vivenciar um processo de “intelectualização” e “eruditização”, em uma construção gradual de diferenciação artística que vemos de forma semelhante em alguns músicos de chorinho, também<sup>1</sup>.

Evidentemente, o trabalho do historiador se faz a partir de escolhas feitas e tais opções acabam por deixar de lado grupos sociais que também tiveram história e importância, até mesmo em relação ao objeto de pesquisa estudado, em nosso caso o Samba e o Blues. Sobre isto, como definimos a indústria fonográfica como foco de análise, devido ao melhor acesso às fontes preservadas, muitos foram os músicos que ficaram de fora de nossa história (sem contar alguns que também gravaram, mas devido a restrições de tempo e forma inerentes a uma tese de doutorado, não foram citados). Desde já, fica aqui registrado que a presente pesquisa, por mais que tenha objetivos maiores, é *uma* história comparada possível do samba e do Blues, a qual não restringe outras possibilidades, olhares e atores dentro deste tema.

Neste processo de amadurecimento pelo qual o autor desta pesquisa passou, também foi necessária uma melhor definição da temporalidade a ser estudada. Sendo assim, chegamos à conclusão de iniciar a análise a partir do ano da primeira música gravada por integrantes do

---

<sup>1</sup> O próprio Pixinguinha reproduziu tal distinção em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, que analisaremos mais a frente, ao se definir como do “Choro” - tocado na sala de visita, enquanto João da Baiana seria do samba - tocado no quintal.

grupo do Estácio em 1928, terminando no momento em que tanto as festas quanto as canções de samba passam a conviver com uma atuação mais ativa do Estado, que passa a entrar, de forma massiva, neste circuito a partir de 1937, com o Estado Novo.

À medida que o Estado entra em campo para empreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou ressignificação do samba – notadamente a partir do “Estado Novo” -, ele atuará seletivamente na perspectiva de aproximar o samba de seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante frente ao ideário do Governo Vargas. (PARANHOS, 2006, p.2)

Sendo assim, escolhemos não analisar as músicas gravadas após o ano de 1937, pois teríamos de ampliar mais ainda a tese para discutir estas questões citadas acima por Paranhos (2006). Entretanto, tal recorte cronológico de 1928 a 1937 não é algo que nos engessarà na análise histórica, pois será preciso, em alguns momentos, fazer o movimento historiográfico de ir um pouco mais atrás, mais a frente, esticar e puxar o tempo, para que alguns processos e dimensões importantes sejam mais bem compreendidos pelo leitor.

Já em relação ao Blues, tal delimitação não foi tão restrita assim, por não nos preocuparmos com uma influência mais ostensiva por mudança de governo. Evidentemente, contextos históricos como a crise econômica de 1929, a segunda guerra e suas consequências afetaram o Blues, porém fica mais difícil definir um ano de acordo com influências políticas externas. Neste caso, focaremos nas primeiras gravações dos “cantores guitarristas” mais presentes na memória do Delta do Mississipi, como Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Skip James e Robert Johnson durante as décadas de 1920 até 1930.

Pretende-se, assim, analisar as canções registradas por estes compositores de Blues do Delta, confrontando-as com as dos sambistas do Estácio – Heitor dos Prazeres, Bide, Brancura, Baiaco, Ismael Silva, Nilton Bastos, Getúlio Marinho. Nesta linha, buscam-se comparar significados, práticas, representações, contextos, redes de sociabilidade e impactos sociais de cada um destes grupos populares e negros em sua relação com a indústria fonográfica de cada período e em transformação. Aqui, encontramos com uma dificuldade que será mais bem explicitada a frente, que se refere ao cuidado ao analisar expressões, termos e significados presentes nas músicas, os quais são distantes do pesquisador tanto historicamente, quanto culturalmente – principalmente quando analisamos as canções de Blues.

Sobre o acesso a tais músicas, os sambas foram pesquisados principalmente no Instituto Moreira Salles e no Museu da Imagem e do Som – RJ. Em relação às composições de Blues do Delta, há espessa discografia disponível online tanto em arquivos musicais,

quanto em transcrições de letras e até mesmo em produção textual enciclopédica. Neste caso, a *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings* (SULLIVAN, 2013) e a *Encyclopedia of the Blues* (HERZHAFT, 1997) foram importantes materiais de apoio. Em termos de pesquisa aos Blues gravados, para a maior parte dos compositores do gênero, há coleções com Complete Recordings, onde suas gravações são compiladas na íntegra, com todas as referências citadas. A bibliografia prévia serve de auxílio, guia e referência para buscarmos melhor as fontes. Em relação a isto, há uma vasta gama de trabalhos sobre samba no Brasil, porém um reduzido número de pesquisas traduzidas sobre Blues, sendo assim mais uma dificuldade a ser superada.

O trabalho feito na pesquisa foi o de aprofundar, cruzando estas canções com demais fontes que nos ajudem a ampliar o panorama histórico em volta do grupo do Estácio e suas músicas. Depoimentos e memórias de atores e compositores diretamente envolvidos foram colhidos pelo MIS-RJ e por parte da historiografia do samba e do Blues<sup>2</sup>. Tal material, juntamente com as canções e com um levantamento a ser feito de revistas e colunas especializadas em música, nos ajudará a construir a rede de significados e práticas em torno da indústria fonográfica e dos músicos em questão.

De fato, das diversas fontes citadas acima, são as músicas gravadas pela indústria fonográfica o nosso foco de análise, sendo que as demais fontes irão nos auxiliar a cruzar informações de forma a enriquecer e complexificar o quadro identitário em torno dos músicos, sambas e blues estudados. Neste caso, por exemplo, cabe fazer uma ressalva sobre os depoimentos utilizados, pois não pretendemos fazer uma pesquisa de história oral, a qual analisaria de forma mais aprofundada e especializada as memórias presentes nos sambistas. Na realidade, tais depoimentos nos servirão como indícios, fragmentos de lembranças a serem cruzadas com outras fontes de maneira a conseguirmos alcançar processos importantes presentes no passado do samba e do Blues.

Ao estudar o samba do Estácio e o Blues do Delta tivemos alguns objetivos em mente: **1)** Fazer um levantamento das músicas gravadas por cada compositor, de forma a ter um panorama quantitativo e qualitativo das temáticas abordadas; **2)** Cruzar canções com temas que explicitem problemáticas semelhantes tanto entre compositores individualmente quanto entre os dois grupos de compositores, de forma a compreender as diferentes representações contidas nas músicas em suas dimensões raciais, sociais, de gênero, religiosas e identitárias; **3)** Refletir acerca das relações entre identidade nacional, questão racial e

---

<sup>2</sup> Entre outros, podemos citar Cabral (2011), Sodré (1998), Tinhorão (1966), Muggiati (1995) e Oliver (1995).

música através do Blues e do Samba, confrontando a história estadunidense com a do Brasil em suas aproximações e especificidades.

Para melhor apresentar o resultado da pesquisa, definimos uma estrutura de capítulos para a tese em que partiremos de uma reflexão teórica base, seguida de uma análise acerca das memórias e identidades debatidas sobre Blues e Samba, passando por uma breve contextualização histórica, finalizando na análise das canções e músicos. O objetivo desta organização é situar o leitor na temática e questões propostas, levando-o, gradativamente, ao aprofundamento específico sobre o objeto de pesquisa. Cada capítulo tem sua relevância e história descritos abaixo.

Nesta primeira parte, a tese é apresentada através de todo seu histórico, subjetividades, métodos, questões, problemas, perguntas e objetivos. Ainda será feita uma tentativa de delimitação teórica base, convergindo para uma introdução conceitual do que seria o Blues e o Samba enquanto manifestações de cultura popular. Evidentemente, uma conceituação feita de maneira ainda superficial, pois tais gêneros musicais serão trabalhados em sua complexidade durante a tese.

Já no primeiro capítulo da tese, analisamos as memórias e identidades construídas em torno da música popular, do Samba e do Blues, entre pesquisadores, intelectuais e os próprios músicos. A ideia é fazer mais do que um levantamento historiográfico do tema - que encontramos em muitas dissertações de mestrado e livros de história, mas sim entender como as memórias e identidades sobre o Samba e o Blues fizeram parte da cultura histórica de seus respectivos países, principalmente no que concernem às relações raciais. Por fim, ver como cada memória sobre isto se relaciona, diretamente, com as diferentes culturas políticas defendidas no Brasil e nos Estados Unidos no que tange, principalmente, à questão racial e a identidade nacional. Portanto, este capítulo, além de fazer uma introdução dos principais debates em torno do tema da pesquisa, nos ajuda a demonstrar como, durante longa data, Samba, Blues, música popular e questão racial estiveram relacionados.

No segundo capítulo, apresentaremos “Samba, Blues e cultura popular no rio de janeiro e nos estados unidos do início do século XX”. Isto é, uma breve contextualização histórica no que envolve nosso objeto de pesquisa, iniciando sobre o pós-emancipação em uma perspectiva continental, atlântica – suas especificidades regionais, assim como suas características comuns em cada país. Por conseguinte, trataremos das várias semelhanças e especificidades na história da música em cada país, principalmente, de seus músicos negros – desde os antecessores ao surgimento do Blues e do Samba até os que fizeram parte da consolidação dos gêneros musicais. A partir disto, esmiuçaremos os “espaços de referência,

sociabilidades, negociação e conflito na formação do Samba e do Blues”, tanto de maneira geral, quanto principalmente no que concerne aos músicos do Delta do Mississipi e do Estácio no Rio de Janeiro, para além do “Deep South” e do “Morro” - locais tradicionalmente elencados como símbolos de autenticidade de cada grupo, respectivamente.

Ainda no segundo capítulo, buscaremos, por fim, revisar questões que são centrais nos debates acerca da definição e da comparação do que seria Blues, Samba e suas respectivas histórias. A temática da punição e repressão tem um papel central na memória histórica específica de ambos os gêneros assim como nas narrativas que comparam e diferenciam suas características e aspectos sociais, relacionando-os com hipotéticas disparidades entre as histórias e sociedades estadunidenses e brasileiras. Buscaremos revisar estas narrativas refletindo sobre aspectos que são centrais a elas: punição policial, repressão a instrumentos, influências religiosas e de diferentes matrizes culturais tanto no Blues quanto no Samba.

Antes de nos aprofundarmos mais diretamente nas canções de cada grupo, o terceiro capítulo nos auxilia a compreender melhor o campo onde foram registradas e, em parte, divulgadas – a indústria fonográfica. Dentro do mesmo quadro esmiuçado no capítulo dois, as gravadoras, desde sua formação, também têm uma história atlântica, estando presentes nos dois polos do continente americano e também europeu. A guisa de exemplo, temos Fred Figner, fundador pioneiro da Casa Edison no Brasil: um tcheco com cidadania americana, de onde trouxe o fonógrafo para o país, pedindo auxílio de técnicos europeus para gravar música brasileira. Conexões que aprofundaremos no início do capítulo, desenvolvendo para a comparação entre as relações dos músicos com as gravadoras no Brasil e nos Estados Unidos. Por fim, repensaremos o conceito de indústria fonográfica de forma a adequá-lo as informações levantadas pela pesquisa.

Toda a tese foi estruturada para convergir neste último capítulo, onde é apresentada a pesquisa direta com as fontes musicais, no caso, as canções compostas e gravadas dos músicos de Blues do Delta e Samba do Estácio. Por princípio, brevemente, discorreremos sobre os desafios que surgem no processo de construção de uma pesquisa que tem como objetivo analisar canções de dois gêneros musicais tão vastos como Blues e Samba. Em seguida, adentramos nas representações, temáticas e discursos presentes em suas gravações, de forma a confrontá-los com todas as reflexões, leituras, contextualizações, conexões e afastamentos esboçados anteriormente na tese. Evidentemente, ao longo de todo o texto isto foi feito, contudo é neste quarto capítulo que tal objetivo chega à sua culminância.

Ao final, concluiremos a tese com posicionamentos e teses finais em relação à história comparada entre o samba do Estácio e o Blues do Delta. Assim, buscaremos

posicionamentos relacionados às questões trazidas pelos objetos de pesquisa na perspectiva comparada, principalmente no que concerne sua relação com o aporte teórico sobre diáspora africana, refletindo sobre as conexões, semelhanças e diferenças presentes na história de músicos negros nestes dois países marcados por uma história de pós-emancipação recente.

A presente tese tem sua relevância no fato de que, por mais que importantes trabalhos já tenham investido nesta comparação entre Brasil e Estados Unidos, poucos o fizeram sobre o prisma da história social da cultura e a partir da experiência de músicos negros populares de cada país. Neste caso, ao buscar as dimensões sociais, raciais, de gênero, entre tantas outras presentes na comparação estreita entre o Blues e o Samba, buscou-se uma análise mais complexa dos grupos sociais envolvidos. Neste caso, além de focarmos nas letras das músicas e nas canções gravadas, foi preciso buscar o lugar e papel delas na sociedade que estão inseridas. Para isto, fez a necessidade de trazer referências tanto do campo da história quanto da musicologia, cruzando leituras que de um lado analisem as canções e do outro trabalhem com documentos, registros históricos, para que nossas interpretações das letras das músicas alcançassem melhor o significado e experiência do contexto a qual se inserem.

Tal olhar contribui de forma exponencial para entendermos de forma mais complexa a cultura popular em toda a sua pluralidade de significados, práticas e identidades. Ademais, comparando diferentes grupos musicais, pode-se demonstrar que estes compositores além de serem protagonistas de suas histórias, também têm diferenças e pluralidades, não sendo apenas uma massa unívoca resistente rotulada de “cultura popular”, “música negra” X “música mestiça” – termos e definições que são debatidos ao longo do texto. Paralelamente, podemos perceber melhor as especificidades e aproximações presentes nas trajetórias destes músicos intimamente envolvidos na questão racial, em ambos os países.

Por fim, uma grande originalidade da presente tese para doutorado reside no fato de esta se propor em fazer uma análise exaustiva de fontes a partir das músicas gravadas, tendo assim como foco a relação de cada geração com a indústria fonográfica. Em grande parte da bibliografia, a indústria fonográfica e as músicas não são pesquisadas a fundo, pois poucos são os trabalhos que fazem um levantamento quantitativo, restringindo-se apenas a exemplos qualitativos específicos – importantes, porém insuficientes.

#### *Delimitação de um referencial teórico básico*

*A História comparada do Samba e do Blues é a História de duas expressões musicais e culturais populares que se consolidaram no início do século XX no Brasil e nos*

Estados Unidos, respectivamente, através da atuação de grupos, predominantemente, *não brancos*. Esta afirmativa - ainda a ser desenvolvida ao longo da tese - demonstra claramente a necessidade de delimitarmos uma série de questões acerca de nossa temática: qual a perspectiva *histórica* - campo de pesquisas - serviu de base e, conseqüentemente, foi se consolidando ao longo de nossa análise? Nesta linha, que viés de *comparação* escolhemos? Qual conceito de *cultura* melhor dialogou e se construiu na relação com as reflexões levantadas pelo objeto de pesquisa? O que seria *música e popular*? Como categorizar, identificar cada grupo social, especificamente, de Brasil e Estados Unidos, tendo em vista que cada país, cada grupo social e o próprio pesquisador que aqui escreve têm referenciais identitários próprios? Tais questões são importantes de serem apresentadas, antes de entrarmos diretamente na tese em si, pois apresentam o lugar da tese para o leitor, assim como as motivações, objetivos e histórico do pesquisador apresentados no início desta introdução.

Em primeiro lugar, a presente tese dialoga com um campo de pesquisa conhecido como “História Cultural”. Segundo Peter Burke (2005), este termo foi cunhado na Alemanha durante o final do século XVIII. A partir de então, diferentes variedades desta história vêm sendo praticadas pelo mundo. Foi herdeira direta de fortes debates sobre o conceito de “cultura”, que passam a ter relevância no contexto dos estados alemães durante o século XIX, onde muito se discutiu em torno da diferença entre *Kultur* e *Zivilisation*. Norbert Elias (1990) defende que tal divergência tem sua origem em uma antítese surgida pelos conflitos sociais internos nos reinos alemães dos oitocentos.

De um lado, havia uma *nobreza cortesã* que tinha a França como principal referência de civilização, valorizando a língua e hábitos franceses, onde o conceito de civilização referia-se à consciência que a sociedade ocidental tem de si mesma como superior, descrevendo sempre um processo, com a premissa de que as sociedades se movem sempre para frente, em um modelo universalista. Em oposição a esta nobreza, existia uma *intelligentsia*, burguesa e de classe média, que, em busca por legitimidade social, se baseava em realizações intelectuais, artísticas ou científicas, e defendia a língua alemã e as virtudes individuais como referenciais positivos. É neste contexto de embates sociais no século XIX, com o objetivo de criticar os costumes da sociedade cortesã e definir as características alemãs em contraste com outros povos, que o termo *Kultur* começa a se definir em oposição à ideia de civilização, dando ênfase não a um referencial universalista de civilização, mas às identidades e hábitos particulares presentes em um povo.

Segundo Raymond Williams (1979), outro desenvolvimento nos debates entre os dois conceitos se deu após a atuação de Rousseau e o movimento romântico, quando a ideia

de civilização passa a ser vista como sinônimo de superficialidade e exterioridade, enquanto a noção de cultura começa a ser associada às individualidades, à vida interior e ao espírito. Nestes termos, o romantismo alemão traz importantes contribuições ao propor a diversidade ao conceito de cultura, vendo cada povo com sua própria cultura e história. Assim sendo, passa-se a pensar em culturas no plural, específicas a cada povo, abrindo espaço para futuras críticas à tradição iluminista com base nos referenciais de civilização, que, mesmo assim, iram perdurar até boa parte do século XX.

Tais questões, levantadas por Elias (1990) e Williams (1979), irão influenciar diretamente os estudos da cultura, pois são debates chaves presentes, em maior ou menor grau, em grande parte das pesquisas do vasto e variado campo que começa a se definir enquanto história cultural neste mesmo período. Burke (2005) nomeia este primeiro momento de “História Cultural Clássica”. Segundo o autor, em meados do século XIX, alguns intelectuais como Jacob Burckhardt e Johan Huizinga<sup>3</sup> passaram a analisar pinturas, poemas, romances, entre outras obras de arte como “evidências da cultura e do período em que foram produzidos” (BURKE, 2005, p. 17). Isto é, a partir destas iniciativas que começou a se definir uma nova forma de estudar a cultura, pois, diferentemente da História da Arte que (naquele momento) analisava cada obra por si só, a História Cultural nasce com a pretensão pela generalidade e pelas inter-relações entre as artes e o “espírito do tempo” em que estas se inserem.

Porém, mesmo com as respectivas contribuições teóricas definidas acima, até a década de 1960, a história da cultura foi predominantemente elitista, tendo como foco as manifestações tidas como nobres da sociedade (grande arte, grandes romances e literatura, por exemplo). Segundo Soihet (2003), a história cultural, até este período,

devido a sua tradição iluminista, privilegiava as ideias e manifestações eruditas, apresentando-se como sinônimo de história intelectual, na qual a noção de ‘civilização’ assumiu espaço crescente. Até mesmo porque melhor se ajustava aos alvos etnocêntricos do pensamento europeu do século XIX, preocupado em demonstrar a superioridade de sua cultura em face das outras [...]. (SOIHET, 2003, p.11)

Mesmo com estas limitações, o campo da história cultural em formação, juntamente com algumas pesquisas antropológicas, já começava a esboçar novas concepções de cultura altamente progressistas, antes mesmo da década de 1960, como visto acima. Desde os românticos alemães até o relativismo cultural de Franz Boas (2007) no início do século XX,

---

<sup>3</sup> Os livros citados de Burckhardt e Huizinga chamam-se *A Cultura do Renascimento na Itália*, de 1860 (BURCKHARDT, 2009) e *Outono da Idade Média*, de 1919 (HUIZINGA, 2010), respectivamente.

procura-se superar tais concepções etnocêntricas e evolucionistas em torno do estudo das culturas, afastando-se, gradualmente, da concepção de civilização. Progressivamente, vai-se deixando de lado a ideia evolucionista que define alguns referenciais culturais enquanto modelos positivos de sociedade a serem alcançados pelos outros povos menos desenvolvidos.

Durante a década de 1920, a primeira geração da escola dos *Annales* também teve importante papel neste panorama de formação de uma história cultural. Ao buscar uma maior aproximação com a Antropologia e demais ciências sociais, historiadores como Marc Bloch e Lucien Febvre assumiram novas concepções teórico-metodológicas e abordagens sobre o passado. A história dos grandes homens e das grandes artes deu lugar aos aspectos coletivos e à vida cotidiana dos diferentes grupos sociais.

Tal perspectiva historiográfica ganha força sobre o rótulo de “História das Mentalidades”, principalmente, na década de 1960. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1997), é difícil fechar uma definição comum a todos os trabalhos de história das mentalidades, porém, quanto às temáticas escolhidas, podemos caracterizá-las em torno de uma “tendência pulverizadora dos estudos sobre o mental, na multiplicidade dos objetos e recortes microscópios” (VAINFAS, 1997, p.142). Outra característica das “Mentalidades”, que será muito criticada por diferentes teóricos, é a supervalorização da inércia nos processos históricos (sobrevivências, afetividades, continuidades e irracionalidades).

Segundo Chartier (1990), a história das mentalidades, mesmo buscando novos objetos de pesquisa, mantém uma tradição historiográfica clássica, voltada para certa afeição aos princípios de quantificação, a longa duração e a classificação. De acordo com o autor, este primado por uma história “serial” resultaria em uma dupla problemática. Primeiro, a dificuldade de se articular permanências longas e tempos curtos de rompimentos. Segundo, como pensar a relação entre grupos sociais e níveis culturais, ou seja, como articular os distanciamentos culturais primados pelo social. Questões que não conseguem ser respondidas pela ideia coesa de “mentalidade” como algo que o indivíduo tem em comum com outros homens do seu tempo.

Estes questionamentos, entre outros que iremos aprofundar mais a frente, irão abalar os alicerces da história das mentalidades. A partir de então, muitos historiadores defenderão novos princípios em suas pesquisas, dentre os quais podemos citar três: i) renúncias a totalidades explicativas fechadas; ii) novos olhares sobre a redução da escala (micro-história) e; iii) um maior espaço para a subjetividade. Segundo Chartier (1990),

Atualmente, os historiadores das mentalidades reencontram a validade destes modos de questionar, [...] renunciando ao projeto de uma história total, colocam agora o problema das articulações entre opções intelectuais e posição social à escala de segmentos sociais bem delimitados, mesmo à do indivíduo. A esta escala reduzida, e sem dúvida apenas a essa escala, podem ser compreendidas, sem redução determinista, as relações entre sistemas de crenças, de valores e de representações, por um lado, e de pertenças sociais, por outro. Os processos de análise próprios da história dos pensamentos situados no topo são, assim, mobilizados para um outro terreno, para apreender como um grupo ou um homem ‘comum’ se apropria, à sua maneira, que pode ser deformadora ou mutiladora, das ideias ou das crenças do seu tempo. (CHARTIER, 1990, p. 53)

Por conseguinte, os historiadores buscarão novas perspectivas, refugiando-se em novos ‘campos’ teórico-metodológicos, na micro-história, e/ou, de forma mais consistente, ao redor do rótulo ressignificado de “história cultural”. É neste contexto que a história cultural definiu-se como grande refúgio da história das mentalidades ao buscar corrigir alguns problemas teóricos marcantes das mentalidades durante a década de 1970, sem abrir mão das questões e objetos pesquisados (“mental”, por exemplo) e, reafirmando a história enquanto disciplina ou ciência específica, o que vinha sendo fortemente atacado devido às relações com as outras ciências sociais (VAINFAS, 1997).

De acordo com Vainfas (1997), podemos definir quatro grandes características para o que se chama, atualmente, de história cultural. Em primeiro lugar, em grande parte, esta rejeita o conceito de mentalidades por vê-lo como excessivamente vago e impreciso no que tange as relações entre o mental e o todo social. Nestes termos, a história cultural não nega o estudo do mental, dos micro-recortes e dos costumes, porém defende que isto seja feito buscando suas conexões com a sociedade global. Uma segunda característica seria a afeição ao popular, ao informal, para além dos estudos das artes “letradas” ou da cultura das elites - as festas, formas de resistências, crenças heterodoxas e músicas dos populares ganham maior visibilidade. A terceira característica reúne uma maior preocupação com as classes sociais, estratificações e conflitos dentro de cada sociedade. Por fim, a quarta e última característica, porém não menos importante, é a de que a história cultural se define enquanto uma história plural, defendendo abertamente a diversidade e complexidade histórica.

Evidentemente, tais características gerais não levam a resumir a história cultural enquanto uma “disciplina” homogênea e fechada. Mais a frente, veremos como importantes autores como Thompson, Chartier, Ginzburg, entre muitos outros, têm visões e pesquisas bastante diferentes no que tange à história cultural. Portanto, tendo em vista que a tese dialoga com estes referenciais, faz-se necessária uma análise das principais contendas conceituais presentes no campo da história cultural, iniciando pela própria noção de cultura.

Em primeiro lugar, cabe uma breve ressalva sobre uma questão que parece já superada pela historiografia, mas que é de vital importância para a pesquisa aqui em questão. Trata-se da metáfora Base e Superestrutura, defendida por uma vertente marxista chamada de “vulgar”. Segundo tal metáfora, haveria nas sociedades uma prioridade em relação às necessidades e comportamentos “econômicos” (em uma perspectiva reducionista deste termo) os quais seriam mais importantes do que as normas e sistemas de valores culturais. Neste caso, a cultura aparece como uma mera espuma da história, a qual seria determinada pela dimensão “econômica” presente em cada contexto. Segundo Thompson (2001, p. 253), tal teoria deve ser superada, pois defende um modelo de sociedade determinista, onde o modo de produção e suas relações são supervalorizados frente ao social e o cultural:

Por mais sofisticada que seja a ideia, por mais sutil que tenha sido o seu emprego nas mais várias ocasiões, a analogia ‘base e superestrutura’ é radicalmente inadequada. Não tem conserto. Está dotada de uma inerente tendência ao reducionismo ou ao determinismo econômico vulgar, classificando atividades e atributos humanos ao dispor alguns destes na superestrutura (lei, arte, religião, ‘moralidade’), outros na base (tecnologia, economia, as ciências aplicadas), e deixando outros ainda a flunar, desgraçadamente, no meio (linguística, disciplina de trabalho). (THOMPSON, 2001, p. 256)

Outro importante autor, que irá dialogar abertamente com Thompson, nestas questões, é Raymond Williams. Segundo Hall (2006, p.123-148), na obra de Williams, pode-se encontrar duas ênfases sobre o conceito de Cultura. Uma primeira que a define como a soma das *descrições* pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências, mais voltada, então, para o domínio das ideias. E, uma segunda ênfase, mais antropológica, a qual prioriza os aspectos da “cultura” que se referem às *práticas* sociais. Para além de uma possível separação entre práticas e descrições, Williams defende uma “teoria da cultura” na qual o conceito de cultura seria o padrão de organização dentro ou subjacente a todas as demais práticas sociais. Neste caso, analisar a cultura seria entender como as inter-relações de práticas e padrões são vividas como um todo.

Raymond Williams e Edward P. Thompson, dois importantes representantes dos Estudos Culturais britânicos, se aproximam muito em suas definições e irão dialogar diretamente um com o outro. Tal diálogo irá ser tão franco a ponto de Williams repensar sua ideia de cultura mais “generalizadora”, após uma crítica de Thompson, pois segundo este último, tal concepção absorve os conflitos e aparece como uma forma inteira de vida. Segundo Hall (2006, p. 132), podemos encontrar em Thompson uma distinção mais clássica

entre cultura e o que não é cultura, porém em ambos os autores há o abandono da metáfora base e superestrutura.

Portanto, as ideias presentes nestes dois autores nos fazem chegar à conclusão de que é preciso compreender a cultura imbricada na sociedade e não como mero reflexo de uma base/infraestrutura. No nosso caso, seria ver o Samba e o Blues inseridos na sociedade, na vida material. Isto é, ver estas manifestações (e os músicos que o praticavam) não como mero espelho da realidade carioca e americana do início do século XX, mas como tendo papel atuante, dialogando, se adequando, negociando, interferindo e se afirmando *NA* História. Sendo assim, busca-se passar longe de certas teorias que veem a Cultura como mera perfumaria/espuma dos processos econômico-sociais, e sim a compreendendo como parte das correntes que vão mover a história (FACINA, 2010). Nossa concepção insere-se nos paradigmas dominantes dos Estudos Culturais, a qual vê a cultura como algo que entrelaça todas as práticas sociais, e que, segundo Stuart Hall:

define cultura *ao mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses 'entendimentos' são expressos e nos quais estão incorporados (HALL, 2006, p. 133)

Por conseguinte, um conceito de cultura enquanto valores e práticas inseridos NA história nos condicionam analisar não apenas os valores e representações presentes nas canções, mas também como estas músicas se inserem nas suas respectivas sociedades do início do século XX enquanto práticas sociais, culturais, políticas e identitárias. Nestes termos, analisar as letras de músicas por si só não basta, pois é preciso ver o papel e lugar destas (valores, representações, ritmos, estéticas, significados) no contexto delimitado. Este posicionamento teórico-metodológico se aproxima do conceito de *experiência* de Thompson, a qual segundo Hall (2006):

(...) trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem o que, para Thompson vai definir a razão de cada modo de produção ser também uma cultura, e cada luta entre as classes ser sempre uma luta entre modalidades culturais [...]. (HALL, 2006, p. 135)

Outro problema ao se trabalhar com cultura é o que se refere ao perigo de tratá-la de forma homogênea. Ou seja, a ideia de cultura como consenso, sistema de símbolos e valores de um povo pode nos distrair das contradições presentes nas sociedades estudadas. É exatamente nestas questões que Antropologia e História se cruzam.

Segundo Thompson (1998), é preciso ver a Cultura para além da ideia de “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados” (BURKE apud THOMPSON, 1998, p. 17), defendida em alguns trabalhos etnográficos e históricos. Isso significa que é importante entender a cultura também como uma arena de elementos conflitivos onde há sempre trocas, embates e a presença, obviamente, de contradições sociais e culturais. Portanto, o conceito Cultura deve ser usado como um termo descritivo vago, para não cairmos em uma noção ultraconsensual sobre ele. Para isto, é preciso “desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os seus componentes” (THOMPSON, 1998, p. 22) além de inter-relacionar os estudos culturais dentro das relações sociais e das relações de poder que se inserem.

O antropólogo Fredrik Barth (BARTH, 2000) fará coro com E. P. Thompson no que tange à crítica ao conceito de cultura enquanto um todo homogêneo. Segundo Barth (2000), há certa dificuldade de alguns antropólogos em lidar com o desconexo, incoerente e com o multiculturalismo, pois eles são treinados para suprimir tais incoerências presentes nas sociedades em função de um objetivo holista e padronizador. Este tipo de relato evita os aspectos problemáticos do mundo e reafirma uma coerência lógica da cultura, posturas difíceis de serem defendidas, principalmente no que concerne a análise de culturas complexas, onde diversas correntes de tradições culturais estão presentes, se entrecruzando e, também, se chocando.

Tendo isto em vista, Barth (2000) diz que não há como encontrar o “informante” ou a “sentença” que nos explique totalmente uma cultura/sociedade. Isto não significa negar quaisquer construções comuns, mas sim compreender que existem múltiplas correntes culturais nas sociedades complexas, como é o caso de Bali contemporânea, estudado por Barth (2000), ou a própria cidade do Rio de Janeiro e o Delta do Mississippi no pós-emancipação. Para se analisar tal complexidade cultural, Barth defende que o foco esteja nos processos sociais e o que os envolvem, pois segundo o antropólogo, “É melhor nos perguntarmos de que os padrões específicos que observamos são evidências. Devemos perguntar que tipo de consistência encontramos em cada padrão específico, e porque essa forma se desenvolveu justamente aí.” (BARTH, 2000, p. 126).

As questões e desafios levantados por Fredrik Barth acima podem ser associados ao que Peter Burke chama de o “problema fundamental da unidade e variedade, não apenas na história cultural, mas na própria cultura” (BURKE, 2000, p. 237). Segundo Burke (2000), o problema essencial para os historiadores culturais hoje é o diálogo entre fragmentação e unidade. Ou melhor, como revelar uma unidade/coesão nas sociedades estudadas sem negar a

diversidade e complexidade cultural. Como pensar os espaços de atuação, contradição, conflito dos indivíduos sem abdicar do contexto histórico ou das estruturas sociais em que aqueles se inserem. Para lidar com estas questões, refletir sobre a Genealogia de Michel Foucault e sobre alguns princípios da micro-história pode ser produtivo.

Sobre Foucault (2005), uma das bases de seus pensamentos é a crítica contundente às análises que defendem uma história totalmente coesa e fechada, as quais apresentam o passado como uma descrição e/ou narrativa coerente. Para fugir destes tipos de posicionamentos, os quais denuncia como teleológicos<sup>4</sup>, o filósofo francês defende o caminho da genealogia: fugir de qualquer ideia fechada de coesão histórica ou “origem”, mas sim fazer ressaltar o conflito no passado. Portanto, ao invés de buscar o “reconhecimento” ou uma “identidade sobressalente”, o genealogista, segundo Foucault, oferece um carnaval de máscaras, vendo a história de forma múltipla e complexa, sem perder de vista as possíveis contradições e diversidades presentes no passado e nas sociedades estudadas. Para Michel Foucault (2005):

A história, genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstina em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam. (FOUCAULT, 2005, p.21)

Inspirados nestas palavras, não pretendemos encontrar as raízes identitárias e históricas do Samba Carioca ou do Blues em suas gravações no início do século, mas sim entender os conflitos que giravam em torno destas manifestações e de seus atores num determinado momento em que eles começam a ganhar mais espaço na sociedade da época. No entanto, tal ideia de genealogia de Foucault (2005) já foi entendida como uma renúncia a qualquer coerência histórica, sendo o autor acusado de fragmentar a realidade e de abdicar de qualquer ‘totalidade’ explicativa ou “racionalidade em ação na história” (DOSSE, 1992, p. 257). Este não é o uso de Foucault que fazemos aqui neste trabalho, mas sim de utilizar seus pensamentos no auxílio a entender o passado em sua complexidade.

Isto nos faz lembrar que ainda falta resolver o problema da unidade e variedade da história cultural, explicitado anteriormente. Em nosso caso, tal problema pode ser convertido em algumas questões: como pensar uma história da música que não caia na simples fragmentação? Como relacionar uma história social do Rio de Janeiro e do Blues do Delta do

---

<sup>4</sup> A postura teleológica é altamente criticada entre os historiadores, pois analisaria o passado de forma a buscar uma coerência, objetividade e causalidades pré-determinadas pelo pesquisador que impõe aos tempos pretéritos uma racionalidade presente.

início do século XX e das questões raciais em tal tempo-espaço com as complexidades históricas já citadas (atuações individuais, trajetórias de sambistas e momentos de conflitos que até mesmo contrariam um contexto histórico já definido pela historiografia). Alguns trabalhos de micro-história podem iluminar estas questões.

Segundo Revel (1998), a micro-história busca uma nova abordagem metodológica na qual não apenas o contexto determinará o texto (ou o quadro histórico contextual determinando objeto de pesquisa), mas o contrário também ocorrerá. Desta forma, tanto contexto como texto são confrontados na construção da narrativa histórica. No sentido micro-histórico, o que pretendemos fazer aqui neste trabalho é alternar a escala de análise entre micro e macro. Ou seja, de um lado, abordar o contexto social e político do Brasil e dos Estados Unidos no início do século XX e, de outro, estudar a vivência cotidiana dos músicos e populares que veiculavam e produziam sambas e Blues em meio às afirmações e conflitos identitários em volta destas manifestações. Desta forma, alternando escalas de análises de forma a tecer uma teia de conexões e relações entre elas, podemos alcançar de maneira mais consistente os significados vividos no cotidiano dos indivíduos e grupos estudados.<sup>5</sup>

Acreditamos que um caminho para fazer tais relações é focar nos diferentes conflitos identitários em torno de questões étnico-raciais e sociais que surgem em torno dos sujeitos e grupos estudados. Antes, é importante saber que não necessariamente encontraremos a afirmação das análises macro em nossa escala micro, porém é assim que construímos uma história mais aprofundada e complexa. Tal questão se faz presente até mesmo se pensarmos os espaços de atuação do indivíduo frente às “imposições do social”. O conceito de ‘ação social’ de Levi (1992), nos amadurece neste debate:

Toda ação social é vista como o resultado de uma negociação individual constante, de uma manipulação, de escolhas e de decisões diante de uma realidade normativa que, embora onipresente, nem por isso deixa de oferecer amplas possibilidades às interpretações e às liberdades pessoais. (LEVI, 1992, p. 135)

No entanto, alguns pesquisadores têm criticado fortemente perspectivas micro-históricas e da histórica cultural as quais deixam de lado qualquer objetivo explicativo e coeso ao estudar o passado, vendo-o de forma totalmente fragmentada (DOSSE, 1992). Neste caso, é importante pontuar que esta é uma preocupação da presente tese, a qual objetiva fugir deste tipo de “história em migalhas”, mas sim buscar nas margens, na cultura popular, novas

---

<sup>5</sup> Mesmo que não tenham relação direta com o tema de nossa pesquisa, é importante citar que alguns trabalhos da historiografia brasileira fazem tal exercício micro-histórico de forma exemplar: Reis (2003), Soares (2008). Falaremos sobre o trabalho de Carlo Ginzburg mais a frente, nesta tese.

abordagens em diálogo com processos amplos que envolvem a história. Ou seja, não se trata apenas de analisar a música por si só enquanto “mera manifestação cultural” (se é que isso existe), mas vislumbrá-lo em sua “totalidade”, isto é, tendo em vista suas diferentes conexões com aspectos amplos da sociedade em que se insere. Por isto, é de vital importância desenvolver a pesquisa do Blues e do Samba em inter-relação com a história das relações raciais, dos processos de consolidação do capitalismo na América e, mais especificamente, do Rio de Janeiro e no sul dos Estados Unidos nos primeiros anos do século XX.

Desta maneira apenas que se pode aspirar a entender a história em sua totalidade. Isto não significa que temos a pretensão de analisar tudo o que envolve a música popular do período, pois, como diz Gaddis: “é impossível que o historiador conheça tudo e é um absurdo dizer que para conhecer algo, o historiador tem de conhecer o todo.” (GADDIS, 2003, p. 42). Porém, é preciso fazer um esforço no sentido de buscar uma perspectiva globalizante, isto é, segundo Dosse (1992) “um quadro conceitual que permita a pesquisa dos sistemas de causalidade e o destaque de correlações entre fenômenos de natureza diferente” (DOSSE, 1992, p. 257). Tudo isto, tendo em vista que, segundo o mesmo autor:

O pressuposto subjacente a essa abordagem totalizante é a consideração de uma racionalidade em ação na história. O historiador tem, portanto, a tarefa de descobrir seus contornos por trás do labirinto de fatos aparentemente confusos quanto à sua significação. Trata-se do pensamento da distância necessária da passagem do abstrato ao concreto, ponto de chegada e não ponto de partida para se chegar à construção de uma rede hierárquica de determinação dos diferentes níveis do real. (DOSSE, 1992, p. 257)

Tendo concluído um breve esboço panorâmico sobre a história cultural e alguns de seus desafios, podemos tentar encontrar formas de aplicar alguns conceitos dos autores citados acima em nosso objeto de pesquisa. Neste caso, vamos iniciar com Barth (2000), pois o antropólogo define um novo conjunto de asserções para se pensar a cultura que são, particularmente, importantes para nosso trabalho. Em primeiro lugar, Barth (2000) diz que é preciso pensar o *significado* não como algo fixo a cada signo, mas sim enquanto uma relação entre este signo ou configuração e um observador. Neste caso, “Para descobrir significados no mundo dos outros, [...] precisamos ligar um fragmento de cultura e um determinado ator(a) à constelação particular de experiências, conhecimentos e orientações desse/dessa ator(a).” (BARTH, 2000, p. 128) A isto, soma-se outra assertiva, a qual defende que tais atores estão sempre posicionados, sendo vital a posição destes para a interpretação de suas experiências.

Estes dois enunciados nos instrumentalizam de forma a buscar uma melhor compreensão dos significados presentes nas músicas que serão trabalhadas. Segundo Felipe

Trotta, “as músicas carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e dos grupos sociais” (TROTТА, 2011, p. 35). Isto quer dizer que, é de vital importância o diálogo entre contexto histórico-social, biografia de vida, espaços de relacionamentos e conflitos vividos pelos músicos, se pretendemos analisar os conflitos identitários, as questões raciais e a cultura popular através dos significados das canções gravadas. Ou seja, os significados das letras das músicas no período estudado, só podem ser alcançados se conjecturarmos em busca de tais relações. Pois, como diz Barth, “só se pode estar razoavelmente seguro de ter entendido corretamente um significado quando se presta muita atenção às pistas relativas ao contexto, à práxis, à intenção comunicativa e à interpretação” (BARTH, 2000, p. 131).

Paralelamente, podemos fazer uso também do conceito de representação, defendido por Roger Chartier (1990). Mesmo que não pensemos a história cultural como este autor<sup>6</sup> e nos afastemos um pouco de algumas ideias suas sobre cultura popular, como veremos mais adiante, nada impede que usemos seu conceito de representação para nos instrumentalizar na análise documental - músicas, jornais, entrevistas, livros, entre outros, que circulam e definem identidades para o Samba carioca e, em especial, o grupo do Estácio no início do século. De acordo com Chartier (1990), podem-se definir dois sentidos para o conceito de representação:

por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. (CHARTIER, 1990, p. 22)

Portanto, analisar as representações sobre o Samba e o Blues (músicas, depoimentos, críticas) é além de classificar e delimitar modalidades de relação com o mundo social, mas também compreender “as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição.” (CHARTIER, 1990, p. 23). Neste sentido, as representações do mundo social,

---

<sup>6</sup> Esta é uma questão um tanto polêmica, porém importante de ser elaborada. Roger Chartier defende que o conceito de representação deve ser a pedra angular da história cultural, dando especial relevância a tal aspecto. Neste sentido, foi acusado de recusar um social previamente considerado, e de defender que o social só faria sentido nas práticas culturais. Assim sendo, pode-se interpretar que a única história possível para o autor seria a história cultural e que tudo seria representação. Porém, é difícil reduzir um rico autor como Chartier a tal tipo de crítica, pois o próprio irá, posteriormente, defender uma postura em favor do social ao dizer que a “construção discursiva remete, portanto, necessariamente, às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, ou classes que constituem o mundo social” (CHARTIER, 1994, p. 106). Portanto, se em um primeiro momento é criticado por se afastar da concepção de cultura na sociedade, em sua relação dialética, a qual se baseia a presente pesquisa, num segundo momento, Chartier foge deste tipo de postura conhecida como integrante do elenco dos estudos pós-modernos ao dar importante relevância ao social em sua relação com a cultura.

seriam as “formas” e “motivos” que “à revelia dos atores sociais traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.” (CHARTIER, 1990, p. 19).

Em termos metodológicos, para analisar estas representações, também usamos como inspiração o método de Bardin (1977), que consiste em separar “unidades de registro” a partir de temas específicos com o objetivo de descobrir sentidos próprios, motivações, valores e crenças por trás do conteúdo e/ou fonte analisada. Assim sendo, recortaremos e analisaremos os principais temas veiculados nas canções (samba e blues - auto-referências, religião, amor, questões sociais e de gênero, nacionalidade, malandragem, cultura popular). A partir de então, buscaremos fazer uma comparação entre as músicas, compositores e gerações com o objetivo de que, ao confrontá-los, poderemos chegar a uma reflexão mais rica sobre as problemáticas listadas acima. Tal metodologia está presente na história comparada de Kocka (2003), a qual define algumas problemáticas centrais, comparando-as em realidades diversas com o objetivo de abrir novas perspectivas de análise. Sobre história comparada, o autor diz:

Não se pode comparar totalidades, no sentido de individualidades plenamente desenvolvidas. Ao invés disso, comparam-se certos aspectos. Deve-se decidir a respeito de quais pontos de vista, questões, ou *Erkenntnisinteressen* [N.T. = áreas de interesse de conhecimento] se deseja comparar dois ou mais casos. [...] Em outras palavras, comparação implica em certa medida seleção, abstração e descontextualização. (KOCKA, 2003, p. 41)

### *Definindo Samba e Blues enquanto Cultura Popular*

Algumas discussões sobre o conceito de cultura popular nos ajudam muito para definirmos algumas escolhas e precauções necessárias em relação ao o samba e ao blues. É evidente que as definições sobre o objeto de pesquisa devem ser construídas durante o processo de pesquisa e a partir daí chegarmos a determinadas conclusões. Porém, isto não significa que temos de abdicar de quaisquer referenciais teóricos que nos ajudem como ponto de partida e que nos façam pensar o que estamos falando quando definimos o Samba carioca e o Blues do Mississippi nas primeiras décadas do século XX como cultura popular.

Primeiramente, pensar o termo “popular” para o samba nos remete diretamente a um problema inicial que é o de definir bem a distinção (um tanto quanto fluida, mas necessária) entre o termo “popular” utilizado pelo senso comum, muito presente quando pensamos em “música popular” e o conceito de cultura popular discutido pela historiografia. Segundo Stuart Hall, “o significado que mais corresponde ao senso comum: algo é ‘popular’ porque as

massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente” (HALL, 2006, p. 237). Tal concepção de popular muito ligada ao mercado e a uma ideia de manipulação da cultura do povo fica mais presente no contexto que estudamos, onde começa a crescer um mercado de bens culturais em torno do samba, fomentado por shows, festas, pela indústria fonográfica nascente e pela consolidação do termo “música popular”.

Entretanto, Hall (2006) faz duas ressalvas a este tipo de teoria sobre o popular. Em primeiro lugar, ela trata a indústria cultural como um agente de manipulação ‘todo poderoso’, tendo uma visão de povo como força mínima, passiva. Em segundo lugar, cria uma contraposição entre uma cultura autenticamente popular (anterior às ‘manipulações’ da indústria) e outra cultura popular manipulada. Para Stuart Hall (2006, p. 238), este tipo de dicotomia se baseia em uma concepção cultural falha e essencialista, pois não existe uma cultura popular íntegra ou autêntica, fora do campo de forças das relações de poder e da dominação cultural. Sendo assim, tratar a entrada do samba no circuito da indústria fonográfica e no mercado de bens culturais enquanto uma simples expropriação cultural em que há uma perda das raízes não seria o melhor caminho, pois daí subjaz uma ideia de popular congelado no tempo, sobrevivência, folclore<sup>7</sup>.

Contudo, é importante frisar que isto não significa deixar de lado as transformações pelas quais o samba passa neste processo, além dos conflitos identitários e das relações de poder que surgem a partir de então, pois segundo o próprio Hall (2006, p.239) há uma luta contínua, irregular e desigual da cultura dominante com o objetivo de desorganizar e reorganizar a cultura popular. Portanto, há pontos de resistência e aceitação, configurando o que Hall (2006, p.239) chama de dialética da luta cultural.

Voltando à ideia de um popular autêntico, fica claro que tal concepção está muito ligada a noção de sobrevivência, em que o popular seria o lugar onde as tradições se perpetuam. No fazer historiográfico, é preciso deixar de lado tais princípios, pois, segundo Canclini (1998, p. 206), eles atribuem ao popular uma autonomia inexistente, nos fazendo esquecer o sentido socioeconômico destas culturas dentro do contexto histórico em que se inserem, assim como suas interações com o hegemônico. Isto ocorre devido a uma distinção comumente colocada entre o *moderno* que seria culto e dinâmico, e o *tradicional* que estaria presente no popular. Para Canclini (1998, p. 207), tais oposições clássicas devem ser abandonadas junto com a noção de sobrevivência, pois ambas só levam ao esquecimento dos

---

<sup>7</sup> Sobre a concepção folclórica de cultura popular, ver Ortiz (1985).

processos, agentes, transformações, conflitos e lógicas as quais as culturas populares se relacionam.

Portanto, a supervalorização das características tradicionais e autênticas para as culturas populares (muito presente na denominação “folclore”), podem levar o historiador a analisá-las de forma congelada, desrespeitando-as, pois não as vê enquanto agentes ativos na história, que evoluem e recebem, também, influências das mais diversas. Nestes termos, apenas o moderno que poderia evoluir e modificar-se, enquanto o popular deveria ser preservado de forma estanque, quase sem significado. Tal lógica é um equívoco a ser evitado. Entretanto, isto não significa apagar do vocabulário do historiador as palavras “autêntico” e “tradicional”, mas sim entendê-las dentro dos jogos de poder e enquanto categorias de filiação/afirmação identitárias, políticas e culturais, muitas vezes sendo inventadas, e não como meras permanências/sobrevivências.

Thompson (1998) se aproxima destas assertivas de Canclini sobre a cultura popular, ao afirmar a necessidade de situá-la dentro de um contexto histórico, para não cairmos na armadilha generalista. Em seu estudo sobre a Inglaterra dos séculos XVIII/XIX, o autor situa a cultura plebeia longe dos consensos e essencialismos, mas sim “dentro de um equilíbrio particular de relações sociais, um ambiente de trabalho e exploração e resistência à exploração, de relações de poder [...]. Desse modo, a ‘cultura popular’ é situada no lugar material que lhe corresponde” (THOMPSON, 1998, p. 17).

De fato, Edward Palmer Thompson estava analisando um contexto diferente do que se pretende estudar aqui. Assim, é preciso adequar seus pressupostos teóricos à realidade do Rio de Janeiro das primeiras década do século XX, tarefa esta que é facilitada pela postura do autor em negar rótulos fechados e homogêneos em relação à cultura popular. Nestes termos, frisamos que a música popular no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos da época, deve ser situada para além do lugar material que lhe corresponde (produzida, em grande parte, pela população pobre em “ambiente de trabalho e exploração”), mas também em diálogo com processos de conflitos socioculturais os quais envolvem: a presença afrodescendente em cada país, a expressão dos setores populares em relação a um passado escravista e/ou um presente de discriminações sociais e raciais, afirmação de identidades e conflitos em torno da hegemonia cultural.

Por conseguinte, podemos tomar a música do início do século XX, e o Samba e o Blues em especial, enquanto “um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentam reivindicações conflitantes, onde há sempre uma troca entre o dominante e o subordinado” (THOMPSON, 1998, p. 16-17). Tal troca é muito visível na

cidade do Rio de Janeiro e no sul dos Estados Unidos onde a fluidez e a circularidade cultural estão presentes, e onde, através da música, estes setores populares, em sua maioria afrodescendentes, expressaram suas vozes, demandas, valores, culturas, dissonâncias e afirmaram seus lugares e identidades culturais na composição de suas respectivas nações e grupos sociais. Durante a tese de doutorado, discutiremos o aspecto de circularidade em cada região que analisamos, desconstruindo a visão idealizada de que o Brasil seria “superior” em termos de mistura, diversidade do que nos Estados Unidos, onde a segregação a impossibilitaria. Em ambos os países, a miscigenação e a circularidade cultural ocorreram.

Este conceito de circularidade cultural, apropriado de Bakhtin (1993) pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1987) em seu estudo *O queijo e os vermes*, será centro de certa discordância implícita nos estudos sobre cultura popular. Em seus estudos, estes dois autores nos mostram que há uma troca recíproca entre “alta” cultura e cultura popular que se faz através de apropriações, distorções e subversões dentro de relações de poder. Neste caso, Ginzburg (1987) chega à conclusão que os populares também possuíam cultura e que estas não seriam apenas fragmentos de valores, ideias e crenças elaborados pelas classes dominantes há tempos atrás. Além disto, tratar as duas culturas como ‘mundos distintos’, completamente separados, seria um erro.

É a partir do desenvolvimento deste ponto que começa a discordância historiográfica. Roger Chartier (1995) defende um conceito de popular enquanto um tipo de relação, modo de usar e/ou apropriar-se dos objetos, normas culturais que circulam na sociedade e não no conjunto de elementos específicos produzidos por atores específicos. Nestes termos, o autor concorda com os princípios que definimos até então, ao dizer que, para se estudar a “cultura popular”, devemos situar dois conjuntos nos espaços de enfrentamentos da sociedade: os mecanismos de dominação e as lógicas nos usos e na apropriação do imposto. Tal posição é próxima também de alguns pesquisadores brasileiros, como Maria Clementina Pereira da Cunha, brilhante historiadora, cuja obra nos auxilia em muito no decorrer desta tese de doutorado. Em um de seus trabalhos, Cunha (2002) critica a:

(...) divisão da cultura entre a dos ‘populares’ e a dos ‘eruditos’ [...], para pensar em um repertório disponível a todos os atores. Através dele, produz-se uma multiplicidade de significados circulando como objeto de disputas e tensões, apropriações diversas e ressignificações, repressão e sedução, no interior de um mesmo contexto cultural. (CUNHA, 2002, p. 18)

No entanto, ao supervalorizar estas ideias de que a cultura circula pela sociedade e o que define o popular seriam os usos e formas de se apropriar desta cultura, alguns

historiadores tendem a apagar as distinções entre cultura popular e ‘alta’ cultura, relativizando as clivagens entre classes presentes nestas relações, como foi criticado Chartier (1995). Assim sendo, afastam-se do conceito de cultura popular de Carlo Ginzburg, que ressalta a importância de uma análise de classes. Outra questão polêmica é que Chartier (1995) defende a impossibilidade de se usar fontes de terceiros para se compreender o popular por si, pois ao fazê-lo conseguiríamos resgatar apenas as representações feitas sobre ele.

Nestes dois quesitos acima, o presente trabalho se afasta um pouco da obra de Roger Chartier, pois, em primeiro lugar, por mais que tenhamos muitas ressalvas ao analisar a cultura popular pela categorização, ou enquanto cultura que se origina nos setores populares, vislumbramos sim que existe uma produção cultural distinta nos setores populares. Isto ficará muito claro quando analisarmos manifestações culturais como o Blues e o Samba, que mesmo com toda a mistura e hibridez, trazem também elementos culturais próprios que se chocam com o hegemônico, configurando conflitos típicos da cultura popular. Em segundo lugar, concordamos que é preciso cuidado ao utilizar fontes que não sejam próprias da cultura popular para analisá-la, porém através das devidas relações é possível fazê-lo, diferente do que afirma Chartier (1995). Portanto, nestas questões nos aproximamos mais de autores como Thompson e Ginzburg, onde, mesmo sem deixar de perceber tais circularidades, não se perdem de vista as distinções presentes entre popular/erudito, subordinado/dominante (tendo a classe um papel importante).

De qualquer forma, podemos dizer que há certo consenso sobre a importância de definir a cultura popular não pelos ‘bens culturais’ presentes nela ou por um conjunto de elementos específicos produzidos por determinados atores (pois estes se transformam, são ressignificados, ganham novos valores), mas sim a partir dos conflitos e processos os quais elas se inserem. Nestes termos, também, Stuart Hall (2006) defende seu conceito de Cultura Popular o qual iremos basear a nossa análise:

o princípio estruturador do ‘popular’ [...] são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do ‘popular’ e do ‘não-popular’. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. [...]. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença [...]. (HALL, 2006, p. 240)

Isto quer dizer que a definição do termo “popular” escolhido por Hall (2006), e adotado neste trabalho, tem como base as relações que colocam a “cultura popular” em uma

tensão contínua com a cultura dominante, tendo como foco de atenção a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. Isto nos remete diretamente às relações complexas que há entre o termo “popular” e o termo “classe”. Pois se, de um lado, o primeiro remete ao segundo no que tange às classes oprimidas, de outro, também, há uma especificidade própria na luta cultural, pois segundo Hall (2006, p. 245), para além do conflito “classe contra classe”, “a cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder”.

Assim sendo, não devido a estas questões culturais e identitárias, decidimos não categorizar o que seria o Blues e o Samba no início desta tese. Pois tais definições são dinâmicas, sendo construídas e debatidas ao longo de todo o século XX, em torno dos debates de autenticidade, cultura popular e nação. Durante o primeiro capítulo, tais conceituações serão mais aprofundadas. Contudo, a reflexão teórica feita nesta introdução é de suma importância, pois nos insere nos próximos capítulos. Nestes, veremos como a música popular, o Samba e o Blues estiveram envolvidos nestas relações de conflito características da cultura popular, permeadas por dimensões sociais, de classe e, especialmente, pela questão racial presentes na sociedade americana e brasileira – podemos dizer Atlântica - do início do século XX.

## 1. HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL: MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM QUESTÃO

Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro / *Samba, negro forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim e no terreiro* / Samba, inocente pé no chão / a fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram, toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura e você não percebeu.

**Nélson Sargento**

*Os blues são as raízes e as outras músicas são os frutos. É bom manter as raízes vivas porque isto significa melhores frutos para o futuro. O blues existirá sempre, porque o blues é a raiz da música americana. Enquanto a música americana sobreviver, o blues também sobreviverá.*

**Willie Dixon**

Tanto o Brasil quanto os Estados Unidos são países que têm em seu repertório cultural tipos musicais marcados pela influência de setores populares, negros e com alguma ascendência africana. Entre a definição de gêneros como o Blues, o Jazz, o Samba e o Chorinho, debates e identidades envolvendo a questão étnico-racial estiveram em discussão tanto nos ventos do norte quanto do sul da América. Contudo, algumas especificidades estão presentes em cada um dos dois países, as quais, caso confrontadas podem nos ajudar a refletir sobre o tema da música popular e da cultura afro-americana como um todo.

Sabemos que a presente pesquisa tem como objeto de estudo a história dos sambistas do grupo do Estácio no Rio de Janeiro em uma perspectiva comparada com a dos primeiros músicos de Blues do Delta do Mississipi, no início do século XX. Nestes termos, temos como ponto de partida a concepção de que ambos os grupos – do Estácio e do Delta - são compostos por músicos em sua maioria negros e foram escolhidos por grande parte dos memorialistas, intelectuais e historiadores como representantes, por excelência, da autenticidade cultural de seus respectivos países. De um lado, o samba praticado pelo Estácio associado em muitos debates como símbolo da cultura e música popular no Brasil. Por outro, o Blues do Delta dos rios Yazoo e Mississipi aparece, muitas vezes, enquanto representante da música negra americana em sua origem.

As duas expressões culturais e seus respectivos músicos estão longe de se restringirem a tais categorizações simplistas. Mas, fica evidente sua grande relevância na memória histórica de ambos os países, realçando debates que envolvem o lugar dos negros e

afrodescendentes na sociedade, na identidade nacional e na cultura. Sendo assim, tanto o Blues do Delta como o Samba do Estácio são objetos de pesquisa privilegiados, caso confrontados, para darmos luz a estes aspectos fortemente presentes na sociedade brasileira e americana no contexto pós-emancipação, em suas especificidades e semelhanças.

No Brasil, a ideia de Música Popular Brasileira ganha mais força e visibilidade neste contexto, durante a Primeira República, diretamente associada à construção e busca de uma identidade autenticamente nacional. Nestes termos, discutiu-se amplamente a composição racial tanto da cultura e identidade quanto da população do país. Tal rótulo de música popular brasileira surge, então, como espaço de embates e conflitos principalmente em diálogo com os debates sobre o que deveria ser símbolo da nacionalidade. A atuação dos folcloristas, neste contexto, também teve grande relevância, perpassando seus estudos por músicas rurais até o samba urbano.

Nos Estados Unidos, tais debates no que concerne à música também tiveram alguma repercussão em fins do século XIX e, principalmente, no início dos 1900's. De maneira similar ao Brasil, muitos folcloristas, intelectuais e coletores de canções atuaram e debateram sobre o valor de Blues, Spirituals, Shouts e Work Songs. Contudo, não há grandes evidências do uso de rótulos como "Música popular" ou "Música Popular Americana", mas sim da terminologia ligada ao que seria "Música Negra". Sendo assim, é preciso cuidado ao usarmos estas palavras no presente capítulo, utilizando-as de acordo com o levantado por cada fonte historiográfica, pois tais aproximações e semelhanças são o cerne de nossas preocupações.

Tendo como ponto de partida tais processos históricos a serem aprofundados, o presente capítulo tem como objetivo ampliar o debate historiográfico, discutindo e se aprofundando nas possíveis relações entre Cultura Histórica, Memória, Identidade e Culturas Políticas no Brasil e nos Estados Unidos a partir da "Música Popular", "Música Negra", do Samba e do Blues. Isto é, para além de fazer um breve panorama da historiografia, pretende-se investigar as "narrativas" e memórias construídas sobre os dois gêneros musicais e suas possíveis implicações na cultura histórica e culturas políticas nacionais, principalmente no que concerne à questão racial. Nestes termos, as falas da historiografia, músicos e intelectuais serão analisadas lado a lado enquanto formadoras das memórias da música.

Ademais, quando se diz que iremos analisar as narrativas em torno da música no Brasil/EUA, temos em mente trabalhá-las em sua polifonia, isto é, percorrer as múltiplas vozes que aparecem nestes contextos. Sendo assim, buscaremos refletir sobre como diferentes atores, todos com ampla visibilidade e circulação no meio musical, enunciam falas e narrativas sobre a música, o Samba e o Blues, e de que forma dialogam com a construção de

memórias, identidades e também, com culturas políticas nacionais. Tais vozes aparecerão no decorrer deste capítulo.

Porém, antes disto, cabe refletir sobre o papel da história e do historiador dentro da realidade a qual eles se inserem - em nosso caso, as sociedades brasileira, americana, atlântica. Sobre os problemas vividos pelo historiador relativos ao forte “presentismo” dos dias atuais, Hartog (1990) defenderá que:

Se quer responder ou escapar à sua ‘falência’, a história, mesmo a profissional, deve provar que o passado não é a morte, que ele não quer sufocar a vida. É necessário encontrar uma forma de relação entre o passado e o presente, de tal modo que o passado não pretenda ditar a conduta ao presente e tampouco permaneça completamente inerte. (HARTOG, 1990, p. 133.)

Um bom caminho para seguir a proposta feita por Hartog (1990) é o de historicizar questões que são naturalizadas na vida social. Sendo assim, mais do que entender como as músicas são projetadas a símbolos de valor, autenticidade e, até mesmo, nacionalidade, acreditamos ser importante entender como que, ao fazê-lo, as narrativas dialogam com processos amplos da história e política de cada país. Ou seja, não basta apenas entender como se deu este processo, mas buscar situá-lo dentro de contextos brasileiros, americanos e atlânticos em que as identidades nacionais e memórias históricas dos países sejam vistas enquanto construções históricas e sociais que dão base aos conflitos entre culturas políticas. Este é um bom caminho em direção à compreensão de que a história e estas questões acima colocadas são frutos de “narrativas”. Desta forma, busca-se refletir sobre fatores que fazem parte da formação de consciência histórica. Segundo Rüsen (2007), a consciência histórica seria:

Esse duplo processo de aprendizado e apropriação da experiência histórica, e de auto-afirmação histórica, dá-se em princípio por meio de três operações. Pode-se distingui-la (artificialmente) em *experiência*, *interpretação* e *orientação*, e analisá-las em relação aos diferentes níveis ou dimensões do aprendizado histórico. A atividade da consciência histórica pode ser considerada como aprendizado histórico quando produz a ampliação da experiência do passado humano, aumento da competência para a interpretação histórica dessa experiência e reforço da capacidade de inserir e utilizar interpretações históricas no quadro de orientação da vida prática. (RÜSEN, 2007, p. 110)

## 1.1 Reflexões sobre memórias e historiografia do Samba e do Blues: dos folcloristas aos autores da década de 1940

A partir desta parte, serão analisadas as falas de alguns pesquisadores que buscaram definir uma história da música no Brasil e nos Estados Unidos, tendo como nossa principal preocupação o Samba e o Blues. Em ambos os países, a história teve importante papel nos debates e construções de memórias. Neste caso, é importante compreender as diversas relações existentes entre o processo de produção e vivência de histórias e memórias, vislumbrando a relação entre estas duas palavras tão íntimas.

Segundo Michel De Certeau (1982, p. 66), “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural”. De acordo com o autor e conforme falamos no início desta tese, até o século XIX predominou uma visão positivista na História, cujo método era considerado o caminho para alcançar os “fatos” verídicos e “científicos” do passado. Contudo, a crítica a este modelo de História abriu espaço para uma maior consciência de que em toda pesquisa há a presença da subjetividade do autor e de suas escolhas, e assim sendo, há uma relatividade na história. Com isto em mente, é possível evidenciar as articulações entre um saber e um *lugar*, isto é, o meio social em que é produzido. Sendo assim, conclui Certeau (1982):

Estes traços remetem o ‘estatuto de uma ciência’ a uma situação social que é o seu não-dito. É, pois, impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente; ou sonhar com uma renovação da disciplina, assegurada pela única e exclusiva modificação de seus conceitos, sem que intervenha uma transformação das situações assentadas. (CERTEAU, 1982, p.71)

Os pensamentos de Certeau sobre o *lugar social* da operação histórica serão os norteadores do trabalho nesta parte da tese. De fato, para aplicar satisfatoriamente as ideias de Certeau (1982) seria necessário pesquisar as instituições, grupos e demais meios em que nossos autores circulam. Porém, tal elaboração não cabe no espaço deste capítulo. O que pretendemos fazer aqui é relacionar/posicionar os discursos “historiográficos” em seu meio e lugar social. Isto é, mostrar como estes tipos de produções e narrativas sobre a música, o Samba e o Blues dialogam com o contexto brasileiro e americano no que tange a posicionamentos políticos-culturais de cada sociedade. Ou seja, fazem parte da construção de suas respectivas memórias históricas, identidades e culturas políticas, havendo algumas confluências, similaridades, porém muitas divergências, também.

Importante frisar, também, que a História não está em um universo separado e totalmente distinto do universo da memória coletiva. Na verdade, conforme pontuado acima, existem muitas aproximações entre História e memória. Segundo Fernando Catroga (2001), tal distinção radical entre memória histórica e memória coletiva só tem legitimação dentro de concepções cientificistas. Nestas concepções, a memória histórica seria um produto artificial, com uma linguagem ensinável, destinada a papéis úteis, reivindicando uma exatidão explicativa. Já a memória coletiva seria anônima, fruto da transmissão oral, com maior espontaneidade, limitando-se ao verossímil e com forte apelo emocional, subjetivo e propício a julgamentos (diferentemente da argumentação racional do discurso historiográfico).

Porém, em seu livro, Catroga (2001) mostra que, ao ser abandonado tal cientificismo positivista, uma série de características semelhantes tanto na história quanto na memória poderão ser enfatizadas. Isto é, ambas fazem seleções do que deve ser lembrado/esquecido, ao mesmo tempo em que têm relação direta com o presente na medida em que se configuram como operações que, para reviver um passado, são feitas no presente e a partir dele. Além disto, Catroga (2001) também defende que:

(...) a historiografia contemporânea também opera com uma perspectiva não contínua de tempo e reconhece a impossibilidade de se aceitar o vazio entre o sujeito-historiador e o seu objeto, o que matiza as pretensões à verdade total e definitiva, meta ilusoriamente defendida por paradigmas ainda imbuídos de positivismo (CATROGA, 2001, p. 40).

Neste caso, as ideias de Catroga (2001) ajudam a entender que a historiografia sobre a música, o Samba e o Blues também fazem parte da construção de memórias e identidades sobre estas manifestações e os processos nos quais se envolvem.<sup>8</sup> Portanto, uma análise mais minuciosa e reflexiva sugere que a historiografia sobre tais gêneros musicais participou ativamente da construção de uma memória sobre este campo, constituindo parte ativa de culturas históricas presentes em seus países. Paralelamente e em imbricada à construção de memórias, podemos dizer que ocorrem, também, debates em torno das identidades, pois,

a história parece ser muito eficaz para nos fazer membros do grupo social com o qual compartilhamos 'algo', que, por regra geral, é formulado por meio de um relato

---

<sup>8</sup> Em seu livro, por uma questão de objetivo, Catroga apenas pontua que há uma especificidade em cada campo, porém não chega a se aprofundar nas diferenças entre história e memória. Como exemplo, podemos citar: os métodos próprios da historiografia; a diferença no posicionamento de quem opera o resgate ao passado (Historiador, memorialista e indivíduo no seu cotidiano); uso das fontes históricas a partir de um aparato teórico e metodológico. No entanto, esta diferenciação também não é o objetivo deste capítulo, pois é mais alinhado a nossa proposta entendermos as relações entre memória e história no que se relaciona ao tema estudado: música, Samba e Blues.

original; além disso, esse mesmo relato nos separa daqueles que não pertencem ao grupo. A história – essa versão feminina do passado – é, por outro lado, o instrumento privilegiado para diferenciar ‘nós’ dos ‘outros’, instância na qual se constrói uma identidade relacional. (CARRETERO, 2010, p. 33)

Neste termos, fica claro a possibilidade da História tanto do Samba quanto do Blues terem uma direta relação com os projetos identitários relacionados aos gêneros musicais e aos grupos sociais que estiveram envolvidos nele – principalmente os músicos compositores. Sendo assim, nosso foco estará, neste momento, voltado para a análise de alguns casos exemplares na historiografia e em intelectuais, preocupados na produção de memórias e identidades em torno do Blues, do Samba e da música popular brasileira ao longo do século XX.

Em primeiro lugar, se a proposta fosse a de construir uma história social do conceito “Música Popular Brasileira”, seria concluído que tal noção ganha mais força e visibilidade no Brasil na época da Primeira República (1889 – 1930)<sup>9</sup>. Com a queda do regime monárquico e a República recém-proclamada, ressurgiu, então, uma demanda para a definição do que seria uma Identidade Nacional idealizada: uma nova bandeira com os lemas positivistas é elaborada, um mito de origem é adotado, heróis nacionais são eleitos (CARVALHO, 1990), e os debates sobre a composição racial e cultural da população/sociedade brasileira são colocados na ordem do dia. Sobre estes últimos que nos concentraremos mais atentamente neste trabalho, pois estão diretamente relacionados aos debates sobre música no país.

Em meio a estas contendas sobre o que seria um Brasil ideal, muitos serão os defensores de um “embranquecimento” da população, cultura e identidades brasileiras, pois este seria o único caminho para se chegar a um modelo de nação moderna e civilizada. A partir de então, modelos de segregação racial ganharam popularidade: medidas de repressão à música e culturas populares foram tomadas; grande parte da população negra e afrodescendente, recém-saída da escravidão, sofreu com péssimas condições de vida e trabalho; políticas de incentivo à imigração ganharam força (ANDREWS, 2004)<sup>10</sup>.

É neste momento que, surpreendentemente talvez, em meio aos debates sobre o que seria representante maior da nacionalidade, alguns intelectuais e folcloristas de peso passaram a estudar e valorizar manifestações culturais dos setores populares no Brasil. Tais

---

<sup>9</sup> Aqui, não se trata da sigla “MPB” a qual irá ganhar popularidade a partir da década de 1960, com um componente identitário um tanto quanto diversificado. Contudo, estamos frisando os primeiros debates sobre a terminologia “Música Popular Brasileira”, que irá se desdobrar futuramente em vários movimentos, incluído a “MPB”.

<sup>10</sup> O contexto histórico envolvendo a cultura popular e demais questões aqui citadas de forma breve serão mais bem analisadas no segundo capítulo da presente tese.

pesquisadores passaram a reivindicar maior atenção ao que para eles seria tipicamente brasileiro: o folclore. Ao fazê-lo, valorizavam abertamente os aspectos “mestiços” da cultura brasileira em contraposição a uma série de políticas e defesas do embranquecimento da sociedade e contra a mestiçagem. Neste caso, a música aparece como grande representante. Segundo Abreu e Dantas (2007),

é possível afirmar que a ideia de uma ‘música popular brasileira’ – hoje divulgada tão naturalmente, através da eleição do samba ou da poderosa sigla MPB – possui uma História. Envolvida em muitas disputas intelectuais, essa História acompanhou de perto, entre o final do século XIX e início do XX, os polêmicos debates sobre o caráter nacional brasileiro e os esforços intelectuais em construir originalidades culturais que pudessem integrar o Brasil no concerto internacional dos países ditos modernos e civilizados. (ABREU; DANTAS, 2007, p. 125)

Sendo assim, pode-se dizer que é neste momento (final do século XIX e início do século XX), que começa a se delinear uma narrativa e uma memória histórica em que a identidade brasileira é construída com base em um ideal de mestiçagem, antes mesmo da atuação de Gilberto Freyre e Getúlio Vargas na década de 1930<sup>11</sup>. De acordo com Abreu e Dantas (2007, p. 129): “A produção dos folcloristas sobre a música brasileira e a canção popular, entre o final do século XIX e XX, também criou um espaço que reconhecia e valorizava a presença ativa dos descendentes de africanos na nação projetada”. Isto, segundo as autoras, não se deu apenas como resultado dos debates no mundo letrado ou intelectual, mas, também, enquanto fruto da atuação dos próprios músicos e populares, negros e mestiços, pois suas presenças “nos carnavais, nos circos, nos teatros e cafés era inevitável e inquestionável: a música tornava-se um campo de projeção e destaque para os descendentes de africanos.” (ABREU; VIANNA, 2007, p. 129-130).

Nestes termos, é importante frisar que, no Brasil de então, a música e a cultura valorizadas e estudadas não eram apenas definidas enquanto “populares”, por mais que o termo tenha tido grande presença. Em muitos estudiosos, intelectuais e artistas, a identidade “negra”, “preta” ou “africana” era enunciada, debatida e estudada. Até mesmo autores que tinham um olhar reticente em relação à influência africana e negra no Brasil, não deixaram de pontuar tal presença e identificá-la desta forma ao estudar a cultura e o folclore. Como citação, podemos mencionar Nina Rodrigues e seu livro “Os Africanos no Brasil” (RODRIGUES, 1977).

---

<sup>11</sup> Defensores, na década de 1930, de um projeto de identidade nacional mestiça o qual foi institucionalizado pelo Estado Novo em 1937. Voltaremos a falar deste assunto no segundo capítulo.

Alguns exemplos destes folcloristas são explícitos e importantes de analisarmos melhor para ilustrar as ideias colocadas acima, principalmente no que concerne ao campo da expressão musical. Este é o caso de Guilherme de Melo que, com o objetivo de escrever uma História da Música no Brasil, publicada em 1908, defendia a vitalidade da música brasileira a qual teria como base a “fusão do elemento indígena com o português, o africano e o espanhol”, e, nestes termos “pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional.” (MELO, 1908 apud ABREU; VIANNA, 2007, p. 135). A própria organização do livro de Guilherme de Melo demonstra sua propensão em valorizar as diferentes influências na música popular brasileira (em cada capítulo fala de uma destas: primeiro capítulo – influência indígena e jesuítica; segundo capítulo – influência portuguesa africana e espanhola; e assim por diante.).

Antes mesmo da publicação do livro de Guilherme de Melo, um importante literato já tecia suas ideias sobre o folclore e a música no Brasil. Em 1906, Olavo Bilac defendia a originalidade brasileira através da miscigenação, que seriam mais autênticos nas manifestações de danças e músicas (samba e maxixe, por exemplo) presentes nos bairros habitados por negros, como a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Ao citar um artigo de Bilac à revista *Kosmos* em 1906, Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas nos esclarecem o posicionamento do autor naquele momento:

Na saúde se dançava o samba: “uma fusão de danças”, que misturava o “jongo”, os “bataques” africanos, o “cana-verde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Segundo Bilac “[...] as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “[...] o conflito das raças” e absorvendo “[...] ódios da cor”. Portanto, concluía o poeta: “O samba é, - se me permitis a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.” Era na música e na dança – no samba, especificamente – que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação. (ABREU; DANTAS, 2007, p. 135)

O historiador pernambucano Francisco Pereira da Costa fará o mesmo que Olavo Bilac. Em publicação, de 1908, na importante *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Pereira da Costa define o samba enquanto especialidade brasileira, e para ele, o negro “constituía um dos principais fatores da nossa nacionalidade, distintamente, ao lado do branco e do índio, e misturadamente, pelo cruzamento comum das três raças” (COSTA apud ABREU; DANTAS, 2007, p. 136).

Tanto o texto de Olavo Bilac - um literato importante que foi um dos primeiros escritores a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, quanto o de Francisco

Pereira da Costa - um expoente político, são de grande relevância para a memória do samba e da música no Brasil. Ambos defendem o samba enquanto símbolo da originalidade brasileira via mestiçagem, a qual harmonizaria os conflitos raciais, logo no início do século XX. Tais ideias, evidentemente, não são descartáveis. De um lado pela importância do local de onde foram defendidas - intelectuais e revistas expoentes na época -, e por outro lado, por reproduzirem-se no tempo, configurando uma tradição na música popular brasileira. Isto é, podemos encontrar essas ideias em autores e músicos durante todo século XX até o início do XXI, de forma peculiar, porém, bastante próxima, como veremos mais à frente.

Para concluir nossa exposição sobre os “folcloristas” no Brasil da Primeira República, se faz necessário dizer que outros intelectuais, como Alexina de Magalhães Pinto, Júlia Brito Mendes, Osório Duque Estrada, Coelho Neto, entre muitos outros levantados por Abreu e Dantas (2007), defenderão as mesmas ideias que Guilherme de Melo e Olavo Bilac. Evidentemente, muitos destes fizeram assertivas racialmente discriminatórias, usando adjetivos de cunho avaliativo e preconceituoso, tais como “petulantes”, “ignorantes”, “analfabetos” e “bárbaros”, por exemplo. Além disto, tinham como base uma ideia complicada de “folclore” considerada como manifestação cultural “pura”, separada do contexto social no qual se insere. Porém, ao investirem e defenderem estas manifestações culturais, estes “folcloristas” abriram espaços de visibilidade e afirmação importantes para as expressões culturais negras e mestiças no Brasil, elegendo-as, até mesmo, como expoentes para a identidade nacional.

Este movimento folclorista não se restringiu apenas ao Brasil, tendo paralelos na Europa e, em especial, nos Estados Unidos da América. Envolvidos com um período de pós-emancipação e vivenciando os desdobramentos de uma recém-terminada Guerra Civil, os americanos também confluíram para um momento de debate acerca das manifestações culturais e da população que fazia parte do país. Tal contextualização será mais bem estudada nos capítulos à frente, porém é importante situarmos este período de fins do século XIX e início do XX como um catalisador dos debates sobre memórias e identidades relacionados à população afrodescendente. Debates estes que estiveram inter-relacionados com a cultura e musicalidade no Brasil e nos Estado Unidos.

Sobre este último, assim como no Brasil, também observamos teorias racistas e especulações sobre a população negra americana sendo veiculadas no período que abordamos: “Perhaps most whites assumed that blacks were consigned by nature and tradition to inferiority for generations to come” [*Talvez a maior parte dos brancos assumiram que negros eram dotados por natureza e tradição de uma inferioridade por gerações por vir*].

(BRUNDAGE, 2011, p. 2). Porém, tais evidências de medo e ódio branco (linchamentos, leis segregacionistas) foram insuficientes em evitar o fascínio de muitos pela cultura negra, mesmo que, majoritariamente, os debates acadêmicos marginalizassem a música negra (RADANO, 2003, p. 31) e estivessem ligados a uma visão binária de Alta Cultura - Européia X Baixa Cultura - criação das “raças inferiores” (BRUNDAGE, 2011, p. 5). Desde 1845, o famoso ex-escravo, então abolicionista, Frederick Douglass levantava a tradição intelectual negra de valorização do papel da música e cultura na questão racial:

‘Rude and apparently incoherent’ though the slave songs might be, beneath the surface they contained unfathomable depths of suffering: ‘They were tones loud, long, and deep, they breathed the prayer and complaint of souls boiling over with the bitterest anguish. Every tone was testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains.’ (HAMILTON, 2007, p. 14)

*Embora as cantigas de escravos pudessem ser ‘rudes e aparentemente incoerentes’, sob a superfície elas continham insondáveis profundidades de sofrimento: ‘Elas eram tons altos, longos e profundos, elas respiravam a oração e queixa de almas que ferveram com a mais amarga angústia. Cada tom era um testemunho contra a escravidão e uma oração a Deus para libertação das correntes’.*

Seguindo esta linha, durante as décadas de 1910 e 1920 nos Estados Unidos, observamos a consolidação de uma “resistência teórica” contra o eurocentrismo e a discriminação veiculada em muitos meios. Muitos intelectuais africano-americanos, como James Weldon Johnson, publicaram estudos valorizando a música negra em toda a sua distinção, purismo primitivo, enquanto uma forma de valorização da unidade racial e do discurso crítico “afrocêntrico”. Durante a década de 1920, tais narrativas se fortalecem no intuito da superação da supremacia branca e defesa da capacidade racial negra com base no apelo a uma África romantizada – estética ligada à música negra, a oralidade e ao ritmo improvisado (RADANO, 2003, p. 32).

Na historiografia do início do século XX sobre música norte-americana, Johnson & Johnson (1925) coletaram uma série de spirituals, com o objetivo de valorizar esta musicalidade cristã e afirmar sua identidade negra. Os autores denunciavam que os Spirituals já vinham sofrendo com diferentes setores da sociedade os quais buscavam diminuir seu caráter negro. Isto se daria como uma forma de preconceito e discriminação racial, materializado na negativa em conceder identidades relacionadas aos negros a uma manifestação cultural com tanto “poder” e “beleza” - como os spirituals. Segundo os autores, a existência desta musicalidade “negra”, em toda sua força, explicitaria a fraqueza dos ideais de inferioridade racial (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p. 14). Tal bibliografia demonstra

que, no início do século XX, havia alguma crítica musical em que se buscava desassociar uma expressão de peso da música americana à identidade negra. Contudo, a partir da primeira guerra mundial, começa a se fortalecer um ambiente no sentido da valorização o papel do negro na música popular americana, definindo-a, muitas vezes como “música negra”, desde a música religiosa das Igrejas até o Blues (BRUNDAGE, 2011).

Ainda que numa visão um tanto quanto essencializada e primitivista, Johnson & Johnson (1925) definem a África enquanto valor cultural, origem do instinto e talento musical típico da musicalidade americana negra. Fazem isto, sem deixar de pontuar, também, as influências das “músicas religiosas dos senhores” (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p. 15). Neste caso, a influência africana seria central, ao mesmo tempo em que haveria um forte papel do cristianismo e das Igrejas Negras na música americana em sua origem como ajuda na luta e resistência à escravidão. Neste ponto, Johnson & Johnson chegam a traçar uma comparação com outras partes do mundo e, principalmente com a América do Sul, a qual iremos nos aprofundar nos próximos capítulos. Segundo os autores, nas Igrejas católicas e da Inglaterra haveria pouco espaço para adoração e expressões típicas dos negros (como os Shouts e Spirituals, por exemplo). Assim sendo, os negros católicos não teriam abraçado a Igreja totalmente, comparados aos “negros do sul” dos Estados Unidos (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p. 34). Evidentemente, tal teoria é polêmica e precisa ser mais bem discutida, porém, o fato de ter sido levantada por pesquisadores americanos do início do século demonstra que tal comparação já estava presente no mundo da música de então. Da mesma forma, assim como muitos folcloristas no Brasil do início do século XX, estavam em busca de origens e identidades que relacionavam África, folclore e música.

O trabalho de Johnson & Johnson (1925) tem como foco os Spirituals, porém se desdobra para os Shouts (*“gritos” – cantos e danças fervorosos ligados às Igrejas negras*), work songs (*canções de trabalho*). Por fim, chega a citar as expressões modernas e seculares envolvendo a música negra. Primeiramente, os autores pontuam uma diferença importante sobre os spirituals e o que eles consideram como “música secular negra” (Jazz e Blues, por exemplo): enquanto nos spirituals há um componente psicológico nas respostas corporais às emoções (corporeidade ligada à religião), na música secular tal psicológico se converte em resposta física, na batida dos pés demarcando a síncope (“stop time”). Nestes termos, começa a definir uma narrativa sobre as características do negro na América que perpassará os debates sobre música durante o século XX com muitas semelhanças tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos:

It would be interesting to know how many people there are other than the negro in America and Africa, if there are any, who innately beat out these complex and extremely intricate rhythms with their hands and feet. (...) At any rate, this innate characteristic of the negro in America is the genesis and foundation of our national popular medium for musical expression. (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p.31/32)

*Seria interessante saber quantos povos existem além do negro na América e na África, se houver algum, que naturalmente tocou esses complexos e extremamente intrincados ritmos com as mãos e os pés. (...) De qualquer modo, essa característica inata do negro na América é a gênese e fundamento de nosso meio popular nacional de expressão musical.*

Seguindo esta linha, os pesquisadores chegam até mesmo a questionar a “tentação” em desenvolver uma “digressão” na qual poderíamos construir uma história da “*música popular americana*” onde se avançaria no sentido de traçar uma memória que começa em um período “inglório”, se desenvolvendo em direção ao estágio de fama e reconhecimento pela “sociedade” (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p.31/32). Contudo, durante seu trabalho, os autores não seguem esta linha de pensamento, pois escolhem identificar tal musicalidade enquanto “negra” e não “popular”, predominantemente. Desta forma, concluem o prefácio de seu *The Books of American Negro Spirituals* (JOHNSON & JOHNSON, 1925) defendendo uma politização explícita sobre o orgulho negro. Para eles, haveria então uma nova visão da América sobre o Negro devido ao seu destaque nas artes e às mudanças de atitude sobre si próprios destas negros, o que seria “new and tremendously significant” [*novo e tremendamente significante*] (JOHNSON & JOHNSON, 1925, p. 50).

W. E. Du Bois foi outro intelectual afro-americano de grande importância na luta pela valorização da cultura, identidade e história negra nos Estados Unidos. Como todo indivíduo, a história de Du Bois é perpassada por diferentes momentos. Segundo Brundage (2011, p. 12), podemos dividir sua atuação em três períodos. Um primeiro, de fins do século XIX (1890’s) em que, após fazer viagem a Europa, Du Bois defende a valorização da “alta” cultura, o que o leva a ensinar arte europeia para os africano-americanos como uma forma de superar a falta de “beleza” e “vigor” dos Estados Unidos. Contudo, a partir de 1903, ano em que publica sua obra-prima “As Almas da Gente Negra” (Du Bois, 1999), o autor defende o posicionamento pelo qual ficou marcada sua trajetória. Faz uma saudação da arte como expressão da essência racial ímpar dos negros, defendendo sua admiração pelos Spirituals em contraposição a certo desgosto pela cultura negra popular, “vulgar” e “comercial”. Já num terceiro momento (1920’s), Du Bois passa reforçar que a experiência estética está inserida na vida cotidiana. Neste caso, defende que a marginalização dos negros resultou em um desgosto

pela cultura mainstream americana e, por conseguinte, na criação de uma beleza estética própria ligada a verdade, liberdade e valorização cultural negra.

Evidentemente, muitas questões perpassaram estes debates acerca da Cultura e “música negra” americanas: assim como Du Bois, Alain Locke era um dos muitos autores que também tinha uma perspectiva purista, associada à valorização de expressões culturais rurais, “folclóricas” e/ou vistas como mais “puras” - os shouts e os spirituals. Neste sentido, os debates não vislumbravam tanto valor nas músicas comerciais (Jazz, Blues, dance halls), as quais, para eles, teriam muitas misturas, sendo influenciadas pelo mercado. Mesmo a folclorista afro-americana Zora Neale Hurston faz uma série de pesquisas em busca de uma “voz negra” a qual, segundo ela, estaria desaparecendo pelo contexto das gravadoras e do contato com a “cultura branca” na década de 1920. Segundo Hamilton (2007, p.13), Hurston desapontava-se com o fato da sobrevivência da “imaginação primitiva” estar sendo drenada pela “invenção mecânica”<sup>12</sup>.

Como apontado anteriormente, é neste contexto em que uma ideia de Música Popular Brasileira começa a ganhar força e a se delinear da forma que foi significado por boa parte do século XX no Brasil. Isto é, enquanto símbolo de originalidade -nacional ou não - através da música, proveniente, prioritariamente, dos setores populares, onde a questão da contribuição negra e mestiça estará em debate. Sobre estes pesquisadores do início do século, Martha Abreu faz uma importante observação que pode ser pensada tanto para o Brasil quanto para os Estados Unidos, com algumas ressalvas:

Os resultados alcançados pelos estudiosos da história da "música popular" estão, na verdade, muito próximos de uma projeção ao passado das angústias do presente, onde se buscava construir uma identidade mestiça e musical. (...) Todas aquelas versões, como procurei explicitar, tinham em comum a busca de uma identidade nacional musical mestiça, desde o período colonial, a maior preocupação com os estilos musicais do que com os significados da produção cultural dos agentes sociais, e a visão de que os processos culturais ocorrem sem conflitos. (ABREU, 2001, p. 697-701)

Evidentemente, mesmo com toda a aproximação existente nesta construção de uma identidade através da música, é preciso pontuar algumas divergências em relação ao contexto americano que não se enquadrariam na citação de Abreu e Dantas feita acima. Ao analisarmos o Brasil, veremos que a atuação destes diferentes intelectuais foi importante ao criar uma base para que o samba carioca entrasse, mais à frente, na memória nacional de

---

<sup>12</sup> Durante as décadas de 1920 a 1940, haverá muitos conflitos acerca do impacto das gravações e reproduções mecanizadas das músicas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Sobre este tema, retomaremos a pesquisa nos próximos capítulos.

muitos brasileiros como símbolo máximo da identidade do país e de seu povo, que seriam, por excelência, racialmente misturados, democráticos e cordiais. Tais características teriam sua manifestação cultural representada no Samba Carioca. De fato, este quadro identitário é fruto de um processo histórico conflituoso e da construção social de uma memória, que se inicia na primeira república e é institucionalizada no governo Vargas. Sobre isto, o trabalho do antropólogo Hermano Vianna (2007) já ganhou bastante visibilidade, portanto, não buscaremos aqui entender como este processo se deu, mas sim analisar como as narrativas que tratam destas questões fazem parte da cultura histórica, identidade e cultura política brasileira, onde a questão da mestiçagem levanta uma série de polêmicas. Já nos Estados Unidos, tal institucionalização não se configurou desta forma, o que nos leva a refletir para além das semelhanças já citadas, nos debruçando também nas distinções no âmbito da cultura histórica de cada país.

Sobre o conceito de Cultura Histórica, Rüsen (2009) defende que se trata de uma noção ampla, pois:

(...) contempla las diferentes estrategias de la investigación científico-académica, de la creación artística, de la lucha política por el poder, de la educación escolar y extraescolar, del ocio y de otros procedimientos de memoria histórica pública, como concreciones y expresiones de una única potencia mental. (RÜSEN, 2009, p.2)

*(...) contempla as diferentes estratégias da investigação científico-acadêmica, da criação artística, da luta política pelo poder, da educação escolar e extra-escolar, do ócio e de outros procedimentos de memória histórica pública, como concretizações e expressões de uma única potência mental.*

Esta fala do autor nos obriga a analisar os discursos sobre música tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos da América, para além do âmbito científico-acadêmico, ao vê-los como parte de cada cultura histórica nacional. Desta forma, é importante citar também as falas dos músicos, políticos, intelectuais e da educação escolar sobre isto – algo que faremos mais a frente.

Antes disto, para melhor entendermos o conceito de cultura histórica, é preciso entender outros dois conceitos: memória histórica e consciência histórica. O primeiro seria uma operação mental referida ao próprio sujeito recordante na forma de atualização ou representação de seu próprio passado. Desta forma, podemos definir as narrativas sobre a música popular brasileira como construções de uma memória histórica, pois o conteúdo nacional que permeia tais questões faz com que elas se caracterizem sim enquanto representações de um passado nacional, que na maioria dos casos se refere diretamente ao sujeito recordante – músico, popular, negro, mestiço intelectual, brasileiro, americano...

Por conseguinte, segundo Rüsen (2009), a memória histórica é um procedimento da consciência histórica – um segundo conceito que precisamos prestar atenção. A consciência histórica seria, neste caso, “el entreveramiento entre la interpretación del pasado, la comprensión del presente y la perspectiva del futuro [*o entrelaçamento entre a interpretação do passado, a compreensão do presente e a perspectiva do futuro*].” (JEISMAN apud RÜSEN, 2009). Portanto, tendo como base os dois conceitos trabalhados acima, Rüsen (2009) conclui:

La Cultura Historica es, por tanto, la memoria histórica (ejercida en y por la conciencia histórica), que se señala al sujeto una orientación temporal a su praxis vital, en cuanto ofrece una direccionalidad para la actuación y una autocomprensión de si mismo. (RÜSEN, 2009, p. 12)

*A Cultura Histórica é, portanto, a memória histórica (exercida na e pela consciência histórica), que aponta ao sujeito uma orientação temporal para sua práxis de vida, enquanto oferece uma direção para atuação e uma auto-compreensão de si mesmo.*

De acordo com estes termos, mesmo com todos os problemas relativos ao “presentismo” e aos regimes de historicidade pós-modernos, pode-se concluir que o passado é “vivo” nas recordações e operativo nas orientações culturais da práxis. Portanto, a imaginação histórica não faz o passado irreal, mas sim carregado de significado e sentido. Além disto, a memória histórica tem importante papel na legitimação de formas de domínio, que necessitam de consentimento. Evidentemente, isto não se faz de forma apenas impositiva, pois o sistema político que busca se legitimar através da memória histórica, precisa da contrapartida das memórias históricas dos afetados. Ou seja, de um consentimento que não pode ser simplesmente forçado.

Tais assertivas teóricas estão em plena consonância com o objeto desta pesquisa. Podemos concluir que foi preciso uma base social e uma contrapartida dos diferentes segmentos da sociedade no processo de consolidação de uma memória histórica que valoriza a mestiçagem como símbolo de unidade e afirmação nacional no Brasil - tanto da música popular quanto na identidade brasileira. Tal memória só pôde se afirmar, pois tinha relação direta com aspectos da sociedade os quais davam base para sua construção: a fluidez/circularidade social na cidade do Rio de Janeiro, a composição etnicamente misturada da população, as diversas influências as quais a música popular brasileira recebeu, e as lutas de alguns sambistas para profissionalizar sua música e afirmá-las como autênticas dentro do rol simbólico de representantes culturais da nação.

Evidentemente, tais fatores também estiveram presentes na sociedade americana quando identidades e memórias sobre o Blues e a “música negra” foram debatidas na virada do século XX. Contudo, acompanhamos também uma mobilização social intensa de setores explicitamente denominados enquanto “negros” – gravadoras, intelectuais, empresários, músicos, Igrejas. Estes, mesmo sofrendo grande discriminação e, muitas vezes, em situação precária, tinham certo poder e condição financeira para afirmar suas identidades de maneira institucionalizada (BRUNDAGE, 2011, p. 24).<sup>13</sup> Paralelamente a isto, o intenso movimento folclorista e memorialista de inícios do século XX colocava em marcha um projeto de resgate da autenticidade e pureza negra através das canções coletadas e estudadas, conforme citamos nos parágrafos anteriores. Mais uma vez, também encontramos tais atores históricos presentes na História do Brasil defendendo identidades “negras”, porém estes tiveram que caminhar lado a lado com um projeto institucionalizado de valorização do “mestiço”.

Não é objetivo aqui discutir o quão verídicas ou em maior ou menor grau são estas afirmações e aspectos sociais, porém a questão é que, de maneira específica, todos estes fatores estavam realmente presentes em torno da música popular/negra no Brasil e nos Estados Unidos da América. Tais aspectos sociais deram sustentação a narrativas as quais os supervalorizaram ou diminuíram com o objetivo de se construir determinadas identidades e memórias históricas.

No processo de formação e discussão desta memória histórica sobre a música popular no Brasil em específico, outro movimento teve grande influência, principalmente durante as décadas de 20/30 do século XX. Trata-se do movimento modernista, em especial, as obras de Mário de Andrade e Renato Almeida. O historiador Arnaldo Contier (1991) diz que algumas questões estavam na cabeça destes modernistas: o problema da brasilidade e da identidade nacional, a valorização do folclore (“fala do povo”) e os projetos de modernismos musicais no país, resultado de toda a força da mistura cultural. Mário de Andrade irá defender a música brasileira como grande símbolo da nacionalidade, “mais forte criação de nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962 apud NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169). Ainda de acordo com o pensamento modernista, a arte popular ou o folclore seriam os maiores representantes da nacionalidade. E, nestes termos, ficaria evidente a grande necessidade de fazer pesquisas para melhor compreender tais manifestações que seriam a matéria-prima para a identidade brasileira.

---

<sup>13</sup> Sobre este tema, nos aprofundaremos mais durante os próximos capítulos. Sendo assim, não cabe, neste primeiro momento sobre cultura histórica, avançarmos nos detalhes e dados – que serão melhor abordados nos próximos capítulos da presente tese.

Entretanto, Mario de Andrade e seu projeto tratavam pouco da música popular urbana. Isto se deve, também, ao fato de Mario de Andrade ter declarado que este não era o seu objetivo. Portanto, não se pode esperar que sua pesquisa trate de um assunto pelo qual o autor não escolheu investigar, pois suas prioridades estavam nas músicas e manifestações musicais ligadas ao folclore nas regiões interioranas, principalmente. Assim, estando voltado mais às manifestações rurais e suas tradições, o projeto de Mario de Andrade não se adequaria às músicas urbanas e sua forte mistura sonora, pois recebiam influências externas e estavam em plena relação com o consumo. De acordo com Napolitano e Wasserman (2000, p. 172): “O esquadrinhamento do material musical-popular, tal como foi trabalhado por Mário, não contribuía significativamente para organizar uma ‘tradição’ aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central”.

No entanto, a partir das décadas de 1920 e 1930, principalmente, pode-se perceber a presença de uma produção intelectual no sentido de valorização da cultura popular urbana, diferentemente do que ocorria, em grande parte, com os folcloristas do início do século e os modernistas que priorizavam as manifestações populares rurais. Este movimento passa a defender a música popular urbana e irá se consolidar na década de 1940, sendo denominado enquanto parte do “pensamento folclorista urbano”.

Ao falar sobre os Estados Unidos, W. Fitzhugh Brundage (2011, p. 11) defende que a partir do momento que a cultura de massa e a indústria cultural crescem neste início de século XX, abre-se espaço para a atuação de músicos e artistas negros que passam a defender a música comercial “negra” de forma positiva. Paralelamente, com o fim da primeira guerra mundial, observamos a erosão da “santidade” da alta cultura concomitante a destruição europeia e o crescimento do pan-africanismo a partir de 1919. Segundo Brundage (2011), o enriquecimento pós-primeira guerra dos Estados Unidos resultou no aumento do consumo e autonomia econômica do americano urbano, no aumento da alfabetização, educação e condições para criatividade e consumo de lazer comercial e cosmético da população negra no país. Isto teria facilitado e acelerado a difusão da cultura negra pelo território americano. Sobre os “negros do Delta do Mississippi”, o autor diz:

We may be excused for assuming that rural blacks in the Deep South, who made up a large portion of the nation's African American population and endured the most intensive combination of poverty and oppression, were cut off from these cultural exchanges. In fact, even in the depths of the Mississippi Delta blacks were eager consumers of and contributors to the latest popular culture. At the beginning of the century, when W. C. Handy and other black orchestra leaders started touring the Delta, they began to fashion a musical genre that drew on white brass band and rural black music. The resulting hybrid was warmly embraced by black audiences and

emulated by local musicians. Even while local artists continued to hone their distinctive version of the blues, they adapted and mastered each new genre of popular music. The repertoire of Delta musicians was such more eclectic than extant recordings would suggest – likewise the listening preferences of Delta blacks. (BRUNDAGE, 2011, p.17)

*Podemos ser desculpados por supor que os negros rurais no Sul Profundo, que constituíam uma grande porção da população afro-americana da nação e suportaram a combinação mais intensa de pobreza e opressão, foram excluídos desses intercâmbios culturais. Na verdade, mesmo nas profundezas do Delta do Mississippi, os negros eram ansiosos consumidores e contribuidores para a mais recente cultura popular. No início do século, quando W.C. Handy e outros líderes da orquestra negra começaram a fazer uma turnê pelo Delta, eles começaram a criar um gênero musical que se baseava na banda de música branca e na música negra rural. O híbrido resultante foi calorosamente abraçado por audiências negras e emulado por músicos locais. Mesmo enquanto os artistas locais continuavam aprimorando sua versão distintiva do blues, eles adaptaram e dominaram cada novo gênero de música popular. O repertório dos músicos de Delta era tão mais eclético do que as gravações existentes sugeririam - da mesma forma as preferências de escuta dos negros de Delta.*

Ao tratar sobre hibridismo, relações com cultura branca e como os músicos do Delta eram ecléticos, Brundage (2001) nos demonstra como os debates sobre as origens do Blues e sobre a identidade desta manifestação estão longe da unanimidade, assim como no Samba. Para começar a discutir tais questões, iremos iniciar uma reflexão sobre dois autores brasileiros, muito ligados ao meio do samba, os quais, ainda na década de 1930, mais especificamente em 1933, escreveram livros em que tratavam deste tema.

O primeiro é Francisco Guimarães, repórter conhecido como Vagalume (nome da coluna do *Jornal do Brasil* pela qual era responsável). Segundo Sandroni (2008), Vagalume deve ter nascido por volta de 1870, foi repórter de polícia, porém ganhou maior visibilidade enquanto cronista de carnaval. Mulato, era amigo de músicos como Donga e, principalmente, “do grande Mestre, do saudoso, do inolvidável – do Immortal” Sinhô, como assim o chama em seu livro, *Na Roda de Samba*, publicado em 1933 (GUIMARÃES, 1933). Neste, Vagalume defende de forma enfática um samba “autêntico”, que seria representante da “tradição”, diferentemente do samba “desvirtuado”, fruto da “comercialização”.

Nesta linha, Francisco Guimarães coloca o morro como um lugar social mítico para o “verdadeiro” samba, pois este seria “filho legítimo dos morros”, onde se encontram as formas musicais que trariam suas marcas de origem, como é o caso da “roda”. Devido a estes ideais, Vagalume vê a incorporação do samba por setores mais amplos da sociedade e pela indústria fonográfica como uma forte ameaça a sua autenticidade, tecendo, então, fortes críticas a músicos responsáveis por isto, alguns até mesmo próximos a ele, como é o caso de Donga e Sinhô. Entretanto, seus maiores ataques se voltam a Francisco Alves, famoso cantor de então,

o qual gravou uma série de sambas e lançava mão da prática de comprá-los para sair como compositor da música, em troca de sua gravação e circulação. Em uma parte de seu livro que denomina “Onde morre o samba?”, Vagalume diz:

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se presam, quando elle passa da bocca da gente da roda, para o disco da victrola. Quando elle passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganancia dos editores e dos *autores de producções dos outros...*

O *Chico Viola*, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras producções que agradaram, sahidas do bestunto alheio...

O que fôr bom e destinado a successo, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplacito do *consagrado autor* dos trabalhos de homens modestos, que acoçados pela necessidade são obrigados a torralos a 20\$000 e 30\$000, para que o *Chico* appareça, fazendo crescer a sua fama e desfructando fabulosos lucros! (GUIMARÃES, 1933, p. 28 – 29)

Portanto, o livro de Francisco Guimarães pode ser definido como uma obra de forte cunho político, no qual o autor defende claramente um tipo de identidade para o samba, o colocando na frente de outro tipo, o qual renega - evidentemente com fortes pitadas de saudosismo, também. Ao fazer isto critica e excluiu de seu modelo ideal e “autêntico” de samba uma série de músicos influentes na época como Ismael Silva, Noel Rosa, Alcebiades Barcellos, os quais para Vagalume são “Sambistas industriais dos discos da Victor” e teriam pouca relação com a “roda de samba” (GUIMARÃES, 1933, p. 120), assim como Ary Barroso e Francisco Alves.

No mesmo ano em que Vagalume lança seu livro, mais um autor importante irá publicar outra obra sobre o Samba, mostrando certa divergência em relação às ideias de Francisco Guimarães. Trata-se de Orestes Barbosa, autor de *Samba – sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (BARBOSA, 1933). Nascido em 1893, sendo mais novo do que Vagalume, Barbosa era um jornalista de renome, tendo trabalhado em inúmeros jornais e publicado uma série de livros (SANDRONI, 2008).<sup>14</sup> Além de sua atividade jornalística, era assíduo frequentador do meio do samba, onde compôs algumas canções em parceria com músicos de renome: Noel Rosa, Wilson Batista e Silvio Caldas com quem divide autoria de “Chão de estrelas” (1937), um marco na MPB. Em seu livro publicado em 1933 (BARBOSA, 1933), Orestes Barbosa defendia que o samba se consagrou no processo de diluição dos espaços sociais do Rio de Janeiro, o que, segundo o cronista, teria ajudado o gênero musical a se firmar como símbolo nacional (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

<sup>14</sup>Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Barbosa trabalhou nos seguintes periódicos *A gazeta de Notícias, A Manhã, O Radical, Opinião, O Mundo, A Hora, O Avante, A Folha, A Noite, O Dia, A Notícia, O Globo, Diretrizes, A Pátria e A Imprensa*. Disponível: <http://www.dicionariompb.com.br/orestes-barbosa/> acessado em 26/10/2011.

Neste caso, a visão do autor sobre o Samba, difere do olhar de Vagalume sobre o mesmo tema.

De um lado, Vagalume defende a autenticidade do Samba, critica sua comercialização e define o “samba” apenas no passado ou em lugares que representariam este passado, citando compositores expoentes da primeira geração de sambistas, como Donga e Sinhô. Do outro lado, Orestes Barbosa dá maior visibilidade aos músicos e compositores da nova geração criticados por Vagalume, como Noel Rosa, Francisco Alves, Ismael Silva, Nilton Bastos entre outros, que representam um novo estilo de samba.<sup>15</sup> Da mesma forma, diferentemente de Vagalume, Barbosa apoia o papel do rádio como difusor do samba, vendo-o como grande impulsionador para a afirmação do gênero, defendendo sua modernização.

Interessante notar que, em ambos os autores, o papel do morro como lugar mítico de origem do samba é valorizado, sendo que se pegarmos uma geração anterior de sambistas perceberemos que outros locais são definidos como espaços de produção do samba (Casa da Tia Ciata, Cidade Nova, por exemplo). O próprio Caninha, um destes “pioneiros”, se posicionava nesta questão em seu samba “É Batucada”, de 1933: “*samba de morro/ não é samba/ é batucada/ [...] cá na cidade/ a história é diferente/ só tira samba/ malandro que tem patente*”. Assim, Caninha critica o samba de morro e define a “cidade” como lugar do samba e do malandro com “patente”.

Entre os folcloristas e memorialistas do Blues nos Estados Unidos, o debate sobre locais de autenticidade também esteve presente com algumas diferenças em relação ao Brasil, porém com incríveis aproximações, também. O Cientista Social Howard Odum (1884 – 1954) é um excelente exemplo. Nascido no pequeno vilarejo de Bethlehem, Georgia, Odum cursou a Universidade de Mississippi e durante grande parte do início do século XX, viajou pelo sul dos Estados Unidos com um fonógrafo. Procurava construir um “testemunho imparcial” acerca das “capacidades negras” e um olhar sobre o cotidiano e o ambiente que estas pessoas viviam através das Folk Songs, sendo um dos primeiros a gravá-las (HAMILTON, 2007, p.28/32). Grande parte de sua pesquisa resultou em uma afirmação da “inferioridade negra” e foi perdida, contudo a partir dos anos 1910’s, Odum passa a descrever seus primeiros contatos com o Blues em formação. Já durante os anos 1920’s, na esteira da ascensão das race records e da música “Crazy Blues” de Mamie Smith e her Jazz Hounds - o primeiro grande sucesso de Blues gravado, Odum retorna aos seus estudos sobre os negros e organiza um livro com seus achados prévios.

---

<sup>15</sup> Em relação a estas diferenças de estilos, trataremos nos próximos capítulos.

A partir de então, Howard Odum passa a fazer uma análise acerca do Blues que teve grande propagação nos meios intelectuais americanos. De acordo com sua categorização, haveria dois tipos de Blues. De um lado, o Folk Blues com toda a sua inocência, charme natural, cantores homens e suas gravações rústicas que representariam o autêntico “Deep South” do Delta do Mississippi. Por outro lado, haveria o Formal Blues – resultado da artificialidade das cantoras mulheres e do circuito comercial das grandes gravadoras. Neste caso, defendia ferrenhamente o Folk Blues:

While He held out some hope that folk blues and formal blues could continue to exist side by side, this could only happen so long as Black laborers remained uncorrupted, permeated by an essential simplicity. “There will be the folk blues”, Odum concluded, “as long as there are Negro toilers and adventurers whose naivete has not been worn off by what white man calls culture”. (HAMILTON, 2007, p. 38)

*Embora ele tivesse alguma esperança de que os blues folclóricos e o blues formal pudessem continuar a existir lado a lado, isso só poderia acontecer enquanto os trabalhadores negros permanecessem incorruptos, permeados por uma simplicidade essencial. "Haverá o blues folclórico", concluiu Odum, "enquanto houver trabalhadores negros e aventureiros cuja ingenuidade não tenha sido consumida pelo que o homem branco chama de cultura".*

Portanto, assim como no Samba do Brasil, observamos um forte debate acerca da identidade do Blues nos Estados Unidos, envolvendo quais locais e agentes seriam os mais “autênticos” para associar o gênero musical e sua origem. A “pureza” do morro no Samba e a zona rural (Deep South) no Blues se contrapõe a cultura dos “brancos” nas gravadoras e nas cidades. A “verdade” e “ingenuidade” respectivas do “malandro” e do trabalhador “negro” são valorizadas contra a “corrupção” da indústria. Tais questões se acentuam, principalmente devido ao processo de modernização tecnológica com o advento de um mercado cultural em ambos os países entorno das gravações, apresentações e, posteriormente, do rádio. Tais componentes passam a ser alvo de ataques e elogios por parte dos “pensadores” tanto do Blues quanto do Samba.

Neste contexto, contrariando as críticas de Vagalume no Brasil, os primeiros sambistas tinham como seu objetivo entrar no mercado da indústria fonográfica, sem ver isto como algo que ferisse sua musicalidade. Anteriormente, os sambistas da cidade nova, como Sinhô, Donga e Pixinguinha não se importavam em ler partituras, participar de bandas de jazz e tocar instrumentos clássicos. Porém, com a maior visibilidade que o gênero musical começa a ganhar, podemos dizer que surge ou cria-se a necessidade de afirmação de uma autenticidade oriunda dos morros para o samba, principalmente a partir do final da década de 1920, aproximando-se da tradição nacional-popular que definimos anteriormente. Sobre isto,

Vianna (2008), um autor que iremos nos aprofundar mais tarde, diz que “O interessante é que o ‘autêntico’ nasce do ‘impuro’, e não o contrário, mas em momento posterior o ‘autêntico’ passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das ‘raízes’.” (VIANNA, 2008, pág. 122).

Da mesma maneira, no Blues norte-americano havia muito mais circularidade, misturas, trocas culturais do que defendido por grande parte dos folcloristas que defendiam a ideia do gênero enquanto representante de um “deep south”, autêntico, intocável, raiz da escravidão e cultura negra “pura”. Músicos como Robert Johnson, Charley Patton e Son House movimentavam-se tanto em zonas rurais quanto também nas cidades. Tinham acesso a diferentes referenciais musicais e a um mercado cultural intenso. Soma-se a isso uma indústria fonográfica e grupos musicais negros que viajavam o mundo em busca de divulgação e encontros culturais. Sobre isto, toda uma tradição historiográfica americana conhecida como “Blues criticism” - que também veremos mais a frente – têm uma motivação teórico-metodológica semelhante à de Hermano Vianna no Brasil (RADANO, 2003, p. 24).

Sobre estes debates em torno da autenticidade do samba, presentes em livros como o de Vagalume e Orestes Barbosa, Napolitano e Wasserman (2000) dirão:

Grosso modo, estas duas posições irão marcar o debate em torno do samba pelas próximas décadas. Tendo em vista esta conjuntura mais ampla, o famoso debate musical entre Noel Rosa (branco, de classe média, morador de Vila Isabel) e Wilson Batista (negro, pobre, frequentador da ‘marginalidade’ boêmia da lapa), ocorrido entre 1933 e 1935, em torno das ‘qualidades’ do malandro e do lugar do samba ‘autêntico’, deixa de ser expressão de vaidades e idiosincrasias pessoais. Torna-se altamente emblemático, ainda que desprovido de intencionalidade e articulações mais amplas, das tensões em torno do processo de redefinição cultural e estética daquele gênero. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 171)

Tal “embate”, citado pelos autores, entre Noel Rosa e Wilson Batista trata-se da polêmica em que os dois compositores trocaram farpas através de suas músicas. Muitas foram as composições presentes em tal conflito, algumas até beirando a agressões verbais, como “Frankenstein da Vila” de 1935, em que Batista zomba da aparência de Noel. Entretanto, mais do que as diferenças pessoais, essa rivalidade entre os músicos deixa explícita uma disputa sobre qual a identidade ideal para o samba deveria ser defendida e exposta ao público, presente na década de 1930. Neste caso, as músicas “Lenço no Pescoço”, de Batista, e “Rapaz Folgado”, de Noel, ambas de 1933, demonstram claramente tal lide.

Em sua música, Wilson Batista cantou o orgulho de ser malandro (“*Eu tenho orgulho de ser tão vadio*”), associando claramente tais imagens com o samba (“*Eu sou vadio por que tive inclinação / Eu me lembro era criança. Tirava samba-canção*”). Isto incomodou Noel

Rosa que buscou responder da seguinte forma: “*malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar malandro / E sim de rapaz folgado*”.

Portanto, assim como Orestes Barbosa e Vagalume, Wilson Batista e Noel também estavam veiculando e defendendo determinadas identidades sobre o samba. Tal debate ganhará bastante sonoridade na sociedade carioca da época, e, sobre as ideias de rapaz folgado, Paranhos (2006) diz, cautelosamente:

Essa interpretação fez escola, sendo repetida por estudiosos da música popular, que parecem ter descoberto, de uma hora para outra – em aberta contradição com a obra anterior e posterior do poeta da Vila – um Noel Rosa subitamente travestido de agente moralizador/civilizador do samba (PARANHOS, 2006, p. 15).

Segundo Sérgio Cabral (CABRAL, 1996), o próprio Orestes Barbosa, aqui citado, fez coro com Noel Rosa, revoltando-se contra a música de Wilson Batista: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão”, publicou Barbosa em sua coluna no jornal *A Hora*. Neste caso, a música de Noel e a fala de Barbosa representam um movimento de higienização do samba, o qual buscava enquadrá-lo em determinadas identidades e associações próprias mais “aceitáveis” à sociedade em geral, visando sua progressiva nacionalização.

Estas questões colocadas acima são importantes para mostrar como ocorreram embates em torno do que seria uma identidade ideal para o samba entre os próprios sambistas, quando já se iniciava, também, a construção de uma memória sobre o gênero. Como visto anteriormente, memória e identidade estão interligadas, pois segundo Catroga (2001), “a memória também tem um papel *pragmático e normativo*. [...] ela visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária...”. Tanto Francisco Guimarães quanto Orestes Barbosa, ao serem pioneiros em esquematizar e defender memórias e histórias do samba, também estão defendendo identidades próprias, ou desejadas, para este.

Voltando a falar sobre referenciais de “autenticidade”, fica claro que, para defini-los, há, muitas vezes, uma seleção do que se falar e do que não se falar. No que concerne à música popular brasileira, este debate girou principalmente em torno de se valorizar ou não o que poderiam ser consideradas “influências externas” prejudiciais ao que seria sua autenticidade. Portanto, tudo que não se enquadrava em determinadas características - o caráter nacional-popular, o lugar social do morro, o papel da cultura negra na miscigenação - causa grande polêmica para se encaixar no rótulo de música popular brasileira.

Podemos citar exemplos desta tradição da autenticidade durante todo o século XX: as críticas feitas por Cruz Cordeiro na Revista *Phono-Arte* (1928 a 1931) aos músicos Pixinguinha e Donga, acusando-os de estarem recebendo muitas influências norte-americanas (VIANNA, 2008, p. 117)<sup>16</sup>; os ataques à bossa nova, que antes e depois de se firmar como MPB sofreu depreciações por ser uma música de classe média a qual adota abertamente a influência do Jazz; o Tropicalismo, também, por aderir às guitarras elétricas; o Funk e o Hip-hop por serem influenciados pela música norte-americana e caribenha, respectivamente. Evidentemente, alguns destes gêneros conseguirão entrar para a seleta memória da música popular brasileira, porém só após muito debate e polêmicas.

O nacionalismo e a crítica aos estrangeirismos estiveram presentes também entre músicos e intelectuais diretamente ligados ao samba na década de 1930, como Assis Valente, Noel Rosa e Orestes Barbosa. Paranhos (2006, p.8) relembra o inteligentíssimo samba de Noel Rosa (com autoria de Ismael Silva e Francisco Alves, também) em que o sambista criticava a influência do cinema falado na sociedade carioca de 30:

#### **NÃO TEM TRADUÇÃO**

(Noel Rosa / Ismael Silva / Francisco Alves, 1933)

A gíria que o nosso morro criou/ Bem cedo a cidade aceitou e usou/ Mais tarde o malandro deixou de sambar/ Dando pinote/ E só querendo dançar o Fox-trot!/ Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania da exibição/ Não se lembra que o samba/ Não tem tradução/ No idioma francês/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português/ Amor, lá no morro, é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são 'I Love you'/ Esse negócio de 'alô', 'alô, boy'/ 'Alô, Johnny'/ Só pode ser conversa de telefone.

Vários são os elementos nesta letra de música que remontam a alguns discursos sobre a música popular brasileira: o samba enquanto símbolo da nacionalidade e defesa de uma autenticidade, através da crítica a influência externa - “*não tem tradução no idioma francês*”. Interessante, também, é notar a associação do malandro com a identidade brasileira, algo que está diretamente relacionado com a atuação dos sambistas do Estácio: “*Tudo aquilo que o malandro pronuncia [...] é brasileiro*”. Isto, além de outras músicas do compositor, indica que o problema de Noel Rosa não era necessariamente com a figura do malandro, mas sim da exaltação de sua associação (e do samba) com práticas que poderiam não ser bem vistas pela “boa sociedade”.

---

<sup>16</sup> Para maiores informações sobre a revista phono-arte, ver também o site: <http://www.revistaphonoarte.com/> acessado em 31/10/2011.

Outra música de Noel Rosa, que mostra o seu papel na difusão de uma determinada imagem ao samba, na qual também é citado o malandro, ambos enquanto parte da nacionalidade brasileira é “Coisas Nossas” (1932):

**COISAS NOSSAS**

(Noel Rosa, 1932)

Queria ser pandeiro / Pra sentir o dia inteiro / A tua mão na minha pele a bater / Saudade do violão e da palhoça / Coisa nossa, coisa nossa / O samba, a prontidão / E outras bossas, / São nossas coisas, / São coisas nossas! / Malandro que não bebe, / Que não come, / Que não abandona o samba / Pois o samba mata a fome, / Morena bem bonita lá da roça, / Coisa nossa, coisa nossa

A citação acima se faz relevante, pois através desta composição podemos perceber que já circulava no meio do samba e do comércio fonográfico uma determinada identidade e relação entre o gênero e a nacionalidade brasileira. Da mesma forma, conjuntamente ao “samba”, Noel Rosa coloca a “morena” como “coisa nossa”. Evidentemente, pode-se argumentar que Noel Rosa é um único sambista (de classe média, branco, com uma formação escolar diferenciada, pois chegou a cursar medicina) e que não pode representar todos os músicos envolvidos neste mundo. Entretanto, sua música “Coisa Nossa”, nos mostra que algumas ideias sobre música popular discutidas por intelectuais, folcloristas e jornalistas (como vimos até aqui), também circulavam entre os próprios músicos, os quais não são apenas objetos destas falas, mas parte ativa e formadora delas.

E, de fato, Noel não estava sozinho em sua defesa do samba e da mulata enquanto “coisas nossas”. Muitos foram os sambas cantados por Carmen Miranda e por outros na década de 1930 que levantaram esta bandeira. Um samba de Orestes Barbosa traz a tona este debate envolvendo composição étnico-racial, samba e identidade nacional:

**VERDE E AMARELO**

(Orestes Barbosa, 1932)

Vocês quando falam em samba/ Trazem a mulata na frente/ Mas há muito branco e bamba/ Que no samba é renitente/ Não me falem mal do samba/ Pois a verdade eu revelo/ O samba não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo.

Este samba de Orestes Barbosa indica que havia certa polêmica envolvendo a questão racial e o samba, a qual Barbosa resolve definindo esta manifestação enquanto

brasileira. Por conseguinte, as ideias contidas em “Coisas Nossas” e “Verde e Amarelo” serão coroadas em 1939 pelo grande sucesso de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”.

### **AQUARELA DO BRASIL**

(Ary Barroso, 1939)

Brasil, meu Brasil Brasileiro, / Meu mulato inzoneiro, / Vou cantar-te nos meus versos: / O Brasil, samba que dá / Bamboleio, que faz gingar; / O Brasil do meu amor, / Terra de Nosso Senhor. / Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!... / Ô, abre a cortina do passado; / Tira a mãe preta do cerrado; / Bota o rei congo no congado. / Deixa cantar de novo o trovador / À merencória à luz da lua / Toda canção do meu amor. / Quero ver essa Dona caminhando / Pelos salões, arrastando / O seu vestido rendado. / Brasil!... Brasil! Prá mim... Prá mim!... / Brasil, terra boa e gostosa / Da moreninha sestrosa / De olhar indiferente. / O Brasil, verde que dá / Para o mundo admirar. / O Brasil do meu amor, Terra de Nosso Senhor. / Brasil!... Brasil! Prá mim... Prá mim!... / Esse coqueiro que dá coco, / Onde eu amarro a minha rede / Nas noites claras de luar. / Ô! Estas fontes murmurantes / Onde eu mato a minha sede / E onde a lua vem brincar. / Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil Brasileiro, / Terra de samba e pandeiro. / Brasil!... Brasil!

“Aquarela do Brasil” é o samba que melhor representa um projeto de identidade nacional defendido durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Entretanto, como já vimos antes, as ideias e narrativas contidas nesta música não foram criadas pelo governo Vargas pós 1937, mas sim resultado de embates que já ocorriam dentro do próprio samba. Segundo Marcos Napolitano:

‘Aquarela do Brasil’ não era simplesmente uma resposta cabotina às demandas cívicas do Estado Novo, mas o resultado de um debate, que vinha de alguns anos, sobre a ‘higienização do samba’, já expressado em músicas como ‘Verde e Amarelo’ (1932) e ‘Não tem tradução’ (Noel Rosa / Francisco Alves / Ismael Silva). (NAPOLITANO, 2007, p.45)

Porém, tal música é sancionada exatamente no contexto político do Estado Novo, quando se elege suas ideias e estilização de ritmo – orquestração mais organizada com menos “africanismos” - como representativos do Brasil, recebendo “Aquarela do Brasil” a alcunha de samba de “bom gosto”. (NAPOLITANO, 2007, p.44). Neste processo, foram renegadas, por muitos, as matrizes rítmicas baseadas na percussão, marcante no grupo do Estácio e no chamado “samba do morro”. Em oposição, valorizou-se a orquestração dos metais presentes no jazz.

Mesmo que o projeto de “Aquarela do Brasil” tenha recebido as suas “cacofonias”, com algumas vozes dissonantes, principalmente no rádio (NAPOLITANO, 2007, p.47 – 65), as ideias contidas na canção de Ary Barroso irão se difundir pelo tempo e atrair o foco de debates culturais e políticos fervorosos no Brasil. Uma série de imagens ufanistas ligadas à

natureza e à composição étnico-cultural da sociedade e nação Brasileiras fizeram e fazem “Aquarela do Brasil” um dos símbolos relevantes da Identidade Nacional. Ary Barroso, em sua canção, define o Brasil como “mulato” e “terra de samba e pandeiro”, neste caso coloca o samba enquanto marca musical da nacionalidade que seria feita da mistura racial presente no país. Ao defender identidades para o samba e o Brasil, Ary Barroso deixa explícito o uso da história nesta construção, enunciando “*abre a cortina do passado*” antes de começar a descrever suas imagens ufanistas sobre a nação.

No entanto, como já apontado, existiram vozes dissonantes em relação ao projeto de identidade mestiça para o samba, o que mostra que este não foi totalmente hegemônico. Nas próprias canções contemporâneas das décadas de 1920/1930 encontramos certa alternância entre identidades mestiças e negras para o universo do samba. Podemos perceber isto até dentro de uma mesma canção, como é o caso de “Samba de fato” (1932), composta por Pixinguinha e Cícero de Almeida. Esta música, ao mesmo tempo em que celebra a circularidade cultural e social no samba, citando a presença do “mulato”, “*gente rica de Copacabana*”, “*branca cheirosa de cabelo louro*”, do outro lado, coloca o negro como autoridade no assunto, afirmando que “*no samba nego tem patente*”.

Alguns anos antes da música de Pixinguinha e baiano, identificamos outra música que associava o samba ao universo negro. Trata-se de “O Negro no samba”, composição de Ari Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto, gravada em 1929 por Carmen Miranda. A canção diz: “*Num samba, branco se escangaia/ Num samba, nego bom de saia/ Num samba, branco não tem jeito, meu bem/ Num samba, nego nasce feito*”. Importante notar que as alternâncias, na década de 1920/1930, entre as identidades negra e mestiça para o samba são difíceis de ser categorizadas e separadas por atores específicos e diferentes. Ou seja, muitas vezes os mesmos músicos/compositores ora proclamavam uma identidade, ora proclamavam outra, não as colocando de forma excludente. Porém, a partir da década de 1930 em direção aos anos 1940, o projeto mestiço para a nação ganhará mais corpo, e, concomitantemente, acontece o mesmo dentro do samba, em seu processo de higienização - o que evidentemente não deixa de acontecer sem conflitos e vozes dissonantes.

De qualquer forma, o fato de tantas músicas, letras e pesquisadores definindo o samba também como “negro” ou “africano” demonstra que tais identidades e questões raciais estiveram presentes no Brasil do início do século como também estiveram nos Estados Unidos. Ou seja, não se tratam de “fantasias” póstumas do movimento negro do Brasil na década de 1970, que estariam querendo emular a realidade americana com objetivo de

alcançar “privilégios”. Todas as conexões e especificidades levantadas acima demonstram que a história é bem mais complexa que isto.

## 1.2 O pós-década de 1950: entre memorialistas, historiadores e músicos

Segundo Marcos Napolitano e Ana Clara Wasserman (2000), os “folcloristas urbanos” também irão defender, cada um à sua maneira, questões ligadas à “autenticidade” da música popular brasileira. O próprio radialista e, também, músico, Almirante fará parte destes debates. De acordo com Almirante, o samba não teria nascido no morro, mas sim na cidade enquanto fruto de uma série de confluências sonoras (neste caso, discordava totalmente de Vagalume). Entretanto, o radialista não deixa de lado a ideia de autenticidade, pois como dizem Napolitano e Wasserman (2000, p. 173): “Almirante procurava estabelecer uma ligação entre as origens do samba urbano e o elemento rural, talvez como uma estratégia de autenticação do gênero”.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas, também, pela busca e afirmação da autenticidade do samba e do Blues. No Brasil, a motivação será mais uma vez a busca por respostas a possível ameaça da mercantilização e das crescentes influências internacionais na música popular brasileira, o meio intelectual faz renascer o debate sobre a origem do samba. Já nos Estados Unidos, a década de 1950 pode ser definida enquanto um momento “pós-crise”: situa-se logo após dois grandes acontecimentos – crise econômica de 1930 e Segunda guerra mundial (1939-1945). E, nesta década, observaremos um movimento que ficou conhecido como “Blues Revival”, o qual faz renascer e reforçar estereótipos do típico bluesman negro, rebelde ainda presentes até séc. XXI.

O “Blues Revival” ocorreu paralelamente aos movimentos de contracultura e em prol dos direitos civis da população negra, até então legalmente segregada em muitos estados americanos. Isto incorre, evidentemente, em uma grande influência da questão racial americana (politics of race) nos escritos sobre Blues. Neste diapasão, a condição afro-americana teve grande ênfase na elaboração de uma origem, desenvolvimento e significado para o Blues. Assim, defenderam-se os aspectos negros da música, afastando-a das formas culturais associadas aos “brancos”, supervalorizando a herança cultural negra e sua resistência à opressão. Sendo assim, músicos do sul como Son House, Skip James e Robert Johnson foram idolatrados como heróis arquetípicos em contraposição a não valorização de outros músicos, até mesmo alguns mais escutados e conhecidos no período das race records do entre

guerras, como Leroy Carr e os Mississippi Sheiks, por exemplo. Cabe frisar aqui, também, que o “Blues Revival” se caracteriza como um movimento de renascimento do Blues que, neste mesmo período, vinha perdendo popularidade com a ascensão gradual de gêneros musicais como o Rock, criticados pelos defensores do Blues de raiz como “comerciais”, “modernos”, sem autenticidade.

Tal movimento foi encabeçado por escritores como Larry Neal, Stephen Henderson e LeRoi Jones (1963), os quais ecoaram ideais que já existiam desde a década de 1920 (Langston Hughes, Zora Neale Hurston), argumentando que a cultura e a música negra seriam um tesouro de longa tradição, cuja sobrevivência à opressão econômica e social do sul dos Estados Unidos provaria sua força e valor. Segundo Christian O’Connel (2013, p. 64), muitos escritores negros desta geração estavam eufóricos por afirmar que o Blues pertencia a uma cultura hermética separada do mundo branco, a tal ponto que aplicavam nos estudos sobre Blues um modelo de segregação presente na Era das Race Records. Alguns exemplos evidentes, de acordo com o autor, seriam o teólogo James Cone ao dizer que o Blues era um “Spiritual secular” e o crítico de Jazz Albert Murray. Ambos chegaram a defender que o Blues seria mais compreensível para o povo e os pensadores africano americano, “nativos do idioma” (MURRAY, 1976). Tais pensadores eram resistentes e críticos, em muitos momentos, quanto a acadêmicos brancos. Spencer (1993), já na década de 1990, reproduz este pensamento: “white blues scholars do not fully understand the blues because they do not understand the threat and experience of getting their heads beaten.” [*Acadêmicos brancos de blues não entenderam completamente o Blues, pois eles não entenderam o perigo e a experiência de terem suas cabeças espancadas*]. Por outro lado, tal postura recebeu críticas denunciando-as como legitimadoras de políticas segregacionistas de raça, mantendo a separação entre as culturas branca e negra, minimizando as influências e interações entre estas (WARD, 1998).

No Brasil, o jornalista e musicólogo, Lúcio Rangel foi um dos principais e “mais intransigentes defensores da música popular brasileira tradicional”<sup>17</sup>, tendo publicado uma série de artigos e colunas sobre música nos mais diversos meios impressos (*Revista Manchete, Jornal do Brasil, Estado de Minas, Diário de São Paulo*). Rangel foi editor da *Revista de Música Popular* (1954-1956)<sup>18</sup>, espaço no qual pesquisadores como Almirante, Jota Efegê, Haroldo Barbosa e outros discutiram temas da música popular brasileira, com o objetivo de

<sup>17</sup> Informação do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, <http://www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos>, acessado em 18/01/2018 às 13:19h.

<sup>18</sup> Sobre isto, conferir RANGEL e MORAES (2006).

resgatar a sua autenticidade que estaria ameaçada. A partir desta iniciativa, começou a se esboçar uma tentativa de esquematizar um pensamento folclorista para a música urbana, em especial o samba, como, por exemplo, ocorreu no *I Congresso Nacional do Samba*, presidido pelo professor e folclorista Edison Carneiro, em 1962.

Neste mesmo ano, Lucio Rangel publicou o livro chamado “Sambistas e Chorões”, onde reúne diferentes escritos seus sobre música popular, com foco no samba. Rangel (1962) define uma origem africana para o samba ao mesmo tempo em que pontua as diferentes influências (mesmo europeias – polca, valsa) que o gênero recebeu, desde seus tempos primórdios. Da mesma forma, denuncia a ideia de que o samba teria nascido do morro e depois ido para a cidade, pois aponta que na verdade os primeiros sambas nasceram na praça XI, ou seja, na cidade. Mesmo assim, Rangel (1962) não foge desta divisão “samba da cidade” X “samba do morro”, colocando-os, nesta ordem, como primeira e segunda fase do samba. O ideal de autenticidade para o samba defendido por Rangel fica claro quando o autor se enche de elogios para o samba produzido no morro, como é o caso dos sambistas do Estácio. Para Rangel (1962), ali que se encontra o samba em sua “pureza”, sem instrumentos de sopro ou orquestra, acompanhado apenas pelo coro e por instrumentos de percussão.

Contemporaneamente a Lucio Rangel, um importante sambista lançou um sucesso em que defende ideias bastante semelhantes às do jornalista. Trata-se do portelense Zé Ketí, figura de grande peso no universo do samba, e da canção “A voz do morro”, de 1955, ano em que sua carreira começou a gozar de prestígio, pois tal música foi utilizada até mesmo como trilha sonora do filme “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos. De forma breve, algumas são as definições que podemos dar para Zé Ketí: negro, compositor, idealizador do conjunto “A voz do morro”, em 1962, com Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento e outros. Em sua canção de 1955, Zé Ketí nos apresenta alguns elementos que dialogam com os debates em torno das identidades e memórias para o samba no período que trabalhamos:

#### **A VOZ DO MORRO**

(Zé Ketí, 1955)

Eu sou o samba / *A voz do morro*, sou eu mesmo, sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros / *Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Mais um samba/ queremos samba / quem está pedindo é a voz do povo, do país / viva o samba / vamos cantando / Essa melodia pro Brasil feliz*

Nesta música, Zé Ketí defende que o samba é natural da cidade do Rio, pois muito se polemiza sobre tal naturalidade: uns defendem que o samba é do Rio outros que seria da Bahia. Estas questões estão longe de serem relevantes para nosso trabalho, porém é de grande importância para nossas ideias o fato de Zé Ketí ver o samba enquanto “voz do morro” e “rei dos terreiros”, pois isto traz uma carga que identifica tal gênero tanto às classes populares quanto à população negra e afrodescendente no Brasil. E a partir daí, segundo o compositor, o samba seria cantado para o Brasil inteiro. Assim como Rangel, Ketí, em sua música, defende o morro enquanto local privilegiado do samba, lugar de sua autenticidade, e, mais do que isso, vê o samba enquanto espaço de expressão das classes populares.

Mais um autor, agora do meio acadêmico, o qual defende diretamente certa concepção de música popular ligada à ideia de autenticidade é José Ramos Tinhorão. Herdeiro da tradição folclorista, Tinhorão irá se esforçar na busca pelas marcas da origem da música brasileira, em uma produção bibliográfica extensa que inicia por volta da década de 1960 até os tempos atuais<sup>19</sup>. A ideia básica que está presente em quase toda a sua obra é a definição de um tipo de nacionalismo que enfatiza a ligação direta entre “autenticidade” cultural e base social (setores pobres, mestiços e negros da sociedade brasileira). Tinhorão critica abertamente a Bossa nova e o surgimento do grupo de Vila Isabel dos anos 30, pois considera que se tratava de uma expropriação da música popular por setores da classe média, o que acarretaria a perda dos referenciais culturais de origem autenticamente brasileiros<sup>20</sup>.

O posicionamento do autor brasileiro insere-se em uma determinada visão acerca da música e cultura “populares” e “negras” que não se restringe às pesquisas brasileiras apenas, tendo fortes relações e conexões com estudos e pensadores quando vão tratar do Blues nos Estados Unidos. Assim como os muitos pensadores negros americanos citados anteriormente, diferentes autores acadêmicos brancos também defenderam interpretações sobre o Blues nas décadas de 50 (Paul Oliver) até fins de 80 (William Barlow). Estes também elaboraram visões do gênero musical enquanto símbolo distinto da cultura e modo de vida negro, separado do mainstream e como resistência ao “colonialismo branco” e à discriminação e opressão.

Outro pesquisador brasileiro importante é Muniz Sodré sociólogo e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em seu livro *Samba: o dono do corpo* (SODRÉ, 1998), o autor também denunciará a expropriação cultural, porém Sodré o fará tendo como foco a valorização da “Sincopa” e do Samba como manifestação

<sup>19</sup> Um de seus primeiros trabalhos em livro foi de 1966, *Música Popular: um tema em debate* e, recentemente, o autor lançou o livro *A música popular que surge na Era das Revoluções* (2009).

<sup>20</sup> Entre as muitas obras que José Ramos Tinhorão elabora suas pesquisas e defende suas ideias, podemos citar Tinhorão (1978) e, também, Tinhorão (1998).

cultural autenticamente negra. Com certa especificidade em relação aos discursos até então analisados aqui, Muniz Sodré colocará o Samba no rol de manifestações culturais negras, ou seja, uma cultura de resistência não oficial e alternativa. Ao fazer isto, introduz, sobre o samba, sua visão do que seria uma “diáspora africana no Rio de Janeiro” (SODRÉ, 1998, pág. 16) e se afasta, grosso modo, da tradição mestiça. Segundo palavras do próprio autor:

O Samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é *selvagem* [grifo do autor] com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma joia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos. (SODRÉ, 1998, p.59)

Muito semelhante às teses de Sodré são os posicionamentos defendidos pelo escritor e, também, músico-compositor, Nei Lopes. Defensor da cultura afro-brasileira, Lopes é autor de inúmeros livros em que pesquisa tal temática. Em relação ao samba, é um dos mais expoentes em levantar a bandeira da “autenticidade” do gênero musical em oposição às possíveis expropriações “imperialistas” ou “comerciais”. Em seu livro, *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (LOPES, 1992), Nei Lopes defende estas ideias e também traça uma linha evolutiva para o samba que, segundo ele, “vem do batuque de Angola e do Congo até o partido-alto”, passando então pelo Lundu, sambas rurais da Bahia, “samba da ‘Pequena África da Praça Onze’”, samba de morro, entre outros. (LOPES, 1992, p. 47).

Evidentemente, as ideias de Lopes não são restritas apenas ao meio acadêmico, estando em diálogo, de mão dupla, com debates presentes dentro do próprio universo do samba e em muitas canções, como estamos vendo neste capítulo. Este é o caso da composição abaixo:

#### **AGONIZA MAS NÃO MORRE**

(Nélson Sargento, 1978)

Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro/ *Samba, negro forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim e no terreiro / Samba, inocente pé no chão / a fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram, toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura e você não percebeu.*

Este samba de Nelson Sargento segue a mesma linha narrativa da canção de Cartola e Carlos Cachaca que veremos mais à frente. Ou seja, constrói uma memória histórica para o samba que vai da perseguição ao abraço da fidalguia. Entretanto, Nelson Sargento, na letra

acima, critica abertamente tal processo, colocando-o enquanto causador de certa deturpação ao samba (“*Mudaram toda a tua estrutura / te impuseram outra cultura e você nem percebeu*”). Assim sendo, Nelson Sargento defende sua forma de autenticidade para o samba, denunciando as transformações que o gênero teria sofrido, se aproximando, em muito, de alguns intelectuais já citados neste capítulo. Uma especificidade da canção citada acima é que Sargento coloca explicitamente o valor do Samba em sua identidade de “*Negro*” e não na “*mistura de raças*”, como veremos, mais abaixo, na música de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, e como apontado por “*Aquarela do Brasil*”, “*Verde e Amarelo*” e “*Coisas Nossas*”.

Um fato interessante a ser mencionado sobre esta composição é a sua apresentação durante o show/DVD “*Cidade do Samba*” (2007), onde canta Nelson Sargento juntamente com a cantora Tereza Cristina. Ao final da apresentação, quando cantam “*Te impuseram outra cultura e você nem percebeu*”, Teresa Cristina comenta “*Será que não perceberam mesmo?*”. Tal diálogo, que talvez tenha passado despercebido para alguns ouvintes, é altamente relevante, pois está presente fortemente também na construção da memória sobre o samba, pois alguns pesquisadores defendem que, em seu processo de “*modernização*”, o samba teria perdido suas características essenciais, ligadas à africanidade e aos seus referenciais “*Populares*”<sup>21</sup>.

Paralelamente a tais modelos de pensamento, há o desdém de acadêmicos brancos em relação a músicos brancos na historiografia do blues. Paul Oliver chegou a dizer que os brancos nunca conseguiriam replicar a música negra, pois estes não possuiriam a qualidade mágica da “*soul*”. Este binarismo de pensamento levou a idealizações dos cantores de Blues como heróis folk e rebeldes contra o consumismo volátil da indústria de entretenimento. Assim, criou-se um “*Paradigma Folk*”: a identidade e cultura folk eram colocadas de forma idealizada e purista em oposição ao “*comercialismo*” “*estéril*” da cultura popular mainstream. Segundo O’Connel (2013, p. 66), esta visão romantizada e idealizada da cultura negra começou a colorir a história do blues com o tema do triunfo sobre a tragédia, uma narrativa centrada na tenacidade do espírito humano:

While there are undeniable truths here, what is significant is that many white writers aestheticized the social condition of the Delta into a life choice, a philosophical decision to shun the conventions of commercial success and financial reward. (O’Connel, 2013, p. 68)

<sup>21</sup> Para citar alguns exemplos, podemos falar do livro *Samba Negro Espoliação Branca* de Rodrigues (1984) e de um sambista: Candeia, que em seu livro *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz* (CANDEIA; ARAÚJO, 1978) critica a “*deturpação*” a qual as escolas de samba e o próprio samba teriam sofrido. Em oposição a este processo, Candeia chegou a fundar uma outra Escola de Samba, qual nomeou de Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

*Embora haja verdades inegáveis aqui, o que é significativo é que muitos escritores brancos estetizaram a condição social do Delta em uma escolha de vida, uma decisão filosófica para evitar as convenções de sucesso comercial e recompensa financeira.*

Assim como no samba, muitos músicos e pessoas diretamente ligadas ao meio musical também reforçaram tais narrativas e identidades sobre o Blues. Em busca da construção de referenciais de autenticidades localizados no meio rural, no papel do bluesman (masculino, anticonformista, libertário, itinerante, iletrado, pobre, oprimido, não erudito, negro) e no sofrimento. Houve, então, uma concentração da busca destes arquétipos de Bluesman no Delta do Mississipi - coração do Deep South e da escravidão nas plantations no século XIX, região mais pobre e negra da América (90% da população era africano americana em 1910's) – algo que podemos fazer um paralelo na historiografia do samba, onde o morro e os bairros pobres foram escolhidos como representantes do samba autêntico, deixando-se de lado outros grupos e expressões artísticas que também fizeram parte deste “mundo do samba”. Voltando ao Blues, em 1965, o músico de blues Sun House – um típico bluesman do Delta - dizia:

As pessoas insistem em me perguntar onde o blues começou e tudo o que posso dizer é que, quando eu era garoto, a gente estava sempre cantando nos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria, mas nós fazíamos nossas canções sobre as coisas que estavam acontecendo com a gente na época e acho que foi assim que o blues começou. (apud MUGGIATI, 1995, p. 10)

Neste depoimento, Son House afirma que respondia a muitas questões sobre a origem do blues, o que é mais um indício do momento que definimos como “Blues Revival”. Em sua resposta, o bluesman, nascido em 1901, define os cantos que faziam no campo como a origem do blues, identificando tais canções como espécie de crônicas de “coisas que estavam acontecendo (...) na época”. Assim como o conhecido pai do Blues, W. C. Handy (1873-1958) disse que “O blues veio do nada, da carência, do desejo” (MUGGIATI, 1995, p.27), Son House também fazia coro com os memorialistas do gênero ao colocá-lo lado a lado ao sofrimento humano:

#### **JINX BLUES**

(Son House, 1942)

Well, the blues, the blues is a worried heart disease / Look like the woman you be lovin', man. / So doggone heard please. (...) / You know the blues ain't nothin' but a lowdown, shakin' achin' chill / Well, if you ain't had'em, honey. / I hope you never will...

*Ora, o blues, o blues é uma doença do coração preocupado / Assim, quando a mulher que você ama, cara, é muito difícil de agradar. (...) / Você sabe que o blues não passa de um calafrio ruim e doloroso / Se você ainda não sentiu isso, espero que não sinta nunca..."*

Importante pontuar que a maior parte dos historiadores atuais focaram mais nos pesquisadores do Blues Revival, porém negligenciaram o importante papel das interpretações e atuações "transatlânticas" na construção do "passado musical americano". Para O'Connel (2013), isto é um equívoco que ao mesmo tempo silencia as diferentes vozes atuantes na construção da memória sobre o Blues, com o objetivo de manter coeso um determinado discurso sobre a historiografia da música negra. Correspondências entre estudiosos do Blues nos Estados Unidos e no reino Unido demonstram a interação transatlântica, como por exemplo, entre Paul Oliver e Sam Chartes através da revista British Jazz Magazine. Segundo o autor:

*There has been little to add to the efforts of Roberta Schwartz and Ulrich Adelt, who, in their studies of the reception and reproduction of the blues in Britain and Germany, respectively, highlight the important role of European interpretations in the development of ideas about blues authenticity in the Sixties. This neglect is particularly surprising considering that the British blues boom of the 1960s had an enormous impact on Western popular culture, and some of the main blues writers of the twentieth century were European. (O'Connel, 2013, p. 70)*

*Houve pouco a acrescentar aos esforços de Roberta Schwartz e Ulrich Adelt, estas que, em seus estudos sobre a recepção e reprodução do blues na Grã-Bretanha e na Alemanha, respectivamente, destacam o importante papel das interpretações europeias no desenvolvimento de ideias sobre autenticidade do blues nos anos sessenta. Esta negligência é particularmente surpreendente considerando que o boom de blues britânico dos anos 60 teve um enorme impacto na cultura popular ocidental, e alguns dos principais escritores de blues do século XX foram europeus.*

Neste caso se enquadra o Inglês Paul Oliver, um dos estudiosos acadêmicos mais prolíficos e influentes sobre Blues, desde o pós-guerra. Fica assim, mais claro como o campo de memória sobre o Blues no pós-guerra era mais amplo e diversificado do que os revisionistas apreciaram, pois estavam focados apenas no movimento Revival. Paul Oliver já demonstrava um ponto de vista um tanto quanto distinto do Blues Revival ao reconhecer mulheres cantoras, não apenas privilegiar o delta como coração inquestionável do Blues e deslocar o foco de atenção não mais para as trajetórias dos artistas apenas, mas também para a vida e cultura da classe trabalhadora negra no Sul dos Estados Unidos da virada dos séculos XIX/XX. Paul Oliver utilizou romances de escritores negros como um meio mais eficaz e

claro de compreender o ambiente que produziu estes músicos e canções (até do que obras de não ficção).

Em seu livro primeiro grande livro – *Blues Fell This Morning: The Meaning of the Blues* (OLIVER, 1960) - Paul Oliver fez uma análise de 350 canções gravadas entre os anos 1920s e 1940s. Não tratou da história de vida de cada bluesman, talvez por isto, os revisionista não deram tanta importância para ele quando fizeram a crítica ao movimento revival na memória do Blues. Contudo, neste livro, o autor ao elabora uma narrativa nostálgica do passado, das dificuldades e do homem resoluto, tangenciando também para a visão típica do revival baseada no arquétipo do bluesman. No verão de 1960, após já ter publicado seu livro, Oliver viaja para os Estados Unidos para conhecer ao vivo o local e alguns personagens de sua pesquisa. Faz diversos trabalhos de história oral com músicos que resultam no livro *Conversation with the Blues* (OLIVER, 1965), onde reproduz as entrevistas e fotografias de suas visitas. O resultado é a reafirmação do contexto descrito pelo autor em seu livro anterior, refletindo uma versão da realidade muito ligada ao apego nostálgico do autor sobre o Blues e a cultura Afro-americana da era pré-direitos civis: trabalho pesado no sul rural, sacrifícios, forte conexão com a terra, campos de algodão, casas de meeiros, trens e cantores de rua.

Sendo assim, Paul Oliver consolida a visão de que o Blues tem uma história própria diretamente ligada à classe trabalhadora afro-americana. Ou seja, seu uso do passado é um indicativo da natureza retrospectiva dos escritos do Blues Revival e da influência transatlântica neste processo. No caso de Oliver, uma influência inglesa, porém ao aprofundarmos o escopo de análise, observamos conexões íntimas também com o Brasil.

Sobre os historiadores do “Blues Revival” e sua tendência narrativa, O’Connell (2013, p. 77) defende a tese de que muitas distorções na história do Blues são consequência do fato que os pesquisadores do gênero carregavam suas pesquisas com história oral, fotografias, letras de músicas e outras fontes escolhidas por eles no sentido de representar as experiências, memórias e pensamentos dos músicos. Contudo, tais fontes são altamente interpretáveis e podem ser facilmente representadas como o “Real” assim como podem ser versões da realidade inventadas, idealizadas e romantizadas. Neste contexto, pode-se concluir que o revival do Blues constituiu também um momento onde se consolidou sua invenção, baseada nas interpretações românticas, de uma cultura afro-americana do início do século vista como anti-moderna, despreziosa, rural, oprimida.

Em oposição a estas ideias, principalmente na virada dos séculos XX/XXI, surgem autores os quais defendem que o samba, as escolas de Samba e o Blues já nasceram híbridos<sup>22</sup> e que os processos de modernização pelos quais passaram fazem parte do caminhar histórico de transformações que vivem as culturas. E, neste caso, são fruto das lutas, negociações e interesses dos próprios músicos em buscar espaços de afirmação para suas manifestações culturais. Isto mostraria que os cantores e compositores estariam conscientes e atuantes nas mudanças e história de sua produção musical e cultural. Sobre estes processos, nos aprofundaremos mais a frente nos próximos capítulos, definindo nosso posicionamento em relação a estes temas.

Sobre esta questão de hibridismo/circularidade X cultura popular tradicional e resistente, Sandroni (2008), ao fazer um breve levantamento sobre a historiografia do samba e da música popular no Brasil, defende que estão presentes dois paradigmas que coexistem em várias pesquisas:

As crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhes eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalamentos: tese repressiva. Essas práticas, no entanto, sobreviveram em certa medida, pois teriam sido encobertas e limitadas a determinados lugares onde os senhores não podiam descobri-las: concepção tópica. (SANDRONI, 2008, pág. 110)

Estas concepções, presentes em autores como Arthur Ramos, Sérgio Cabral, Tinhorão, Muniz Sodré e até mesmo na fala dos próprios sambistas, seriam “exageradas” segundo Sandroni (2008), pois não conseguem enxergar as nuances nas relações entre “classes dominantes” e cultura popular, analisando tal relação apenas pelo viés do repúdio total. Sobre isto, não se pretende averiguar, neste capítulo, o quão verossímil essas narrativas são, mas sim apontar uma questão que não estava no centro das preocupações de Sandroni.

Defendemos a hipótese que essas narrativas - que envolvem uma cultura popular perseguida no passado, mas que consegue resistir para virar símbolo de um grupo social - estão inseridas de forma ativa nas culturas históricas nacionais tanto do Brasil quanto nos Estados Unidos. Ou seja, ao mesmo tempo em que fazem parte, também formam memórias históricas nacionais integrantes de cada cultura histórica em específico e, em geral, de uma cultura histórica com conexões atlânticas. Evidentemente, tal afirmação precisa ser mais bem averiguada, e existem certas especificidades em cada país.

---

<sup>22</sup> Em relação ao samba em geral, já vimos e veremos neste capítulo autores que defendem estas ideias, sobre as Escolas de Samba, ver o interessante artigo de Maria Lucia Monte para a Revista da USP (MONTES, 1996-97).

No Brasil, é flagrante a presença, em nossa memória histórica, da ideia de um país que é resultado da convivência de três raças, o qual, com miscigenação ou não, superou grandes adversidades e explorações para firmar-se enquanto país. Essa história, claro, também estará presente, bem ou mal, em um dos maiores símbolos culturais da nacionalidade: a música popular brasileira e o samba.

Para ilustrar melhor como que os próprios sambistas fizeram parte destas construções históricas, além dos sambas já citados, podemos demonstrar outros que desde a década de 1930 dialogam com tais ideias:

#### **DELEGADO CHICO PALHA**

(Nilton Campolino e Tio Hélio, 1938)

Delegado Chico Palha, sem alma sem coração / Não quer samba nem curimba na sua jurisdição / Ele não prendia, só batia, ele não prendia, só batia / Era um homem muito forte, com um gênio violento / Acabava a festa a pau e ainda quebrava os instrumentos / [...] Os malandros da Portela, da Serrinha e da Congonha / Pra ele eram vagabundos e as mulheres sem-vergonhas / [...] / A curimba ganhou terreiro, o samba ganhou escola / Ele expulso da Polícia vivia pedindo esmola.

“Delegado Chico Palha”, já na década de 1930, traz elementos discursivos e de construção de uma memória sobre o samba que serão plenamente utilizados durante o século XX. Seus compositores, Nilton Campolino e Tio Hélio, foram músicos ligados a Escola Império Serrano, sendo que o segundo foi fundador da escola. De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Tio Hélio “conviveu com Néelson Cavaquinho, Cartola, Noel Rosa e toda essa geração de grandes compositores, segundo relatos do próprio compositor”<sup>23</sup>.

Em “Delegado Chico Palha” encontramos as mesmas características que Sandroni (2008) diz estarem presentes em boa parte da historiografia do samba. No primeiro momento, enuncia-se a perseguição vivida pelo samba - concepção repressiva: um delegado violento que batia nas pessoas envolvidas no samba e na curimba (termo religioso ligado à música presente no candomblé e umbanda) e “*ainda quebrava os instrumentos*”. Em seguida, o autor anuncia a concepção tópica, em que o samba e a cultura popular, conseguem superar toda a perseguição para saírem vencedores: “*A curimba ganhou terreiro, o samba ganhou escola / Ele expulso da Polícia vivia pedindo esmola*”. Já em um samba de 1945, Janet de Almeida e Haroldo Barbosa vão dar continuidade à temática do preconceito/repressão ao samba, porém agora o desdobrando em outros temas relacionado de nosso interesse:

<sup>23</sup> Acesso: <http://www.dicionariompb.com.br/tio-helio/biografia>, em 10/11/2016 às 17:20 horas.

### PRÁ QUE DISCUTIR COM MADAME

(Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, 1945)

Madame diz que a raça não melhora / que a vida piora, por causa do samba /  
 Madame diz que o samba tem pecado / que o samba, coitado, devia acabar /  
 Madame diz que o samba tem cachaça / *mistura de raça, mistura de cor* / Madame  
 diz que o samba, democrata / é música barata / sem nenhum valor / Vamos acabar  
 com o samba / madame não gosta que ninguém sambe / vive dizendo que o samba é  
 vexame / prá que discutir com madame / No carnaval que vem também concorro /  
 meu bloco de morro vai cantar opera / e na avenida, entre mil apertos / vocês vão ver  
 gente cantando concerto / Madame tem um parafuso a menos/ só fala veneno/ Meu  
 Deus, que horror/ *O samba brasileiro, democrata/ brasileiro na batata/ é que tem  
 valor*

Segundo Napolitano (2007, p. 57), a música foi composta e gravada em resposta a Magdala da Gama Oliveira, colunista do jornal carioca Diário de Notícias, que, do alto do seu elitismo cultural e preconceito racial e de classe, tecia fortes críticas ao samba. Porém, neste momento mais importante para nós do que a polêmica com Magdala da Gama é o que a música traz de identidades para o samba. De forma irônica, os compositores defendem que o valor do samba, fruto da “*mistura de raça, mistura de cor*” está no fato deste ser “*brasileiro*” e “*democrata*”. Como vimos anteriormente, aí estão alguns compostos para uma memória e identidade da música popular brasileira autêntica: influência das diferentes raças, luta/vitória contra a perseguição, características democratizantes, entre outros.

### TEMPOS IDOS

(Cartola e Carlos Cachça, 1968)

Os tempos idos / Nunca esquecidos / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza  
 que eu relembro / Coisas remotas que não vêm mais / Uma escola na Praça Onze /  
 Testemunha ocular / E junto dela uma balança / Onde os malandros iam sambar /  
 Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da  
 sociedade / Sem cerimônias ele entrou / Já não pertence mais à praça / Já não é  
 samba de terreiro / Vitorioso ele partiu para o estrangeiro / E muito bem  
 representado por inspiração de geniais artistas / O nosso samba, humilde samba / foi  
 de conquistas em conquistas.

Cartola e Carlos Cachça são dois sambistas que viveram quase toda a história da formação e modernização do samba enquanto gênero musical. O primeiro nascido em 1908 e o segundo em 1902 tinham nove e quinze anos respectivamente quando da gravação do primeiro samba a fazer grande sucesso, sendo fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira em 1928. Enfim, além das credenciais de seus autores, “Tempos idos” é um grande sucesso que estrutura uma narrativa memorialística para o samba: de samba da praça e de terreiro, se aprimora para então vencer até mesmo o estrangeiro. Isto configura um

discurso de ascensão ao samba, muito bem afinado com os debates em torno da cultura histórica sobre a música popular no Brasil, que serão retomados por Jorge Aragão, anos depois:

#### **COISA DE PELE**

(Jorge Aragão e Acyr Marques, 1986)

Podemos sorrir / Nada mais nos impede / Não dá pra fugir dessa coisa de pele / Sentida por nós / Desatando os nós / Sabemos agora / Nem tudo que é bom de fora. / É a nossa canção pelas ruas e bares que nos traz a razão, relembrando Palmares. / Foi bom insistir, compor e ouvir / resiste quem pode à força dos nossos pagodes. / E um samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs e um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções / alimentando muito mais a cabeça de um compositor / eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor. / Arte popular do nosso chão, é o povo que produz o show e assina a direção.

Jorge Aragão e Acyr Marques, na década de 1980, continuam a defender memórias e identidades de longa data colocadas sobre o samba e a música popular. Primeiramente, percebemos a exaltação de uma autenticidade a partir da valorização do que é nacional (“*Nem tudo que é bom vem de fora*”). Em segundo lugar, assim como na historiografia, está presente o aspecto repressivo e tópico (a música popular e o samba envolvidos, lembrando a perseguição tanto presente como futura, ao mesmo tempo em que relacionados com questões raciais tangentes – “*É a nossa canção [...] que nos traz a razão, relembrando Palmares. / Foi bom insistir, compor e ouvir.*”). Por fim, a composição de Aragão e Marques define o samba enquanto arte “*popular*”.

#### **QUEM É DE SAMBAR**

(Sombrinha e Marquinho PQD, 1992)

Meu samba é a arte mais pura / É a nossa mistura, / Cultura que é bem popular / É, mas sei que tem gente no fundo / Querendo sambar / Meu samba merece respeito / E não dá o direito / A quem só quer discriminar / É, mas sei que tem gente no fundo / Querendo sambar / Quem é de sambar, vem agora.

Marquinho PQD e Sombrinha são assíduos frequentadores do Bloco Cacique de Ramos, centro de encontro e produção cultural de sambistas, capitaneado pelo grupo Fundo de Quintal. Na composição citada acima destes dois músicos, é flagrante a defesa de identidades valorativas para o que seria um ideal de samba. E esta identidade se faz a partir de uma antinomia muito presente quando se trata de música popular no Brasil: o samba autêntico, ou melhor, “*puro*” é o samba que se faz pela “*mistura*”. Ideias que aparentemente se mostram contrárias (pureza x mistura), na construção de uma autenticidade para o samba se

fazem complementares. Da mesma forma, a ideia de cultura popular é vista de forma positiva também, mesmo existindo “*quem só quer discriminar*”.

#### **A BATUCADA DOS NOSSOS TANTÃS**

(Serenó, Adilson Gavião, Robson Guimarães, 1993)

Samba, a gente não perde o prazer de cantar / E fazem de tudo pra silenciar / A batucada dos nossos tantãs / No seu ecoar, o samba se refez / Seu canto se faz reluzir / Podemos sorrir outra vez / Samba, eterno delírio do compositor / Que nasce da alma, sem pele, sem cor / Com simplicidade, não sendo vulgar / Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural / O samba floresce do fundo do nosso quintal / Este samba é pra você / Que vive a falar, a criticar / Querendo esnobar, querendo acabar / Com a nossa cultura popular / É bonito de se ver / O samba correr, pro lado de lá / Fronteira não há, pra nos impedir / Você não samba, mas tem que aplaudir.

Este grande sucesso do grupo Fundo de Quintal nos traz uma série de elementos já trabalhados e discutidos neste capítulo quanto aos embates em torno da memória histórica do samba e da música popular. A vivência de uma discriminação e repressão superadas está presentes assim como a valorização do samba como cultura popular. Ao mesmo tempo, um aspecto altamente relevante nesta composição é o fato desta se esquivar, até mesmo negar, uma identidade étnico-racial para o samba (“*Nasce da alma, sem pele, sem cor*”), evitando explicitar tal questão polêmica. Evidentemente, trata-se de apenas uma música, e como as outras citadas aqui, são fragmentos (mesmo que de bastante sucesso e importância) de obras bastante vastas dos compositores em questão. Neste caso, podem ser vistas enquanto atuantes na cultura histórica nacional no que tange ao samba, porém não podem ser usadas para fecharmos posicionamentos e ideias gerais de cada autor em específico (o que não faz parte de nossos objetivos neste trabalho).

Nos tempos atuais, conforme pontuamos acima, alguns pesquisadores têm buscado fugir destas concepções repressivas e tópicas presentes tanto entre músicos citados acima quanto na historiografia clássica. No samba, um marco entre estes pesquisadores é o trabalho do antropólogo Hermano Vianna, publicado no livro *O mistério do Samba* (VIANNA, 2007), o qual contribui mostrando as relações do samba com autoridades e setores da elite do Rio de Janeiro. Vianna (2007) não deixa de citar conflitos em torno da música e de, em alguns momentos, reconhecer um lugar cultural específico para o Samba. Porém, o foco de sua tese é a crítica à ideia de autenticidade, defendendo, assim, o caráter artificial e inventado do samba. Segundo o autor,

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos,

franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 2007, pág. 151)

Desta forma, Vianna rejeita as teses que consideram o samba manifestação cultural negra, a qual teria sido expropriada pelos brancos e setores de classe média. O samba seria fruto da fluidez do processo social do Rio de Janeiro o qual proporcionava encontros entre diversos setores da sociedade, da onde saiu o samba como gênero musical. Segundo Vianna (2007), o Estado Novo se aproveitou disto para usar o Samba como laboratório da cultura nacional. Voltaremos a falar de Vianna mais a frente, neste capítulo, e como as questões levantadas por este autor são estruturantes para discutirmos cultura histórica e samba no Brasil.

Nos Estados Unidos de fins do século XX e início do XXI, também observamos uma série de pesquisas que buscam repensar o Blues e seus respectivos “mitos”. Estes pesquisadores chamados “revisionistas” passam a utilizar novas perspectivas com o objetivo não de construir um discurso racialmente politizado como feito pelos “revivalistas”, mas sim de descobrir novos aspectos sobre Blues, a partir de evidências e fontes antes não valorizadas. A trajetória de Robert Johnson é revista a partir de seu pouco impacto nas vendas e baixa popularidade entre as audiências africano americanas (Wald, 2004). É revisitada a obsessão em coletar e construir um “tipo ideal de Blues”, encabeçada por mediadores e criadores de gosto desde inícios do século XX - Lomax, Ramsey Jr e Mckune (Hamilton, 2007). Tais grupos e pessoas passam a ser estudados não como simples coletores de músicas, mas enquanto responsáveis por construir narrativas e identidades próprias para a música americana.

Por conseguinte, alguns historiadores atuais sobre Estados Unidos buscam complexificar tais expressões culturais, para além do uso único de rótulos como “africano”, “negro”, “crioulo” e/ou “mestiço”. A já citada Marybeth Hamilton (2007) busca compreender o mito do Blues do delta como uma representação do “Velho sul reencarnado” – zona rural, terra da brutalidade, segregação racial, dominação de casta, tendo o Blues enquanto espaço de afirmação e negociação da população negra. Como vimos anteriormente, tais visões estiveram muito presentes em observadores do Blues do início do século<sup>24</sup> e durante o “Blues Revival”

---

<sup>24</sup> John Dollard, Hortense Powdermaker, Allison Davis citados por HAMILTON (2007).

dos anos sessenta<sup>25</sup>, que viam o desespero frente às perseguições, à segregação e à escravidão como símbolos máximos da autenticidade e essência da música negra americana. Algo muito semelhante ao que Marc Hertzmann (2013) definiu enquanto “paradigma da repressão” presente na historiografia do samba no Brasil – uma narrativa presente em muitos trabalhos sobre o tema que simplifica a história desta expressão cultural em uma certeza pré-concebida: da repressão e perseguição alcançou-se o sucesso. Nestes termos, não há muito espaço para se enunciar complexidades, circularidades, negociação, sucessos presentes no passado.

Contudo, logo de início, Hamilton (2007) demonstra a “quebra do encanto” deste mito do “Delta encarnado” o qual ela estava à procura. Ou seja, constatou aspectos modernos no Delta do século XIX/XX como comércios, ferrovias ligando à Chicago (onde muitos músicos frequentavam a vida urbana) e um trabalho proletário ligado à cidade. Na mesma linha, o historiador Ronald Radano (2003) discorre em sua pesquisa contra a ideia de estabilidade e imutabilidade da música negra americana, criticando a historiografia musical americana a qual trabalharia em um binarismo racial. Em seu trabalho, Radano busca superar as narrativas simplistas sobre música negra, as quais seriam fortemente permeadas por um presentismo relacionado à história da escravidão. Nestes termos, Radano repensa os conceitos de retenções africanas, apresentado as circularidades culturais existentes também na música negra americana.

Já na década de 1960/1970, alguns autores como Charles Keil e Albert Murray precederam os revisionistas, fazendo críticas àqueles que marginalizavam estilos mais modernos e urbanos de blues e que favoreciam apenas o "real bluesman": velho, obscuro e rural. Nestes termos, não estavam convencidos, também, pelos motivos que levavam os revivalistas do Blues em separar cultura em categorias estanques como "folk" e "comercial". Em depoimento de 1979, o próprio B. B. King chegou a se rebelar contra a folclorização, purismo e essencialismo presentes no Blues:

“Tem gente que pensa que, se você é um cantor de blues, você tem de ser um cara sentado num banquinho olhando para o Norte, com um boné na cabeça virado para o Sul, um cigarro pendurado na boca para o Leste e uma garrafa de uísque aos seus pés para o Oeste. Tua guitarra tem de ser velha e caindo aos pedaços. Se você toca contrabaixo, ele tem de ser feito com uma vassoura e uma banheira de lata. Mas isto não funciona mais. Se o blues ficasse só nisso, já teria morrido. Se você é um músico de blues, tem de preparar uma boa embalagem para vender. Alguns puristas partiram contra mim, dizendo que me vendi. Eu não. Estou apenas sobrevivendo.” (B. B. King apud MUGGIATI, 1995, p. 147)

---

<sup>25</sup> Lawrence Levine, Leon Litwack (apud HAMILTON, 2007)

Nascido em 1925, na cidade de Itta Bena, Mississipi, o Rei do Blues defendia sua visão acerca de uma determinada identidade simplificadora para o Blues. Tal identidade criticada por King é condizente com o movimento do “Blues Revival” que ocorria no mesmo período de seu depoimento aqui citado. Segundo Muggiati (1995, p. 147), o músico tinha como ídolos na escola indivíduos negros dos mais diversos tipos – desde o campeão de pesos-pesados Joe Louis até W. E. Du Bois, o qual já demonstramos a importância no início deste capítulo. Neste caso, a relação de King com Du Bois é mais um indício da circulação entre universidade, memória histórica e meio musical, a qual buscamos demonstrar aqui.

Portanto, as diversas “falas” (musicadas ou não) dos próprios produtores de Samba e Blues que tratam sobre sua própria expressão cultural durante todo o século XX são representativos se forem situados no campo da música popular brasileira<sup>26</sup> assim como da música americana, o que nos leva a uma conclusão: tais canções e músicos estiveram em diálogo direto com os debates e construções de uma memória histórica, identidades e cultura política nacionais. Podemos encontrar neles algumas questões características que têm relação com a construção de memórias históricas nacionais e afirmação de identidades: a importância da contribuição negra na construção de culturas autenticamente nacionais, muitas voltadas em um sentido de valorização da mestiçagem no Brasil, uma narrativa a qual não deixa de citar as perseguições - muitas vezes reservadas ao passado - e dificuldades vividas, e, por fim, uma música que representa esta história do país e canta para ele. Para servir de exemplo, comentamos canções, depoimentos de músicos juntamente com a historiografia e demais memorialistas sobre o Blues e o Samba. Isto foi feito para ilustrar como os debates trazidos por estas músicas (relacionados com o campo da música popular e/ou negra) estão de longa data presentes na cultura histórica brasileira e americana. Entretanto, por questão de espaço e viabilidade, não tivemos como foco esmiuçar as diferenças geracionais e de contexto histórico presentes em cada canção e compositor<sup>27</sup>.

Cabe fazer a ressalva de que, nas letras de músicas e pesquisas anteriormente referidas, pode-se perceber que o fato de determinadas memórias saírem “vencedoras” não significa que a Cultura Histórica é um bloco único e homogêneo. Ou seja, o fato da mestiçagem e a fábula das três raças<sup>28</sup> no Brasil terem grande força na memória histórica

---

<sup>26</sup> Sobre a ideia de campo da música popular brasileira, ver Morelli (2008). Em seu texto, a autora defende que o campo da MPB se define, principalmente, por duas características: o apelo nacional-popular e a afirmação de uma determinada autenticidade.

<sup>27</sup> Para um melhor aprofundamento sobre diferentes estágios da relação entre samba e identidade nacional, ver o trabalho de Mccann (2004).

<sup>28</sup> Cf. texto clássico do antropólogo Roberto DaMatta: “A Fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira”, DaMatta (1981).

nacional não significa a inexistência de espaço para vozes dissonantes, até mesmo dentro destas próprias questões, com diferentes formas de entender tal mestiçagem. Pode-se concluir que enquanto algumas músicas e pesquisadores definem o samba enquanto negro, outras valorizam o papel da mistura, algumas até mesmo evitando ou negando a questão racial ao defender o gênero enquanto apenas “popular”. Tais debates e reflexões também estiveram presentes na memória histórica sobre o Blues, por mais que a categorização “Música negra” seja mais utilizada neste gênero, em específico. Tais divergências inseridas no campo da cultura histórica de cada país se devem porque, segundo Sánchez, a cultura histórica:

Es, más bien, un proceso dinámico de diálogo social, por que se difunden, se negocian y se discuten interpretaciones del pasado. La cultura Histórica de una sociedad abarca, por tanto, múltiples narrativas y distintos enfoques, que pugnan por imponerse socialmente. Los debates sociales sobre el pasado son sumamente relevantes, porque en ellos no está en juego un simple conocimiento erudito sobre la historia, sino la auto comprensión de la comunidad en el presente y su proyección en el futuro. Auscultar la negociación social sobre el pasado lleva a comprender los dilemas sociales del presente y revela cuáles son las problemáticas axiológicas y políticas presentes en el espacio público. La historia es la arena donde se debate la identidad presente y futura de la comunidad. (SÁNCHEZ, 2009, p. 3)

*É, sim, um processo dinâmico de diálogo social, pois se difundem, se negociam e se discutem interpretações do passado. A cultura histórica de uma sociedade abarca, portanto, múltiplas narrativas e diferentes abordagens que estão lutando socialmente para se impor. Os debates sociais sobre o passado são altamente relevante, porque neles não está em jogo um simples conhecimento erudito sobre a história, mas sim a auto-compreensão da comunidade no presente e sua projeção no futuro. Escutar a negociação social sobre o passado leva a compreender os dilemas sociais do presente e revela quais são as problemáticas axiológicas e políticas presentes no espaço público. A história é a arena onde se debate a identidade presente e futura da comunidade.*

### **1.3 Relações entre memórias, culturas políticas e questão racial envolvendo música no Brasil e nos Estados Unidos**

Já vimos que alguns elementos estiveram no foco das divergências em torno da cultura histórica no que concerne à música popular brasileira, o Samba, o Blues e suas possíveis confluências com as identidades nacionais e étnicas. Tais elementos estão em direta relação com culturas políticas presentes no Brasil e nos Estados Unidos em torno da questão racial, em que se pesem as diferentes aproximações e especificidades sociais e históricas de cada país nestes temas.

Certos ou não em suas teses, os discursos analisados ao longo de todo este capítulo levantam questões decisivas que também estão presentes nos debates sobre as identidades

nacionais: o Brasil e os Estados Unidos são países mestiços, crioulos ou plurais? É melhor afirmar a mistura enquanto fator de unidade ou investir nas diferenças? O samba e o blues aglutinam fortemente tais conflitos. Isto, tendo em vista que as polêmicas em torno da questão racial e da identidade nacional estão de longa data presentes nas culturas políticas de ambos os países. Isto, se entendermos cultura política como “um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e que vão muito além da noção reducionista do partido político.” (BERNSTEIN, 2009, pág. 31).

Segundo Bernstein (2009), as culturas políticas fazem referências históricas, compreendem uma representação ideal de sociedade e estão longe de existirem de forma unívoca e pacífica. Em relação à nossa problemática de pesquisa, o conceito de cultura política ajuda a entender as diferenças entre os posicionamentos de autores e demais indivíduos do “mundo do samba”. Estes defendem uma série de representações voltadas para o que seria o Brasil e o samba, usando, neste processo, diferentes referenciais históricas para defender um determinado projeto político.

Neste caso a questão racial é um ponto central, pois sua relação entre conflitos de culturas políticas e narrativas sobre a música é flagrante, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. De forma bastante ligeira, podemos dizer que uma grande polêmica no Brasil gira em torno da mestiçagem. De um lado, temos uma memória, grosso modo, vencedora que hipervaloriza uma história e identidade brasileira por excelência mestiça. Do outro lado, existem intelectuais e movimentos sociais que acusam tais narrativas de acobertar as diferenças e desigualdades no Brasil, o que seria um empecilho na luta por um país plural baseado no respeito à diversidade (MUNANGA, 2004). Isto se daria, devido ao fato da ideologia de valorização da mestiçagem dificultar a afirmação de identidades negras e indígenas. Como vimos, tais debates são parte da construção de uma memória histórica da música popular, traduzidos nas polêmicas entre definir o samba enquanto manifestação cultural negra ou enquanto fruto de misturas, da mestiçagem (ambas as concepções estão presentes e criam conflitos, ou não, até no mesmo autor/compositor).

Um exemplo de intelectual que critica de forma veemente tal uso e valorização da mestiçagem no Brasil é o já citado Nei Lopes, escritor e compositor diretamente ligado ao nosso objeto de pesquisa (samba e música popular). Em entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional, disponível no sítio eletrônico do periódico, Lopes reafirmou ideias que já vinha defendendo:

Eu discuto muito essa questão da mestiçagem, porque ela tem sido uma forma de negar a africanidade – “Não vamos discutir isso porque todos são mestiços”. Mas cadê a representação do lado africano dessa mestiçagem nos círculos de poder? Não tem. Quem repete isso com uma virulência cada vez maior é a “direita social”, Ali Kamel [jornalista, editor do jornal O Globo] e sua rapaziada, Demétrio Magnoli, etcétera e tal. O elogio da mestiçagem tem sido um empecilho ao avanço dos movimentos de direitos civis dos negros. E nem sei muito até onde vai esta mestiçagem, que a gente só vê na base da pirâmide. Não vê acima<sup>29</sup>.

A lógica é simples, em um país onde é moda valorizar a mistura, miscigenação e a convivência entre as raças, fica mais difícil denunciar processos discriminatórios tanto ou quanto afirmar identidades que não se enquadrem neste perfil e políticas que busquem dirimir desigualdades raciais, pois se questiona até mesmo a necessidade de fazê-los (MUNANGA, 2004). Neste aspecto, é usada como contraponto a sociedade americana. Como vimos, tais debates estão presentes na construção de uma memória histórica da música popular, traduzidos nas polêmicas entre definir o samba enquanto manifestação cultural negra ou enquanto fruto de misturas, da mestiçagem (muitas vezes, ambas as concepções estão presentes e criam conflitos, ou não, até no mesmo autor/compositor).

De forma praticamente oposta às ideias de Nei Lopes, temos os apóstolos da mestiçagem, uns vendo-a enquanto parte integrante da sociedade brasileira, a qual seria essencialmente misturada e democrática, outros a vendo como uma representação coletiva positiva, a qual seria um mecanismo tanto de valorização da diversidade quanto de estímulo a uma coesão nacional. Este último é o caso do antropólogo Hermano Vianna que, ao discutir estas questões, defende que o “projeto homogêneo” o qual se baliza na mestiçagem do samba e, assim, da identidade nacional, não exclui a complexidade e a diversidade presente na sociedade brasileira. Segundo Vianna (2008): “A complexidade não exclui a possibilidade, o projeto ou a realidade da unidade”, e, por conseguinte, “Em sociedades complexas, projetos homogeneizadores existem simultaneamente a projetos heterogeneizadores, não estando necessariamente em oposição entre si [...]” (VIANNA, 2008, p. 154-155).

Ainda sobre a questão da mestiçagem, inspirando-se numa declaração de Camila Pitanga em que a atriz diz não gostar de ser chamada de “moreninha”, pois teria “orgulho” de suas “raízes”, o antropólogo Hermano Vianna termina seu livro indagando:

[...] para combater o racismo é necessário nos transformarmos em americanos como os do poema de Caetano Veloso? Devemos arquivar o projeto de ‘indefinição’ do ‘arco-íris de todas as raças’ (vide Jorge Lima), da ‘mestiçagem’? Então de agora em

<sup>29</sup> Entrevista disponível no site da Revista de história da Biblioteca Nacional. Acessada no dia 10/01/2017 às 17:30 horas: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nei-lobes>. Infelizmente, o site se encontra desativado no momento em que finalizamos esta tese.

diante fica combinado: ‘branco é branco, preto é preto’? Só existe essa maneira de não sermos racistas? (VIANNA, 2008, p. 157)

O autor não chega a responder de forma explícita às perguntas que levanta, porém deixa evidente seu posicionamento a favor do projeto de mestiçagem para o samba e a identidade nacional, como já estamos sinalizando. Vianna chega a dizer de forma saudosista: “Um dia nós descobrimos, com Gilberto Freyre, o orgulho de viver num país moreno, onde tudo é misturado.” (VIANNA, 2008, p. 157) e, neste caso, diz com ares cosmopolitas<sup>30</sup>, que o projeto “mestiço” do samba seria “a melhor descoberta já feita por brasileiros” (VIANNA, 2008, p. 158). Neste caso, coloca o projeto cultural brasileiro para o samba em oposição ao que existiria nos Estados Unidos, como apontado no parágrafo citado acima, retirado do livro do autor.

Entretanto, Hermano Vianna não atentou para uma questão importante em seu livro (ao menos não o fez de forma explícita): a inter-relação de questões políticas com os diferentes projetos culturais, identitários e históricos em torno do samba e da identidade nacional. Ou seja, o projeto homogeneizador de coesão nacional, via valorização da mestiçagem, muitas vezes, foi usado para desvalorizar ou até mesmo desqualificar políticas que sejam voltadas para a diminuição das desigualdades raciais de longa data presentes no Brasil.

Outra questão que se pode criticar no belo trabalho de Vianna é o fato de o autor supervalorizar os espaços de circularidade, o que leva seu livro a subestimar os conflitos e tensões no mundo dos que vivem a volta do samba. Isto pode ser visto até mesmo na construção discursiva de *O mistério do Samba*, a qual é feita de forma a colocar sempre um fato que demonstre tal circularidade após um determinado conflito citado pelo autor. Por exemplo, Vianna (2007) fala da apreensão do pandeiro de João da Baiana pela polícia não para mostrar o conflito existente neste fato, mas sim para ilustrar as relações do sambista com um membro importante da política brasileira: logo após a apreensão do instrumento, o Senador Pinheiro Machado deu a João da Baiana outro pandeiro com sua assinatura. Outro exemplo é quando Vianna (2007) trata da primeira música gravada com instrumentos de percussão e escola de samba: o autor valoriza a circularidade presente no fato de tal feito ter sido protagonizado por sambistas brancos de classe média, porém não problematiza o conflito presente no fato dos inúmeros sambistas populares e negros não terem feito isto anteriormente.

---

<sup>30</sup> Sobre cosmopolitismo, ver Appiah (1999, p. 219-250).

Tais questões, racionalizadas por Hermano Vianna ou não, devem-se à escolha do antropólogo em criticar as posturas “essencialistas” e/ou “puristas” sobre o samba, pois para ele, estas ideias ao defenderem sua autenticidade enquanto uma manifestação “negra” não consideram a circularidade cultural existente em sua formação e nem mesmo a forte mistura presente no ritmo. Entretanto, é preciso atentar que autores os quais defendem estes posicionamentos ditos como “puristas” não estão se colocando apenas academicamente em relação à análise cultural do samba (se é que pode ser possível fazê-lo), mas sim defendendo identidades e projetos políticos diferenciados do que Hermano Vianna defende ao final do seu livro.

Voltando ao debate sobre a miscigenação e questão racial, a citação acima feita por Nei Lopes em relação a Demétrio Magnoli é exemplar, pois este último é um dos grandes resistentes às políticas afirmativas e de reparação quanto à população afrodescendente no país. Sem negar a existência de racismo no Brasil (porém colocando-o de forma bastante secundária), Magnoli defende que nosso país é completamente diferente dos Estados Unidos da América, pois neste ocorreu um forte regime de segregação racial entre brancos e negros. Já no Brasil, praticamente no mesmo período histórico, escolheu-se a valorização da mestiçagem, onde não haveria tal dicotomia (MAGNOLI, 2009). Tal fato, segundo Demétrio, mostraria o quão descontextualizado, irreal, e até prejudicial, seria a aplicação no país, das cotas e políticas afirmativas (presentes nos EUA)<sup>31</sup>.

Em contraposição ao pensamento de Magnoli (2009), muitos historiadores têm buscado demonstrar que há sim uma negritude no Brasil, já presente no início do século XX, em que tais músicos negros cantaram, expressaram e estiveram imersos nestas questões identitárias diretamente ligadas à questão racial. Martha Abreu, em vasto estudo, explicita toda a negritude do artista Eduardo das Neves (ABREU, 2010) - um músico do qual voltaremos a falar mais a frente. Em trabalhos recentes, debruça-se sobre as conexões entre Brasil e Estados Unidos no que tange às inter-relações entre os aspectos musicais e raciais (ABREU, 2016). O historiador americano Bryann McCann também se debruçou sobre tais confluências ao pesquisar sobre a relação entre Bossa Nova e Blues (MCCANN, 2010).

Não se pretende aqui debater as questões sobre políticas afirmativas e cotas raciais<sup>32</sup>, mas sim mostrar que todos os autores aqui citados, assinalam o encontro entre a construção de memórias/identidades para o Blues e o Samba e as sociedades as quais estão inseridos. Neste

---

<sup>31</sup> Conferir entrevista ao programa Roda Viva, disponível no site: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/> acessado em 10/01/2016 às 17:31, onde o sociólogo defende de forma explícita tais ideias.

<sup>32</sup> Para um maior aprofundamento nesta temática tão polêmica, ver Abreu, Mattos e Vianna (2009).

caso, desembocam também em direção a questões envolvendo políticas em relação à questão racial. Neste caso, não se pode negar que tal temática está presente de forma premente não apenas nos Estados Unidos, mas também na sociedade brasileira. Evidenciam-se, assim, as articulações entre culturas políticas e culturas históricas, pois segundo Ângela de Castro Gomes (2007),

o processo de constituição de culturas políticas [...] incorporaria sempre uma leitura do passado – histórico, mítico ou ambos –, que conota positiva ou negativamente períodos, personagens, eventos e textos referenciais. Essa leitura do passado também envolveria um ‘enredo’ – uma narrativa – do próprio passado, podendo-se então conformar uma cultura histórica articulada a uma cultura política. (GOMES, 2007, p. 48)

Tais inter-relações entre cultura histórica e cultura política são evidentes durante grande parte do século XX no Brasil e nos Estados Unidos, quando analisamos os discursos sobre a música “popular”, “negra”, “americana” ou “brasileira”. Evidentemente, muitos dos autores aqui citados podem até mesmo não ter tido tal objetivo e nem mesmo pensaram nestas relações ao pesquisarem, porém o que se objetivou explicitar aqui é a evidência de que é impossível não fazê-las. Isto se deve ao fato destes autores estarem inseridos no contexto destas culturas históricas, culturas políticas e identidades. Sendo assim, dialogam, criticam e, acima de tudo, fazem parte desta realidade.

Antes de terminar este capítulo, gostaríamos de citar duas narrativas presentes no campo educacional, uma sobre a “Música popular brasileira” e outra sobre o “Blues”. Estas ilustram melhor ainda como que a construção da memória histórica se faz nos diversos setores da sociedade, não apenas universitários, mas também escolares.

O primeiro é o projeto *MPB nas escolas*, uma iniciativa da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro em conjunto com o Instituto Cravo Albin, que começou a ser distribuídos nas escolas do Estado do Rio por volta do ano de 2010<sup>33</sup>. Este projeto é riquíssimo de informações, contendo seis DVDs, um cd, seis livretos e diversos cartazes. Sendo assim, não pretendemos analisar o projeto em toda sua complexidade, o que pediria um trabalho específico para fazê-lo, mas apenas apontar que a escola também busca fazer parte da construção desta memória histórica, criando suas narrativas dentro das questões aqui trabalhadas. Nosso caso de saber escolar é apenas **um**, porém pode ser ilustrativo, pois dialoga diretamente com muito do que se foi defendido neste trabalho. Sendo assim, destaca-se abaixo um pequeno trecho do projeto:

<sup>33</sup> Sobre isto, conferir notícia do lançamento em <http://emails.estadao.com.br/noticias/geral,projeto-leva-mpb-para-as-escolas,412639> acessado em 19/02/2018 às 17:48.

### A formação da MPB

A MPB reflete as origens da grande mistura racial brasileira, a partir dos índios, dos portugueses e dos negros.

Na ancestralidade da MPB, os índios nos deram a catira e as fontes da música regional. Os brancos, a modinha e os gêneros europeus (polca e valsa). Os negros, o lundu e a batucada.

A MPB começa a tomar corpo no século XIX, quando aparece o choro, uma mistura musical mulata, que dá origem a melhor música instrumental do país.

Ao começo do século XX, com a criação do samba, filho do lundu e da batucada, a MPB começa a se espalhar a partir do Rio, a Capital Federal, consagrando a herança negra.

Com a chegada da era do rádio, a MPB se expande e lança seus astros e estrelas, reiterando sua maior opulência: a capacidade de se misturar, inclusive abraçando ritmos estrangeiros.

Depois de 1958, o Baião e o Samba canção são substituídos pela Bossa Nova no gosto popular. Logo depois, os festivais da TV inauguram o futuro das décadas seguintes da MPB.<sup>34</sup>

Muitas são as relações que podemos fazer entre este texto e os que foram trabalhados anteriormente: é marcante a presença da fábula das três raças e da valorização da mestiçagem, as quais se reúnem em uma poderosa representante da nacionalidade – a música popular brasileira. Evidentemente, não podemos tratar o saber escolar enquanto mera vulgarização do saber erudito, mas sim entendê-lo com uma fala e um papel distintos, como defende Chervel (1990). Tal distinção que podemos perceber claramente no texto quando é valorizada a mistura com ritmos estrangeiros e quando não se dá muita atenção às concepções repressivas e tóxicas, fortemente presentes na historiografia.

Isto não significa a ausência de inter-relação entre os saberes (algumas já apontadas no início deste parágrafo), principalmente tendo em vista de se tratar de um projeto com a participação de um instituto que se dedica a pesquisas sobre o tema. Ademais, no projeto “MPB nas escolas” fica mais que evidente a relação entre cultura histórica e cultura política, tendo em vista que se trata de um material voltado para a formação educacional (valores, habilidades,...) dos alunos do ensino público do estado do Rio de Janeiro a partir da história da música.

No mesmo sentido, observamos a iniciativa da rede de televisão educativa PBS (*Public Broadcasting Service*), nos Estados Unidos. A iniciativa começou no ano de 2003 com o projeto “The Blues”, onde o diretor Martin Scorsese produziu uma série de documentários sobre o gênero. A partir de então, o canal passou a divulgar o trabalho “*Blues*

---

<sup>34</sup> Trecho de cartaz desenvolvido como material didático entregue nas escolas. Por mais referências, ver <http://institutocravoalbin.com.br/mpb-nas-escolas/a-formacao-da-mpb/> acessado em 19/02/2018 às 17:51.

*Classroom*” da *Experience Music Project*, um “novo tipo de museu” localizado em Seattle. Voltado para a divulgação do “Blues” em escolas americanas, a proposta é divulgar planos de aula, vídeo clipes, discografias e demais materiais para chegar ao público. De acordo com o site da PBS, foram distribuídos em torno de 25.000 “teacher’s guide” acompanhado de CD com material digital para educadores dos Estados Unidos, tendo todo o material disponibilizado online, também. Neste, temos uma definição do Blues que está afinada com algumas concepções que trabalhamos aqui no presente capítulo:

The blues is one of America's greatest musical treasures. A roots music form that evolved out of African-American work songs, field hollers, spirituals, and country string ballads more than a century ago, the blues is the foundation of virtually every major American music form born in the 20th century, including jazz, rhythm and blues, rock and roll, and hip hop. As profound as the blues has been to the national music experience, it has only occasionally entered the American classroom, mostly through individual teachers who were committed blues fans and who created their own methods to integrate the music into curricula<sup>35</sup>.

*O Blues é um dos maiores tesouros musicais americanos. Uma forma musical de raiz que evoluiu das canções de trabalho afro-americanas, gritos campestres, spirituals, baladas country de viola a mais de um século atrás, o blues é a base de praticamente todas as formas de música americana importantes nascidas no século 20, incluindo jazz, rhythm and blues, rock and roll, e hip hop. Mesmo sendo tão profunda a influência do blues para a experiência musical nacional, ele tem apenas ocasionalmente entrado na sala de aula americana, principalmente através de professores individualmente, os quais eram fãs de Blues e que criaram seus próprios métodos para integrar a música no currículo escolar.*

Para concluir, se for admitido pensar que estes diferentes discursos citados acima sobre o Blues, Samba e música popular são, de fato, *representações* sobre tais objetos, talvez fique mais claro entender o que se acaba de dissertar. Pode-se pensar isto, pois, segundo Chartier, é possível usar o conceito de representação tendo como:

(...) objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que à revelia dos atores sociais traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER apud SOIHET, 1988, p.134).

Nestes termos, ao proporem representações sobre o samba e o blues e, também sua relação com a nacionalidade e diferentes grupos presentes na sociedade, os diferentes atores citados acima nos dão indícios de como veem essas temáticas que mobilizam a presente pesquisa e como se posicionam/posicionavam em relação a elas, mesmo que não

---

<sup>35</sup> Informações sobre este tema foram retiradas do site <http://www.pbs.org/theblues/classroom.html> às 14:29 do dia 13/12/2016.

“explicitamente” ou de forma racionalizada. Isto nos faz voltar à ideia de que, tanto historiadores/pesquisadores quanto cantores de Samba e Blues, ao produzirem identidades e memórias sobre seus respectivos gêneros musicais, não o fazem simplesmente de um lugar neutro, mas sim a partir de relações sociais que os posicionam frente a debates que envolvem as especificidades das culturas históricas no Brasil e nos Estados Unidos e suas articulações com diferentes culturas políticas. Ou seja, falam de um “lugar social” (CERTEAU, 1982, p. 66). Isto ocorre, pois os pesquisadores aqui citados não são tabulas rasas em relação aos seus objetos de pesquisa. Muitos deles escutam as canções e participam deste universo cultural desde novos, alguns até como compositores. Sendo assim, mesmo que façam um exercício de afastamento para uma análise mais acurada, tal processo dialogará com o lugar social e a formação pessoal, também subjetiva, de cada pesquisador, o que é algo que todo historiador tem de saber lidar. Por fim, cabe ressaltar que a presente pesquisa pretende fugir desta dicotomia mestiçagem/crioulização X cultura negra autêntica para compreender o samba e o blues, sem deixar de entender e levar em conta os possíveis usos e sentidos que estes discursos possam ter.

## **2. SAMBA, BLUES E CULTURA POPULAR NO RIO DE JANEIRO E NOS ESTADOS UNIDOS DO INÍCIO DO SÉCULO XX.**

Antes de nos debruçarmos sobre as canções de Blues e Samba gravadas e veiculadas no início do século XX, se faz necessária uma reflexão comparada acerca das sociedades americanas e brasileiras de então. Mais especificamente, é importante traçarmos um contexto histórico dos processos vividos pelos músicos envolvidos nos meios de expressão da cultura popular na cidade do Rio de Janeiro e no Sul dos Estados Unidos - não nos restringiremos a estas regiões, pois também não ficaram restritos a elas os próprios compositores, como veremos a frente. Portanto, os músicos de Samba e de Blues e suas canções devem ser estudados socialmente, enquanto sujeitos históricos relacionados com a sociedade da época.

Para fazer isto, iremos elaborar um levantamento bibliográfico com o objetivo de construir um panorama do contexto histórico em que a pesquisa sobre o samba e blues deve dialogar. Neste ínterim, é preciso precaução para que as relações entre as leituras e o objeto de pesquisa não sejam “deterministas”, mas sim um campo de diálogo onde as possibilidades de construção da pesquisa histórica estejam abertas. Isto é, temos de tentar evitar que as referências sobre história social no Brasil e nos Estados Unidos determinem as análises sobre o samba, o blues e suas fontes (e vice-versa). Portanto, mais uma vez é importante lembrar que a chave para a pesquisa deve ser o “diálogo” e não a sobreposição de leituras, ou seja, fazer uma análise relacional e crítica das diferentes fontes e bibliografias, pois assim não estará fechado o olhar em relação às possibilidades, contradições e complexidades tão presentes nos processos históricos (REVEL, 1998).

Tanto o Samba carioca quanto o Blues do Delta que analisaremos foram compostos e/ou gravados por músicos no início do século XX que se identificavam como negros, crioulos, mulatos, pretos, em sua maioria, em um período recente de pós-emancipação. Quando não há tais auto-identificações, encontramos atores ou fatos que inserem tais músicos e canções em identidades longe de serem consideradas brancas – ora pela segregação, ora pela afirmação. Tais questões identitárias são complexas, pois segundo Bauman (2005, p. 18): “a identidade é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único”. Além disso, segundo o mesmo autor: “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (BAUMAN, 2005, p. 19).

A partir destas palavras, nas páginas seguintes buscaremos apresentar um quadro da complexidade histórica envolvendo uma história da cidadania, da Cultura Popular e, principalmente, das relações raciais no Brasil e Estados Unidos. As especificidades,

diferenças e semelhanças nestas dimensões afetam diretamente as interações que os músicos em questão vivenciaram. Para compreendermos melhor os significados de suas atuações e músicas, necessitamos nos aprofundar na comparação da história de cada país, a médio e curto prazo.

## 2.1 O pós-emancipação em questão

O conceito de modernidade negra, discutido por Antonio Sérgio Alfredo Guimarães pode ser um bom pontapé inicial para fazermos nossa reflexão comparativa. Segundo o autor:

*A modernidade negra*, nesse sentido, é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental, mas, sob a palavra *negra* se escondem *personas* muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. Ademais, a inclusão só tem sentido se pensada como processo que se desenrola no tempo. (GUIMARÃES, 2004, p.2)

Guimarães defende que tal modernidade negra se inicia, de fato, após o longo processo de abolição da escravidão, em que seguem dois momentos que se cruzam: em primeiro lugar, muda-se a representação dos negros pelos ocidentais e, em segundo lugar, um período de resignificação dos negros sobre si próprios, quando passam a ter uma auto-representação positiva para si e para os ocidentais. Evidentemente, tal processo é complexo e longo, tendo altos e baixos, passando pela participação de indivíduos e grupos negros principalmente no campo artístico - em romances, musicais, shows, revistas – ao longo da segunda metade do século XIX até o século XX.

Neste sentido, a modernidade negra na América teria seguido três padrões distintos, de acordo com historiadores das “relações raciais”, segundo Guimarães (2004). No padrão latino-americano, das ex-colônias espanholas e portuguesa, as identidades negras teriam crescido atreladas às ideias de “mestiçagem”. Já nas ex-colônias inglesas, tomam forma de subculturas negras em convergência com vanguardas da cultura dominante em busca de uma modernidade futura. Por fim, no caribe francês, haveria uma integração à nacionalidade francesa, completa por parte de alguns mulatos por um lado e, por outro, o desenvolvimento de identidades negras e créoles conectadas com as lutas por descolonização da África. Este último não nos interessa aqui, por isto, trataremos mais profundamente do primeiro e do

segundo padrão, os quais se referem aos nossos objetos de pesquisa: sociedades brasileiras e americanas – samba e blues.

Na sociedade pós-colonial da América Latina, tinha-se grande domínio de uma minoria branca “europeizada” enquanto a grande maioria da população era negra, mestiça e indígena – grupos que ficavam às margens dos projetos de modernidade advindos pelas independências. Por conseguinte, tais nações viviam uma forte crise de autoestima, pois se enxergavam enquanto brancas ao mesmo tempo em que eram tidas como negras pelos europeus (GUIMARÃES, 2004). Ao construir tal contextualização, Hebe Mattos diz que “raça e cidadania são duas noções construídas de forma interligada no continente americano, ao longo do século XIX, em estreita relação com o dilema teórico entre liberalismo e escravidão” (MATTOS, 2004, p.13). De um lado, o conceito de cidadania ampliava-se com a consolidação de modelos de sociedade defendidos nas revoluções liberais. Por outro lado, o conceito de raça se estruturava a partir de argumentos biológicos que buscavam naturalizar as desigualdades sociais. Assim sendo, a emergência de teorias científicas sobre as desigualdades naturais entre as raças passa a justificar a restrição a muitos afrodescendentes de direitos civis inerentes às novas concepções de cidadania requeridas pelo liberalismo, especialmente no segundo quartel do séc. XIX nos Estados Unidos da América.

Neste país, a modernidade nasceu no bojo de guerras e momentos de forte inflexão e cisão identitária dentro do próprio território nacional. A guerra civil trouxe o fim da escravidão de forma rompante, porém acompanhada por uma intensa reação branca à emancipação dos escravos e à possibilidade de igualdade de direitos. Por conseguinte, assistimos no país uma forte segregação racial que irá durar legalmente até a década de 1960. A partir desta doutrina, lideranças negras como Booker Washington, DuBois e Marcus Garvey formaram sua luta política de afirmação negra. Segundo Guimarães (2004), após a Primeira Guerra Mundial, uma onda de linchamentos varreu os Estados Unidos, condicionando um sentido beligerante e de resistência à formação e consolidação de instituições políticas, educacionais e religiosas negras. A partir de então, movimentos como o New Negro Movement e o Harlem Renaissance não teriam um contexto propício para assumir identidades “mestiças”, mas sim de seguir o caminho do exílio, da contracultura, do nacionalismo étnico e da revolução política presentes na busca de uma estética propriamente “negra” – uma “integração superior, nem subordinada, nem imitativa” (GUIMARÃES, 2004, p.12).

Em tal quadro comparativo, devemos pontuar o processo lento e gradual, nem por isto menos traumático, de abolição da escravidão no Brasil, em que esteve presente a

formação de uma ética do silêncio (MATTOS, 1995) acerca das questões raciais, construída a partir de vários fatores. Em primeiro lugar, temos de falar do processo de independência do Brasil, quando este se consolida em uma nação Monarquista constitucional com viés liberal. Porém, o limite deste liberalismo no país foi a escravidão, que continuou vigorando a partir do princípio do direito à propriedade privada. Ou seja, utilizava uma justificativa que não se baseava, *legalmente*, nas características físicas (cor), mesmo que estas ainda reforçassem os estigmas hierarquizantes presentes na sociedade brasileira. Em segundo lugar, a partir de um pensamento universalista, antitráfico e antirracista, que se tornaria abolicionista no final do século XIX, toda uma geração de “homens de cor”, em sua luta pela cidadania, clamava por um Brasil onde “não há mais que escravos ou cidadãos”, defendendo a igualdade “entre todas as cores”<sup>36</sup>. Este silêncio sobre a cor pode configurar-se como luta por cidadania e forma de conviver com situações formais de igualdade (MATTOS, 1995). Ademais, segundo Mattos (1995), tais processos acabaram por embaralhar a “linha de cor” no Brasil, pois em ambientes formais, fugia-se da delimitação racial entre negros e brancos, ao menos em termos oficiais.

Contudo, uma história interessante contada por Martha Abreu, demonstra como existiam pensadores que fugiam desta dicotomia brasileiros mestiços x americanos negros em relação à identidade negra. Na verdade, muitos autores falavam sobre música “dos negros”, se aproximando muito de pensadores americanos:

Se no Brasil a associação entre música e identidade social e/ou racial, como expresso por Coelho Netto, deu-se majoritariamente no sentido da construção de uma música popular brasileira mestiça (fruto do que se divulgava como a original mistura cultural entre negros, índios e brancos), a posição de Du Bois de defesa da continuidade das “canções do povo negro” pode ser encontrada ao sul do equador. André Rebouças (1838-1898), importante líder negro das lutas pela abolição no Brasil, um pouco antes de Du Bois e de Coelho Netto, também procurou explicações políticas e identitárias para a presença do canto, da dança e do riso entre os “negros africanos”. (...) Mais próximo de Du Bois em termos de origem e formação acadêmica, Rebouças também valorizou a dor e a religião, junto ao riso, ao canto e à dança, para manutenção da “esperança” dos que têm “sede de justiça”, dos que sentiram as dores da subordinação e humilhação. (ABREU, 2015, p. 188)

Petrônio Domingues (2014) relata um caso interessante que demonstra tais disputas no Brasil pós-emancipação sobre como lidar com questões envolvendo o racismo e/ou a segregação racial. Em resposta ao livro com aspectos autobiográficos “Recordações do escrivo Isaiás Caminha”, em que o escritor negro Lima Barreto denuncia o “preconceito de cor”, Veiga Miranda escreve um artigo em 1917 que diz: “Estamos muito longe dos Estados

<sup>36</sup> Cf. entre outros, na Biblioteca Nacional, o jornal *O Mulato* ou *o Homem de cor*, editado em 1833.

Unidos. Poder-se-ia dizer que uma dose de mulatice até influi favoravelmente na carreira do indivíduo” (apud DOMINGUES, 2014, p. 252). Contudo, tanto o recurso ao silêncio sobre a cor quanto à justificativa legal não racial para a escravidão, que acabaram por misturar as fronteiras de cor no país, não impediram a adoção de políticas e discursos “científicos” racistas no país, ao final do século XIX e principalmente no início do XX (SCHWARCZ, 1993).

Com a proclamação da República em 1889, o afã em construir uma nação “civilizada” e “moderna”, deu espaço para que muitos políticos e lideranças defendessem referenciais embranquecedores da sociedade brasileira – ideais que não estavam restritos ao Brasil apenas. Eram os anos do racismo científico e do Darwinismo social na Europa que, devido à crença na inferioridade dos negros, indígenas, mestiços e mulatos, herdada dos 300 anos de escravidão colonial, se adequou sem grandes problemas ao contexto Latino-americano. No Brasil, muitos foram os teóricos que pregavam o “embranquecimento” da população como meio de “civilizar” o país, condenando a mestiçagem como degeneração da raça branca, naturalizada, durante séculos, como superior à negra<sup>37</sup>. Segundo tais pensadores, para ser civilizada, a América deveria ser branca. Isto explica, em grande parte, as medidas de incentivo a imigração, defendidas pelo deputado Bento de Paula e Souza como uma necessária “Transfusão de Sangue Novo”. Além disto, outras políticas podem ser enquadradas como “embranquecedoras” na cidade do Rio de Janeiro da Primeira República: a reforma urbana de Pereira Passos, as medidas higienistas, estéticas e de controle das manifestações culturais populares, como a perseguição e desvalorização da capoeira, carnaval, músicas e religiões afro-brasileiras (ANDREWS, 2004).

Entretanto, mesmo havendo toda uma produção de desvalorização da miscigenação e das características negras e africanas, tais manifestações culturais ainda se afirmaram e, até mesmo, foram valorizadas, com algumas limitações, por certos setores da elite e intelectuais tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, como visto no primeiro capítulo. Da mesma forma, é neste contexto que o Samba e o Blues irão encontrar espaço em uma indústria fonográfica nascente, onde alguns músicos ganharão maior visibilidade. Tal ambivalência em relação à cultura popular influenciou uma série de pesquisas reducionistas sobre o samba, as quais trabalham com a dicotomia repressão x valorização, que, de fato, precisa ser superada.

Sendo assim, é complexo entrarmos no caminho espinhoso em defender que nos Estados Unidos a segregação e as desigualdades entre negros e brancos tenha sido maior do

---

<sup>37</sup> Alguns destes como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Renato Khel, Bento de Paula e Souza, Oliveira Vianna.

que no Brasil. Sobre estas especificidades, Antônio Guimarães (2004) defende que a partir das primeiras décadas do século XX (anos 1920 e 1930), ganharam força e institucionalização alguns projetos voltados para a recriação das nações latino-americanas. Gilberto Freyre no Brasil<sup>38</sup>, Fernando Ortiz em Cuba e José Vasconcelos no México são exemplos de autores que defenderam projetos de incorporação do popular e do “mestiço” à identidade nacional. A partir de então, a modernidade negra, de acordo com Guimarães (2004, p. 11) teria sido subsumida e confundida à modernidade nacional.

Portanto, a partir das reflexões de Antonio Guimarães (2004) e dos outros autores citados acima, podem-se desdobrar algumas questões relevantes para nosso trabalho: até que ponto tal ambivalência “mestiço/nacional” X “negro/exterior” pode ser realmente dividida de forma cronológica e territorial? Antes mesmo de Antônio Guimarães, Oracy Nogueira na década de 1950 já se indagava sobre as diferentes naturezas de preconceito no Brasil e nos Estados Unidos. Para Nogueira (2007), no Brasil poderíamos observar a predominância de um “preconceito de marca” – ligado aos traços físicos, com uma linha de cor mais embaralhada. Já na América do Norte, haveria um tipo de preconceito diferente, “de origem”, o qual constrói um limiar mais marcado, relacionado com a hereditariedade e com uma forte negativa à miscigenação (Nogueira, 2007). De fato, Guimarães (2004) e Oracy Nogueira (2007) fazem um trabalho voltado para linhas gerais, contextos amplos, porém, suas indagações nos instigam a investigar em outras áreas de atuação da “modernidade negra” na década de 1930 como que estas identidades se manifestam.

Na linha de raciocínio defendida pelos autores, o que se pode observar é que a modernidade negra no Brasil estaria fortemente relacionada com um nacionalismo “mestiço” e uma classificação racial oficial menos bipolarizada do que nos Estados Unidos. Antônio Guimarães (2004) estuda a imprensa e a militância negra no Brasil para demonstrar esta tese, tendo como exemplo a Frente Negra Brasileira – uma união de diversas organizações negras em uma frente política única fundada em 1931. O fator de união desta organização foi uma ideia de raça própria do Brasil, diferente dos pan-africanismos americanos, pois se baseava numa oposição nacionalista de enfrentamento ao racismo europeu onde os parâmetros de oposição seriam “a raça brasileira”, de um lado, e “raça ariana”, do outro (GUIMARÃES, 2004, p.16).

---

<sup>38</sup> No capítulo anterior, nos aprofundamos nos debates destas memórias e identidades, demonstrando a importância de Gilberto Freyre na defesa deste modelo mestiço, porém explicitando que tais interpretações estiveram presentes desde antes da década de 1920.

Neste caso, a defesa de uma cultura propriamente “negra” no Brasil, voltada para suas raízes africanas, teria ganhado força apenas na década de 1970. Duas hipóteses buscam explicar o porquê disto: a primeira seria de que isto representaria uma conscientização de raça pelos negros brasileiros de então. A segunda, de que tal conscientização seria na verdade uma exportação, imposição cultural, influência, quiçá “imitação” desconjuntada do movimento negro americano. Esta última hipótese, presente desde o então citado Veiga Miranda em 1917, é rapidamente desconstruída pelos exemplos aqui citados. Guimarães (2004) se contrapõe a ambas as visões, pois estas vêm de uma noção “essencialista” sobre cultura e não contemplam as diferentes vias de modernidade negra. Para o autor, a explicação para estas mudanças no posicionamento dos “negros brasileiros” remete aos diferentes contextos sociais e políticos do Brasil entre os anos 1920/1930 e os anos 1970:

(...) os problemas que conduziram à formação da identidade negra brasileira nos anos 1930, de modo paralelo à identidade nacional, tenham permanecido e, de certo modo, se aguçado. Esses fatores estão resumidos nas enormes desigualdades raciais, em termos de oportunidade de vida, entre brancos e negros. A diferença entre o processo de formação étnico-racial dos anos 1930 e dos anos 1970 – o primeiro voltado para o interior (reforço da nacionalidade brasileira) e o segundo voltado para o exterior (reforço das raízes africanas) - pode ser creditada, tanto às mudanças internacionais (maior circulação de ideias e, conseqüente maior proximidade entre os negros de todo o mundo; onipresença da cultura de massa, etc.), quanto internas (a crise da identidade nacional brasileira, trazida pela derrocada do sistema de “substituição de importações” do pós-guerra, e do seu relativo isolamento cultural). Não acredito, portanto, na ideia de uma modernidade tardia, mas, ao contrário, penso que é necessário caracterizar a singularidade da modernidade na América Latina e no Brasil. (GUIMARÃES, 2004, p. 17)

Por outro lado, Petrônio Domingues (2014) em seu já citado texto “Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930)”, aponta a presença de diversas agremiações fundadas e lideradas por negros e voltadas pela luta por direitos desta população. Neste caso, comprova que houve sim, no Brasil, associações ligadas a lutas envolvendo a questão racial e a população “negra” - não apenas em São Paulo, mas no Rio também, e já no início do século XX.

Por conseguinte, é incorreto afirmar que a questão racial se desenvolveu em termos “negros” apenas na década de 1970 e que não estava explícita no Brasil do início do século XX. O país já estava imerso em processos fortemente racializados em seu contexto de pós-emancipação recente. Wlamyra Albuquerque (2009) demonstra os conflitos advindos da abolição, processo que desarticulou antigas relações entre brancos senhores e negros subalternos, abrindo caminho para um silêncio racializante da nova legislação civil sobre o passado escravista, investimento no aparato de repressão policial, e consolidação das leis

contra “vadiagem” – as quais afetaram predominantemente a população negra e pobre (mais a frente veremos como alguns sambistas foram enquadrados neste aparato repressivo). Sendo assim, é importante frisar que, mesmo com todas as especificidades em relação aos Estados Unidos, o Brasil do pós-emancipação esteve envolto, também, em conflitos raciais:

Nada parecido com o Código Negro foi posto em pauta de modo enfático no Brasil. Fora da zona jurídica, a racialização da sociedade garantia que as “relações absurdas” (...) fossem postas em termos “naturais”. Naquele momento de comoção pelo ato da princesa, os desregramentos festivos, o abandono das fazendas, a insubordinação dos libertos passavam a ser “reconhecidos” pelas elites políticas como indícios da incapacidade supostamente inata dos negros de compartilhar os princípios do mundo dos livres e, conseqüentemente, de exercer a cidadania. Afinal, se os negros se mostraram susceptíveis aos “vícios e paixões mais desregradas”, como denunciava o barão de Vila Viçosa, como poderiam usufruir o “tratamento decente que se dá ao cidadão”? (ALBUQUERQUE, 2009, p. 123-125)

O período do pós-emancipação norte-americano também teve suas leis de vadiagem voltadas, principalmente, para os ex-escravos e negros, como demonstra Eric Foner (1988). Porém, diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos houve um breve período de Reconstrução Radical, logo após a guerra civil e a abolição, no qual a população negra gozou de certos direitos trabalhistas, políticos e civis (Foner, 1988, p. 92-93). Logo em seguida, na fase conhecida como Redenção, ocorreu um retrocesso em tais direitos, com diminuição dos serviços públicos, maior tributação sobre os pobres e uma rede de coerções para o trabalho na lavoura. O “desfecho final” deste contexto foi um forte processo de segregação racial, onde a emancipação se mostrou uma história de estagnações e manutenções. Entre 1880 e 1910, por exemplo, a Suprema Corte americana deu o seu aval para que todos os Estados do país pudessem impedir os negros ao direito de voto (ABREU, 2016, p. 15). Mesmo assim, para Foner (1988, p. 123), a reconstrução radical teria permitido a abertura para uma mobilização política e social “diferenciada” nos Estados Unidos envolvendo os negros, ainda que tenha sido breve e seguida de um movimento segregacionista.

Tal processo de segregação racial nos Estados Unidos é diretamente identificado pelo termo *Jim Crow*, que se popularizou no país para definir locais, estatutos, leis e contextos sociais que tinham a separação entre brancos e pessoas de cor – deixando para os últimos os espaços de menor direito. Interessante nota a relação direta do termo com a história da cultura e do mundo artístico nos Estados Unidos, o que deixa mais explícita a relação entre questão racial e música. Segundo a historiadora Martha Abreu (2016), Jim Crow inicialmente era um personagem negro interpretado pelo ator branco Thomas Darmouth “Daddy” Rice nos palcos Nova Iorque da década de 1830. Tais tipos de atuações consolidaram o gênero de

espetáculo conhecidos como blackfaces minstrel shows, onde brancos (em sua maioria) interpretavam e satirizavam canções de negros, “ethiopian melodies” e “coon songs”<sup>39</sup>. Pintados de preto, com lábios exagerados pela maquiagem, artistas ridicularizavam os negros e faziam uma “performance de certos gestos e falas, a pretensa ingenuidade e alegria musical dos escravos nas velhas fazendas do sul.” (ABREU, 2015, p. 190). Segundo Robin Moore, tais espetáculo tomam outro tom após a abolição da escravidão, deixando de focar na ingenuidade, alegria e ignorância dos escravizados, para realçar uma visão promíscua e violenta dos mesmos. Percebe-se assim um processo de transição, onde aparecem justificativas diferentes para legitimar ora a escravidão, ora a segregação (MOORE, 2011).

Os Minstrel Shows e Blackfaces reafirmavam hierarquias de classe e raça. Contudo, ao colocar a blackness (negritude) como uma commodity cultural americana, abriram espaço pra um mercado de música negra no futuro e, também, para recriações, ressignificações e respostas críticas e plurais à segregação. Sobre isto, o próprio “Pai do Blues”, W.C. Handy disse:

It goes without saying that minstrels were a disreputable lot in the eyes of a large section of upper-crust Negroes... but it was also true that all the Best talent of that generation came down the same drain. The composers, the singers, the musicians, the speakers, the stage performers – the minstrel shows got them all. (HANDY, 1941, p. 33)

*Não é necessário dizer que os menestrelis eram um grupo desprezível aos olhos de uma grande parte dos negros da alta sociedade... mas também era verdade que todos os melhores talentos daquela geração vieram do mesmo caminho. Os compositores, os cantores, os músicos, os palestrantes, os artistas de palco – os shows de menestrel pegaram todos eles.*

Espetáculos de menestrelis e blackfaces não foram exclusividades da história norte-americana, estando presentes também no Brasil. Abreu (2015, p. 191) lista uma série de pesquisas que encontraram apresentações que seguiam padrões muito similares aos americanos: mascarados em clube nagô imitando costumes africanos no Rio Grande do Sul em 1884; peça de Arthur Azevedo no Rio de Janeiro do início do século XX em que um ator italiano interpreta “preto João”; espetáculo de revista “Guerra dos Mosquitos” com muitos atores fazendo blackfaces urbanos; nestes mesmos espetáculos, tradicionalmente, ocorriam encerramentos em que os atores cantavam Lundus e Jongos com “muita graça, riso e humor, da mesma forma que os cakewalks, gênero musical associado nos palcos norte americanos aos

---

<sup>39</sup> As coon songs, vêm do termo “coon”, diminutivo de Raccoon (Guaxinim). Inicialmente, relacionava-se a musicalidades rurais, rústicas. Contudo, durante o século XIX, gradativamente o termo tomará um significado racista estereotipado explícito.

números dançantes dos personagens blackfaces” (ABREU, 2015, p. 192). A lista é grande: personagens negros como o pai João eram motivos de riso por plateias brancas, palhaços de circo negros como Benjamin de Oliveira pintavam a cara de branco, ou faziam “macaquices” para servirem de riso, “(...) Antoninho Correa, por sua vez, era branco e se pintava de preto para divertir os filhos de brancos com seus lundus de Pai Francisco em ‘Língua de Preto’” (ABREU, 2016, p. 22/23).

Porém, da mesma forma que ocorre nos Estados Unidos, tais interpretações musicais não se restringiam a estigmatizar a população negra – muitas vezes o que ocorria era exatamente o contrário, com manifestações de afirmação identitária e política. O já citado Jongo é um exemplo disto: uma manifestação cultural de herança africana, desenvolvida nas fazendas do Sudeste do Brasil, onde a dança em círculo e o canto-resposta são centrais. Algo que remonta claramente a sua posição dentro das matrizes originárias do samba. Muitos foram os Jongs cantados na primeira república que expressavam uma afirmação identitária e política dos descendentes de escravos no Brasil. Como exemplo, temos o famoso Jongo estudado pelo historiador Stanley Stein (1990): “*Eu pisei na pedra / Pedra balanceou / Mundo tava torto / Rainha endireitou*”. Este Jongo, cantado em alusão ao 13 de maio, mais do que representar a atitude vacilante de D. Pedro II (a pedra que “balanceou”) e valorizar a lei áurea assinada pela Princesa Isabel (“Rainha endireitou”), explicita a afirmação de uma atuação política direta por parte dos ex-escravos na abolição: “***Eu pisei na pedra***” (ABREU; MATTOS, 2007, p. 92).

É importante, também, citar outro Jongo coletado pelo mesmo Stanley Stein em sua passagem por Vassouras no ano de 1949, porém cuja memória e tradição remontam ao início do século XX: “*Ô ô, com tanto pau no mato / Embaúba é coroné / Com tanto pau no mato, ê ê / Com tanto pau no mato / Embaúba coroné*” (LARA; PACHECO, 2007, p. 180). Segundo Stein:

O jongo seguinte acerca da árvore embaúba e do coronel fazendeiro tipifica o aspecto de duplo sentido nos jongs: Com tanto pau no mato/ Embaúba é coronel. De acordo com um ex-escravo, a embaúba era uma árvore comum, inútil por ser podre por dentro. Muitos fazendeiros eram conhecidos como coronéis porque ocupavam esse posto na Guarda Nacional. Combinando os dois elementos, embaúba e coronel, os escravos produziam o superficialmente inócuo, mas sarcástico comentário. (STEIN, 1990, p. 248)

Utilizar o sarcasmo, ironia e metáforas através da música não foram práticas que se restringiram ao Jongo e futuramente ao samba carioca. Estiveram presente também nos Estados Unidos de forma bastante similar. Em 1853, o escravo fugitivo William Wells

Brown, que veio a se tornar abolicionista, escritor e historiador, reproduziu uma canção escrava em um de seus livros, a qual é muito próxima do que os descendentes de escravos do interior do Rio de Janeiro falavam: “The big bee flies high, / The little bee makes the honey; / The Black folks makes the cotton / And the White folks gets the money” (*A grande abelha voa alto, / A pequena abelha faz o mel; / Os negros fazem o algodão / E os brancos obtêm o dinheiro*) (BROWN, 1969).

Estas similaridades entre Brasil e Estados Unidos são importantes de serem pontuadas, pois, ao fazermos a comparação entre os países, há uma tendência muito forte em explicitar as especificidades e diferenças entre os duas países acerca da questão racial. Nossa tese não busca negar totalmente as especificidades entre Brasil e Estados Unidos defendidas por alguns autores citados até aqui, mas sim questionar e complexificar tais linhas gerais. Conclui-se que, mesmo havendo um forte movimento de integração mestiço-nacional na “modernidade negra” brasileira do início do século XX (algo pouco hegemônico no contexto dos Estados Unidos), é possível encontrar identidades “negras” no Brasil de então, até quando tal nomenclatura não era usada.

Neste caso, não haveria como categorizar de forma a definir quando uma identidade termina e começa outra, pois identidades “mestiças”, “mulatas”, “crioulas”, “pretas” e “negras” foram enunciadas durante todo o século XX, alternando-se ou não, conflitando-se ou não, e, muitas vezes, convivendo juntos, porém sempre se referenciando a um lugar não branco. Contudo, as especificidades discutidas sobre as linhas gerais acerca da questão racial no Brasil e nos Estados Unidos podem nos ajudar a compreender melhor as diferenças nos processos, conflitos e afirmações identitárias explícitas ou não presentes nos campos de atuação dos músicos de Samba e Blues. Ao analisarmos de forma mais minuciosa as trajetórias de músicos negros no contexto de pós-emancipação, percebemos claramente muitas semelhanças, e que as diferenças raciais impostas pelas leis Jim Crow e pelo discurso da mestiçagem na são suficientes para explicar a comparação Brasil x Estados Unidos.

Os casos de Bert Williams e Eduardo das Neves, estudados por Abreu (2016), são exemplares para demonstrar tal complexidade. Ambos viveram no mesmo período – fins do século XIX e início do XX, sendo músicos que começaram em espetáculos – circo e vaudeville<sup>40</sup>, respectivamente, tornando-se importantes no mercado cultural e fonográfico de seus países, antes do advento do Samba e do Blues. Suas semelhanças e especificidades são

---

<sup>40</sup>Vaudevilles eram teatros populares musicados de origem francesa. Sua derivação dará origem ao teatro de revista, outra forma de espetáculo, a qual terá importante papel no meio cultural carioca (CASCAES, 2013).

importantes para nos auxiliar nesta comparação entre os dois países e suas expressões musicais aqui estudadas.

Em primeiro lugar, a própria origem de Bert Williams (pai dinamarquês e mãe negra) é ilustrativas para relativizarmos o argumento que generaliza uma polarização de Brasil mestiço X EUA segregado, muito utilizada para explicar as diferenças identitárias em torno da questão racial. Williams era mestiço, atuante e prestigiado no mundo artístico e musical, porém era identificado pela marca de *colored men* e afro-americano. Ou seja, a "mestiçagem" existia em ambos os países, sendo apenas debatida e apropriada (ou não) de forma distinta em cada realidade. Junto com seu parceiro George Walker, Bert Williams foi um divulgador na indústria fonográfica e dos espetáculo com peças na Broadway em que tinham como temática a opressão, resistência e memórias do povo negro, descendente africano (ABREU, 2016, p. 14). Apresentava também muitos *Cake walks* – tipo de dança e música que dos ex-escravos das plantations que ironizava a forma de danças dos senhores, com muitas proximidades ao *Lundu* aqui no Brasil.

*Lundus* cantados por Eduardo das Neves no Brasil, com temas voltados para a valorização das heranças africanas e conquistas dos escravos abordavam diretamente as relações raciais no Brasil, desafiando as teorias racistas vigentes que insistiam na inferioridade negra e mestiça. Tais canções circularam pela sociedade carioca, principalmente, falando sobre as relações amorosas de negros com as *iaiás* e a valorização da cor preta frente às outras<sup>41</sup>. Seus versos cantavam as espertezas do pai João (ABREU, 2004a). Dudu, como era chamado, se identificava enquanto crioulo, cantando temas diretamente ligados à política, assuntos populares e, também, relações raciais. O “Crioulo Dudu” incomodou até mesmo João do Rio que o criticaria como “*suado, com a cara de piche*” (apud MARZANO; ABREU, 2007). Porém, o que aborrecia alguns intelectuais era ver um “crioulo” demonstrar, ao cantar e valorizar Santos Dummont, por exemplo, o quanto a população poderia participar e se envolver nas construções simbólicas da república e da própria nação.

Se por um lado Eduardo das Neves não tratava explicitamente sobre “África”, como Williams muito o fez, por outro lado ambos estavam tratando de questões relativas às heranças e conflitos envolvendo a população descendente do continente. Muitas são as aproximações entre os músicos. Como no caso das apresentações satíricas de personagens

---

<sup>41</sup> Em pesquisa sobre Blues, encontramos também músicos que defendiam a virtude da cor de pele negra. Segundo Wald, o cantor Mississippi John Hurt, que teve uma série de gravações no final dos anos 1920, cantou: “Some crave high yellow, I like Black and Brown / Black won’t quit you, Brown won’t lay you down.” – *alguns anseiam pelo amarelo forte, eu gosto de preto e marrom / Preto não irá te abandonar, Marrom não vai te derrubar* (WALD, 2010, pos. 1732).

negros. Bert Williams em seus espetáculos interpretava blackfaces, garantindo um público crescente, mas também sendo um Black blackface que subverteu as representações raciais sobre a população negra pelos brancos e pelos próprios negros (ABREU, 2016, p. 18). Já Eduardo das Neves não se apresentava da forma como se identifica um blackface tradicional, porém,

parecia representar diferentes papéis a partir de seus lundus. Por um lado, trazia imagens e canções do negro escravo, ingênuo e engraçado; por outro, representava situações do negro esperto e malandro que seduzia brancas e morenas e trazia à tona críticas políticas e raciais. Eduardo das Neves, próximo de Bert Williams, manipulava duplas faces ou variadas máscaras do que se poderia esperar dos artistas negros identificados com a herança cultural da escravidão. Seria também Dudu um *black blackface*? (ABREU, 2016, p. 21/22)

De qualquer maneira, já vimos que existiam muitas cenas de blackface no Brasil de forma geral e no circo, local onde Eduardo das Neves começou sua vida artística. Tanto ele quanto Williams subverteram representações sobre os negros com ironias e com suas próprias presenças em espetáculos, minstrel shows, Cake walks, Lundus e Jongos. O primeiro começou a vida trabalhando em estradas de ferro e nos bombeiros, atuando em circos com capital norte-americano e chegando a ter importante papel no mercado de partituras e de gravações na nascente Casa Edson, do Rio de Janeiro. Já o segundo teve melhores condições de vida, com família de melhores recursos, reconhecimento internacional, fazendo parte de refinada companhia de teatro em Nova York. Tal diferença nos leva refletir acerca da superioridade econômica norte-americana em relação ao Brasil, nos primórdios do século XX, o que tem direta relação nas diferenças de possibilidades nas trajetórias dos músicos de cada país. A possível causa para um registro mais expressivo de artistas negros nos EUA do que no Brasil, segundo Abreu (2016, p. 6) estaria aí: o crescimento econômico da nação norte-americana pós-guerra civil teria levado este país a desenvolver um mercado cultural mais amplo – em termos fonográficos, cinematográficos e de espetáculos, em geral.

Tanto Eduardo das Neves quanto Bert Williams têm uma relação direta com a história do Samba e do Blues. Em primeiro lugar, Bert Williams foi um dos músicos primordiais a ter um papel de protagonismo na indústria fonográfica, abrindo espaço para novas possibilidades e gêneros musicais. Segundo Sandra Lieb, em sua biografia sobre Ma Rainey – uma das primeiras cantoras sobre blues: “Black entertainers had appeared occasionally on records from the earliest days of the invention. (...) comedian Bert Williams made some recordings for Victor Records in 1901...” – [*Artistas negros apareceram ocasionalmente em registros dos primeiros dias da invenção. (...) o comediante Bert Williams*

*fez algumas gravações para Victor Records em 1901.]* (LIEB, 1981, p. 19). Chegou a gravar algumas canções com referências ao Blues no final da vida – “Unlucky blues” e “Lonesome Alimone Blues”, de 1920. Já Eduardo das Neves, além de ser um músico e negro, também esteve ligado ao mundo do samba, pois, antes mesmo da composição de “Pelo Telefone” (1917), conhecido como primeiro samba registrado fonograficamente, Dudu gravou a música “Só por Amizade” (1915) do famoso compositor Sinhô, catalogada como samba. Da mesma forma, João da Baiana também teve suas experiências junto ao Crioulo Dudu. Sobre isto, Abreu (2010) esclarece:

Tenho algumas indicações que os futuros astros do samba nos anos 1920, como Sinhô e João da Baiana, começaram, ainda bem jovens, a carreira artística com Dudu. Sinhô acompanhou Eduardo das Neves portando a bandeira brasileira numa famosa homenagem a Santos Dumont, em 1903. Eduardo das Neves teria gravado três sambas atribuídos a Sinhô, inclusive sua última gravação, em 10 de abril de 1919, “Só por amizade”. José Barbosa da Silva, o “Sinhô”, também residia na Cidade Nova e conviveu com os choros e atabaques das rodas de samba e candomblés da vizinhança próxima à casa de Tia Ciata. João da Baiana (1887-1974), por sua vez, em entrevista ao Museu da Imagem do Som, declarou que havia trabalhado no circo de Dudu, comandando os garotos que animavam as cenas de Eduardo das Neves. Quantos outros futuros sambistas não teriam feito o mesmo? (ABREU, 2010, p.95)

Neste caso, há um forte indicativo de experiências compartilhadas por estes músicos populares os quais contribuem para entendermos o complexo meio social no qual viveram e as diferentes buscas de formas e espaços de negociação e afirmação das suas experiências numa perspectiva continental e atlântica<sup>42</sup>. Por isso, para melhor compreendermos as referências musicais do Blues do Samba em seu aparecimento progressivo na indústria fonográfica, é importante trabalharmos o contexto histórico vivido pelos primeiros músicos a ganhar visibilidade através desta manifestação cultural, além de analisarmos a realidade de conflitos em que estiveram imersos em suas sociedades. A partir de então que tanto os sambistas do Estácio quanto os músicos de Blues aparecerão nas primeiras décadas do século XX, influenciados e influenciadores direta ou indiretamente do meio que viviam.

---

<sup>42</sup> Para se aprofundar na perspectiva comparada da História da Música Negra nos Estados Unidos e no Brasil, conferir livro recém lançado de Martha Abreu “*Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*” (ABREU, 2017).

## 2.2 Mais do que Igrejas, escravidão e morros: espaços de referência, sociabilidades, negociação e conflito na formação do Samba e do Blues.

Grande parte da literatura sobre Samba e Blues busca fazer um resgate das origens remotas destas duas expressões culturais, muitas vezes buscando suas relações, também, com o continente africano e seus descendentes vindos para a América. A relação com África será mais explorada ainda nas próximas páginas desta tese. Contudo, nas próximas páginas trataremos sobre estas “pretensas” origens não em busca de um lugar seminal idealizado, mas sim tentando explicitar os contextos históricos de expressão das primeiras manifestações depois associadas ao Samba e ao Blues.

No caso brasileiro, parte da historiografia do tema tem como início narrativo uma série de viajantes e documentos que, entre o século XVIII até o início do século XIX, descrevem algumas manifestações culturais de negros e seus descendentes de forma bastante genérica, identificando-as enquanto “batuque” (TINHORÃO, 2008). Até então, a palavra “samba” não era usada. Entretanto, a partir dos primeiros anos do século XIX, podem-se encontrar menções à palavra “samba” para designar músicas, festas e danças dos negros nas áreas rurais do Brasil. Neste contexto, tal nomenclatura esteve associada a um pretenso atraso das músicas rurais em oposição a determinadas versões do Lundu vistas como urbanizadas e aceitas pela “boa sociedade” (SANDRONI, 2008, p. 86). Por assim dizer, até o final do século XIX, a palavra “samba” fazia menção ao interior, ao Norte/Nordeste do Brasil (em especial a Bahia) e aos negros destas localidades. Segundo Sandroni (2008), só a partir da década de 1870 que o verbete “samba” começa a aparecer para identificar manifestações culturais na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que concerne a festas das populações pobres, em grande parte negra e imigrante ou descendente da Bahia.

Nos Estados Unidos, as narrativas acerca do Blues também se dão de forma semelhante: há uma linha discursiva que liga os gritos (*Hollers*) dos escravizados trazidos para a América às *Work Songs* – canções de trabalho nas plantações. Tal cultura se encontraria com um contexto de evangelização maciça no início do século XIX, recebendo influências, também, dos Spirituals e dos hinos religiosos europeus. Neste caso, a relação entre África, escravidão e plantation seria primordial na construção das expressões musicais negras nos Estados Unidos, onde a centralidade da voz negra se torna premente desde os *Shouts* – “Os gritos eram uma forma de comunicação nos campos do Sul e muitas canções evoluíram a partir deles” (MUGGIATI, 1995, págs. 9-10).

Em relação ao termo “Blues”, há muitas interpretações acerca de sua etimologia. Muitos associam o nome à expressão *look blue*, antiga na língua inglesa, a qual tem o sentido associado à medo, tristeza, depressão, desde o século XVI. Futuramente, as figuras dos *blue devils* também terão este sentido e no século XIX, o *blues*, no plural relacionado à alucinações (MUGGIATI, 1995, p. 16). Tal origem para o gênero musical está diretamente ligada à construção de uma autenticidade para o Blues, defendida por muitos músicos: “Son House sang, ‘The Blues ain’t nothing but a low-down, aching chill’ (...) Ida Cox, sang that the blues was nothing but ‘your lover on your mind’ and ‘a slow aching heart disease’” (WALD, 2010, p.1) [*Son House cantou, ‘O Blues não é nada mais do que uma dor baixa e dolorida (...) Ida Cox cantou que o Blues não era nada mais do que ‘seu amor em sua mente’ e ‘uma lenta e doída doença do coração’*].

O lamento, a exclusão, o trabalho no campo, a escravidão e a África despontam enquanto signos representativos de uma expressão cultural que é fortemente associada aos músicos negros. Segundo o cantor Leadbelly:

Nenhum homem branco é possuído pelo blues, porque o branco não tem preocupações. Quando você está deitado na cama e não consegue dormir, você se vira de um lado para o outro. O que há com você? Você está envolvido pelo blues. Cedo, quando você acorda e se senta na cama, seus familiares ou amigos estão próximos a você; mas, sem saber por que, você não quer falar com ninguém. O que há com você? Você está possuído pelo blues. Quando você se senta para o almoço, a comida está sobre a mesa; mas você se levanta e vai, dizendo “Deus, tenha pena de mim, eu não consigo dormir e nem comer; o que é que há comigo?” Você está envolvido pelo blues. (apud BERENDT, 1987, p.124)

Tais imagens acerca dos primórdios do Blues e do Samba não são necessariamente incorretas, estando pautadas em fragmentos, fatos e histórias ligadas aos dois gêneros. Porém, conforme vimos no capítulo um da presente tese, estão associadas a projetos de construção de autenticidades os quais restringem a diversidade de expressões e experiências dos músicos negros no início do século XX, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Ao buscarmos os primeiros espaços de sociabilidade e afirmação identitária de intérpretes e compositores de Blues e Samba, poderemos perceber uma maior complexidade em suas vivências, fugindo de essencialismos e estereótipos restritos a zonas rurais, escravidão, sofrimento. Ao falar sobre Blues, Eric Hobsbawn, em um dos primeiros livros a ser publicado em grande tiragem no Brasil sobre o tema já dizia:

A autopiedade e o sentimentalismo não são blues. Ao contrário. A sua afirmação fundamental é que homens e mulheres têm de viver a vida como ela é ou, se não conseguirem, devem morrer. Eles riem e choram porque são humanos, mas sabem que isso não adianta. (HOBSBAWN, 2012, p. 206)

Elijah Wald (2010) também chama atenção para o problema de reduzir a identidade do Blues fundamentalmente a uma musicalidade triste. Segundo o autor, ao mesmo tempo em que é uma das mais catárticas músicas na terra, o blues americano produziu milhares de canções dançantes e cômicas: “Once the style became a national craze in the 1910’s, blues compositions were played in all sorts of tempos and rhythms...” (WALD, 2010, p.2) [*Quando o estilo se tornou uma loucura nacional nos anos 1910, composições de blues eram tocadas em todos os tipos de tempos e ritmos...*].

O mesmo autor pontua que a influência das *Field hollers* foi sim presente em alguns músicos do deep Delta valorizados pela historiografia, como Skip James, Charley Patton e Son House. Porém, estes artistas tiveram pouquíssimas gravações de grande sucesso. Os cantores de blues do sul que faziam sucesso no mercado de então tinham mais influências urbanas (WALD, 2004, pos. 1534). Portanto, tanto no Blues quanto no Samba, não se sustenta a visão estereotipada de músico popular rudimentar – restrito ao campo ou ao morro, pois veremos como tais compositores circulavam por diferentes espaços da sociedade que viviam.

Como definir Samba e Blues, então? Em primeiro lugar, é preciso historicizar o surgimento destas expressões culturais no meio social, artístico, musical e popular, principalmente, a partir do início do século XX. A partir de então, pode-se observar a formação de experiências que se aproximam do que futuramente se desdobrará nos debates acerca da consolidação destes gêneros musicais.

A identidade “Samba”, no Rio de Janeiro da virada do século XIX/XX, por exemplo, estava mais atrelada às festas com danças e músicas do que propriamente a um gênero musical em específico<sup>43</sup>. Portanto, quando se fala em “samba” na primeira década do século XX está sendo identificado algo mais amplo do que um gênero musical, pois, como diz Roberto M. Moura, há uma “antecedência da festa ao gênero” (MOURA, 2004, p. 52). Processo vivenciado pelo Blues de forma similar no mesmo período: músicos de rua, *blackface minstrels*, estrelas de vaudeville, orquestras de ragtime e músicos de jazz tocavam canções identificadas como “blues” nos mais variados ritmos. Muitos músicos de Jazz, ao descrever a música de sua juventude passada em fins do século XIX, mencionam o blues e números populares de dança. O próprio Buddy Bolden, um dos primeiros líderes de Jazz Bands de Nova Orleans, tinha sua música creditada como uma fusão de “blues” e o “estilo

---

<sup>43</sup> Em 1890 e 1888, respectivamente, literatos como Arthur Azevedo, autor de *O Cortiço*, e Raul Pompéia citavam o termo “samba” para descrever festas de populares com violão, dança, rodas, palmas e mulatas (SANDRONI, 2008, p.91)

crioulo caribenho”. Aqui, “blues meant not only a kind of song, but dance tempo, the slow rhythm to which dancers did the ‘drag’ or the ‘belly rub’” (WALD, 2010, p.82) [*blues significava não apenas um estilo de canção, mas um ritmo de dança, um ritmo lento em que os dançarinos faziam o “arrastar” ou a “barrigada”*]. Neste caso, o blues não se relacionava às festas na forma específica que o “samba” o fazia, porém o termo estava associado também a expressões corporais muito próximas a “umbigada”, dança típica afro-brasileira presente nos lundus, jongos e, também, samba. De qualquer maneira, tanto blues quanto o samba estavam longe de ser identificados aos gêneros musicais no senso moderno (WALD, 2010, p. 20). Isto irá ocorrer paralelamente à entrada de seus músicos junto ao mercado cultural e fonográfico em consolidação nos seus respectivos países..

Neste contexto, o movimento migratório interno de grande parte da população negra em busca de melhores condições de vida será um fator importante na formação do Blues e do Samba. No final do oitocentos para o início do século XX, o Rio de Janeiro viveu um aumento demográfico, fortemente influenciado pela chamada diáspora baiana. Este seria o nome que se dá ao movimento feito por um grande número de migrantes do estado nordestino, que, desde o pós-abolição, se deslocaram para a então capital do país. Sobre a organização espacial da população migrante e pobre no Rio de Janeiro, Maria Clementina Pereira Cunha diz que:

Brasileiros pobres, negros libertos ou escravos de ganho e imigrantes estrangeiros amontoavam-se em habitações coletivas que se multiplicavam pelo centro e pela Cidade Nova e adjacências. Nesse movimento, a segunda metade do século XIX foi marcada intensamente pela chamada diáspora baiana [...]. (CUNHA, 2001, p. 209)

Muitos dos migrantes e seus filhos terão papel central nas festas, músicas e carnavais da cidade, como veremos mais a frente, se localizando nestes bairros da região portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo) até a Cidade Nova (morro de São Carlos e Estácio). Tal região será conhecida pela historiografia do samba como Pequena África, devido ao fato do sambista Heitor dos Prazeres ter chamado a localidade de “África em miniatura”, devido ao grande número de população pobre e negra que residia lá e de sua intensa produção cultural.

No caso do Blues, o Delta dos rios Mississipi e Yazoo são vistos como locais de origem na memória histórica do gênero, tendo muitos folcloristas que remontam ao “deep south” em busca de uma série de músicas e letras que nos primeiros anos de 1900 já soavam “more or less like what would come to be called blues” (WALD, 2004, pos. 418) [*mais ou menos como o que será chamado de blues*]. Porém, um dos maiores fatores para a ascensão

do gênero nacionalmente foi a grande migração da população negra e sulista em direção a cidades como Nova York e Chicago, principalmente, que serão polos dos primeiros artistas a fazerem sucesso com o Blues. A “mãe” e o “pai” do Blues, Ma Rainey e W. C. Handy são migrantes - músicos os quais a importância na indústria fonográfica veremos mais a frente. A primeira, nascida na Geórgia em 1886, e o segundo no Alabama em 1873. Ambos migraram para o norte, passando por Chicago em busca de suporte da indústria fonográfica da cidade. Além disto, ambos eram veteranos dos minstrel shows no sul do país e se referiam a inspirações do Sul na formação de seus estilos musicais:

Handy recalled being inspired by the music of a ragged guitarist he heard at a Mississippi Delta train depot in 1903, and Rainey said that she learned her first blues – thought the style did not yet have that name- from a girl who came to hear her sing in a tent show in rural Missouri in 1902. (WALD, 2010, p. 16)

*Handy lembrou-se de ser inspirado pela música de um guitarrista maltrapilho que ele ouviu em um depósito de trem do Mississippi Delta em 1903, e Rainey disse que ela aprendeu seu primeiro blues - pensei que o estilo ainda não tinha esse nome - de uma garota que ela veio a ouvir cantar em um show de tenda no Missouri rural em 1902.*

Certamente, Rainey e Handy estavam construindo uma nova musicalidade com base em inspirações nos *hollers*, *moans* e estilos rurais advindos do sul, relacionados ao deep blues, porém estavam redefinindo o próprio termo “blues”, também. Quando os primeiros violonistas e cantores rurais do delta começaram suas gravações nos anos 1920’s, o blues já era um estilo popular nas gravadoras, sendo difícil definir uma cronologia de influências. Continuando no caminho de relativizar a ideia de origem “remota” do Delta, é importante dizer que a própria região é resultado de um movimento migratório em busca de terras em fins do século XIX – a maior parte da população negra residente do local veio de outras áreas, sendo pioneira no Delta. Tal dado terá relação direta com a (pouca) memória desta população sobre a escravidão, tendo sido levantado por entrevistas feitas com população idosa nos anos de 1940 e 1941 por Alan Lomax, John Work e, principalmente, o sociólogo Lewis Jones pela Universidade de Fisk e pelo Library of Congress (WALD, 2004, pos. 1661/1669). Os músicos que ficarão famosos por representarem o *Deep South* na verdade enquadram-se na partir da terceira geração desta população ainda se fixando na região. Charley Patton (1891-1934), Son House (1902-1988), Tommy Johnson (1896-1956) e Skip James (1902-1969) estavam longe de serem “pioneiros” do Delta. Após eles, veio uma geração ainda mais adaptada às mudanças e inovações tecnológica do século XX, como a música eletrificada e urbana – por exemplo, Howlin’ Wolf (1910-1976) e Robert Johnson (1911-1938).

Tais exemplos precisam ser refletidos em uma perspectiva comparada. Em primeiro lugar, mesmo que músicos de Blues e Samba estejam envolvidos com processos de migração, o caso dos primeiros se demonstra mais complexo devido ao fato da amplitude dos movimentos migratórios durante a formação do gênero musical em questão. De Memphis, Mississippi, Chicago, Nova York, Texas, Los Angeles. Mesmo que o Delta tenha sido postumamente escolhido como “berço” do blues, muitos são os deslocamentos - quando tratarmos das gerações de Blues e da Indústria fonográfica, tal quadro ficará mais explícito. Enquanto isso, o samba carioca se centraliza no mercado fonográfico da própria cidade em que se consolida. Evidentemente, há também, defesas de manifestações de “Samba” pelo Brasil como um todo, porém quando tratamos da indústria fonográfica, as disputas geracionais e identitárias ficam mais restritas às localidades inseridas dentro da própria cidade carioca. Esta diferença pode ser associada mais uma vez à desigualdade de recursos entre Brasil e Estados Unidos ou pelo fato do Samba carioca ter se consolidado na cidade que centralizará os investimentos culturais no início do século XX, enquanto o Blues teve mais opções de centros comerciais. Um último fator para esta diferença de mobilização pode ser envolvendo as diferentes formas de segregação de cada país, que levam a diferentes tipos de mobilidades espaciais da população afetada por tais desigualdades.

Segregações presentes na cidade do Rio de Janeiro de então, quando muitas das habitações coletivas por toda a cidade estavam sendo derrubadas pelas reformas urbanas implementadas no início do século XX, levando, gradualmente a população pobre e majoritariamente negra a migrar para esses bairros adjacentes do centro e, principalmente, para os morros. Segundo Sérgio Cabral (2011), em 1903 o próprio Pereira Passos, então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, assinou o seguinte decreto, onde indiretamente oficializava o objetivo de levar a população pobre para longe do asfalto: “Os barracões toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto de que se lance mão para obtenção de licença, **salvo nos morros que ainda não tiverem habitações e mediante licença.** [o destaque é do autor]” (apud CABRAL, 2011, p. 30). Esta segregação/migração influenciou diretamente as referências simbólicas do mundo do samba, onde a identidade do “morro” enquanto lugar de origem desta manifestação progressivamente vai ganhando espaço entre sambistas e intelectuais, como abordado no primeiro capítulo.

Processos de segregação/migração envolvendo a população negra também estarão relacionada à história da música nos Estados Unidos. Devido a uma série de fatores relacionados a isto, o delta se torna representante simbólico das origens do Blues e seus músicos passam a ter grande força no meio artístico. Em primeiro lugar, há uma grande

densidade populacional negra na região, com um número alto de jovens que tinham mobilidade nos meios urbanos e rurais. Em segundo lugar, tal “cinturão negro” tinha um altíssimo índice de linchamentos nos anos 20 e 30 (MUGGIATI, 1995, p.19), período em que a região era regulada por um sistema de parceria em que fazendeiros negros eram presos a terra em uma forma de dependência econômica pouco diferente da escravidão. “It is often suggested that it was this vicious oppression, and the misery that went along with it, that fuelled the deep emotional Power of the area’s great blues singers” (WALD, 2004, pos. 1643) [*Muitas vezes sugere-se que foi essa opressão viciosa, e a miséria que acompanhou, que alimentou o poder emocional profundo dos grandes cantores de blues da região*].

Estes processos migratórios influenciaram diretamente o Blues e suas canções, principalmente em relação à composição dos locais onde seus músicos atuaram. Por um aspecto, observa-se um Delta altamente segregado e composto por uma população recém-chegada. Por outro aspecto, tem-se uma série de referenciais simbólicos veiculados nas próprias canções que dialogam com este contexto social de migrações. Clara Smith, originária da Carolina do Sul, em 1925, parodiava viagens, ferrovia e mudança constante:

Got the travelin’ blues, gonna catch a train and ride (bis) / When I ain’t ridin’, I ain’t satisfied / I’m a rambling woman, I’ve got a ramblin mind (bis) / I’m gonna buy me a ticket and ease on down the line.

*Estou com os blues da viagem, vou pegar um trem e rodar / Quando não estou rodando não estou satisfeita / Sou uma mulher da estrada, tenho a cabeça na estrada / Vou comprar uma passagem e rolar por estes trilhos.* (apud MUGGIATI, 1995, p. 30)

Nascido em Anniston, Alabama, Cow Cow Davenport (1927 – Paramount) denunciava:

I’m tired of being Jim Crowed, gonna Leave this Jim Crow town / Doggone my black soul, I’m sweet Chicago bound / Yes I’m leaving here from this old Jim Crow town / I’m going up North where they say money grows on trees

*Estou cansado de ser Jim Crowed<sup>44</sup>, vou deixar esta cidade Jim Crow (segregada) / Aos diabos minha alma negra, Eu estou ligado a doce Chicago / Sim, estou saindo aqui da cidade velha de Jim Crow / Eu estou indo para o norte, onde eles dizem que o dinheiro cresce em árvores*

---

<sup>44</sup> “Jim crowed” se refere à utilização do verbo to “Jim Crow” – utilizar a segregação racial. No caso da música, a tradução mais próxima seria “sofrer com a segregação racial/racismo”.

Como pontuado acima, tais processos migratórios estavam diretamente associados a experiências de segregação e buscas por oportunidades de vida e espaços de sociabilidade onde estes músicos negros lutavam por expressar e construir suas vivências e canções. Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, instituições e festas religiosas foram locais importantes para músicos negros, sem deixar, evidentemente, de serem também centros de conflitos acerca de suas manifestações identitárias, musicais e religiosas.

Destes lugares, um dos que teve grande importância na sociabilidade para a cultura popular e o samba foi a Festa da Penha. Com origem católica e portuguesa, foi sendo progressivamente incorporada por segmentos pobres da sociedade carioca. No entorno da Igreja, onde antes as barracas vendiam apenas guloseimas e se cantavam fados portugueses, diversos músicos negros e populares começaram a manifestar seus batuques e sons. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, o sambista Heitor dos Prazeres disse: “naquele tempo não tinha rádio [...] a gente ia lançar as músicas na Festa da Penha. Então quando a música era divulgada na Festa da Penha, nós podíamos ficar tranquilos que aquela música já era do [sic] carnaval”<sup>45</sup>. Como que para ratificar a memória de Prazeres, em 03 de dezembro de 1922, o *Jornal do Brasil* noticiava:

Os sambas e marchas carnavalescos começam, todos os anos, a sua popularidade na festa da Penha. Já antontem, a Penha ouviu as primeiras criações carnavalescas, aplaudidas com entusiasmo. Caninha, como sempre faz, esteve no arraial e apresentou sua nova composição para os dias de folia, *Meu amor quer me bater*. No próximo domingo, a dupla Caninha - Pixinguinha voltará à festa com um conjunto aumentado, para deliciar os romeiros. (apud MOURA, 2004, p. 118)

No clássico da historiografia *A Subversão pelo Riso*, Rachel Soihet (1998) demonstra que as festas da Nossa Senhora da Penha foram alvos de perseguições e controles por parte das autoridades, mesmo não havendo proibições explícitas constantes. Segundo a autora, em 1907 os sambas foram liberados, porém era proibido transportar os seus instrumentos. Em 1912, os sambas e batuques voltaram a ser proibidos até 1916, quando se pode perceber uma maior liberdade oficial para os ranchos e blocos carnavalescos.

Contudo, tais tentativas de repressão não cessaram totalmente. O então chefe da polícia no Rio de Janeiro, Aurelino Leal, dois anos depois, em 25 de setembro de 1918, ordenava:

---

<sup>45</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

Providências para a Festa da Penha. Uma força da Brigada Policial composta de 10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e 20 de cavalaria. Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado “Samba”, visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e conflitos. (Arquivo Nacional, Ijj6-678 apud FRANCESCHI, 2010, p.33)

Evidentemente, distúrbios, “discórdias” e “conflitos” existiam nestas festas, muitas vezes causados e ocorridos entre os próprios populares por causa de rivalidades individuais ou entre grupos. No entanto, tais medidas repressivas e de controle reduziam uma vasta e diversa população a um perigo em potencial, da mesma forma que culpabilizava e estigmatizava a manifestação cultural pelas desordens e brigas pessoais ou entre grupos. Até mesmo os instrumentos eram vistos enquanto motivadores de “discórdias”, sendo apreendidos, como relatado pelo sambista João da Baiana:

Pandeiro era proibido. O samba era proibido e o pandeiro. Então, a polícia perseguia a gente. E eu tocava pandeiro na [Festa da] Penha, na época da [Festa da] Penha. A polícia me tomava o pandeiro. [...] Pois então não fui preso por pandeiro? Diversas vezes. Me tomavam o pandeiro e me prendiam. Eu tenho fotografia em casa, nas revistas, eu dentro do xadrez com o pandeiro. [...] Prendiam para corrigir. (João da Baiana em Depoimento ao Museu da Imagem e do Som/Rj em 25/08/1966)

As memórias do músico João da Baiana, além de terem peso de documento por si só, são amplamente verossímeis, principalmente quando cruzadas com outros documentos que ratificam tais experiências ao demonstrar casos semelhantes no mesmo contexto. Por exemplo, em uma edição de 31 de dezembro de 1922 (o que com certeza não é o mesmo ano do ocorrido com João), o *Jornal do Brasil* registrava: “No domingo passado, último dia da festa da Penha, as autoridades policiais apreenderam todos os pandeiros que surgiram isolados, isto é, cujos donos não integravam conjuntos musicais.” (apud MOURA, 2004, p. 119).

O mesmo João da Baiana era amigo de infância de Donga e Pixinguinha, todos músicos importantes na formação do Samba e frequentadores de outro espaço central para o gênero: a casa da Tia Ciata. A baiana Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata) era casada com um funcionário do gabinete do delegado, o que era um dos fatores para que conseguisse montar uma rede de conhecimentos, proteção e circularidade cultural, que possibilitavam a organização de famosas festas com grande produção de músicas e práticas culturais que eram estigmatizadas pelas forças policiais de então:

Essas intrincadas relações com os “de cima” – brancos letrados, ricos ou poderosos – foram mantidas e cultivadas por Ciata em sua casa, onde se mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba e o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade (do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde). [...] (CUNHA, 2001, p. 217/218)

Entretanto, tal circularidade não significa ausência de divisões e conflitos: exposto na frente da casa tocava-se apenas choro, e o batuque ficava reservado aos fundos. Em depoimento a José Ramos Tinhorão (1992), João da Baiana relembra tais delimitações: “Os velhos ficavam na parte da frente, cantando partido-alto... os jovens ficavam nos quartos cantando samba corrido. E no terreiro ficava o pessoal que gostava de batucada”. Da mesma forma o faz Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1968: “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia ao terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de samba.”<sup>46</sup>. Para Roberto Moura, Pixinguinha reafirma estas ideias:

Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. (Depoimento de Pixinguinha apud MOURA, 1995, p. 82.)

Nestes depoimentos, fica a presença de questões relacionadas à identidade racial na memória dos músicos nestas festas. Estas divisões entre manifestações mais eruditas na sala da frente (“Choro”) e mais populares nos fundos (“batucada no terreiro”) é um diagnóstico das vivências de segregação e racismo vivenciado por estes músicos na sociedade carioca do início do século XX. Em 1916, a partir da própria casa da Tia Ciata saiu às ruas um bloco carnavalesco em que seus integrantes cantavam: “*Nós somos gente. (...) Macaco é o outro!*”. Assim respondiam as teorias do famoso teórico da desigualdade das raças Conde de Gobineau, visitante da cidade carioca no final do século XIX, quando disse que observara uma negativa mistura de raças no Brasil, o que para ele era uma “degenerescência do mais triste aspecto” (apud SOIHET, 1998).

Esta metáfora do macaco é constante na história mundial de fins do século XIX, início do XX, porém tendo base uma série de pensadores do século XVIII como Lamarck e Buffon<sup>47</sup>. Mesmo tendo algumas especificidades entre eles, todos convergiram para a tese de

<sup>46</sup> Pixinguinha e Donga fazem descrições muito semelhantes, também, em depoimentos colhidos por Sodré (1998).

<sup>47</sup> Sobre isto, conferir artigo do pesquisador americano James Bradley em <http://theconversation.com/the-ape-insult-a-short-history-of-a-racist-idea-14808> acessado em 20/10/2017 às 19:31.

Gobineau que dividia o ser humano em espécies, as quais os negros seriam mais primitivos enquanto os brancos mais civilizados, evoluídos. Nos Estados Unidos, o caso do congolês Ota Benga foi explícito: exibido em zoológico no Bronx junto a um orangotango, sendo um ato (MENDES, 2016, p. 44). No Brasil:

O termo *macaco*, como forma de designação racista dos negros, é frequente ao longo desse período. Já o encontramos na crônica de Lima Barreto sobre o diabinho e podemos encontrá-lo facilmente em outras ocasiões. Em 1912<sup>48</sup>, o jornal *A Noite* publicou um editorial intitulado ‘Bela propaganda’, no qual reclama contra um empresário que organizara uma ‘orquestra de negros e mulatos’ para tocar e dançar tangos brasileiros e maxixes em Paris. Indignado, o jornal esbraveja contra a propaganda negativa do país no exterior e classifica os músicos e dançarinos como ‘macacos amestrados’. Vale lembrar, a título de curiosidade, que o editorial provavelmente se refere aos famosos 8 Batutas, grupo instrumental formado por Pixinguinha, Donga e outros grandes do ‘choro’, cuja excursão à Europa, nessa época, foi financiada pelo milionário Jorge Guinle [...]. (CUNHA, 2001, p. 363)

O grupo 8 batutas, citado por Cunha (2001) sofreu uma série de críticas desde seus primeiros anos, devido suas apresentações do Cine Palais, na Avenida Rio Branco. Ataques que se intensificaram a partir da atuação do grupo em viagem à Europa. Um paralelismo interessante que podemos fazer aos 8 batutas é o exemplo dos Fisk Jubilee Singers nos Estados Unidos. Um grupo de músicos financiados pela Universidade de Fisk, fundada pela Associação Missionária Americana para ex-escravos e afro-americanos em 1866. A missão original do grupo era levantar dinheiro para a instituição, porém suas apresentações de músicas escravas, Spirituals e Shouts fizeram muito sucesso. Ao mesmo tempo, tiveram também, muitas críticas que os exotizava, rotulando-os como “primitivos”, “estranhos”, “selvagens”, “rudes”: “by the 1870’s, when the Fisk Jubilee Singers toured the United States and several European countries, racial discourses had created a framework that associated blackness with authenticity, emotional religion, natural musicianship, and primitivism.” (GRABER, 2004, p. 27) [*pelos 1870’s, quando os Fisk Jubilee Singers faziam tour pelos Estados Unidos e por muitos países europeus, discursos raciais tinham criado uma estrutura que associava negritude a autenticidade, religião emocional, musicalidade natural, e primitivismo*]. Mesmo que estes grupos se apresentassem de forma profissional, enquanto músicos nada folclorizados, muitas vezes eram retratados desta forma, devido ao pensamento racial que insistia em estereotipá-los em rótulos pejorativos (JOHNSON; JOHNSON, 1925, p.16-17).

---

<sup>48</sup> Provavelmente ocorreu um equívoco, talvez de digitação, na data citada por Cunha (2001), pois, na realidade, os Oito Batutas viajaram para Paris no ano de 1922.

O livro citado acima de Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia – Uma história social do carnaval carioca entre 1890 e 1920* sobre o Brasil é um trabalho que nos ajuda a refletir sobre este jogo entre afirmação cultural e preconceito, “repressão e sedução” em torno da cultura popular também presente nos Estados Unidos. Analisando farta fonte documental, a autora diz que, com a República, buscou-se aperfeiçoar as formas de controle e repressão de “batuques”, “cantorias” e “danças” populares (CUNHA, 2001, p. 195). Instruções policiais exigiam licenças, revistas e registro junto à delegacia para controlar as manifestações populares, principalmente no período do ano em que têm maior liberdade: o carnaval.

Entretanto, Cunha (2001) passa longe dos simplismos que reduzem a cultura popular a um grande aglomerado homogêneo, o qual sofre de forma passiva a repressão imposta pelas autoridades. Pelo contrário, em sua pesquisa, a historiadora vislumbra o carnaval, e os populares, em toda sua complexidade histórica. Assim como nas Igrejas Negras americanas sobre os Shouts, nos próprios blocos populares havia diferenças: cordões eram mais espontâneos, muitas vezes, acusados de “bárbaros” e cheios de “africanismos” e, por estas referências, eram muito criticados por conservadores da época. Por isto, alguns foliões seguiram caminhos opostos, através dos ranchos, que foram formas de inovação positiva, ou seja, busca de alguns populares por legitimidade através da organização e de uma aparência de calma, controle. Ambos os tipos de blocos carnavalescos foram até a imprensa em busca de apoio, tendo relações com seus órgãos. Entretanto, segundo Cunha (2001), houve uma tendência dos jornais, de forma geral, em valorizar os ranchos, em que a organização teve importante papel o baiano e Ogã de terreiro Hilário Jovino – diminuiu os regionalismos, utilizou cores nacionais, fez aliança junto a setores governamentais e da elite em defesa de seus blocos.<sup>49</sup>

A partir disto, podemos perceber uma especificidade na história do Samba em relação ao Blues: no primeiro, o carnaval passa progressivamente a ter uma forte centralidade, ao longo das décadas, principalmente, de 1910 a 1920. De qualquer forma, por mais que os festejos de momo sejam uma oportunidade popular de subversão, pode-se observar muitas cisões e segregações típicas da sociedade carioca de então. Segundo Rachel Soihet (1998), durante os dias de folia fica evidente o contraste entre duas visões de mundo: uma construída a partir da reforma Pereira Passos, europeizada, cujo principal símbolo era a Avenida Central

---

<sup>49</sup> Mesmo que tenham existido estas diferentes formas de expressão popular no carnaval, muitos não faziam tais distinções, englobando Ranchos e Cordões nas mesmas classificações. Assim o fez João do Rio ao descrever o Rancho de Tia Ciata “Rosa de Ouro” e o carnaval na Pequena África de “bárbaros cordões de negros suarentos” (apud CUNHA, 2001, p. 219)

por onde transitava a alta sociedade com seu desfile de carros com flores. A outra, da Praça Onze, um “ponto de concentração de sambistas e malandros, como o lugar da batucada e do samba duro” (SOIHET, 1998, P. 57), onde se localizava a casa da Tia Ciata, também. Entretanto, os populares não se restringiam apenas à Cidade Nova, comparecendo também à Avenida Central com pandeiros, violões, cordões e sambas considerados impróprios à cidade branca que se pretendia reproduzir. Mesmo nas Grandes Sociedades carnavalescas, as quais eram formadas por membros da elite carioca europeizada, a presença e atuação de negros estavam envolta de uma forte tensão racial:

os negros que muitas vezes se escondiam sob roupas de diabinhos e cabeças de velhos a serviço da segurança dos sócios importantes eram também personagens centrais no interior dos préstitos, na medida em que constituíam um de seus temas básicos. Apareciam como beneficiários da ação caridosa ou militante das sociedades, presenteados com cartas de alforria; apareciam às vezes representando a si mesmos em carros alusivos à questão da abolição, cantando loas aos seus “benfeitores” brancos. Mas estavam também na platéia, ameaçadores em seus cordões ou, pior, divertindo-se em brincadeiras abomináveis aos olhos dos defensores da civilização e do progresso: praticavam o mais melado dos entrudos – aquele que envolvia o uso de farinhas e pós, com os quais mudavam a cor da pele para afrontar os brancos. (CUNHA, 2001, p.274)

Mesmo estando inseridos em todos estes conflitos, foliões, músicos e sambistas buscaram constantemente negociar com autoridades e investidores da alta sociedade, tendo o objetivo de oficializar e legitimar seus grupos, ranchos, cordões e escolas de samba. Muitos são os exemplos trabalhados na historiografia do carnaval<sup>50</sup>, em que líderes de ranchos e cordões se direcionavam à Prefeitura do Rio ou à delegacia registrar seus blocos para saírem nas ruas ou até mesmo em jornais para receberem apoio financeiro – algo que ocorria desde o período da monarquia no Brasil (CUNHA, 2001). Porém, apenas a partir da década de 1920 que poderemos observar a formação das famosas Escolas de Samba cariocas neste circuito.

Antes mesmo do primeiro desfile oficial, os próprios sambistas já teriam organizado uma competição entre as escolas, de acordo com Cabral (2011, p.70). O maior incentivador para que o desfile ocorresse foi o jornalista Mario Filho, do jornal *Mundo Sportivo*, periódico que organizou o primeiro desfile de Escolas de Samba em 1932 (CABRAL, 2011). A partir daí, outros jornais interessaram-se pelos desfiles, como o *Correio da Manhã* e o *Globo*, ocorrendo até uma disputa entre estes para ver quem organizava o segundo desfile oficial. Tal contenda, vencida pelo *Globo*, trouxe exigências de organização e autenticidade às Escolas, como a proibição de instrumentos de sopro e a obrigaçã da presença da ala das baianas

---

<sup>50</sup> Sobre isto, ver Cunha (2001), Cabral (2011), Vianna (2007), entre outros.

(CABRAL, 2011, p.84), tendo então que adequar-se e negociar com tais exigências de autenticidade.

De acordo com a historiografia e com depoimentos de grande parte dos sambistas mais antigos, segundo Cabral (2011), a primeira escola de samba organizada teria surgido do bloco “Deixa Falar”, fundado pelo grupo de sambistas do Estácio de Sá. Eram músicos como Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Rubem Barcelos, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, Baiaco, Brancura, cujas gravações utilizamos como fontes para esta tese. Viviam pelo citado bairro que demarca o limite da região conhecida como “Pequena África”, nos arredores do Morro São Carlos. Sendo assim, o pioneirismo da “Deixa Falar” entrou na memória do carnaval e das Escolas de Samba. Porém, a história é mais complexa do que isto. Em depoimentos analisados no Museu da Imagem e do Som, os próprios Ismael Silva e Bide parecem se contradizer. O primeiro é incisivo em afirmar a invenção do termo “Escola” por ele próprio, inspirado no senso de seriedade do termo que ele via na Escola Normal que ficava próxima da região onde atuavam. Já o segundo, Bide, responde afirmativamente quando perguntado se o termo já era utilizado na época: “Eu não me lembro quem disse: vamos virar Escola de Samba pro ano, que Mangueira e Oswaldo Cruz vai ser Escola de Samba”<sup>51</sup>.

Assim como no Blues, visões puristas sobre as Escolas de Samba são constantes na história do Brasil. Defendem que, a partir do momento que as Escolas ganham visibilidade, elas já teriam sido expropriadas pelo Estado e por uma elitização branca, principalmente a partir do incentivo mais institucional com o Estado Novo (1937-1945). Porém, é preciso relativizar tais perspectivas essencialistas, pois elas não contemplam todo o processo de conflito, negociação e transformação por qual todos os sujeitos históricos passam, não excetuando os músicos negros e populares.

Desde os primeiros registros destas manifestações culturais, há fortes indícios de hibridismo cultural, relações com bandas militares de padrão europeu, símbolos identitários como bandeiras, instrumentos das mais diferentes correntes culturais. Ou seja, sem deixar de ter uma forte referência negra e africana, misturavam uma série de elementos da cultura popular e da cultura chamada “erudita” (MONTES, 1996-97). Tais fatos reforçam nossa crítica ao modelo purista que defende uma raiz intocável e essencializada tanto para o Samba quanto para o Blues. Em ambos os casos, ficamos restritos as referências culturais africanas e à escravidão e/ou segregação envolvendo a população negra localizada em ambientes de

---

<sup>51</sup> Depoimentos de Alcebíades Barcelos (21/03/1968) e de Ismael Silva (16/07/1969) ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ

pobreza: morros no Rio de Janeiro e o deep south nos Estados Unidos. A história destes músicos não é apenas isto. Sobre os Estados Unidos, adiantando uma de nossas hipóteses acerca da falta de temáticas relacionadas à escravidão nas canções que analisamos, Wald diz:

Blues certainly had roots in earlier Southern styles, but its trunk and many of its most fruitful branches were in Chicago and New York – and later in Los Angeles – in the recording studios and vaudeville theaters. In the 1920s, slavery was still a living memory for many Black families, and no one was feeling nostalgic for any “good old days” (WALD, 2004, pos. 376).

*O Blues certamente tem raízes nos estilos sulistas anteriores, porém seu tronco e muitos de seus mais frutíferos ramos estavam em Chicago e Nova York – e depois em Los Angeles – nos estúdios de gravações e nos teatros de vaudeville. Nos anos 20, escravidão era ainda uma memória viva para muitas famílias negras, e ninguém estava se sentindo nostálgico por quaisquer “bons velhos tempos”.*

Como vimos no primeiro capítulo, tais idealizações criticadas por Wald foram reforçadas a partir da década de 1930 nos Estados Unidos. Mesmo com estas ressalvas aqui feitas, junto do surgimento do movimento “revival”, este foi um período continua sendo importante para a música negra. Com o ímpeto do New Deal<sup>52</sup>, o qual já dava bons resultados em fins da década de 1930, consolida-se um movimento intelectual de retorno às origens da cultura americana: “o período entre 1930 e 1941, portanto, viu os intelectuais ‘indo ao povo’, coletando, gravando e cantando a sua música com satisfação.” (HOBSBAWN, 2012, p. 95). Os irmãos Lomax vão buscar gravações de canções “pré-jazz” e de Blues, músicos como Leadbelly vão ganhar visibilidade maior. Da mesma forma, o Estado norte-americano também entrará nesta relação:

O próprio governo americano, ciente do valor propagandístico do jazz<sup>53</sup> como produto de exportação cultural, enviou Dizzy Gillespie para o exterior como embaixador cultural exatamente da mesma maneira que fizeram com Louis Armstrong anos antes. De 1940-1950 em diante, o jazz moderno não foi uma arte de ‘foras-da-lei’ mais do que havia sido o cubismo nos anos 1930. (...) No final dos anos 1950, no entanto, o *cool jazz* tinha, por sua vez, sido substituído por uma revolta ‘músico-nacionalista’ ainda mais consciente dos músicos negros, que pleiteavam a volta ao blues...” (HOBSBAWN, 2012, p. 119-120)

Aqui encontramos um importante ponto da comparação Brasil-Estados Unidos para refletirmos. De fato, em ambos os locais pode-se observar a relação dos músicos negros com Estado e autoridades públicas e civis, o que se associa a um progressivo uso destas expressões

<sup>52</sup> Plano de recuperação econômica sobre o governo do presidente Roosevelt que tinha o objetivo de recuperar os Estados Unidos da crise econômica de 1929.

<sup>53</sup> Hobasbawn utiliza o termo Jazz de forma bastante ampla em seu livro, realçando em muitos pontos as confluências do gênero com o Blues, também.

culturais enquanto símbolos nacionais. Porém, há uma especificidade na forma como tal relação público X privado se configura em cada país. De um lado, no Brasil, Jornais e Estado gradativamente passam a investir em algumas manifestações musicais populares, como vimos sobre as Escolas de Samba. Por outro lado, nos Estados Unidos não há um movimento similar, na mesma proporção, relatado pela historiografia quando trata do Blues e até do Jazz.

O próprio Hobsbawm, citado acima, irá fazer um adendo mais a frente em seu livro; “Poucas foram as artes populares subsidiadas por patrocínio público ou privado. A maioria delas, como o Jazz, é uma forma de entretenimento comercial realizada por artistas profissionais contratados...” (HOBSBAWM, 2012, p. 211). O autor até cita “autoridades públicas” que pagavam para músicos de Jazz tocarem em parques (HOBSBAWN, 2012, p.215), porém fica longe de dar relevância a tal fato. Evidentemente, este é um tema de grande complexidade que pode ser desdobrado em estudos futuros. Porém, cabe aqui a reflexão sobre a especificidade da relação entre Estado/autoridades X cultura popular (samba e blues) em cada país e se isto se deve a duas possíveis hipóteses que voltaremos mais a frente: 1) Diferentemente dos Estados Unidos, o Brasil, a partir das primeiras décadas do século XX, viverá um gradual intervencionismo do Estado em questões de âmbito cultural, o que desembocaria no Estado Novo em 1937-1945; 2) Nos Estados Unidos, ocorreu uma maior efervescência econômica e comercial, o que teria possibilitado a prevalência de oportunidades e iniciativas privadas nos campos musicais e de entretenimento, sem grandes necessidades da presença do Estado.

### **2.3 Refletindo acerca de especificidades musicais, instrumentais e religiosas: debatendo “paradigma da punição” e Cultura Negra na América do Norte e no Brasil**

Ao fazermos uma reflexão comparada entre o Blues e o Samba, a questão das especificidades musicais dos dois gêneros tem grande relevância, desdobrando-se para debates acerca das subjetividades culturais, históricas e sociais entre Brasil/Estados Unidos. Alguns destes aspectos já foram trabalhados nos capítulos anteriores. Porém, cabe ainda avaliarmos as diferentes hipóteses existentes que buscam explicar tais diferenças. De um lado, há um peso dado pela historiografia sobre os processos punitivos e repressivos presentes em cada país sobre suas respectivas expressões musicais. Por outro lado, o componente religioso

também aparece para justificar uma suposta distância continental entre o Blues e o Samba. Porém, um olhar mais minucioso pode levar a outras interpretações.

O aspecto da repressão das culturas e musicalidades negras na América é um ponto importante para refletirmos comparativamente sobre o Blues e o Samba. Mesmo sem deixar de contemplar os aspectos raciais e sociais expostos neste capítulo, o historiador Marc Hertzman (2013) analisou profundamente uma série de mais de 400 processos envolvendo músicos e localidades ligadas à história do samba, chegando à conclusão de que é preciso relativizar a dimensão da repressão sobre esta musicalidade carioca na virada do século XIX / início do XX. Segundo o autor, não há citação ao “samba” no código penal brasileiro de 1890, e são pouquíssimos os indícios de uma “proibição sistemática” ao mesmo, sendo o próprio caso do João da Baiana citado aqui como um exemplo do equivocado “paradigma da punição” (HERTZMAN, 2013, p. 32). Nossa tese não pretende mergulhar nesta polêmica, por entendê-la num aspecto interpretativo e semântico: “sistemática” ou não, há sim indícios constantes de que os músicos de samba estiveram envolvidos em conflitos resultados de posturas e processos da diretamente relacionados à forte segregação de raça e classe vivida no cotidiano da sociedade carioca.

Contudo, ao falar sobre o Samba, Hertzman chama atenção para dois pontos que podem iluminar nossa reflexão comparada do gênero com o Blues. Primeiramente, nos faz ter cautela em supervalorizar os aspectos repressivos, pois isto pode tirar nossa atenção para os espaços de possibilidade de atuação e socialização destes músicos. Em segundo lugar, diz que o “paradigma da punição” está presente em termos mais amplos na história da América: antes de se tornarem “símbolos nacionais” as músicas populares são conhecidas por serem reprimidas, sendo este um ponto importante da construção de uma narrativa identitária (HERTZMAN, 2013, p.33). Isto é, situa claramente uma motivação para compararmos o Samba e o Blues.

Um questionamento muito comum feito entre pesquisadores e apreciadores da música é a seguinte: por qual motivo o Blues e o Jazz não apresentam instrumentos de percussão e tambores da mesma forma que as demais musicalidades “negras” da América, como o Samba, por exemplo? Tanto a resposta quanto a pergunta nos deslocam para o eixo da comparação envolvendo, também, o aspecto da repressão ou punição. De maneira simples, podemos resumir o argumento à ideia de que, diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos ocorreu uma sistemática proibição a tambores, o que levou progressivamente a uma série de transformações nas musicalidades negras, adequando-se a outros instrumentos de sopro, corda e piano. A história é mais complexa do que isto, porém cabe analisarmos tal ponto.

Segundo grande parte das pesquisas sobre música negra americana, há vestígios de tambores no período das treze colônias americanas – foto de tambor akan na Virgínia em 1730/1745, “African-derived instruments did come to play an important role in the South Carolina Stono Rebellion of 1739” [*instrumentos derivados da África exerceram um importante papel na Rebelião Stono na Carolina do Sul de 1739*] estourada por escravos de origem congoleza que utilizavam tambores e danças como meio de comunicação (BROWN JR., 2015, p. 25). A partir de então, em 1740, o Estado da Carolina do Sul proibiu o uso de instrumentos de alto som, assim como “drums” - tambores e “horns” – instrumentos de sopro, “trombetas” (FLOYD JR., 1995, p. 38). Anteriormente, em 1712, após uma rebelião escrava que matou um grande número de brancos em Nova York, tambores foram proibidos, também, de acordo com a Sage Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America (SHUJAA; SHUJAA, 2015, p. 463). Segundo Paul Oliver, “other traditions were expressly forbidden, as in Mississippi where the Black Code laid down that slaves should not play drums or horns” (OLIVER, 1997, pos. 140/148) [*outras tradições eram expressamente proibidas, como no Mississippi onde o Black Code definia que escravos não poderiam tocar tambores ou trompas*]. Tal frase de Oliver é complexa, pois se direciona à “Slaves” em um período pós-escravidão. Da mesma forma, em breve pesquisa online não encontramos citação à “Horns” e “Drums” nos Black codes do Mississippi<sup>54</sup>. Em outros momentos, Oliver cita os Black Codes do Estado da Geórgia<sup>55</sup>:

there was specific legislation in many states against the use of drums by Negroes, including the Black Code of Georgia where ‘beating the drum and blowing the trumpet’ were forbidden, and Mississippi. (...) The heavy restrictions imposed in all states following the Nat Turner insurrection in 1831 included forbidding Negroes to learn to read or write and also severe repression of music making which could incite slaves to violence or rebellion. (OLIVER, 2001, p. 88)

*havia legislação específica em muitos estados contra o uso de tambores por negros, incluindo o Código Negro da Geórgia, onde "bater o tambor e soprar a trombeta" eram proibidos, e Mississippi. (...) As pesadas restrições impostas em todos os estados após a insurreição de Nat Turner em 1831 incluíram proibir os negros de aprender a ler ou escrever e também a severa repressão de fazer música que pudesse incitar os escravos à violência ou à rebelião.*

<sup>54</sup> Sobre isto, talvez Oliver esteja falando legislações mais específicas as quais ele insere no conjunto de “Black Codes”, contudo não explicita se é este o caso, deixando de referenciar a fonte primária citada. Encontramos os Black Code do Mississippi transcritos em diferentes locais, por exemplo no site do canal público pbs: <http://www.pbs.org/wnet/slavery/experience/legal/docs6.html> acessado dia 02/10/2017 às 18:50

<sup>55</sup> Os Black Codes da Georgia foram transcritos por DuBois, encontrando-se disponíveis na Library of Congress. Não tivemos acesso a eles para conferir a informação descrita por Oliver, contudo não encontramos tal tema sendo levantado por tese defendida acerca desta legislação (Hahn, 2016) - evidentemente, pode-se tratar de questões de escolha, recorte de objeto.

A maior parte destas pesquisas citadas acima é enfática em definir tais repressões como fatores importantes para uma gradual transformação musical entre a população de escravizados e seus descendentes na América do Norte, que adaptariam a síncope, o canto e resposta, a polirritmia em instrumentos diferentes dos de percussão. Porém, é preciso relativizar tal tese, devido à complexidade territorial e social norte-americana. Neste caso, é necessário refletir sobre diferentes questões.

Em primeiro lugar, a existência de possíveis sanções sobre instrumentos percussivos não significa supressão total de expressões musicais focadas na questão rítmica. Ernest D. Brown Jr (2015) cita a utilização do corpo humano como instrumento, meio de emitir sons com uma função percussiva, como nas tradições conhecidas como *pattin' juba*<sup>56</sup>, *juba dance*, e *hambone*<sup>57</sup> presentes no período da escravidão e posteriormente, onde encontram-se com práticas como o beat Box – canto e percussão vocal no século XX. Tais expressões artísticas como a Juba e o Hambone têm indícios históricos desde o início do século XIX (BROWN JR., 2015, págs. 26/28). Da mesma forma, muitos instrumentos europeus tipicamente melódicos foram utilizados por músicos negros americanos de forma percussiva, dando maior relevância às técnicas que ressaltam seus aspectos rítmicos. O violão nas primeiras gravações de Blues<sup>58</sup> é utilizado desta forma, mas antes mesmo destes, temos relatos de fiddlesticks – utilização de gravetos e agulhas nos violinos para dar um senso de polirritmia e excitação musical típicos de musicalidades africanas a um instrumento comumente associado à melodia clássica. W. C. Handy comentou sobre este tema em sua autobiografia:

[F]olks knew as well as we do when it was time for the music to get hot. They had their own way of bearing down. A boy would stand behind the fiddler with a pair of knitting needles in his hands. From this position the youngster would reach around the fiddler's left shoulder and beat on the strings in the manner of a snare drummer. (HANDY, 1941, p. 5)

*As pessoas sabiam tão bem como nós quando era hora de a música ficar quente. Eles tinham sua própria maneira de se apoiar. Um garoto ficaria atrás do violinista com um par de agulhas de tricô em suas mãos. A partir desta posição, o jovem alcançaria o ombro esquerdo do violinista e batia as cordas à maneira de um baterista de caixa.*

<sup>56</sup> “Rhythmic body percussion used by slaves to accompany singing or dancing.” (*Percussão rítmica com o corpo usada pelos escravos para acompanhar o canto ou a dança*) (BROWN JR., 2015, p. 25).

<sup>57</sup> “A form of rhythmic body percussion that involves slapping the hands against the thigh and hip bones.” (*Uma forma de percussão rítmica com o corpo que envolve bater as mãos contra os ossos da coxa e do quadril*) (BROWN JR., 2015, p. 25).

<sup>58</sup> Elijah Wald (2010, p. 35) cita como exemplo a gravação “Down The Dirt Road Blues” de 1929, onde Charley Patton batia em cordas abafadas, dando um acento grave e uma melodia descendente correndo nas cordas agudas para criar um contra-ritmo, utilizando também seu canto para proporcionar outro pulso rítmico ao conjunto de sons criados a partir de voz e violão.

Para além de pontuar a existência de manifestações rítmicas alternativas aos batuques, é importante chamar a atenção também ao fato de que os instrumentos percussivos não foram totalmente apagados da história musical americana. Na região ao norte no Mississippi, as paradas civis e militares utilizavam tambores e tinham certa visibilidade na região, assim como o “Fife and Drum”, uma “tradition that sounds closer to its African roots than virtually any other music in the United States” (Wald, 2010, p. 35) [*tradição que soa mais próxima de suas raízes africanas do que praticamente qualquer outra música nos Estados Unidos*]. O próprio historiador Samuel A. Floyd Jr. – citado nos parágrafos acima - demonstra a existência de diferentes manifestações musicais com tambores nos Estados Unidos, como, por exemplo, a Calinda<sup>59</sup> na região francesa de Nova Orleans na década de 1880 e de muitas Igrejas Negras, também (FLOYD JR., 1995, págs. 52 e 66).

Igrejas estas que também tiveram um importante papel na formação da música negra americana, sendo um espaço em que as diversas manifestações rítmicas encontraram para se expressar e se transformar, conforme pontuado no início deste capítulo. Sendo assim, os músicos e populares negros envolvidos nas Igrejas, foram ao longo do tempo, adequando-se. Neste caso, o historiador Samuel Floyd, demonstra como ocorreu com os ring shouts – elemento fundador da música negra americana:

When the shout moved indoors, it underwent significant change. The dancing, singing, drumming, and verbal shouting were altered to fit the new circumstance—altered by the constraints of size, acoustics, confinement, and shape of the indoor dancing ground. However, many of the African practices of the ring were retained to some degree in nearly all African-American churches. (FLOYD JR., 2015, p. 45)

*Quando o grito se mudou para dentro, sofreu mudanças significativas. A dança, o canto, a bateria e os gritos verbais foram alterados de acordo com a nova circunstância, alterados pelas restrições de tamanho, acústica, confinamento e forma do campo de dança indoor. No entanto, muitas das práticas africanas do anel foram mantidas até certo ponto em quase todas as igrejas afro-americanas.*

Assim, gradativamente, as musicalidades negras vão se transformando a partir de suas relações com as Igrejas Negras, também. Stephania Capone estudou um relato do bispo afro-americano da A.M.E.<sup>60</sup> Daniel Alexander Payne de 1878 em que o mesmo denuncia o *Ring Shout* como “africanismo puro”, algo a ser combatido. Neste caso, há uma atitude claramente “proibitiva” das danças e ritmos dos *Ring Shouts*, uma prática mais emblemática da tradição africana associada à dança em círculo, comum em outras expressões culturais de

<sup>59</sup> De acordo com Floyd Jr (1995, p. 52/53), Calinda é um tipo de dança trazida por escravizados africanos para o Caribe e região de Nova Orleans, com registros que remontam ao século XVIII, porém que se cristalizam em fins do XIX.

<sup>60</sup> African Methodist Episcopal - Igreja Metodista Africana Episcopal.

descendentes de africanos na América – Samba e Capoeira são exemplos que nos concerne nesta tese. Contudo, apesar da proibição da dança vista como “paganismo”, os negros reinterpretaram e tornaram “santa” a tradição africana do shout e do canto e resposta (CAPONE, 2011, p. 42). Da mesma forma, vemos dentro das próprias Igrejas Negras americanas um paralelismo com as festas populares ligadas ao samba citadas acima: nos dois contextos encontramos divisões hierárquicas acerca de manifestações que seriam mais “africanizadas”, “primitivas” em relação a outras expressões mais “organizadas”, “civilizadas”, “modernas”.

Ainda sobre a formação instrumental da música negra americana, em especial o Blues, o etnólogo Gerhard Kubik trata sobre a influência da cultura africana de grande parte dos escravizados vindos para a América do Norte e como ela se moldou neste contexto. Segundo Kubik (1999), a ausência de instrumentos percussivos no Blues seria resultado de uma conjuntura de fatores, relacionados a estratégias de transformação musical frente a constantes atitudes de repreensão sobre formas mais “africanizadas” de expressão. Porém, não seria apenas o fator proibição o único motivador, mas também a prevalência de padrões rítmicos e instrumentais de determinadas correntes culturais africanas sobre outras. Isto é, segundo o etnomusicólogo, prevaleceram aqueles descendentes de africanos que tinham uma tradição voltada de músicos solistas e de instrumentos de cordas em acompanhamento a um único cantor ou pequeno grupo vocal<sup>61</sup>. A mentalidade colonial protestante do século XIX teria tido uma maior facilidade de aceitar tais expressões, também africanas, pois eram presentes no Sudão Ocidental, porém vistas como menos amedrontadoras do que conjuntos de tambores (KUBIK, 1999, p. 97). Nestes termos, o autor resume o seu argumento:

they survived in modified forms that would give both to the group itself and to outsiders the impression of successful acculturation, while remaining sufficiently different to confirm the “white” community’s racist stereotypes of “the Negro” and his “natural ways.” Moreover, western Sudanic stringed instruments could easily be modified to blend with European stringed instruments, such as the violin, the bandora, etc. In Virginia and the Carolinas the west central Sudanic plucked lutes mutated already during the eighteenth century to become early forms of the banjo. (On the banjo’s history see in particular Epstein 1975 and Conway 1995). But even in the Deep South, a remote echo of the louder musics of the west central Sudan is also perceptible. The harsh ganga-algbaita complex (Dauer 1985), oboes and long trumpet with drums, as in the Fulbe and Hausa courts of Nigeria, has extensions in North America. Some of the concepts of this style were perpetuated by African-

<sup>61</sup> Segundo Wald (2004, pos. 4842), as influências musicais do Blues são mais variadas ainda. Alguns especialistas insistem que o estilo “slide guitar” veio das raízes africanas, porém muitos músicos como W. C. Handy e Son House se referem a ele como havaiano. Sendo assim, a visão que temos acerca das referenciais culturais ao Blues não devem ser interpretadas para ratificar pensamentos que veem os músicos de Blues do Delta como conservadores arcaicos, ligados às raízes imutáveis. Na verdade, eram exploradores e circulavam por diferentes espaços e expressões culturais.

American musicians participating in local militias, and then after the Civil War by their descendants taking part in fife and drum bands playing for marching and dancing (cf. Evans 1972a). (KUBIK, 1999, págs. 99/100)

*eles sobreviveram em formas modificadas que dariam tanto ao próprio grupo quanto a estranhos a impressão de aculturação bem sucedida, mantendo-se suficientemente diferente para confirmar os estereótipos racistas da comunidade "branca" do "negro" e seus "modos naturais". Além disso, os instrumentos de cordas sudaneses-ocidentais poderiam ser facilmente modificados para se misturar com instrumentos de cordas europeus, como o violino, a bandura, etc. Na Virgínia e nas Carolinas, o alaúde sudânico central ocidental já havia mutado no século XVIII para se tornar uma forma inicial do banjo. (Na história do banjo, veja em particular Epstein 1975 e Conway, 1995). Mas mesmo no Deep South, um eco remoto das mais fortes músicas do centro-oeste do Sudão também é perceptível. O áspero complexo ganga-algbaita (Dauer 1985), oboes e trombetas longas com tambores, como nas cortes Fuldy e Hausa da Nigéria, tem extensões na América do Norte. Alguns dos conceitos deste estilo foram perpetuados por músicos afro-americanos que participaram de milícias locais e, depois da Guerra Civil, seus descendentes participaram de bandas fife and drums (flautas e tambores) brincando para marchar e dançar (ver Evans 1972a).*

De fato, instrumentos de percussão tiveram menor centralidade no Blues do que no Samba, principalmente a partir do advento do grupo do Estácio e das Escolas de Samba. Contudo, percebemos que as hipóteses para tal diferença são complexas, podendo até envolver escolhas diferentes que cada grupo social e indivíduos tomaram. Atribuir tais diferenças apenas à tese da proibição pode nos levar a um duplo equívoco simplista. Em primeiro lugar, reproduzirmos e banalizarmos um paradigma punitivista genérico tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Em segundo lugar, reduzirmos a comparação entre os dois objetos de pesquisa ao binarismo presente no senso comum: Estados Unidos da América visto como um país com uma “maior segregação/racismo”, tendo uma população mais “negra e africanizada”, enquanto o Brasil seria o país da mestiçagem e da democracia racial.

Por conseguinte, ao olhar mais atentamente os dois países, podemos fazer o caminho contrário, demonstrando as similaridades entre eles. Em relação ao aspecto musical do Blues nos Estados Unidos, para muitos pesquisadores, há também muitas semelhanças quanto ao samba. Tendo uma escala musical própria e a *blue note*<sup>62</sup> como célula básica do gênero, o Blues também se caracteriza pela “longa tradição africana de ‘canto e resposta’”, principalmente através da relação entre instrumento – violão, gaita – e voz, quase como em um dueto (HOBSBAWN, 2012, p.127). Mesmo que seus instrumentos sejam menos centrados na parte das percussões, ainda há muitos paralelos, como a forte presença de improvisação de instrumentos – tábuas de lavar roupa, tinas de banho, o próprio banjo. Característica que se

<sup>62</sup> Segundo Muggiatti, “A célula básica do blues é a chamada *blue note* – a nota *blue*, que ocorre na terceira e na sétima (querem alguns também na quinta) notas da escala europeias. (...) Alguns chamaram as *blue notes* – chocantes para ouvidos não-iniciados – de notas ‘rebeldes’” (MUGGIATTI, 1995, p. 12).

assemelha ao que os sambistas do Estácio fizeram com latas de tintas para criar seus utensílios musicais. Segundo Bryann McCann:

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos a forte influência da África central e ocidental recombina com práticas musicais europeias produziu tradições semelhantes. Antes do século XX, ambas as nações tinham música popular que davam destaque a uma síncope rítmica, melisma vocal e o uso comum do violão e outros instrumentos de corda para dedilhado. Em ambas as nações, escravos africanos e seus descendentes desenvolveram práticas musicais que incorporaram uma roda de gente batendo palma e cantando, percussão, músicas sacras que incorporavam influências do ioruba e do Congo, e músicas seculares que frequentemente apresentavam um senso de humor matreiro e com duplo sentido. Nos Estados Unidos, esses ingredientes chegaram até o blues e no Brasil até o samba. (MCCANN, 2010, p.103/104)

Conforme esboçado por McCann nesta citação, ao se trabalhar com culturas afro-americanas, uma questão central que sempre esteve presente é a relação com o continente africano. Nos Estados Unidos, esta discussão é bem representada pelo debate entre Franklin Frazier e Melville J. Herskovits. Ambos tinham como centro de sua preocupação a religião dos negros norte-americanos, porém suas reflexões caminham para pensarmos o contexto das culturas afro-americanas em termos continentais. Sendo assim, a partir dos debates entre estes autores podemos desdobrar uma reflexão comparativa acerca do contexto sul-americano, também.

Franklin Frazier era um intelectual negro o qual defendia que a escravidão teria minado as bases culturais africanas, não havendo qualquer continuidade entre as Igrejas “negras” e as religiosidades da África. Segundo Capone (2011), o autor “via na perda cultural africana uma possibilidade única para a população negra se integrar verdadeiramente à sociedade branca”. Neste caso, sua atuação política se alinhava a postura integracionista presente em discursos do movimento pelos direitos civis liderado por Marthin Luther King Jr. e também da Associação Nacional para o progresso das pessoas de cor (NAACP), na década de 1960.

Já Herskovitz estaria imerso no contexto de ruptura da década de 1930, marcado tanto pela sua atuação quanto pelo New Negro e o Harlem Renaissance, movimentos de valorização das culturas e identidades negras. Em seu livro “The Myth of the Negro Past” (Herskovitz, 1941), o antropólogo buscava desconstruir alguns mitos sobre o passado do negro americano: de que a cultura africana era frágil e assim foi perdida devido à violência da escravidão e à força das culturas europeias, que os africanos vindos para o Novo Mundo eram

totalmente dispersos, impossibilitando toda e qualquer unidade e continuidade em relação ao continente de origem destes. Em resposta a estes mitos, Herskovitz buscou pelos “africanismos” preservados nas práticas dos negros norte-americanos. Contudo, isto não significa que o antropólogo via na cultura afro-americana uma simples reprodução de elementos africanos, pois considerava, também, suas adaptações, reinterpretações e transformações.

Aproximando-se de autores anteriores como W. E. Du Bois (1999), Herskovitz diz que os Ring Shout seriam um bom exemplo das influências culturais africanas na cultura africano-americana. Uma reinterpretação da religião protestante pelos negros a partir de modelos que seriam africanos, com danças em círculo, canto e resposta e oração ritmada. Tais reflexões são importantes, principalmente ao darem luz a um aspecto cultural da experiência afro-americana até então visto como suprimido pela escravidão, valorizando as contribuições africanas neste processo e, também, ao reforçar a luta contra a discriminação e o etnocentrismo. A partir deste debate proposto por Herskovitz, pode-se discutir uma série de questões no que se refere ao estudo das culturas “negras” na América, fazendo alguns contrapontos necessários. Até que ponto a experiência na América transformou, sincretizou, apagou e/ou adaptou tais referenciais culturais africanos? Tais questionamentos irão se desdobrar mais a frente nesta tese, quando refletiremos de que forma eles aparecem ou não nas canções e vivências dos músicos de Blues e Samba – até que ponto estavam falando, celebrando, performatizando uma história da África, da América ou da escravidão?

Antes de avançar para as gravações de Samba e Blues, é importante fazer um breve levantamento destas questões no que se refere à religiosidade negra, base de influência para tais musicalidades. Sobre os Estados Unidos, Capone (2011) discorre sobre autores que faziam contraponto às ideias de Herskovitz - um deles é Roger Bastide. O sociólogo defendia que o escravo norte-americano teria reinterpretado a Bíblia e a religião protestante, a partir de sua mentalidade e experiência na América. Neste caso, tal religiosidade seria um cristianismo negro e não africano. Afinal, a afetividade e o transe coletivo, estruturais para todas as outras características das Igrejas Negras, seriam reflexos do senso de comunidade próprio da experiência negra na América, e não uma sobrevivência africana (BASTIDE, 1967 apud CAPONE, 2011).

Em uma perspectiva continental, Capone (2011) discute estudos que questionam a oposição entre América Católica e América Protestante presente em parte das pesquisas sobre cultura afro-americana. Para estas pesquisas, de um lado, haveria uma América Católica mais propícia à perpetuação de um passado e culturas africanas e, de outro lado, uma América

Protestante que teria maiores barreiras para fazê-lo<sup>63</sup>. Muitos pesquisadores (RABOTEAU, 1978 apud CAPONE, 2011) criticaram esta classificação. A especificidade dos Estados Unidos em relação a outros países do continente seria, para eles, o fato de haver uma proporção demográfica entre brancos e negros escravos específica, onde os primeiros seriam preponderantes. A América do Norte teve apenas 4,5% do total de africanos trazidos para o Novo Mundo, sendo o fim do tráfico já em 1807. Contudo, essa redução no tráfico africano foi contrabalanceada com o crescimento demográfico extraordinário da população escrava no século XIX. Capone (2011) explica um argumento muito comum sobre esta temática:

De forma geral, a religião dos negros norte-americanos teria sido dominada por essa proximidade com a cultura branca, paralelamente à perda dos laços com a cultura africana, ocasionada pelo fim do tráfico de escravos e pela multiplicação da população escrava nascida em solo americano. (CAPONE, 2011, p.31)

Porém, a autora não parece concordar totalmente com esta ideia de “perda dos laços com a cultura africana”, pois, em diversos momentos, demonstra os laços e relações da cultura afro-americana com a África. Entretanto, sua preocupação central parece estar direcionada à experiência destes negros no Novo Mundo, especialmente nos Estados Unidos. Para isto, o tema da religiosidade seria central.

Até fins do século XVIII, os Estados Unidos passaram por um primeiro momento de pouco impacto da religião cristã sobre a vida dos escravos, pois o batizado era visto com receio pelos senhores pela possibilidade de emancipar os escravos, sendo a instrução religiosa vista como uma perda de tempo, dinheiro e um meio para a subversão. Já em 1740, teve início o Great Awakening, um grande esforço de conversão protestante que se estendeu para os escravos americanos. Devido ao grande número de negros ingressando nas Igrejas, às condições segregacionistas de vida na América antes da secessão, surgiram as Igrejas Negras: “elas representaram os verdadeiros centros das comunidades negras, e os pastores negros contribuíram ativamente para a formação de uma síntese cultural que dará origem à cultura afro-americana”. Desta vivência surgiram os spirituals – versos da Bíblia, recitados e apropriados à experiência dos escravos, nos ring shouts.

“Desde o início, a religião dos negros parecia, assim, profundamente marcada pela ‘memória da África’” (CAPONE, 2011, p. 36). A partir desta impressão, muitos pesquisadores discutem que tipo de África seria esta e/ou de que forma esta “memória” se

---

<sup>63</sup> A Jamaica, para a autora, seria um exemplo que desmonta esta teoria: “Na Jamaica, por exemplo, os cultos pocomania, cumina e os grupos revivalistas são claramente o fruto de uma síntese entre o protestantismo e as religiões africanas” (CAPONE, 2011, p.30).

manifesta. Seria por sobrevivências e/ou uma ressignificação de culturas do continente negro? Ou culturas nova, “crioulas” – surgidas *na América*, principalmente, das vivências e histórias destes afro-americanos a partir da escravidão.

Em 1973, logo após os movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, Mintz e Price (2003) publicaram a obra “O nascimento da cultura Afro-americana”, onde questionam a ideia de homogeneidade cultural dos escravos e criticam a própria noção de aproximação por semelhanças prévias entre estes. O objetivo dos autores foi trazer uma visão mais dinâmica de cultura, e dos processos culturais de contato entre diferentes povos, criticando a ideia de que dois blocos culturais homogêneos – África e Europa - teriam se encontrado na América. Neste caso, propõem uma alternativa à dicotomia entre Herskovitz e Frazier, em que, de um lado, defende-se a valorização das retenções através de um conceito de cultura menos dinâmico e, de outro, busca-se apagar a cultura africana devido ao processo de diáspora, escravidão, supervalorizando assimilações.

Contudo, alguns leitores de Mintz e Price nos Estados Unidos criticavam os autores, acusando-os de criar um modelo de supervalorização da “crioulização”, desvalorizando os possíveis africanismos presentes na cultura afro-americana. Interessante observar que os pesquisadores nem mesmo utilizam o termo crioulização em seu texto. Apesar disto, Mintz e Price (2003) criticam o modelo de Herskovitz ao dizer que não é nos elementos formais da cultura que a África se faz presente, mas sim nos elementos cognitivos. Ou seja, são contra a busca por retenções africanas, mas preocupados no processo, contato com o novo mundo, em que estas culturas são elementos, que vão sendo continuamente recriadas, remodeladas.

Em artigo posterior, Price (2003) faz uma retrospectiva da teoria da crioulização – agora já utilizando o termo. Reafirma sua crítica, feita em conjunto com Mintz, aos modelos afrocêntricos de valorização das sobrevivências africanas na cultura escrava e/ou negra do novo mundo. Price (2003) não chega a negar a existência de elementos culturais africanos na América, porém tende a dizer que as retenções africanas são exceções. Para o autor, as dimensões africanas seriam um entre muitos dos modos pelos quais os escravos pensavam e agiam, convivendo com outras variáveis culturais. Neste caso, a crioulização é apresentada não como uma regra universal, mas sim como uma referência de pesquisa, onde têm de ser levadas em consideração as variáveis regionais e a experiência dos próprios atores históricos, suas identidades e significações, para além de uma busca incansável de elementos formais que tenham ligação com o continente africano.

Segundo Price (2003, p. 389), a retórica afrocêntrica inflama, desvia atenção histórica e pode levar a um apagamento de conhecimentos contrários a ideia de herança

africana. As experiências e canções de Blues e Samba estiveram envoltas destas questões ditas “afrocêntricas” - tanto no aspecto de construção de uma memória e identidade de cada gênero, como vimos no capítulo um, quanto pelo fato de estarem inseridas em sociedades onde o contexto histórico do pós-abolição e da questão racial estiveram marcantes nas vivências de seus músicos negros.

Da mesma forma, ambas as expressões musicais foram galhos ou frutos de uma árvore em constante transformação que seria a religiosidade afro-americana: seja a partir do vodu trazido pelos povos do Daomé ao Caribe e Nova Orleans, pelas Igrejas Negras americanas, seja nas congregações religiosas católicas ou de Candomblé de influência Yorubá no Brasil. Muitas canções de Blues foram cantadas no Mississippi, onde poderes mágicos africanos eram evocados, através missões para “Louisiana to get me a mojo hand” (WALD, 2004, pos. 4613). Dentre os muito exemplos que vimos aqui, não podemos deixar de lembrar que Tia Ciata era Iyakekerê<sup>64</sup> na casa de João Alabá.

Contudo, o conselho dado por Price (2003) é válido, pois chama atenção para que a pesquisa histórica possa observar estes sujeitos históricos enquanto pessoas complexas, múltiplas e em transformação, as quais estavam envoltas também por outras dimensões sociais e subjetivas. Analisar as canções compostas e a atuação destes músicos na indústria fonográfica é um meio para tentarmos fugir de possíveis estereótipos e escutarmos articulações e caminhos de atuação, afirmação e negociação construídos por estes sujeitos históricos, sem tratá-los de forma exotizada ou restrita a rótulos que se encaixem em referenciais de autenticidade simplistas.

---

<sup>64</sup> “Mãe pequena”, isto é, a segunda pessoa mais importante em uma casa de terreiro no Candomblé, logo após o Babalorixá.

### 3. MÚSICOS NEGROS NA “ERA DO ENTRETENIMENTO PÚBLICO”

Mesmo que tenham vivenciado experiências ligadas a contextos de segregação e discriminação dos mais variados aspectos (gênero, raça, classe, cultural), muitos músicos negros tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil buscaram espaço de expressão em um crescente mercado cultural e fonográfico de massa. A forte presença africano-americana na cultura popular dos dois países irá confluir no que W. Fitzhugh Brundage chamou de Era do “Entretenimento Público”, entre os anos de 1890 e 1930, aproximadamente, quando se pode observar, paralelamente, uma grande ascensão dos negros na cultura de massas americana: cinema mudo, fonografia, eventos de esporte e música. Inovações tecnológicas ligadas a estes meios ganham popularidade neste período, dando formas de acessibilidade maior ao entretenimento. A partir de então, há uma acentuação das contradições no país sobre raça e cultura – o “Negro Problem” (BRUNDAGE, 2011, p. 1). Tudo muito similar ao ocorrido no Brasil.

#### 3.1 Os músicos e as gravadoras: o papel do mercado cultural e da Indústria Fonográfica

O trabalho artístico em geral e em especial dos artistas negros na virada do século XX estava pautado em mentalidades que acentuavam uma pretensa bifurcação de “*alta cultura*” - europeia erudita intelectualizada X “*baixa cultura*” (popular, rude, criação das “raças inferiores”). Para afro-americanos havia pouca possibilidade de aceitação nas altas culturas, sofrendo desrespeitos constantes independente de suas qualidades técnicas. Já no âmbito da “baixa cultura”, teriam de aceitar estereótipos raciais, noções de inferioridade e de desumanização que dificultavam em muito a expressão de suas aspirações e talentos enquanto artistas. Pixinguinha vivia tal ambivalência ao fazer arranjos de sambas de um lado e do outro buscar afirmar-se enquanto alta cultura com apresentações orquestrais e uma aproximação com o Jazz após viagem à Europa e Estados Unidos - país de Scott Joplin, famoso compositor de ragtime que buscou criar óperas com o objetivo de afirmar a identidade de “alta cultura” de musicalidades vistas como inferiores.

Tais músicos estavam em busca de respeitabilidade, negociando, afirmando ou subvertendo as convenções sociais que hierarquizavam as expressões artísticas. Porém, como vimos anteriormente, uma série de fatores irá confluir em um processo de erosão da

“santidade” da alta cultura na América a partir da década de 1920 (BRUNDAGE, 2011, p. 11). As consequências da Grande Guerra que levaram à destruição europeia, o fortalecimento do pan-africanismo, aumento do consumo cultural urbano, a gradual regularização do trabalho e assim do tempo de lazer, a própria atuação dos artistas negros desde fins do século XIX. Tais fatos auxiliaram na revalorização do legado africano americano na América e das identidades e culturas negras.

Contudo, o processo de industrialização e crescimento econômico será vivenciado de forma bastante específica em cada país. Os EUA pós-guerra civil vivenciará uma vertiginosa formação de sua sociedade urbana, liberal e capitalista, seguindo o modelo proposto pelos Estados do Norte. Após a Grande Guerra, as relações norte-americanas com os países aliados proporcionaram investimentos, empréstimos e compradores para os produtos e bancos americanos. Sendo assim, frente uma Europa devastada, os Estados Unidos surgem como potência mundial. As melhorias econômicas acabam possibilitando maiores oportunidades para a criatividade, empreendimento, consumo e comércio da população negra. Um intenso movimento de migrações de negros do campo para a cidade, do Sul para o Norte, proporcionou também a difusão e circularidades das culturas negras pelos EUA. Os negros “rurais” do Delta do Mississippi também faziam parte deste circuito diversificado de circularidade, consumo e troca cultural cosmopolita – escutavam bandas de swing, canções gospels, grandes estrelas da country music e cantores da Broadway (BRUNDAGE, 2011, p. 17).

Paralelamente, os crescentes índices de alfabetização e educação negra no país a partir de fins do século XIX seriam um fator para a difusão da cultura negra. Escritores, letristas, jornalistas, consumidores alfabetizados passam a ter um importante papel no mercado cultural de massa. Ganha importância também uma classe de negros *managers*: intermediários entre mercado cultural branco e os intérpretes negros. Neste ponto, refletimos sobre uma possível diferença em relação ao Brasil a ser melhor averiguada em termos quantitativos. Em ambos os países, antes mesmo do século XX, temos a presença de protagonistas negros na música, literatura e empreendedorismo. Porém, durante a pesquisa observamos uma maior visibilidade de negros managers e, até mesmo, donos de gravadoras nos Estados Unidos<sup>65</sup>.

Tal questão é complexa e precisaria de uma tese inteira para chegarmos a alguma ou nenhuma conclusão. Porém, podemos fazer algumas comparações em termos de alfabetização

---

<sup>65</sup> Falaremos da Black Swan mais a frente.

– um aspecto importante, que pode não ser requisito para a produção cultural negra, mas que tem papel relevante no mercado cultural de massa, proporcionando maior empoderamento e possibilidade de registros para estes indivíduos. Segundo Brundage (2011, p. 17), apesar da oposição de muitos brancos, os índices de negros letrados nos Estados Unidos subiram de menos de um terço em 1870 para mais do que três quartos na virada do século. No Brasil, não conseguimos encontrar números com tal precisão, mas são fortes os indícios de um percentual de negros alfabetizados muito menor que nos EUA: o INEP<sup>66</sup> estima que 65,3% da população brasileira com 15 ou mais anos era analfabeta em 1900 – isto é, o percentual de letrados no país de 1900 é menor do que o de negros americanos em 1870. Com estas informações, pode-se apenas inferir<sup>67</sup> um maior índice de analfabetismo da população de cor no Brasil, o que configura uma maior limitação de direitos e possibilidades para estes.

Mesmo com esta diferença em relação ao Brasil, uma característica era comum a ambos os países da virada do século: a maior parte das gravadoras ainda era controlada por empresários brancos que davam menor relevância a artistas e consumidores negros. As raras vozes negras que aparecem são colocadas como curiosidades exóticas, as quais reforçam estereótipos de inferioridade. Tal limitação ocorre paralelamente a um processo de visibilidade mundial descrito por Livio Sansone da seguinte forma:

[...] a mercantilização de versões locais da cultura negra e de seus artefatos implica uma ocidentalização [...]. No entanto, a mercantilização significa também fazer um artefato crescentemente acessível no mundo inteiro. Assim, a mercantilização requer uma seleção entre objetos e artefatos negros, uma vez que nem todos podem ser globalizados, mas também confere status e promove aqueles que estão sendo selecionados. (SANSONE, 2000, p.112)

Neste ponto, é importante tratarmos sobre a história da Indústria fonográfica em ambos os países. Evidentemente, os Estados Unidos largaram um pouco na frente, pois temos como marco oficial no país o ano de 1888, quando a North American Phonograph Company requereu as licenças de comercialização do fonógrafo – aparelho legalmente inventado por Thomas Edson dez anos antes o qual reproduzia sons através de cilindros. Inicialmente, projetado para uso em escritórios, passa gradualmente para o ramo da música e do entretenimento. No mesmo período, Emile Berliner cria um aparelho reproduzidor de áudio via

<sup>66</sup><http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3> acessado em 29/11/2017 às 19:10.

<sup>67</sup> Para a leitura de um trabalho que busca fazer esta reflexão de forma aprofundada e científica deste tema, conferir o texto de Silva e Araújo (2005).

cilindros - o gramofone<sup>68</sup> em 1888, uma Companhia para comercializá-los – a United States Gramophone Company em 1893, e um estúdio comercial de gravações em 1894. Por conseguinte, no ano de 1900, já tinha um catálogo de 5000 títulos a oferecer a seus clientes (VICENTE, 2012, p. 197).

A partir de então, observa-se a expansão do mercado fonográfico norte-americano, com o surgimento de várias gravadoras, algumas direcionadas e controladas especificamente pela população negra, como veremos mais a frente. Tal expansão não se restringiu ao território dos Estados Unidos, pois suas empresas passam a ter uma grande parcela do controle global:

[...] em princípios do século 20, cinco companhias dominavam o mercado mundial de música gravada. Edson, nos Estados Unidos, e Pathé, na França, comercializavam os cilindros. A Victor Records (Estados Unidos) e o grupo Gramophone (com sedes na Inglaterra e Alemanha) haviam se especializado no campo discográfico, além da Columbia norte-americana, que comercializava ambos os suportes (FLICHY, 1982, p. 23 apud VICENTE, 2012, p. 198).

A história da indústria fonográfica no Brasil teve uma relação direta com este contexto norte-americano: começou com a Casa Edison, fundada em 1900 na Rua do Ouvidor por Frederico Figner, empresário de origem Tcheca, porém com cidadania norte-americana. Na ocasião, Figner pôs o nome da gravadora em homenagem ao já citado Thomas Edison. Anteriormente, Figner viajara pelo Brasil fazendo exposições da novidade trazida por ele para o país, o fonógrafo ou “máquina falante”, como era anunciado (Franceschi, 2002). A partir de 1898 começou a venda de cilindros gravados, tendo a liderança neste tipo de mercado<sup>69</sup>.

A partir de 1902, começa a comercialização dos discos, devido à entrada do gramofone no mercado nacional. A partir de então, o comércio de canções gravadas será feito a partir dos discos, com algumas variações na tecnologia. Entretanto, até o início da década de 1910, o Brasil não tinha tecnologia suficiente para a produção dos discos e o processo se dava da seguinte maneira: a gravação era feita no Rio de Janeiro, porém a cera tinha de ser enviada para a Alemanha onde eram prensados. Após alguns meses retornavam os discos com as músicas para, então, serem comercializados (FRANCESCHI, 2002, p.117).

Em 1911, Fred Figner associa-se à Odeon, que pertencia à firma holandesa Transoceanic. Esta parceria teria sido fundamental para o mercado fonográfico no Brasil, pois

<sup>68</sup> No gramofone, a reprodução do som era feita através de uma agulha metálica presa a um diafragma, a qual passava por chapas prensadas, o disco.

<sup>69</sup> Contudo, vale mencionar que, de acordo com Caroline Vieira (2010), mesmo estando à frente deste comércio no início dos anos 1900, “não era apenas Figner que gravava e comercializava cilindros e outros equipamentos sonoros, havia bastante concorrência, como a Casa Ao Bogary e a Casa Cipriano” (VIEIRA, 2010, p. 25).

a partir de 1912 a Odeon inicia a fabricação de discos no Brasil, sendo a primeira empresa da América Latina a fazê-lo. A Casa Edison em parceria com a Odeon tiveram importante papel na consolidação deste mercado, pois, além do pioneirismo, a Odeon foi a empresa que mais gravou no sistema de discos em 78 rotações por minuto (FRANCESCHI, 2002, p. 202).

O período entre os anos de 1902 a 1927 nas gravações musicais, no Brasil, pode ser chamado de “fase mecânica”, em que a tecnologia de captação se fazia através de um cone de aço, o que prejudicava a qualidade do som. A partir de 1927, inicia-se a “fase elétrica”, onde o som era captado por microfone, o que melhorou sensivelmente as condições de gravações, com maior capacidade de reproduzir sons com menos ruídos (FRANCESCHI, 2002, p. 206-208). É neste contexto do final da década de 1920 que o mercado fonográfico viverá uma expansão e diversificação:

O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon<sup>70</sup>. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts*. (VIANNA, 2007, p. 110).

Nos Estado Unidos, a gravação elétrica também se inicia a partir dos anos 1920's, porém o avanço do mercado fonográfico se fez de forma mais precoce do que no Brasil: a partir do ano de 1916, o preço dos fonógrafos diminui devido à popularização tecnológica e expiração de algumas patentes; as primeiras empresas que antes tinham maiores preocupações em vender a tecnologia e os tocadores agora passam a focar em produzir as gravações. Gêneros antes ignorados passam a ficar disponíveis (Jazz, sermões religiosos, Blues). Porém, a maior parte das gravadoras preferia utilizar artistas brancos para tocar músicas negras, o que causou ressentimento e impaciência em muitos managers e performers negros. Sendo assim, em 1920, o empresário negro Harry H. Pace fundou a primeira gravadora negra: a Black Swan Record – um marco na cultura e negócios negros, propagandeada e vista como expressão do orgulho racial. Contudo, com o sucesso das músicas negras nas décadas de 1910 e 1920, os empresários negros não conseguem manter o monopólio sobre intérpretes e cultura popular negra. As dificuldades em competir com outras gravadoras que passam a contratar expoentes negros leva a Black Swan a fechar em 1923 (BRUNDAGE, 2011, p. 25).

---

<sup>70</sup> Neste caso, Vianna generaliza o pioneirismo e liderança da Casa Edison, vendo-a como única gravadora. Como vimos anteriormente, o antropólogo se engana neste quesito, pois existiam outras empresas neste ramo, mesmo não tendo grande peso mercadológico.

Tais contextos e, também, as leis segregacionistas criavam barreiras raciais, religiosas e sociais, além de espaços culturais em que predominavam ora negros, ora brancos: teatros, casas, clubes de bairro e gravadoras. Porém, o produto que resultava destas últimas (canções gravadas) circulava para além das barreiras, mas sobre o controle maior de empresários e até de intérpretes brancos. Isto levou a campanhas em grandes centros populacionais negros como Chicago e Harlem pela defesa do consumo de produtos que estivessem sobre controle de negros, o que segundo Brundage (2011, p.29) seria uma contradição frente a grande parte dos próprios artistas negros, pois estes consumiam, produziam e emprestavam culturas sem preocupação de origem ou audiência racial.

Na passagem da década de 1920 para 1930, a oportunidade para os negros na indústria do entretenimento sofreu dois baques nos Estados Unidos. Por um lado, a grande depressão causou desemprego e encolhimento das vendas: a RCA Vitor, maior companhia fonográfica do país diminuiu vertiginosamente suas gravações e vendas. Por outro lado, a consolidação nacional do Rádio proporcionou uma forte expansão para outros mercados associados e a formação de impérios do som, como a RCA (Radio Corporation of America) e a General Electric (GE). A busca por vender gravações nacionalmente o mais rápido possível juntamente com a monopolização de toda a cadeia produtiva resultou na redução das oportunidades para experimentações musicais e para os próprios músicos negros. Neste contexto, o rádio não ajudou muito tais músicos, pois impulsionou o domínio de bandas brancas na década de 1930 e o incentivo para produção de “hits”, de acordo com Brundage (2011, p.31).

### **3.2 Indústria Cultural: relações entre música popular e negra com processos de estandardização, comercialização e hegemonia cultural**

Tais processos culturais e históricos citados acima se relacionam com o que Adorno e Horkheimer (1982) trataram como a busca por um “denominador comum”, a qual resultaria em um processo de “estandardização” das músicas. Isto é, uma série de repetições de elementos e fórmulas semelhantes e de sucesso, com o objetivo de atingir o grande público. Como consequência, teríamos um processo de estandardização - diminuição da diversidade cultural e estética, causada, em grande parte, pela Indústria Cultural. Esta, definida pelos autores enquanto um conjunto integrado e complexo de empresas e indústrias que tem como objetivo controlar o mercado de bens culturais. Tal conglomerado tem o objetivo primordial

de potencializar seus lucros, criando assim necessidades imediatas aos consumidores o que, também, acaba por atrofiar a “imaginação e espontaneidade” destes, de acordo com Adorno e Horkheimer (1982).

Neste caso, o conceito de Indústria Cultural defendido por Adorno e Horkheimer (1982) contribui, em muito, ao explicitar certa unidade do sistema diretamente relacionada, também, a conexões entre grandes empresas do mercado cultural. Tal fato somado à presença de grupos gradativamente mais monopolistas nos leva a uma consequência evidente: a formação de um complexo conglomerado com forte controle sobre a circulação de informações. Porém, caso levadas ao extremo, estes conceitos podem ser interpretados de forma totalitária, impedindo a observação de brechas neste sistema. Segundo Felipe Trotta,

Não se pode negar que a concentração de poder nas mãos dessas poucas empresas é enorme e, de fato, favorece a uma diminuição da diversidade das ofertas culturais, na eterna busca pelo denominador comum e o sucesso imediato. No entanto, o conceito de indústria cultural pressupõe uma noção de que esses “escritórios” modelam os gostos com o objetivo de manter os espectadores presos aos seus ditames, dominando-os. A teoria da dominação cultural se enfraquece à medida que ela deriva de um certo “aristocracismo cultural” evidente no texto, que se apoia nas combatidas ideias de alta e baixa cultura, opondo lazer e estética. (TROTТА, 2011, p. 42)

Portanto, é preciso cautela para não supervalorizar o papel e a força da indústria cultural, pois assim teríamos um quadro em que os consumidores são mera massa de manobra, controlados por uma entidade onisciente e onipresente que tem o domínio sobre tudo o que circula culturalmente na sociedade. Sendo assim, tal conceito necessita de algumas reflexões. Em primeiro lugar, a própria noção de standardização pode ser relativizada, pois mesmo que existam semelhanças entre músicas e produtos culturais na indústria, é inegável “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte” (Martín-Barbero apud Trotta, 2011, p. 43). Da mesma forma, dependendo do contexto histórico estudado, pode-se encontrar uma grande diversidade de produtos culturais sendo comercializados, como canções, livros e filmes dos mais diversos. Tal relação standardização X pluralidade musical é difícil de ser quantificada, porém ambos estão presentes quando se fala em mercado cultural:

Se por um lado sabemos que o tratamento industrial-capitalista dado à música tende a conferir à canção traços de mercadoria produzida em série, que tem como horizonte a standardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados visando apenas o mercado, por outro lado não se pode esquecer o caráter de socialização trazido pela indústria cultural no sentido de sua divulgação. (SILVA, 1994, p.24/25)

Tal caráter de socialização que, como vimos mais a frente, se configura cada vez mais globalizado no início do século XX – tanto no que tange ao capital internacional presente nas gravadoras quanto ao aspecto das trocas culturais entre os músicos de diferentes continentes. Sobre tal globalização, Stuart Hall (2003) defende que há sim processos de homogeneizações e standardizações, porém, com a diversificação comercial, abre-se espaço para um deslocamento da cultura rumo ao popular e para espaços de afirmação, contestação e rebeldia frente às “antigas hierarquias e grandes narrativas” centradas na História e Identidade branca europeia.

Nesse caso, é que assumem certa importância estrutural as contradições enfrentadas pelos capitalistas quando buscam renda monopolista. Ao procurarem explorar valores de autenticidade, localidade, história, cultura, memórias coletivas e tradição, abrem espaço para a reflexão e a ação política, nas quais alternativas podem ser tanto planejadas como perseguidas. Esse espaço merece intensa investigação e cultivo pelos movimentos de oposição. É um dos espaços chave de esperança para a construção de um tipo alternativo de globalização, em que as forças progressistas da cultura se apropriam de espaços chave do capital em vez do contrário. (HARVEY, 2005, pág. 239)

Em aspectos históricos, ainda havia inovações negras nas indústrias com menor competitividade nos Estados Unidos, mesmo com a intensificação do mercado de “hits” e das muitas dificuldades para entrada de artistas negros nas companhias fonográficas e de rádio, a partir da década de 1930. O músico Thomas Dorsey é um exemplo desta tenacidade negra: mesmo no período da crise gravou uma série de músicas com Tampa Red, acompanhando outros famosos intérpretes de Blues como Big Bill Broonzy e Blind Lemon Jefferson, mobilizando-se para ter o controle autoral sobre suas composições. Teve empreendimentos na música Gospel, também (BRUNDAGE, 2011, p. 33). No Brasil, canções com temas afro-brasileiros, “pontos de macumba” e identidades negras também serão gravadas e estarão em disputas tanto por motivos autorais quanto por incomodar membros da elite<sup>71</sup>.

De qualquer maneira, com todas as limitações explicitadas acima, as novas tecnologias de massa tinham a capacidade de gerar poderosas memórias, inclusive de contestação de estereótipos e preconceitos. Assim como nos esportes, produziam e circulavam

---

<sup>71</sup>A análise mais minuciosa de músicas será feita no último capítulo da presente tese. Porém, podemos citar: de Sinhô, “A favela vai abaixo” (1928), “Macumba Gegê” (1922), “Alta Madrugada” (1930), “Professor de Violão” (1931); de João da Baiana, temos “Dona Clara” (1927), “Que querê” (1931); de Pixinguinha, cito “Partido Alto” (1932) com Cícero de Almeida e “Samba de Nego” (1928); “Abandona o preconceito” (1934) de Maércio de Azevedo e Francisco Matoso, gravada pelo famoso Bando da Lua; “Favela” de Waldemar Silva e Roberto Martins, cantada por Francisco Alves em gravação de 1936; entre outros.

identidades e performances negras que fizeram parte da cultura nacional americana e brasileira para além das ideias de alta cultura e de supremacia brancas.

Aqui, parte-se do princípio conceitual de Stuart Hall sobre Hegemonia Cultural. Segundo o autor, esta “nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (...); sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (HALL, 2006, p. 320). Assim sendo, a indústria fonográfica configurou-se enquanto veículo de expressão da música popular, onde identidades culturais estiveram em disputas, estando os músicos negros de Samba e de Blues inseridos nestes conflitos em torno da cultura.

Conflitos claramente marcados pelas características de segregação racial na América. Mesmo que estivessem presentes com suas composições e fossem atuantes junto ao mercado musical, a presença de músicos negros era constantemente relegada ao segundo plano na indústria fonográfica. Muitos são os exemplos de constrangimentos. Nos Estados Unidos, Wald (2010, p. 20) nos chama a atenção para o fato de que muitas das antigas músicas rurais afro-americanos foram gravadas, principalmente, por músicos brancos. Ou seja, as gravadoras negligenciavam músicos negros de banjo e violino em favor de músicos brancos (WALD, 2010, p. 97). Mesmo com a presença de alguns músicos negros com visibilidade e de muitas trocas entre estes e artistas brancos, isto não significou, necessariamente uma relação trabalhista igualitária no mercado musical, muito menos na sociedade, em geral. Stephen Wald cita vários exemplos como os Allen Brother's que fizeram sucesso gravando músicas de Ida Cox, Charlie Poole com canções de W.C. Handy, Jimmie Davis o qual gravou uma série de sucessos de blues na década de 1930 acompanhado por dois guitarristas negros e que, nos anos 1960, concorreu como governador da Louisiana a partir de uma plataforma política segregacionista. (WALD, 2010, p. 98-100).

Além destes citados acima, o caso de Jimmie Rodgers também é altamente relevante. Um dos “mais influentes performers de blues de fins dos 1920's, imitado tanto por cantores brancos como por negros” (WALD, 2010, p.100). Influenciado por cantores negros, desde os trabalhadores das ferrovias até as blues queens, criou um estilo único que misturava o “Iodelei”<sup>72</sup> com o Blues. Após isto, influenciou diretamente uma série de músicos de blues do Mississippi que gravariam suas canções: Skip James, Robert Johnson, Mississippi Sheiks (WALD, 2010, p. 103). Tal circularidade cultural aponta para a desconstrução das visões puristas que exotizam o blues, não conseguindo contemplar a complexidade deste gênero

---

<sup>72</sup> “Iodelei” é o termo em português para se referir ao estilo de canto conhecido como Yodelling, marcado pela alternância repetida de tons e muito presente na música country dos Estados Unidos.

musical, considerado sulista e moderno, ao mesmo tempo – um dos principais fatores para sua popularidade para além das linhas raciais (WALD, 2010, p. 103). Porém, tal circularidade não significa ausência de conflitos, segregações e, muitas vezes, privilégios para músicos brancos:

That imbalance of power has led some historians to treat white southern blues performers as, at best, imitators and, at worst, thieves, palely recycling a tradition that was not their own. More generous scholars have treated them as a parallel category of artists, contemporary with the black rural blues performers and playing a sometimes overlapping repertoire, but nonetheless belonging to a separate tradition. Each of these positions is reasonable in many cases... (WALD, 2010, p. 99)

*Esse desequilíbrio de poder levou alguns historiadores a tratar os artistas brancos do blues do sul como, na melhor das hipóteses, imitadores e, na pior das hipóteses, ladrões, reciclando uma tradição que não era sua. Estudiosos mais generosos os trataram como uma categoria paralela de artistas, contemporânea com os artistas negros do blues rurais e reproduzindo um repertório às vezes sobreposto, mas, no entanto, pertencia a uma tradição separada. Cada uma dessas posições é razoável em muitos casos ...*

Tais questionamentos se encontram paralelamente na história do samba no mercado fonográfico, principalmente, a partir da figura de Francisco Alves. Tendo uma relação mais estreita com o mundo das gravadoras, Chico Viola, como era conhecido, foi um importante mediador entre compositores populares e o mundo da fonografia. Diversos são os relatos de sambistas, principalmente do Estácio, em que o cantor aparece propondo entrar na parceria da música ou comprá-la<sup>73</sup>. Em troca, Francisco Alves levava a canção para as gravadoras e as divulgava, dando parte dos lucros aos compositores, ao mesmo tempo em que proporcionava uma porta de entrada no mercado fonográfico para muitos sambistas. Esta atuação de Chico Alves foi fruto de muita polêmica no mundo do samba e, além disto, diz muito sobre a relação entre cultura popular e a indústria fonográfica.

De um lado, cantores como Francisco Alves, Mário Reis e Silvio Caldas podem ser vistos como importantes mediadores, divulgadores e parceiros de sambistas negros que teriam pouco acesso às companhias gravadoras. Do outro lado, estes músicos brancos tinham espaço privilegiado de atuação enquanto os compositores negros ficavam negligenciados aos parcos direitos autorais ou a se apresentarem enquanto instrumentistas. Tal fato ocorreu com a maior parte dos sambistas que estiveram em torno do Estácio, excetuando Noel Rosa – branco.

Outro caso diagnóstico dos conflitos culturais envolvendo questões raciais e sociais no samba é o da canção “Na Pavuna”. Segundo Sandroni (2003, p. 9), este foi o primeiro samba gravado no Brasil com instrumentos de percussão. De acordo com o autor, tal fato só foi possível devido ao ingresso da tecnologia de gravação elétrica no país em 1927. Porém, o

<sup>73</sup> Sobre isto, conferir série “Depoimentos para a posteridade” do Museu da Imagem e do Som.

samba em questão foi gravado apenas três anos depois. Isto demonstra a resistência da indústria fonográfica em utilizar instrumentos de percussão, os quais eram esteticamente associados a identidades muito criticadas na época: “africanismos”, “bataques” e “barbarismos” eram alguns adjetivos utilizados, como demonstram os casos de críticas e repreensões a musicalidades e instrumentos populares tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, já citados nas páginas desta tese.

Além disto, é relevante dizer que “Na Pavuna” foi iniciativa do grupo “Bando de Tangarás”, composta por Almirante e Doca da Anunciação. Tais músicos tinham capital simbólico diferenciado, pois era formado por jovens brancos e de classe média, o que os proporcionava uma posição mais confortável frente às críticas da sociedade carioca de então. Isto é, estavam em um “lugar social” bem diferente do de sambistas populares e negros que, devido a um histórico de críticas e discriminações, provavelmente não se sentiriam a vontade em tomar a iniciativa de usar instrumentos com os quais já haviam sido mal vistos no passado. Para completar nosso argumento, Sandroni (2003) demonstra que, mesmo estando em uma posição mais confortável para fazê-lo, Almirante também teria sofrido restrições do diretor artístico ao tentar introduzir os instrumentos típicos das Escolas de Samba na gravação de “Na Pavuna”.

Ademais, o próprio uso de pseudônimos por estes artistas de classe média que se envolviam com a música popular explicita algum desconforto: Homero Dornellas apresentava-se como “Candoca da Anunciação”, Henrique Foréis Domingues como “Almirante”, Horácio Dantas era “Visconde de Pycohyba”. Sobre este tema, assim relembra Almirante, um dos compositores de “Na Pavuna”: “Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver o meu nome identificado ao samba e à música popular.” (Almirante apud PEREIRA, 1967, p. 228).

Portanto, é preciso ver a relação entre samba, blues e mercado fonográfico para além da ideia da simples exploração, repressão ou expropriação da cultura popular pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, vislumbrar os espaços abertos no mercado para a visibilidade e negociação popular não significa dizer que isto ocorreu de forma “democrática”. Muitos músicos não conseguiram entrar na indústria fonográfica e os que conseguiram, o fizeram a partir de um lugar desprivilegiado, pois suas canções eram disponibilizadas ao público a partir da imagem do *artista*, o qual, na maioria dos casos, não era um compositor. Segundo Felipe Trotta,

O “artista” é uma construção simbólica do mercado de música realizada principalmente na etapa de divulgação e representa um determinado perfil estético, visual e comportamental do indivíduo que canta, somado à música em si. [...] O caráter individualizante da canção popular midiaticizada e toda essa promoção passam a ideia de que o artista é inteiramente responsável pelo resultado final de seus discos. (TROTТА, 2011, P.29)

Não se trata aqui de generalizar e dizer que não existiam artistas negros e de origem popular com visibilidade no mercado de músicas nos primeiros anos do século XX, pois existiram (Eduardo das Neves, Patrício Teixeira, W.C. Handy, Mississipi Sheiks, Charley Patton). No entanto, estes não apagam as visíveis desigualdades presentes entre o papel do *artista* e o papel do *compositor*, além das várias cisões e conflitos citados acima envolvendo a questão racial nos dois países. Um trabalho mais minucioso talvez poderia refletir sobre a diferença de proporção destas questões no Brasil e nos Estados Unidos – porém, por uma questão de tempo e escolha não faremos isto aqui.

Porém, podemos concluir que, nos dois contextos que esta tese se refere, a análise da relação entre música popular e mercado/meio social deve ser ponderada, para não retirarmos todo e qualquer significado presente nas canções gravadas:

É preciso considerar, claro, que a chamada música popular urbana é produto evidente de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem, assim como o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter objetivo/ subjetivo (está fora, mas está dentro do ouvinte!), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo), e de enraizamento popular de sua produção no Brasil. Mas daí destituí-la de qualquer valor artístico, por ser produzida por uma indústria, ou de não reconhecer nela, pela mesma razão, qualquer vínculo com o “povo”, por não ser esse “povo” o seu criador, vai uma grande distância. (SILVA, 1994, p. 26)

### 3.3 Transformações no Blues e no Samba a partir de suas primeiras gravações

Na maior parte dos centros de memória, podemos encontrar falas que procuram definir os “primórdios”, “origens” para as Histórias que se propõe contar. De maneira simplista, procura-se dar uma resposta à expectativa do público de descobrir um “início” para o assunto estudado. No caso do Samba e do Blues, tais questões se desdobraram, principalmente, em alguns debates. De um lado, na disputa em torno da definição de autenticidades que dialogam com memórias identitárias ora “africanas”, “negras” ora “mestiças”, “populares”, “nacionais”, conforme vimos no capítulo inicial da presente tese. Do

outro lado, há uma série de polêmicas na definição de quais seriam os primeiros “blues” e “sambas” gravados.

Mais do que encontrar uma resposta definitiva para estes questionamentos, pode ser mais produtivo analisarmos os conflitos em si como uma via para compreendermos parte das transformação pelas quais tais musicalidades passam no processo de ingresso no mercado fonográfico. Assim, priorizamos não um aspecto factual de uma pretensa “origem”, mas sim os significados e experiências sociais vivenciadas pelos próprios músicos negros que estudamos. Em primeiro lugar, é importante situar as diferentes gerações associadas a estes músicos no início do século XX, para, a partir daí, analisarmos sua atuação junto ao mercado fonográfico.

No Brasil, a partir dos últimos anos da década de 1920, o bairro do Estácio de Sá será o epicentro de importantes transformações no samba em relação à “primeira” geração de sambistas no Rio de Janeiro. Localizado nos arredores do centro da cidade, entre o morro de São Carlos e o Mangue, o Estácio foi o ponto de encontro de sambistas pioneiros em novos referenciais tanto rítmicos quanto identitários para o samba, os quais ficarão marcados, após muitos debates, como representantes decisivos para o “samba moderno”. Os sambistas do Estácio são considerados como a segunda geração do samba (Cunha, 2008), começando sua atuação após os “fundadores” do samba - João da baiana, Pixinguinha, Donga e Sinhô.

Esta primeira geração, conhecida por alguns como “baianos” era formada por músicos ligados as Festas da Penha, a praça XI, aos ranchos carnavalescos e aos encontros privados (com alguns convidados ilustres, obviamente) nas casas das tias baianas. Neste caso, fizeram parte do amadurecimento gradual de um mercado de canções populares, em que a profissionalização do músico ainda estava em vias de se constituir. Iniciaram no mercado cultural carioca durante as duas primeiras décadas do século XX, quando a indústria fonográfica ainda era nascente, tendo a Casa Edison com atuação hegemônica neste ramo.

Já os compositores do Estácio, como Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos e outros que veremos mais a frente, começam sua atuação por volta da década de 1930, quando a indústria fonográfica já estava consolidada no Brasil, expandindo-se paralelamente à profissionalização dos músicos e a um mercado de bens culturais amplo. Contudo, se por um lado a diversificação das gravadoras e a entrada do rádio neste circuito ampliaram as possibilidades de atuação dos músicos e de suas canções, por outro lado, isto representou uma indústria cultural mais estruturada, o que teve como consequência o progressivo descolamento das gravações em relação aos locais e circunstâncias em que eram produzidas. Até a década de 1930, “os grandes veículos de divulgação da música popular não eram ainda o rádio nem o

disco, mas a música ao vivo – as bandas e blocos que atuavam em momentos especiais como o carnaval e a festa da Penha, além do teatro de revista no resto do ano.” (SANDRONI, 2008).

Tal mudança ocorre, também, devido ao fato do grupo do Estácio protagonizar uma transformação rítmica no samba, a qual é usada para demarcar mais ainda suas diferenças em relação aos estilos “antigos”, consolidando, também, suas características sonoras que passariam a ser estruturantes nas narrativas de autenticidade do samba “de raiz” ao longo do século XX. Sobre esta mudança, um debate muito citado na literatura da música popular é o reproduzido por Sérgio Cabral que teria ocorrido em “fins da década de 1960”, o qual carece de empiria, porém tem grande representatividade didática. Nele, Donga e Ismael Silva respondem a pergunta “O que é samba?” cada um cantando uma de suas próprias composições e acabam definindo a música do outro ora como Maxixe ora como Marcha, respectivamente (CABRAL, 2011, p.39).

Sandroni (2008), ao comparar as gravações entre as gerações, chega à conclusão de que o grupo do Estácio introduziu uma rítmica própria no samba, marcada pela contrametricidade, ou seja, uma valorização das alterações nos tempos fortes de cada composição que causam um deslocamento contínuo em relação à métrica e por uma forte polirritmia muito presente em várias expressões da cultura afro-americana (SANDRONI, 2008, p. 224). Tal “paradigma do Estácio” ficou conhecido como “Síncope” – símbolo de autenticidade do “samba” e que seria um elemento diferenciador em relação à música mais “corrida” ou “amaxixada” dos primeiros compositores do gênero.

Em depoimentos colhidos pelo MIS-RJ e por Cabral (2011), alguns músicos do Estácio demonstram consciência de fazerem parte de uma transformação rítmica ocorrida no final da década de 1920 que pode se atestar também ao escutarmos as gravações da época (SANDRONI, 2008). Em relação a isto, definem a influência dos blocos e das escolas de samba como primordiais para a elaboração de suas músicas em que a contrametricidade seria marcante. Esta nova rítmica também veio acompanhada de novos instrumentos, como surdo, cuíca e tamborim, que ganharam maior espaço no samba através do grupo do Estácio.

Sendo assim, enquanto os músicos da primeira geração do samba, nos anos 1910/1920, estariam mais ligados a acompanhamento como prato-e-faca, pandeiro e palmas (SANDRONI, 2008, p.179), os sambistas do Estácio teriam introduzido instrumentos de percussão mais marcantes. Esta nova composição sonora, em conjunto com uma rítmica estruturada na contrametricidade, acabou por resultar em “uma ‘africanização’ dos modelos mais exercitados por aquela que seria a segunda geração do samba” (MOURA, 2004, p.80). Tal africanização será muito criticada por alguns intelectuais na década de 1930.

Assim como os primeiros sambistas, os músicos do Estácio também eram ligados às festas populares. No entanto, outro local que ganha bastante visibilidade a partir do Estácio é o morro, aparecendo em grande parte de suas canções, virando lugar de autenticidade e de origem do samba. Isto se deve à proximidade ao morro de São Carlos e à relação com as demais comunidades envolvidas com o samba que começam a ganhar visibilidade, como a Mangueira.

Além dos morros, tinham como preferência dois lugares sociais específicos: os blocos e escolas carnavalescas, como já citadas anteriormente, e os botequins – Bar Apolo, Café do Compadre, Café Nice (SANDRONI, 2008, p.143). Todos eram locais de produção musical e convivência social aberta, onde a capacidade de circulação das canções se fazia de forma prodigiosa, assim para os músicos do Delta eram as barbearias (WALD, 2004, pos. 950) e as *Juke Joints* ou *barrelhouses* – casas afastadas, na maioria das vezes de madeira, onde se cantava, dançava e consumia bebidas alcoólicas, então proibidas pela “Lei Seca” nos EUA (WALD, 2010, p. 28; MUGGIATI, 1995, p.20).

Nesta cena musical norte-americana, também podemos observar uma diferenciação geracional bem próxima ao Brasil quando se trata dos primeiros anos do Blues junto à indústria fonográfica. De acordo com Wald (2004, pos. 328), durante os anos 1910 e início de 1920, a maioria dos jovens identificaria enquanto “Blues” o estilo popular e urbano gravado por W. C. Handy e pelas Blues Queens. Antes dos cantores rurais do sul entrarem no mercado das gravações, o blues já vinha sendo um estilo popular maior, gravado com orquestras, grandes intérpretes femininas, influenciado por polidos espetáculos de vaudeville. As gravadoras vão passar a chamar tal estilo de “blues” devido a uma escolha comercial, após o sucesso popular de W. C. Handy e, principalmente, de algumas Blues Queens – cantoras negras famosas como Ma Rainey, Mamie Smith e Ethel Waters (WALD, 2004, pos. 432).

Neste caso, alguns historiadores defendem o fato de que as mudanças preservadas nas gravações de blues não é representativa das transformações da música nas apresentações com público. Isto é, ao vivo, o blues surge como um estilo sulista negro. Já nas gravações, Mamie Smith e outras Blues Queens seguiam mais a moda e o estilo de cantores brancos, dominados pela tradição de vaudevilles do norte (WALD, 2004, pos. 568). A própria Bessie Smith foi rejeitada pela Black Swan por não se enquadrar neste modelo, sendo muito “autêntica”, “lúgubre”. Contudo, seu sucesso de vendas em 1923 abriu espaço para outras cantoras negras do Blues do Sul, como Ida Cox e Clara Smith, pois as gravadoras enviaram caça talentos em busca do deep blues no sul.

Nesta toada, Ma Rainey passa a ter grande sucesso com uma orientação rural, colocando em prática uma escolha instrumental que irá ajudar a pavimentar o caminho para uma nova geração de cantores-violinistas nas gravadoras, o que também é facilitado pelo advento da amplificação eletrônica (WALD, 2004, pos. 604-660). No capítulo quatro, quando analisarmos tais canções, perceberemos como a questão de gênero e até algumas temáticas misóginas estavam presentes nas letras na “nova geração” de “guitar-singers” do Delta e de “malandros” do Estácio.

Contudo, é controverso perceber que sua popularidade deve muito ao protagonismo de mulheres negras que tiveram importante papel na consolidação dos gêneros musicais pelo qual fizeram sucesso. Angela Y. Davis, em interessantíssimo trabalho sobre “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday, vê nestas mulheres da década de 1920 um importante legado para o feminismo negro (DAVIS, 1998).

Sobre as primeiras gravações de Blues e de Samba, é interessante notar que elas não surgem nos espaços vistos e idealizados como “raiz”, origem autêntica. Nos Estados Unidos, muitos cantores brancos já compunham e gravavam “blues” desde os anos 1900’s (WALD, 2004, pos. 466-523). Porém, grande parte da historiografia considera equivocadamente “Memphis Blues” de W.C. Handy como primeiro “Blues” publicado em partitura, no ano de 1912. A mesma contradição aparece na história das gravações: “Memphis Blues” foi, de fato, o “blues” pioneiro na Indústria fonográfica, gravado em 1915 por Morton Harvey, um cantor branco de Vaudeville (WALD, 2004, pos. 506). Porém, a canção de Mamie Smith “Crazy Blues” é constantemente creditada como “o primeiro registro fonográfico de um blues” (MUGGIATI, 1995, p. 18).

Tais versões diferentes da mesma história nos faz refletir sobre a possibilidade de que as defesas das “primeiras gravações” estão diretamente relacionadas com invenções de tradições que dialogam com um passado cultural autêntico racialmente. A influência de músicos brancos, neste caso, é desmerecida, talvez pela ideia de que isto diminuiria a dimensão racial presente em tais expressões culturais. Por outro lado, os próprios músicos negros como W.C. Handy não se restringiam a estas interpretações, pois apreciavam a contribuição de músicos brancos, citando, por exemplo, cantoras como Marrison Harris enquanto suas referências (WALD, 2004, pos. 539).

Tais fatos não diminuem a dimensão racial presente constantemente no mundo fonográfico. Se por um lado, a famosa canção “Crazy Blues” (1920) foi gravada em Nova York, por uma cantora do Norte, bem longe do “Sul profundo”. Por outro lado, foi a primeira canção de Blues gravada por uma negra nos Estados Unidos, o que quebrou com as barreiras

de cor, representando o início do período das race records. Segundo Wald (2004, pos. 558), ela foi escolhida pelo compositor da música, Perry Bradford, exatamente pelo fato de ter um “bland style” (sutil, suave). Bradford era um Publisher e compositor negro que teve uma importante atuação em busca de convencer gravadoras a colocar músicos negros tocando nas gravações, onde teve sucesso apenas a partir de “Crazy Blues”.

Tais conflitos, assim como na cena fonográfica do Brasil, demonstram a presença de artistas negros atuantes e sujeitos dessa história, ao mesmo tempo em que explicita as resistências e repressões de cunho racial. No Brasil, tais contendidas também existiram, podendo ser exemplificadas pelo caso do samba “Pelo telefone”, visto como o primeiro “samba gravado”. Ernesto Maria dos Santos, o Donga, registrou em seu nome somente o arranjo de “Pelo Telefone” na Biblioteca Nacional em 1916. A partir de então, criou uma estratégia de divulgação de seu “tango-samba”: distribuiu partituras de graça, entrou em contato com jornalistas como Vagalume, que publicou no Jornal do Brasil uma nota simpática ao seu samba. Após a canção ser falada e cantada pelo Rio de Janeiro, Donga anunciou a letra da música em parceria com Mauro de Almeida, semanas antes do carnaval (NETO, 2017, págs. 85/86). Logo em seguida, Fred Figner da Casa Edson entrou em contato com Sinhô:

MIS – Voltando ao “Pelo Telefone”, quer dizer que um belo dia você levou a música para uma fábrica de gravação?  
 - Levei não, fui chamado. O Figner mandou me chamar. Naquela época os autores eram mais importantes, havia mais respeito. Na ocasião ele me perguntou se eu queria divulgar o negócio e eu topei. (Donga em depoimento ao Museu da Imagem e do Som/RJ em 02/04/1969)<sup>74</sup>.

Duas gravações praticamente simultâneas foram feitas: uma executada pela Banda Odeon, apenas instrumental; outra cantada na voz do famoso músico branco Baiano. Mesmo não tendo sido protagonizado na indústria fonográfica por um “sambista” ou músico negro, “Pelo Telefone” vivenciará uma forte campanha, liderada pelo próprio Donga, para associar sua imagem a tais referenciais como “primeiro samba gravado”. Na realidade, assim como aconteceu no “Blues”, a canção creditada como pioneira do gênero teve muitos antecessores gravados e associados ao gênero que pretensamente teriam “fundado”.

Pesquisas recentes mostram que anos antes da música de Donga, outros sambas haviam sido gravados. Por exemplo, em dissertação de mestrado, Monteiro (2010) demonstra que Eduardo das Neves gravara um “Samba” ou “Samba Carnavalesco” em 1915, de autoria de Sinhô, com o nome de “Só por amizade”. Lira Neto (2017, p. 90) lista uma série de

<sup>74</sup> Conferir publicação “As vozes desassombradas do Museu” do MIS/RJ, com a transcrição dos depoimentos de Pixinguinha, Donga e João da Baiana à instituição.

canções classificadas como samba pelas gravadoras desde 1908. No entanto, Sandroni (2008), mesmo sabendo destes fatos, reafirma a importância da composição. Segundo o autor, a partir do estrondoso sucesso de *Pelo Telefone* que a palavra “samba” ganha espaço na música popular brasileira, ampliando-se, com várias composições sendo reconhecidas com parte deste gênero musical pelos seus compositores, gravadoras e público (SANDRONI, 2008, p.15/16).

Da mesma forma, apenas depois do sucesso de Mammie Smith e dos “primeiros” Blues que as gravadoras nos Estados Unidos se voltam mais intensamente para o Sul em busca de novos talentos e de canções que depois ficariam conhecidas como o autêntico Blues. Neste processo, mesmo que grande parte dos músicos de sucesso tivessem referências urbanas, o blues passa a ser classificado gradativamente como um estilo “folk” negro.

Até os anos 1920’s, a maior parte das pessoas brancas ainda pensava o blues como uma música pop racial, porém começa a se consolidar uma nova estética que situará o lugar de origem do Blues não nas gravadoras e estúdios de Nova York e Chicago, mas sim nas áreas mais isoladas do “Sul profundo” (WALD, 2004, pos. 1562-1621). Estudiosos e folcloristas reforçavam estas ideias, conforme vimos nos capítulos anteriores, assim como as próprias gravadoras em busca de originalidade:

Paramount’s Mayo Williams made no bones about the limitations he placed on the artists he considered to be blues singers. He explained that when they came in with pop-style ballades, “I would very quickly say: ‘Well, we can’t use it. Write me a blues.’ In doing it that way I’d save a lot of embarrassment for myself, the company, and the person.” (WALD, 2004, pos. 1343)

*Mayo Williams da Paramount não teve nenhum melindre em falar das limitações que ele colocou sobre os artistas que ele considerava cantores de blues. Ele explicou que, quando eles entraram com baladas de estilo pop, “eu diria muito rapidamente: ‘Bem, não podemos usá-lo. Escreva-me um blues.’ Ao fazer isso, eu evitaria muito do constrangimento para mim, para a empresa e para a pessoa.”*

Percebemos, assim, que a partir das décadas de 1910’s e principalmente 1920’s, o crescimento do mercado fonográfico se faz paralelos às disputas identitárias em torno da consolidação de determinados gêneros musicais no Brasil e nos Estados Unidos. “Samba” e “Blues” passam gradativamente a se consolidar enquanto rótulos musicais vendáveis, definindo determinados parâmetros de originalidade específicos a partir de critérios sociais, raciais e musicais.

Segundo Felipe Trotta, os gêneros

...orientam o consumo e as expectativas dos consumidores, estabelecendo distinções entre as diferentes experiências musicais. Os gêneros são, portanto, as principais categorias classificatórias que organizam o universo musical. (...) O processo de identificação com as simbologias características dos gêneros musicais passa pelo reconhecimento dos elementos específicos de cada uma dessas práticas e também com os usos que cada uma dessas músicas demandam. (TROTТА, 2011, p. 55-56).

Neste caso, vários são os elementos definidores para cada gênero musical, entre eles estão as temáticas das canções, mas também, principalmente, a sonoridade e o ritmo presente nelas. A primeira, sonoridade, seria o resultado das combinações instrumentais e vocais, que resultam em um ambiente musical específico. Já o ritmo seria a divisão em tempos dos sons musicais, por meio da duração e da ênfase (TROTТА, 2011).

Paralelo a estas disputas e definições dos gêneros musicais “samba” e “blues”, ocorre a consolidação destas expressões culturais junto ao mercado fonográfico, onde passam por sensíveis transformações. Com foco no samba, Carlos Sandroni (2008) define estas transformações no início do século XX enquanto um processo de mudança de música “folclórica” em direção à consolidação do gênero enquanto “música popular”. Independente dos problemas relativos ao uso dos termos um tanto quanto inadequados conceitualmente na pesquisa histórica, Sandroni (2008) contribui muito ao esmiuçar algumas mudanças nas musicalidades após sua entrada no mercado de bens culturais.

Em primeiro lugar, para além do espaço aberto e coletivo das rodas e festas improvisadas, os sambistas passam a frequentar o mundo das gravadoras, estúdios e rádios. Concomitantemente, uma nova lógica de produção é introduzida em torno das músicas, pois estas passam a se tornar produto vendável, de autoria individual: um compositor, autor do samba, que ficará com parte dos lucros os quais a canção possa proporcionar.

O Blues seguirá o mesmo caminho enquanto um desdobramento das Igrejas: “As canções religiosas dos negros diferem do blues secular na medida em que permaneceram primordialmente coletivas.” (HOBСBAWM, 2012, p. 133) Portanto, a indústria fonográfica fortalece a noção de propriedade musical dentre os músicos populares, algo que era pouco presente nas manifestações “folclóricas”, onde a lógica de “produção e uso coletivos” era predominante, bastante focada nos aspectos de improvisação (SODRÉ, 1998, p.41).

No processo de produção musical não foi diferente. Segundo Wald (2010, p.112/113), muitos pesquisadores tratam os primeiros registros musicais de Blues como uma linguagem comum aos cantores Africano-americanos do sul rural, mais do que resultado de compositores particulares. Tal olhar é consistente especialmente se falarmos sobre os primeiros anos do gênero, quando as letras de blues eram largamente consideradas como

propriedade comum e até os mais talentosos compositores utilizavam trechos de canções já conhecidas em suas gravações:

Most of the great blues artists were capable of composing original, cohesive lyrics when necessary, but in practice they did not think of blues in terms of composition. They would simply play and sing, often for twenty minutes or more without a break, and the lyrical portion of the performance would be an impromptu mix of “floating verses” – couplets heard from other singers, many of which were common throughout the South – with an admixture of original lines, sometimes improvised on the spot. (WALD, 2010, p. 112)

*A maioria dos grandes artistas do blues eram capazes de compor letras originais e coesas quando necessário, mas na prática eles não pensavam em blues em termos de composição. Eles simplesmente tocavam e cantavam, muitas vezes por vinte minutos ou mais, sem uma pausa, e a parte lírica da performance seria uma mistura improvisada de "versos flutuantes" - os pares de versos escutados de outros cantores, muitos dos quais eram comuns em todo o Sul - com uma mistura de linhas originais, às vezes improvisadas no local.*

Ao fazer uma análise etnomusicológica de “Pelo Telefone”, Sandroni (2008) exemplifica um processo semelhante: mostra como esta canção é uma colcha de retalhos, provavelmente elaborada a partir da junção de uma série de trechos de músicas rurais, sendo improvável definir um autor individual para cada trecho. Porém, o que importa em termos sociais não é a autoria em si, mas sim o fato de que, a partir do sucesso de canções como “Pelo Telefone” e “Crazy Blues”, fica evidente o fortalecimento de uma nova lógica, centrada na propriedade individual das canções, em torno da produção cultural popular.

No caso de “Pelo Telefone”, muitas foram as disputas pela sua autoria, assim que foi lançada. No mesmo ano de seu lançamento (1917), o Jornal do Brasil publicou uma nota em que Tia Ciata e Sinhô acusavam Donga de ter roubado o “samba” (SANDRONI, 2008, p. 119). Tais contendas já demonstram o início de um mercado cultural focado em concepções de propriedade intelectual, porém ainda em vias de se consolidar, pois o próprio Sinhô era conhecido por “roubar” ou “pegar” versos e canções para compor seus sambas. Sobre esta prática, o músico dizia: “Samba é como passarinho. É de quem pegar...” (SANDRONI, 2008, p. 161). Portanto, se explicita um choque entre concepções de produção antes vistas de forma coletiva com formas de relação cultural ligados à consolidação de gêneros musicais junto a um mercado de propriedades individuais fonográficas.

Paralelamente, transformações vão ocorrendo em busca de construção identitária que se desenvolvem de forma curiosa, do Norte ao Sul da América. Do “músico” ao “malandro”, do “entertainer” ao “sulista”, de “Chicago” ao “Deep South”, da “cidade” ao “Morro”, do “folclórico” ao “popular”. Seguindo o caminho de consolidação de gêneros musicais,

“Samba” e “Blues” ampliaram sua divulgação ao mesmo tempo em que foram sendo caracterizadas a partir de símbolos de autenticidade restritos.

Porém, antes de concluir, é preciso relativizar tais diferenciações construídas pelas gravadoras e por muitos historiadores, por mais que tenham sido ratificadas por alguns músicos em depoimentos. Estas diferentes “gerações” não devem ser vistas como uma fronteira intransponível, pois, por mais que houvesse diferenças entre estes grupos, muitos eram os momentos de convivência, confraternização e compartilhamento de experiências<sup>75</sup>. Tanto os músicos do “Delta” como os do “Estácio” foram influenciados pelos seus antecessores.

Além disto, no Brasil, sem entrar no mérito da presença de membros de classe média no samba, podemos dizer que existia um lugar comum entre as duas gerações de sambistas, pois ambas eram formadas por trabalhadores pobres, em sua maioria negros em condições de conflito na cidade do Rio de Janeiro, pois todos “viveram imersos no mundo dos trabalhadores cariocas, experimentando as mesmas formas de trabalho e moradia, compartilhando dificuldades cotidianas e dividindo o medo da polícia e da pobreza [...]” (CUNHA, 2008, p. 183).

“Trabalhadores”, “negros”, compartilhando “dificuldades”, “conflitos” e disputas advindas, muitas vezes, de suas experiências que em diversos momentos afirmavam seu lugar de não-brancos. Podemos utilizar tal categorização, também, para definir os músicos de Blues do Delta do Mississippi, situando-os na realidade do sul ao Norte dos Estados Unidos onde muitos deles tinham experiências tanto urbanas quanto rurais de trabalho.

De qualquer forma, no Brasil ou na América do Norte, a consolidação da indústria fonográfica nos anos 1910’s a 1930’s vivenciou um processo paralelo em que os aspectos étnicos passam a ser vistos como produtos e mercados culturais – de um lado o “Morro”, o “malandro”, a “mulata” do outro o “Delta”, o “*Deep South*” e as “race records”. Em ambos os

---

<sup>75</sup> Primeiramente, mesmo que tenham aparecido para a música em décadas diferentes, estes músicos irão se encontrar e conviver no meio musical após o final dos anos 1920. Sobre o Brasil, podemos aprofundar um pouco mais demonstrando como muitos são os indícios de momentos de aproximação entre músicos da primeira geração e os sambistas do Estácio. Canções lançadas em discos que tinham músicas de Sinhô (CABRAL, 2011). O próprio Sinhô, juntamente com Caninha, teria ido cobrar do cantor Francisco Alves os direitos autorais de Bide por “A malandragem”, como relata Bide ao MIS. A presença de João da Baiana em desfile da Escola de Samba do Estácio, a Deixa Falar (CABRAL, 2011). Integrantes desta agremiação, como o próprio Bide, fizeram parte, como ritmistas, no Grupo da Guarda Velha, organizado por Pixinguinha. Este último foi responsável pela orquestração de grande parte das gravações das músicas do Estácio. Segundo Roberto M. Moura, Pixinguinha foi importantíssimo na definição de um parâmetro estético nas gravações influenciado pelo “paradigma do Estácio” (MOURA, 2004). Além de tudo isto, ainda existem canções em parceria, como é o caso de “Deixa amanhecer” (1935) compostas por Bide e João da Baiana.

países, envolveu diretamente grupos e indivíduos negros vivenciando momentos de conflito, negociação e luta por visibilidade a partir da música.

#### **4. A PRODUÇÃO FONOGRAFICA DO GRUPO DO ESTÁCIO (1928-1937) CONFRONTADA COM A DOS MÚSICOS DE BLUES DO DELTA DO MISSISSIPI (1928-1939).**

Antes de confrontarmos mais minuciosamente as letras de canções dos compositores do Estácio e do Delta, alguns pontos precisam ser esclarecidos. Nas páginas introdutórias da presente tese, já apresentamos algumas motivações e recortes teórico-metodológicos. Porém, é preciso aprofundar questões relevantes.

##### **4.1 Escolhendo, escutando, transcrevendo e interpretando: desafios teórico-metodológicos na análise das canções.**

Em primeiro lugar, é importante chamar atenção para o fato de que seria humanamente improvável conseguirmos fazer uma pesquisa que abrangesse todas as gravações que poderiam ser categorizadas enquanto Blues do Delta e Samba do Estácio. Neste caso, foi necessário fazer um recorte analítico, motivado principalmente pela visibilidade que determinados artistas dentro dos grupos pré-definidos ganharam ao longo do tempo. Sendo assim, infelizmente muitos músicos e canções podem ter acabado ficando de fora por questões técnicas, mesmo tendo tido importância histórica e grande vendagem no início do século. Vamos aos nossos escolhidos.

De um lado, os compositores do Estácio: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura, Baiaco, Heitor dos Prazeres e Getúlio Marinho – um grupo responsável por muitas parcerias e, também, que estiveram próximos na vida social carnavalesca e boêmia do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 30. Tiveram suas músicas gravadas por cantores e cantoras famosos e com grande popularidade no Brasil de então. De fato, não demos grande foco a Ismael Silva, pois mesmo que fosse próximo do pessoal do Estácio, na verdade, se identificava pela região de Vila Isabel. Contudo, algumas gravações suas aparecem em nossa análise, eventualmente.

Do lado norte do continente, escolhemos Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Skip James e Robert Johnson – cantores-guitarristas provenientes de cidades na região do Delta do Mississippi, que gravaram também na virada de 1920/1930. Os dois últimos gravaram um pouco posteriormente, porém foram diretamente influenciadores e

influenciados pelos primeiros, respectivamente. Por uma questão de recorte, decidimos priorizar as primeiras sessões de gravações destes cantores-guitarristas que se apresentavam praticamente solo. São indivíduos que terão uma grande relevância na memória histórica do Blues, influenciando muitos de seus contemporâneos e descendentes, tornando-se símbolos de autenticidade do Blues. Sendo assim, excluímos do foco da pesquisa o importante grupo Mississippi Sheiks - um dos maiores vendedores de discos vindos da região do Delta, pois segundo Elijah Wald (2004), com exceção de Charley Patton, os demais não eram sucessos comerciais avassaladores na década de 1930.

A delimitação de fontes definidas acima podem parecer recortes e limitações, porém fazem parte de toda análise histórica. Conforme vimos no início da presente tese, uma pesquisa ou narrativa histórica se define por escolhas que automaticamente geram renúncias. O próprio método comparativo que buscamos seguir, conforme definido por Kocka (2003), chama atenção para a impossibilidade de se comparar individualidades “perfeitas”, “completas”. Ao comparar, não o estamos fazendo a partir de totalidades, mas sim de aspectos históricos e sociais que, ao serem confrontados, possibilitam uma nova luz, um olhar diferenciado sobre cada um dos objetos de pesquisa.

Em segundo lugar, é importante seguirmos tratando de algumas especificidades entre os dois grupos de canções. As músicas do grupo do Estácio, em sua maioria, não foram gravadas por seus compositores como intérpretes, mas sim por cantores famosos, predominantemente brancos<sup>76</sup>, com presença no mercado cultural do Brasil, como Francisco Alves, Mario Reis, Silvio Caldas, Aurora e Carmen Miranda. Já no caso do Delta, todas as gravações analisadas foram interpretadas pelos seus próprios compositores.

Os motivos para tal disparidade são difíceis de serem apresentados de forma conclusiva, mas podemos dizer que estão diretamente relacionados às especificidades sociais e históricas de cada país, conforme já fizemos algumas reflexões nos capítulos anteriores. De qualquer forma, ambos os grupos estavam atuando no meio do entretenimento de cada país, em festas, bares, Juke Joints e Barrelhouses, o que proporcionou visibilidade e espaço de expressão de suas ideias e musicalidades.

Por conseguinte, suas canções foram lançadas por grandes gravadoras, o que impulsionou mais ainda a circulação e impacto cultural de seus ritmos e versos. Os sambistas do Estácio impulsionados pela atuação, principalmente de Francisco Alves – intermediando a

---

<sup>76</sup> Moreira da Silva e Patrício Teixeira são o mais próximo de intérpretes que podem ser considerados populares e negros nas gravações que analisamos. Mesmo assim, tem participação numérica irrisória se comparados apenas com Francisco Alves.

negociação com as gravadoras suas canções, enquanto os músicos do Delta tiveram este auxílio na figura de H. C. Speir – um dono de loja em Jackson e caçador de talento das gravadoras, responsável por levar Patton, House e outros músicos à Paramount para gravar seus “Blues” (BEAUMONT, 2011, p. 51).

Neste ínterim, Delta e Estácio fizeram parte da consolidação dos gêneros musicais “Blues” e “Samba” que já vinha ocorrendo desde a década de 1910, porém com seus músicos tais nomenclaturas aparecem de forma hegemônica tanto no nome de várias canções quanto na catalogação de gênero. Sobre a relevância destas músicas na História, Robert Springer é categórico ao defender:

African American popular music as a self-contained cultural domain and as a form of oral history which continues to be a permanent source of enlightenment as it serves to shine a light on several dark corners of official history. Another common thread is the characterization of the music as a close blending of folklore and commercial facets. (SPRINGER, 2006, p. ix).

*Música popular afro-americana como um domínio cultural autônomo e como uma forma de história oral que continua a ser uma fonte permanente de esclarecimento enquanto serve para iluminar muitos cantos sombrios da história oficial. Outra linha comum é a caracterização da música como uma mistura próxima de facetas folclóricas e comerciais.*

Tendo em mãos estas “fontes de esclarecimentos”, surge uma terceira questão: a necessidade de ajustes metodológicos para que se possa fazer uma análise histórica a mais acurada possível. Como definido anteriormente, nosso interesse é descobrir falas e representações contidas nas letras das canções: pensamentos, críticas, denúncias, identidades e valores contidos nos versos. A partir de então, fazer a separação em unidades de registros baseadas em temas comuns nas canções de cada grupo (BARDIN, 1977). Paralelamente e, também, no resultado final, confrontar tais unidades para que dissonâncias e harmonias entre Samba e Blues nos auxiliem na construção de uma reflexão histórica complexa.

Neste ponto, alguns desafios surgiram. Se por um lado, os sambas do Estácio dispunham de rápido acesso/catalogação, vasta bibliografia e de suas letras serem de fácil compreensão para o pesquisador, por outro lado os Blues do Delta se demonstraram mais complexos de analisar do que o esperado. Contando com quase nenhuma bibliografia em português que tratasse sobre tais canções, foi preciso lançar mão de grande esforço em busca de livros importados e artigos em inglês para nos ajudar a compreender melhor o que era dito nos versos. Estes que, diferentemente do Samba, se apresentaram com uma grande distância cultural e linguística do pesquisador.

Tal distância é algo típico da pesquisa histórica, pois estudar o passado é buscar revelar um universo cultural específico, com significados próprios que passaram por grandes transformações ao longo do tempo. Porém, ao lidar diretamente com as fontes, a percepção que tivemos foi que pela diferença linguística e regional, tal distância era maior em relação ao Blues do que ao Samba. Em ambos os casos foi preciso buscar auxílio de dicionários, análises de musicólogos e historiadores, porém o Blues se demonstrou mais desafiador.

Sendo assim, a estratégia utilizada na análise de letras das canções dos músicos do Delta teve a seguinte metodologia: aliar nossa interpretação pessoal ao escutar os registros sonoros com o auxílio de dicionários, livros e artigos acadêmicos que ora transcreveram ora analisaram tais canções. Neste ponto, muitas palavras eram desconhecidas, sendo esclarecidas pela ajuda dos dicionários online de Cambridge e de Oxford. Estes que eram insuficientes devido à profusão de metáforas e expressões de época típicas da cultura de Barrehouse e do Blues em si utilizadas em larga escala nas letras do Delta. Aqui, lançamos mão constante do livro *“Barrehouse words: a Blues dialect dictionary”* (CALT, 2009) – um dicionário de expressões típicas do blues. É importante frisar que as traduções escritas na presente tese têm caráter simplesmente didático, sendo que as análises foram feitas diretamente das letras cantadas em inglês e não em português. Neste caso, aconselhamos ao leitor que compreenda a língua estrangeira que tente ler os versos transcritos originais.

Sobre tais letras e versos, quando tivemos dificuldade na compreensão dos mesmos, consultamos transcrições feitas na bibliografia indicada, confrontando-a com nossa análise e interpretação pessoal. Em termos musicais, rítmicos e instrumentais, praticamente todas as informações e reflexões feitas são retiradas de leituras de pesquisadores especializados na área. Infelizmente, esta é uma limitação da presente tese, a qual não poderíamos deixar de comentar, pois entendemos que as canções enquanto fontes devem ser estudadas para além da poesia de seus versos, mas também vendo o papel de sua musicalidade. Porém, por uma questão de formação, focaremos mais nas letras, preenchendo os aspectos rítmico-instrumentais quando possível.

#### **4.2 “Slipin” and “Slidin”:** Sobre relacionamentos, “wanderings” e “malandrags”.

Tanto o Blues quanto o Samba contém músicas com os mais variados temas. Muitos abordam assuntos mais cotidianos e pessoais como bebida alcoólica e autobiografia. Outros falam até de questões políticas maiores, endereçando-se a grandes líderes políticos: “Fala,

meu louro” sobre derrota nas eleições de Rui Barbosa (Sinhô, 1919) e “I believe I’ll Dust my Broom” com referência à invasão italiana à Etiópia (Robert Johnson, 1936).

Tendo em vista se tratarem de músicos negros em um contexto de pós-emancipação, o leitor do século XXI pode criar a expectativa de que a maior parte das canções falem sobre escravidão, porém isto não foi o que encontramos, por mais que a questão racial não tenha deixado de ser estruturante na história destes compositores. De fato, relacionamentos amorosos eram os temas principais cantados nos Blues e Sambas analisados. Sendo assim, nos aprofundaremos nas relações de gênero e raciais, no fim deste capítulo.

Antes disto, é importante tratar que, na maior parte dos versos pesquisados, tais relacionamentos são estruturados a partir de conflitos vivenciados entre as partes. A perspectiva de alguma desilusão ou fracasso amoroso constantemente faz os eu líricos pensarem na possibilidade de “*wandering*” (divagar) e “*goin’ away*” (ir embora), ou de voltar para a “*malandragem*”, no caso do Blues e do Samba, respectivamente. No caso deste último, o tema da malandragem é uma especificidade que está diretamente relacionada com questões amorosas e de gênero, as quais podem nos auxiliar a pensar o Blues do Delta, também.

Algumas teses tradicionais na bibliografia acadêmica sobre samba e malandragem, têm definido estes dois como representantes de uma resistência popular em oposição ao mundo burguês capitalista (GOMES, 2004). De acordo com essas pesquisas, o samba malandro seria resultado do trauma em relação à escravidão recém-abolida que teve como consequência uma resistência em relação ao trabalho regular, então precarizado. Isto teria ocorrido, também, devido ao novo contexto social pós-abolição, em que estes populares, em sua maioria negros, passaram a viver realidades de exploração e marginalização quando migravam em busca de oportunidades nas cidades como o Rio de Janeiro. Portanto, em resposta a estas questões, muitos teriam encontrado na música um meio de expressar identidades opostas ao trabalho, o que seria o caso do samba malandro.

De fato, a música e o samba foram espaços de atuação e expressão grupos populares que viviam às voltas com vários e intensos conflitos sociais e raciais. Contudo, muitas destas teses tradicionais sobre samba e malandragem, definem o gênero e seus compositores de forma homogênea e unívoca, o que é um erro. Existiam diferenças marcantes entre os próprios sambistas, e uma delas, bastante significativa, era o fato de que nem todos exaltavam a malandragem, alguns até se opunham a ela. Outra questão, é que não podemos generalizar a temática da malandragem, vendo-a como postura completamente contrária em relação ao trabalho regular e a ordem imposta, pois ela não se define historicamente desta forma.

Sobre isto, de acordo com Salvadori (1990), a figura do malandro tem sua origem ancestral no capoeira, sendo proveniente de uma tradição popular oriunda da luta pela liberdade dos ex-escravos. A partir da abolição, tal luta prolongou-se a um posicionamento de não submeter-se diretamente a uma disciplina rígida tanto de trabalho quanto de vida como mecanismo de buscar maior autonomia e deliberação sobre a própria vida. O malandro não entra em enfrentamento direto com a sociedade, não podendo ser definido nem como operário disciplinado, nem como marginal ou criminoso revolucionário. Em texto clássico sobre o tema, Antonio Candido (1970) nos mostra que a figura típica do malandro está presente na história do Brasil desde o início do século XIX, seguindo uma “dialética da malandragem”, ou seja, transitando, cotidianamente, entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas. Neste caso, a própria vestimenta do malandro, muito utilizada pelos sambistas do Estácio, explicita este posicionamento: o terno claro ao mesmo tempo em que se aproxima de uma imagem de formalidade também representa uma subversão da ordem por não enquadrar-se nas cores mais utilizadas pelos trabalhadores regulares (preto ou cinza).

Tal relação “dialética” e conflituosa entre ordem e transgressão aparece nas músicas de muitos sambistas do Estácio quando tratam da malandragem. As letras das canções em relação a esta temática variam bastante, ora sendo exaltada, ora criticada até mesmo dentro da obra de um único sambista. Heitor dos Prazeres foi um dos músicos do Estácio que reuniu mais músicas gravadas, sendo superado, em números, apenas por Ismael Silva (FRANCESCHI, 2010, p. 197). Em relação à temática da malandragem, como apontamos acima, teve uma produção rica e variada. Sua primeira canção em que fala sobre malandragem trata-se de “A Vadiagem”:

#### **A VADIAGEM**

(Francisco Alves / Heitor dos Prazeres, 1929)

A vadiagem eu deixei / não quero mais saber / Arranjei outra vida / Por que deste modo / Não se pode viver / Eu deixei a vadiagem para ser trabalhador / Os malandros hoje em dia não tem valor / Ora, meu bem, diga tudo o que quiser / Eu deixei de ser vadio por causa de uma mulher

Contudo, o sambista defende outras ideias, agora em uma mesma música só que com duas versões gravadas, uma em 1930 outra em 1933, com os nomes de “Meus pecados” e “Amargurado”, respectivamente. Nesta canção, Heitor reclama: “*Ai, meu Deus / É minha sina / De mulher me dominar / Eu levo em brincadeira / Eu sou mesmo capoeira / Não vou me amofinar / Viver da forma que eu vivo / Com você, amargurado.*” Assim, defende a identidade do capoeira, do malandro, como alguém que consegue resolver os seus problemas

sem se “*amofinar*”. Em outra música, “Mulher de malandro”, agora gravada em 1931 pela voz de Francisco Alves, o sambista diz: “*O malandro também tem seu valor*”.

Porém, tal como Heitor dos Prazeres, tanto Bide como Ismael Silva também defendem a malandragem em outras músicas:

**NASCI NO SAMBA**

(Alcebíades Barcelos / Benedito Lacerda, 1932)

Vivo na malandragem / não quero saber do batedor / Pode escrever o que vou dizer /  
Ando melhor do que o trabalhador / [...] / Nasci no samba e nele hei de morrer / Não  
há riqueza que me faça enfrentar o batedor / pois quem é rico nunca foi trabalhador.

**O QUE SERÁ DE MIM?**

(Ismael Silva / Nilton Bastos, 1931)

Se eu precisar algum dia / De ir pro batente / Não sei o que será / Pois vivo na  
malandragem / E vida melhor não há.

Outrossim, o caso de Ismael Silva, em específico, é um tanto quanto exemplar. O sambista, que, assim como Bide, nasceu em Niterói, mas foi criado no Rio de Janeiro, teve uma relação com a malandragem ainda mais estreita, em sua biografia. Ainda que tenha processos “menos graves” se comparados a outros companheiros seus, como Brancura e Baiaco, chegando até a ter emprego regular, Ismael também teve passagem pela prisão por vadiagem mais de uma vez.

Mesmo após o sucesso, o sambista parecia continuar tendo especial carinho em relação às típicas atividades de “malandro”, pois chegou a ser encarcerado em Niterói por praticar jogo da chapinha, na época em que estava com maior prestígio no meio artístico. Nesta ocasião, foi solto devido à atuação de um amigo que apresentou seus sucessos ao comissário de polícia, que, prontamente, o tirou da cadeia após perceber que se tratava de um compositor de prestígio. Porém, logo depois de sair da delegacia, “o sambista confessou candidamente ao amigo ter sentido saudade da vida das ruas...” (CUNHA, 2008, p. 206), mesmo não precisando mais disto devido ao sucesso.

Este posicionamento de Ismael está em plena consonância com suas músicas que, em grande parte, exaltam a malandragem. Até mesmo a saudade da vida de “malandro”, demonstrada pelo sambista no fato retratado acima, aparece em uma de suas composições.

**GANDAIA**

(Ismael Silva / Francisco Alves, 1932)

Gandaia é o que me dá saudade / Do tempo da mocidade era minha alegria / Gandaia, palavra bem proferida / Que não me fica esquecida / Nem de noite, nem de dia / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia / Ai quem me dera agora / Ter que viver de outrora / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia.

**SE VOCÊ JURAR**

(Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves, 1930)

Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é, para fingir mulher / A orgia, assim não vou deixar / Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à toa / Não vou me regenerar.

Portanto, no conjunto da obra o que encontramos é uma ligação direta entre a malandragem e os relacionamentos amorosos, muito presente na produção de vários sambistas do Estácio. Isto é, a identidade do malandro e suas demais potencialidades ganham força ou não a partir da qualidade de seus relacionamentos amorosos. Da mesma forma, no Blues também encontramos lamentos que situam os personagens que falam nas canções como indivíduos lidando constantemente com deslocamentos, sentimentos dialéticos entre ordem e transgressão paralelamente aos relacionamentos com mulheres, “babies” e “Mama’s”.

Tanto as canções quanto alguns acontecimentos na vida do cantor do Delta Son House encontram certa aproximação com Heitor dos Prazeres, que em depoimento ao MIS-RJ confessou já ter sido preso por vadiagem aos 13 anos<sup>77</sup>. Já House, em “Mississippi Country Farm Blues” de 1930, também fala de sua vivência na prisão. Os primeiros versos cantam o desejo de ser um bebê nos braços da mãe e não estar trabalhando na “County farm” que, segundo o pesquisador Stephen Calt, significa fazenda prisional:

On Southern county prison farms, black persons convicted of misdemeanors (typically vagrancy) performed plantation work under harsh conditions. An Arkansas resident opined in 1937: “Out there at the county farm, they bust you open. They bust you up till you can’t work” (Henry Blake, as quoted in *Born in Slavery*). (CALT, 2009, p. 62).

*Nas fazendas das prisões do condado do sul, pessoas negras condenadas por delitos menores (tipicamente vadiagem) realizaram trabalhos de plantação em condições severas. Um residente do Arkansas opinou em 1937: “Lá fora, na fazenda do*

<sup>77</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

*condado, eles o arreentam. Eles o arreentam até que você não possa trabalhar"*  
(Henry Blake, citado em *Born in Slavery*).

Aqui o tema do trabalho penal, e, também, os da prisão e da vadiagem aparecem de forma explícita e implícita, respectivamente. Os versos que seguem são de lamento em relação à prisão: *"I'd rather be broke, lord, and out of doors / Than to be here working on the police roll (...) / Put me in jail, would not let me be / They said I killed old Leroy Lee"* [Eu prefiro estar quebrado, senhor e fora de casa / Para estar aqui trabalhando no rolo da polícia (...) / Me colocar na prisão, não me deixaria ser / Eles disseram que matei o velho Leroy Lee]. Este último foi realmente assassinado por House em 1928 após um tiroteio causado por uma briga entre a vítima e um amigo de House em uma festa (BEAUMONT, 2011, p. 45-47). O cantor foi delatado por sua namorada, o que o levou a ser sentenciado a cinco anos de prisão em uma fazenda de trabalho penal convertidos em um ano, porém com a condição de sair da cidade Clarksdale.

Neste processo, se mudou para Lula onde conheceu Charley Patton (Beaumont, 2011, p. 46), o qual também gravou versos onde trabalha a temática da prisão de forma irônica relacionada uma crítica racial sutil, quando usa o termo pejorativo "coon" para negros: *"When I got arrested, what you reckon was my fine? They give all coons, 'leven twenty-nine."* [Quando eu fui preso, qual você calcula que foi minha fiança/pena? Eles dão a todos os coons, onze vinte e nove]. De acordo com Calt (2009, p. 85), "eleven twenty-nine" se refere à pena máxima para crimes menores, a qual seria onze meses e vinte e nove dias. Neste caso, chamados de "coons", os negros sempre acabavam pegando a pena máxima, de acordo com Patton. Trata-se de "Jim Lee Blues, Part Two" gravada em 1929 de acordo com Calt (2009, p. 85) e Fahey (1970, p. 108).

Voltando para Son House, afirma-se que um aspecto estrutural da identidade do músico é a constante convivência com um dilema: o conflito entre sagrado e profano (MONGE, 2008). Tal dualidade, diferentemente dos outros músicos, era presente na vida pessoal de House, que antes de ser cantor, foi pastor de Igreja Negra – congregação batista e depois Colored Methodist Episcopal Church. Paralelamente, envolveu-se com bebidas e prisão, os quais conflitavam com sua vida religiosa. Mesmo que não fale sobre uma identidade similar à "malandragem" no samba, em "Preachin' Blues" (1930) House começa tratando de aspectos religiosos para depois relacionar Blues, bebidas e mulheres, as quais dificultariam o eu lírico de seguir uma vida ordeira – desafio similar ao descrito pelos compositores do Estácio:

*“Oh I’m gonna get religion, I’m gonna join the Baptist church I’m gonna be a Baptist preacher an’ I sure won’t have to work”*. — Son House, “Preachin’ Blues, Part One,” 1930 [get religion means...]. To be seized by sudden religious transport; to become a convert or religious enthusiast; a largely Southern colloquialism scored by Partridge<sup>78</sup> as a phrase of “insensitive vulgarity.” The above couplet remarks on the fact that Southern Baptist congregations (unlike their Methodist and Holiness counterparts) supported a full-time minister, who was not expected to hold down a job beyond the pulpit. “Several of dem got religion right out in de field and would kneel down in the corn-field” (“Aunt” Hannah Allen, as quoted in *Born in Slavery*). (CALT, 2009, p. 194)

*“Oh, eu vou ter religião, vou me juntar à igreja Batista. Eu vou ser um pregador batista e ‘eu não vou ter que trabalhar”*. - Son House, “Preachin’ Blues, Part One,” 1930 [obter religião significa ...]. Ser apreendido por um repentino transporte religioso; para tornar-se um convertido ou entusiasta religioso; um coloquialismo em grande parte do sul marcado por Partridge como uma frase de “vulgaridade insensível”. O par de versos acima menciona sobre o fato de que as congregações batistas do sul (ao contrário de suas contrapartes metodistas e de Santidade) apoiaram ministros de tempo integral, que não era esperado manter um trabalho além do púlpito. “Vários deles conseguiram a religião no campo e se ajoelharam no campo de milho” (“Tia” Hannah Allen, citada em *Born in Slavery*).

A ironia de House em relação às Igrejas negras continua quando ele diz *“Oh, I’m a-preach these blues, and I, I want everybody to shout”* [*Oh, Eu sou um pregador deste blues, e eu, eu quero que todo mundo “grite”*], fazendo uma referência ao verbo shout (*gritar*) que entre as igrejas negras está relacionado ao ato de cantar, dançar e rezar fervorosamente (CALT, 2009, p. 215). Nos versos seguintes, o cantor se ressentia pela dificuldade em ser religioso frente ao Blues, mulheres e bebidas:

**PREACHIN’ BLUES<sup>79</sup>**  
(Son House, 1930)

Oh, up in my room, I bowed down to pray / Say the blues come along, and they blowed my spirit away / Oh, I’d-a had religion, Lord, this every Day / Oh, I’d-a had religion, Lord, this every Day / But the womens and whiskey, well, they would not let me pray / Oh, I wish I had me a heaven of my own / (Great God almighty!) / Hey, a heaven of my own / Till I’d give all my women a long, long, happy home / hey, I love my baby, just like I love myself / Oh, just like I love myself / Well, if she don’t have me, she won’t have nobody else.

*Oh, no meu quarto, eu me abaixei para rezar / Diga que o Blues veio, e eles explodiram meu espírito / Oh, eu tinha uma religião, Senhor, isso todos os dias / Oh, eu tinha Religião, Senhor, isso todos os dias / Mas as mulheres e o whisky, bem, eles não me deixariam orar / Oh, eu gostaria de ter um paraíso meu / (Grande Deus todo poderoso!) / Hey, um paraíso meu / Até que eu daria a todas as minhas mulheres uma longa, longa e feliz casa / hey, eu amo meu bebê, assim como eu me amo / Oh, assim como eu me amo / Bem, se ela não me tem, ela não terá mais ninguém.*

<sup>78</sup> Calt se refere a Eric Partridge, autor de dicionários como “A dictionary of Clichés” (1940) e “A dictionary of Slang and unconventional english” (1953).

<sup>79</sup> Robert Johnson regravou esta canção em 1936 com versos semelhantes, porém com alguns detalhes religiosos suprimidos na letra.

Neste ponto, encontramos uma relação muito semelhante com sambas que associam relacionamentos amorosos a malandragem, com valores de gênero em relação às mulheres que causam alguns debates na literatura acadêmica – ponto que voltaremos a falar mais a frente. Ademais, no samba do Estácio ser ou não ser “vadio” ou “malandro” eram opções em relação ao desapontamento ou sucesso com o trabalho e, principalmente, com mulheres. Já nas canções do Delta que analisamos, a solução para o lamento e os desapontamentos da vida é a migração, o deslocamento ou, até mesmo, divagar (“wandering”).

Tal temática do deslocamento aparece de forma bastante específica nos Blues, sendo muitas as músicas em que a encontramos. Logo na primeira canção do Delta que escutamos, tal questão se fez presente:

**Mississippi Boweavil Blues**  
(Charley Patton, 1929)

Bo weevil meet his wife: "We can sit down on the hill", Lordie / Bo weevil told his wife: "Let's trade this forty<sup>80</sup> in", Lordie / Bo weevil told his wife, says, "I believe I may go North", Lordie / (Hold on, I'm gonna tell all about that) / "Let's leave Louisiana, we can go to Arkansas", Lordie / Well, I saw the bo weevil, Lord a-circle, Lord, in the air, Lordie / Next time I seed him, Lord, he had his family there, Lordie / Bo weevil told the farmer that "I 'ain't got ticket fare", Lordie / Sucks all the blossom and leave your hedges square, Lordie / Bo weevil, bo weevil, where your native home? Lordie / "Most anywhere they raise cotton and corn", Lordie / Bo weevil, bo weevil, "Outta treat me fair", Lordie / The next time I did you had your family there, Lordie.

*Bo weevil encontra sua esposa: “Nós podemos sentar (ficar) na colina, Senhor (Deus) / Bo weevil disse a sua esposa: “vamos trocar este forty, Senhor / Bo weevil disse a sua esposa: “Eu acredito que eu posso ir Norte”, Senhor / (Espere, eu vou contar tudo sobre isto) / “Vamos deixar Louisiana, nós podemos ir para Arkansas”, Senhor / Bem, Eu vi o Bo Weevil, Senhor, indo em círculos, Senhor, no ar, Lorde / Próxima vez que eu o ver, Lorde, ele teria sua família lá, Lorde / Bo weevil disse ao fazendeiro que “Eu não tenho passagem”, Senhor / “Sugue todas as flores e deixar suas cercas vivas, Senhor / Bo weevil, bo weevil, onde é seu lar nativo? Senhor / “Qualquer lugar que eles criarem algodão e milho”, Senhor / Bo weevil, bo weevil, “fora de me tratar justo”, Senhor / A próxima vez que eu fizer você terá sua família lá, Senhor.*

Boll weevil é um pequeno besouro conhecido por atacar as plantações de algodão. Segundo John F. Jakubs (apud KOMARA, 2006, p. 374), a forte praga deste pequeno inseto nas fazendas nas décadas de 1900 e 1910 esteve associada diretamente com a Grande Migração de negros americanos, dentre outros fatores, como linchamentos, crescimento

<sup>80</sup> “Forty” segundo Calt (2009, p. 95) significa “conventional plot of farm land amounting to a quarter square mile” (*parcela convencional de terras agrícolas no valor de um quarto de milha quadrada*).

econômico das cidades do norte e enchentes dos Deltas do Mississipi e Yazoo em 1915 e 1916. Tal deslocamento humano em massa ao longo dos anos 1910 até 1940 permeou o imaginário popular, tendo figuras como os trens e os boll weevil's importante papel na poesia do Blues.

O besouro é citado em outros casos no blues, como por exemplo, no próprio nome do músico Bo Weevil Jackson, atuante também na década de 1920. Segundo Komara (2006), Ma Rainey já havia gravado um “Bo-Weevil Blues” em 1923. Leadbelly também gravou, futuramente, uma canção “Boll Weevil” para Alan Lomax em 1934. Há, atualmente, uma compilação de Field records feitas por John Lomax e a Library of Congress entre 1934 e 1940 com 24 canções de vários artistas sobre o tema – “Boll Weevil Here, Boll Weevil Everywhere”. A partir disto, pode-se perceber uma forte identificação dos músicos com este besouro, sua relação com pragas e deslocamentos humanos, muitas vezes colocando-se no lugar deles.

Charley Patton foi o primeiro músico do Delta aqui analisado a gravar, sendo uma porta de entrada para os outros compositores no mercado fonográfico. Consequentemente, foi o que mais lançou músicas no período aqui delimitado, sendo conhecido como “Rei do Delta” (CALT; WARDLOW, 1989). Muitas de suas canções tratavam sobre o tema do deslocamento, mudança ou simplesmente com frases como “going away” repetidas vezes. Em “Screamin’ and hollerin’ the blues” (1929) relaciona o ato de “ir embora” ao envelhecimento de sua “mama”<sup>81</sup>:

**Screamin’ and hollerin’ the blues**  
(Charley Patton, 1929)

Oh, my mama's gettin' old, head is turnin' Gray / My mama's getting old, head is turnin' gray / Don't you know it'll break her heart, know, my livin' this-a way? / Ever woke up in the mornin', jinx all around your bed?

*Oh, minha mama está ficando velha, cabeça ficando cinza (grisalha) / Minha mama está ficando velha, cabeça ficando cinza (grisalha) / Você não sabe que isso irá quebrar o coração dela, saber, meu modo de vida ser desta forma? / Sempre que acordar de manhã, “azar” em volta da sua cama?*

Mesmo que de forma mais tímida numericamente, os compositores do Estácio também tratavam sobre deslocamentos e fugas – ora sobre a malandragem e o trabalho, ora em relação a algum afeto amoroso. Assim como cantado por Patton acima, Nilton Bastos junto com Ary Barroso e Francisco Alves enunciava “*Eu vou te deixar*” (“Eu vô” de 1930).

---

<sup>81</sup> “Mama” é um termo muito utilizado no blues para se endereçar a namoradas ou quaisquer mulheres adultas (CALT, 2009, p. 155).

Seu parceiro de canções, Ismael Silva também associava lamento, relacionamentos amorosos e despedidas em “Sofrer é da vida” (Ismael Silva e Francisco Alves, 1931): “*Sofrer é da vida / Eu já me convenci / Adeus minha querida / não foi pra você que eu nasci*”.

De qualquer forma, seria arbitrário dizer que encontramos nos sambas o mesmo foco temático acerca da questão dos deslocamentos humanos e das migrações. Poucas foram as referências explícitas que conseguimos identificar nos versos do Estácio sobre migrações, por mais que muitos de seus compositores tenham tido experiências de mudanças (Bide e Ismael Silva eram Niteroienses que foram para o Rio) ou tenham convivido em diversos momentos com a primeira geração de sambistas “baianos” na cidade carioca. A malandragem, os relacionamentos amorosos e o “morro”<sup>82</sup> exercem papel de centralidade nas canções do Estácio quando buscam versar sobre seus deslocamentos ou afirmações identitárias.

Contudo, as aproximações não são impossíveis de serem feitas. Em “Down The Dirt Road Blues” (1929), Charley Patton canta sobre deslocamento “*Every Day, seem like murder here / I’m gonna leave tomorrow, I know you don’t bid my care*” [todos os dias, parece morte aqui / Eu irei embora amanhã / Eu sei que você não quer meus cuidados], paralelamente a metáforas sobre “ride” [cavalgar] ou “rider” [cavaleira] relacionadas a uma companheira amorosa: “*My rider’s got somethin’, she try to keep it hid / Lord I got somethin’, to find that somethin’ with.*” [minha cavaleira tem uma coisa, ela tenta manter isto escondido / Senhor, Eu tenho uma coisa, para encontrar aquela coisa]. Neste caso, o sexo é um tema explícito, pois “Somethin’” é uma metáfora para o órgão sexual (CALT, 2009, p. 224). Já o verbo “ride”, associado ao ato de copular, remonta ao século XV na literatura inglesa, enquanto o termo rider era um palavrão para denominar mulheres de forma objetificada, similar ao que seria “a fuck” (uma fodida). Mesmo que tais metáforas fossem bastante recorrentes no blues<sup>83</sup>, não era uma exclusividade do gênero, mas sim algo típico da cultura de Barrelhouse em geral, de onde se ampliou para os versos das canções (CALT, 2009, p. 197).

---

<sup>82</sup> Falaremos sobre as canções que tratam dos morros mais a frente.

<sup>83</sup> Para citar mais um exemplo de metáfora sexual, podemos falar do sucesso “Terraplane Blues” (1936) de Robert Johnson e de “Shake it and break it (But Don’t let it fall mama)” – Charley Patton (1930): “*You can snatch it, you can grab it, you can break it, you can twist it / Any way that I love to get it / I, had my right mind since I, I blowed this town / My jelly, my roll, sweet mama, don’t ya let it fall*” [Você pode agarrá-lo, você pode pegá-lo, você pode quebrá-lo, você pode torcê-lo / De qualquer forma que eu amo que pegue-o / Eu, tinha minha cabeça boa (sic) desde que eu, Eu arrebentei (sic) esta cidade / Meu jelly, meu Roll, doce mama, não deixe cair]. De acordo com Calt (2009), o termo “fall” está relacionado com problemas de ereção. Da mesma forma, a expressão, “Jelly, Jelly roll” tem uma relação direta com o ato ou órgãos genitais tanto femininos quanto masculinos, assim como descargas sexuais. É um derivado de “Jelly” - termo coloquial que remonta ao século XVII, quando há registros do termo significando sêmen, assim como “Jelly Bag” para falar de escroto ou vagina (CALT, 2009, p. 136)

Acerca das questões rítmicas mais especificamente, ao analisar esta canção e o conjunto da obra de Patton, Elijah Wald explica uma característica que também encontraremos mais a frente em uma canção de Son House, a qual aparece de forma distinta, porém próxima da batida do Estácio<sup>84</sup>:

what is most striking about Patton is his gruff, shouting voice and his astounding command of rhythm. “Down the Dirt Road Blues”, from 1929, finds him drumming on damped strings, adding bass accents and descending melodic runs on the treble strings to create counter-rhythms, and providing yet another rhythmic pulse with his vocals. This polyrhythmic virtuosity has obvious roots in African drumming, and it is probably no coincidence that the hill country just east of the Delta has preserved a “fife and drum” tradition that sounds closer to its African roots than virtually any other music in the United States. (WALD, 2010, pos. 617-621)

*O que é mais impressionante sobre Patton é sua voz rude e gritante e seu comando de ritmo surpreendente. “Down the Dirt Road Blues”, a partir de 1929, o encontramos batendo em cordas amortecidas, adicionando acentos de baixo e corridas melódicas descendentes nas cordas de agudos para criar contrarritmos, e fornecendo mais um pulso rítmico com seus vocais. Esta virtuosa polirritmia tem raízes óbvias no tambor africano, e provavelmente não é coincidência que a região montanhosa, apenas a leste do Delta, tenha preservado uma tradição “fife and drum” [pífaro/flauta e tambor] que pareça mais próxima de suas raízes africanas do que praticamente qualquer outra música nos Estados Unidos.*

Sendo assim, entre polirritmias e deslocamentos frente a desapontamentos, podemos traçar alguma aproximação tanto musical quanto discursiva entre os Sambas e Blues que pesquisamos. Porém, como dito anteriormente, no caso dos cantores do Delta, as temáticas de “wandering” (divagar), “ir embora” e/ou se mudar aparecem como estruturais em várias gravações, não apenas em “Down the Dirt Road”. Son House, por exemplo, gravou um “Walkin’ Blues” em 1930, onde fala explicitamente “to have the walkin’ blues” que, segundo Calt (2009, p. 261) significa ser agarrado pela vontade ou ter o desejo de vagar, viajar. A expressão foi muito utilizada tanto anteriormente quanto posteriormente a esta canção de House – a qual foi gravada também por Robert Johnson em 1936. De forma similar, Tommy Johnson, em “I Wonder to myself” (1930), se questiona se um dia voltará para casa, cantando “*poor old mother, she's standing there already / Just a' looking for her son to make it home.*” [*pobre mãe velha, ela está esperando / parada lá ainda / Apenas de olho por seu filho ir para casa*].

Em “If you haven’t got any hay Get on Down the Road” de 1931, Skip James canta para sua “mama” sobre pegar a estrada, se mudar, subir em sua égua negra, engatar seu carrinho e ir embora (expressões que podem ser metáforas sexuais, conforme veremos mais a

---

<sup>84</sup> Desenvolvemos bem tal aspecto no capítulo cinco, mais especificamente na parte 5.2.

frente). Para Stephen Calt (2008, p. 103), o próprio Skip James relatou que os versos seguintes desta mesma canção se referem ao forte racismo observado por ele na região de Louisiana, pela qual expõe seu temor em passar: *“I'm goin', I'm goin' / Comin' here no more / If I go to Louisiana, mama / lord, they'll, They'll hang me sure.”* [Estou indo, Estou indo / Não venho mais aqui / Se eu for para Louisiana, mama / Deus, eles vão, eles vão me enforcar com certeza]. Sobre processos migratórios, Skip James surpreendeu o produtor da Paramount ao gravar “Hard Time Killing Floor Blues”, onde trata das consequências da crise econômica de 1929 (CALT, 2008, p. 6): *“time is harder / than ever been before / well, the people are drifting / from door to door”* [tempo difícil / mais do que nunca foi / bem, as pessoas estão à deriva / de porta em porta].

Outro tema muito popular e diretamente relacionado ao processo de migração e deslocamento nas canções do Delta é o das inundações e cheias do Rio Mississippi. Em “Highwater everywhere” (1930) - uma famosa canção gravada em duas partes, Charley Patton tratou da questão de forma autobiográfica. De acordo com Sullivan (2013, p. 449), a canção descreve as inundações causadas pela cheia do Mississippi ocorrida em 1927 que causaram grandes perdas de vidas e propriedades. Patton, que já tinha renunciado o interesse no tema em “Pea Vine Blues” (1930)<sup>85</sup>, canta de uma forma bastante passional e subjetiva, colocando-se na primeira pessoa durante a letra, o que é corroborado pelo fato do mesmo ter sido morador e de ter vivenciado os problemas na região. Sullivan (2013) chama atenção também para a dificuldade relatada até por contemporâneos e compartilhada por nós em compreender o que é dito por Patton, mesmo nas gravações originais remasterizadas.

De acordo com Evans (2006, p. 3-4), as inundações de 1927 podem ser consideradas como um dos maiores desastres ambientais da história americana, afetando 16.5 milhões de acres de terras e, conseqüentemente, muitos moradores e trabalhadores destas. O mesmo autor, afirma que o acontecimento foi tema de diferentes expressões artísticas: desde poesias do famoso escritor afro-americano Sterling Brown (“Children of the Mississippi”) quanto de livro do também proeminente novelista William Faulkner (“Wild Palms”), passando por uma série de músicas as quais Evans (2006) também analisa. Sobre o lançamento da canção de Patton, Evans diz:

---

<sup>85</sup> De acordo com David Honeyboy Edwards (2000, p. 91), esta canção é uma homenagem de Patton à ferrovia de mesmo nome que ia de Rosedale à Cleveland. Neste caso, também fala sobre trens e deslocamentos – temas recorrentes no Blues do Delta.

Paramount did not release the record until the spring of the following year, but the company saw fit to devote one of its last feature advertisements to it, and they were rewarded with a hit during the depth of the Depression. (...) The illustration depicts a family sitting dejectedly on the porch of a shack, looking at the rising waters. The caption reads: “Everyone who has heard this record says that ‘HIGH WATER EVERYWHERE’ is Charley Patton’s best and you know that means it has to be mighty good because he has made some knockouts.” (EVANS, 2006, p. 60).

*A Paramount não divulgou a gravação até a primavera do ano seguinte, mas a empresa considerou oportuno dedicar uma das suas últimas propagandas a ela, e foram recompensadas com um sucesso durante da o fundo da Depressão. (...) A ilustração representa uma família sentindo-se abatida no alpendre de uma cabana, olhando as águas altas. A legenda diz: “Todo mundo que já ouviu esse registro diz que ‘HIGH WATER EVERYWHERE’ é o melhor de Charley Patton e você sabe que isso significa que ele deve ser muito bom porque ele fez alguns nocautes.”*

A primeira parte da canção menciona vários locais no Mississippi que estão inundados e a necessidade de se mudar:

**Highwater Everywhere – Part I**  
(Charley Patton, 1930)

The backwater done rose all around Sumner, Lord, drove me down the line /  
Backwater done rose at Sumner, drove poor Charley down the line / And I’ll tell the  
world the water done struck Drew’ses town / Lord, the whole round country, Lord,  
creek water is overflowed / Lord, the whole round country, man, it’s overflowed /  
(You know, I can’t stay here. I’m . . . I’ll go where it’s high, boy.) / I would go to  
the hill country, but they got me barred.

*A água parada subiu por volta de toda Sumner, Senhor, me levou para baixo da  
linha / Água parada subiu em Sumner, levou o pobre Charley para baixo da linha /  
E Eu vou contar ao mundo que a água atingiu a cidade de Drew-ses / Senhor, todo  
o campo, Senhor, água do riacho está transbordando / Senhor, todo o campo,  
homem, está transbordando / (você sabe, eu não posso ficar aqui. Eu... Eu vou onde  
é alto, garoto.) / Eu iria para a colina, mas eles me barraram.*

De acordo com Evans (2003, p. 5-6), várias destas canções sobre as cheias contém um subtexto onde expõe desapontamentos e críticas em relação à segregação racial Jim Crow. Este é o caso dos últimos versos acima, que falam sobre o fato de que o local mais lógico para fugir das cheias eram as colinas ao leste ou ao Sul do Delta. Como muitos moradores negros do Delta, Patton e sua família migraram das colinas alguns anos antes, em seu caso de um lugar perto de Bolton, localizado entre Vicksburg e Jackson.

O músico ainda tinha parentes lá e em Vicksburg em 1927 e visitou esses lugares com frequência em suas viagens. Vicksburg, seguro em colinas com vista para o rio Mississippi, era o local de um grande campo de refugiados. Mas foi principalmente os brancos do delta que foram enviados para lá, especialmente da área em torno de Greenville e Leland. Patton, como muitos negros no Delta, pode ter querido ir para lá ou para o outro lado

das colinas, mas, como ele canta na estrofe dois, "eles me impediram". Isso quase certamente se refere às condições no "campo de concentração", 'no dique de Greenville ou um campo semelhante em outro lugar do Delta. Patton, que continuou a viver no Delta, consegue declarar seu caso e o de milhares de outros negros vítimas de enchentes, ao mesmo tempo que desvia a atenção e possíveis retaliação através do uso da palavra aparentemente inócua "eles" – uma palavra que pode seguir como expressão codificada para pessoas brancas opressoras na retórica do Blues (EVANS, 2003, p.62).

Na segunda parte de “Highwater Everywhere”, Patton descreve vários locais e, principalmente, um resgate fracassado em que cinquenta pessoas se afogam (não há relatos disto, de acordo com Evans):

### **Highwater Everywhere – Part II**

(Charley Patton, 1930)

Oh, I hear the horn blow, blowin' up on my shore. / (You know, I couldn't hear it.) / I heard the ice boat, Lord, was sinking down. / I couldn't get no boat, so I let 'em sink on down. / Oh-ah, the water rising, islands sinking down. / Sayin', the water was rising, airplanes was all around. / (Boy, they was all around.) / It was fifty men and children. / “Tough luck; they can drown.” / Oh, Lordy, women is groanin' down. / Oh, women and children sinkin' down. / (Lord, have mercy.) / I couldn't see nobody home, and wasn't no one to be found.

*Oh, Eu escuto a buzina/sirene/trompa tocar, tocar nas minhas costas / (Você sabe, eu não pude escutar isto) / Eu escutei o barco de gelo, senhor, estava afundando / Eu não pude pegar nenhum barco, então eu o deixei afundar / Oh-ah, a água está subindo, ilhas afundando / Digo, a água estava subindo, aviões por todo lado / (Garoto, eles estavam por todo lado) / Foram 50 homens e crianças / “Má sorte, eles podem afogar” / Oh, Senhor, mulheres estão gemendo / Oh, mulheres e crianças afundando / (Senhor, tenha misericórdia) / Eu não pude ver a casa de ninguém, e não tinha ninguém para ser encontrado.*

O já citado Tommy Johnson também cantou um lamento sobre as cheias do delta, o perigo de se afogar e a vontade de sair da região:

### **Slidin' Delta**

(Tommy Johnson, 1930)

Take me outta the delta, 'fore the water rise / And if I don't get drowned, baby, gonna sure, Lord, lose my mind / Cryin' Lord Lord Lord Lord Lord / Lord, I Wonder what is I'm goin' to do / Well, I can't do nothing but hang my head and cry / Baby, when I leave I ain't comin' here no more / When I leave here, comin' here no more.

*Me leve para fora do Delta, antes que a água suba / E se eu não me afogar, baby, vou certamente, Senhor, perder minha cabeça / Chorando Senhor Senhor Senhor Senhor Senhor / Senhor, eu penso o que eu irei fazer / Bem, Eu não posso fazer nada senão segurar minha cabeça e chorar / Baby, quando eu ir embora eu não vou voltar aqui mais / Quando eu for embora daqui, não virei aqui mais.*

O nome da canção se refere, possivelmente, a chamá-lo de “escorregadio” (sliding) no sentido de “perigoso”, de forma metafórica. Porém, outras explicações dizem que “The song’s title is not, as it would appear, about the movement of water or mud, but is simply the name given to a railroad branch line running to Greenwood, Mississippi, from the Mississippi River.” (EVANS, 2003, p. 64) [*O título da canção não é, como pode parecer, sobre o movimento da água ou lama, mas simplesmente o nome dado à linha ferroviária que segue para Greenwood, Mississippi, pelo Rio Mississippi*].

Meios de transporte como rodovias, balsas e, principalmente, ferrovias e trens são constantemente citados nas canções analisadas. O “impulso de viajar” afetou um grande número de homens negros como uma sócio-histórica compulsão, de acordo com Davis (1998, p. 19). Robert Johnson coloca isto em seus versos:

**HELLHOUND ON MY TRAIL**

(Robert Johnson, 1937)

I got to keep moving, I got to keep moving / Blues falling down like hail, blues falling down like hail<sup>86</sup> / I can’t keep no Money, hellhound on my trail / hellhound on my trail, hellhound on my trail.

*Eu tenho que continuar me movendo, eu tenho que continuar me movendo / Blues caindo como granizo, blues caindo como granizo / Eu não consigo guardar dinheiro, cães do inferno no meu calçado, cão do inferno no meu calçado.*

Tommy Johnson se direciona a sua “mama” cantando que não irá seguir essa “big Road” sozinho e que se ele não a levar, levará outra pessoa (“Big Road Blues” de 1928). Em Hammer Blues (1930), Charley Patton cita “Bob Lee boat”, que seria “The name generally given to the *James Lee II*, a Mississippi steamboat named for the founder of the Memphis-based Lee Line and operated between 1898 and 1917” (CALT, 2009, p. 145) [*O nome geralmente dado ao James Lee II, um barco a vapor do Mississippi nomeado pelo fundador da linha Lee baseada em Memphis e operada entre 1898 e 1917*]. O mesmo cantor, em Green River (1930), descreve a visão de um Rio verde, seguido ao pensamento de ter escutado um assobio de trem e da fala de que está indo em direção ao cruzamento da “Southern railroad” com a Yazoo Delta railroad, conhecida como “Dog” - citada desta forma também por W.C. Handy em 1916 (CALT, 2009, p. 73/73). Para Patton, “Green River Blues” seria um

---

<sup>86</sup> “Blues falling down” pode se referir a algo inesperado – conforme veremos novamente a frente, ou ao já citado “blues” enquanto sentimento de inquietude.

sentimento de inquietação, algo muito comum em várias canções de então que tratam blues da mesma forma quando falam em “to have the blues” (CALT, 2009, p. 26).

Tal linguagem metafórica é constantemente presente nas letras de todos os compositores aqui citados. Tal fato pode dificultar a interpretação dos versos para o ouvinte, porém abre amplas possibilidades de interpretação e de duplos sentidos irônicos desejados pelo músico. Nesta linha, uma simples balsa pode ter outros significados:

**JIM LEE BLUES – PART I**

(Charley Patton, 1931)

She [Jim Lee] blow so lonesome, like she wasn't gonna blow no more / It blowed just like my baby gettin' on board / I'm a poor old boy an' a long way from home / And you causin' me to leave my plumb good home.

*Ela [Jim Lee] soprou tão sozinha, como se ela não fosse soprar mais / Ela soprou assim como meu baby subindo a bordo / Eu sou um pobre garoto velho muito longe de casa / E você está me fazendo deixar minha boa casa aprumada.*

Aqui, percebe-se a citação de importantes meios de transporte fluviários como o barco Jim Lee ou do “*wheeler*” enquanto metáforas para solidão, despedida e/ou possivelmente ato sexual. O termo *blow* aqui pode ser interpretado em duplo sentido, mas com dois significados plausíveis: ir embora de forma agressiva ou gíria para sexo oral (CALT, 2009, p. 25) - voltaremos a falar sobre as diversas referências à sexualidade no Blues e no Samba mais a frente.

Seguindo nas narrativas metafóricas ligadas a deslocamento, há outra canção que o associa a eventos climáticos diante dos quais grande parte da população do Delta acabou sofrendo pesadas consequências. Trata-se de “Dry Spell Blues” (1930) de Son House - música dividida em duas partes/gravações, porém com ritmo similar, apenas continuando com a letra na segunda parte. Versos tratam sobre um fenômeno climático de seca que afetou as plantações e economia do sul dos Estados Unidos. Foi uma das piores secas na história climática norte-americana, coincidindo com a crise de 1929, e ocorreu após duas décadas sofridas devido aos altos preços da época da guerra e também com a praga boll weevil. Outras duas canções de blues cantaram sobre a seca: “Dry Well Blues” de Charley Patton, gravada na mesma sessão que House, e outra canção homônima gravada em Chicago por “Spider” Carter uma semana depois (MONGE, 2008, p. 234-235 in EVANS).

Na maior parte da canção, principalmente no início, House se direciona a Deus (“*Lord*”/“*You*”) pedindo auxílio em relação ao feitiço seco (Dry Spell) que caiu sobre todos, colocando todos no “*killing floor*” (pode ser interpretada como metáfora para suicídio ou

desespero tão grande que seria capaz de matar alguém) e com “*no home*”, além de preços altos e “*hard Luck*”. Tais falas alternam com outras que se endereçam para a audiência, se assemelhando com uma oração ou pregação. Por exemplo: “*Oh, Lord, have mercy IF you please / Let your rain come down, and give our poor hearts ease*” [*Oh, Senhor, tenha piedade, por favor, / Deixe sua chuva cair, e tranquilize nossos pobres corações*] – aqui ele pode estar pedindo pelo fim da lei seca, também, como veremos mais a frente acerca do aspecto metafórico da canção. Já nos últimos 3 versos, House foca mais na fala pra audiência: “*These blues, these blues is worthwhile to be heard / Oh, these blues, worthwhile to be heard / God’s very likely bound to rain somewhere*” [*Este blues, este blues é digno de ser escutado / Oh, este blues, digno de ser escutado / Deus provavelmente está ligado à chuva em algum lugar*] (MONGE, 2008, p. 237).

Para Luigi Monge, há uma segunda interpretação metafórica para a canção ligada à Proibição de álcool ou lei seca:

The second plane of drought may metaphorically refer to Prohibition, which was in force in the United States from 1920 to 1933–34, ending at different times in different states. The theme of the extremely poor quality and the scarce quantity of alcoholic drinks in the Prohibition Era is very frequent in blues lyrics, and this was a problem dramatically felt by Son House as well, for whom drinking was a means to forget his troubles. (MONGE, 2008, p. 240)

*O segundo plano de seca pode metaforicamente se referir à proibição, a qual estava em vigor nos Estados Unidos de 1920 até 1933-34, terminando em momentos diferentes em diferentes estados. O tema da qualidade extremamente pobre e da escassa quantidade de drinques alcoólicos na Era da Proibição é muito frequente nas letras de blues, e esse foi um problema dramaticamente sentido por Son House também, para quem beber era um meio de esquecer seus problemas.*

Nos versos da canção, o narrador chega a fazer promessas de não vagar mais se a seca acabar: “*I done throwed up my hand, Lord, and solemnly swore / There ain’t no need of me changing towns, it’s a drought everywhere I go*” [*Acabei de lançar minha mão ao alto, Senhor, e jurar solenemente / Não há necessidade de eu ficar mudando de cidades, é uma seca em todos os lugares que eu vou*]. Conforme vimos anteriormente, o tema das andanças/divagar (“wandering”) é constante em vários blues da era pré-war, assim como na já citada canção “Walkin’ Blues” que House gravou na mesma sessão de “Dry Spell Blues”. Porém, nesta última música o tema aparece de forma original, pois de acordo com Luigi Monge, nela o ato de divagar leva para o pecado e eventualmente para a morte, enquanto a noção de permanecer parado e esperando por Deus leva para a salvação e para a chuva/vida (MONGE, 2008, p. 250). Vagar e esperar, neste caso, se apresentam como temas tanto

sagrados como seculares – o que reforça a característica principal de House que é conviver com o dilema entre os dois aspectos de sua vida também em suas canções.

Acerca da estrutura desta canção, Monge (2008) chama atenção para o fato de ela conter uma série de versos que dialogam entre si, configurando uma típica estrutura africano-americana de canto e resposta – algo estrutural também da rítmica do Estácio conforme vimos nos capítulos anteriores. Além disto, a própria letra de “Dry Spell Blues”, como um todo, se organiza em duas partes: uma primeira em que o foco está em vagar (“wandering”) em busca de alívio e uma segunda em que todos estão parados (“stationary”) esperando por providência. Neste caso, reforçam a dualidade profano/sagrado, respectivamente, o que contraria alguns pesquisadores de Blues que tratam a estrutura de versos nas canções como aleatória, enquanto um conjunto de frases colocadas de forma solta, improvisada. Por mais que tais características também possam estar presentes em muitas canções, a música de House nos proporciona:

one of the most evident examples of the reason why thematic Blues lyrics should neither be considered just as the fruit of structural and compositional awareness, nor as a trivial improvisational act, but rather as a mixture of both. Such an aesthetic “duplicity” is the result of African American artists’ greater confidence in, and higher awareness of their own autonomous and innovative position in American society as spokespersons of a different culture. (MONGE, 2008, p. 251)

*um dos exemplos mais evidentes da razão pela qual as letras temáticas do Blues não devem ser consideradas apenas como o fruto da consciência estrutural e composicional, nem como um ato de improvisação trivial, mas sim como uma mistura de ambos. Essa “duplicidade” tão estética é o resultado da confiança maior dos artistas afro-americanos e da maior consciência de sua própria posição autônoma e inovadora na sociedade americana como porta-vozes de uma cultura diferente.*

Por conseguinte, tais “afro-americanos” utilizaram seus versos, também, para dar voz a experiências cotidianas no Brasil e nos Estados Unidos do início do século XX. Neste caso, falaram sobre vivências de lazer e boemia que se confrontavam com as forças policiais e de manutenção da ordem. Frente à proibição de álcool e drogas, os músicos do Delta cantaram o consumo e comércio clandestino destes, como “A Spoonful Blues”<sup>87</sup> (1930) - uma canção em que Patton fala sobre a dose de cocaína usada em colheres (CALT, 2009, p. 226) e a expectativa de ir para a cadeia: “I’m got to go to jail about my spoonful (...) / ‘Would you kill a man, babe?’ / ‘Yes I would!’ / Just ’bout a [spoonful]” [Eu vou acabar indo pra cadeia por

<sup>87</sup> “recorded at his original June 1929 session for Paramount, an account of cocaine addiction with plenty of sexual overtones. Papa Charlie Jackson actually recorded the number first as *All I Want Is a Spoonful* in 1925...” (SULLIVAN, 2013, p. 693) [gravado originalmente em sessão para a Paramount em Junho de 1929, é uma descrição do vício em cocaína com uma série de conotações sexuais. Papa Charlie Jackson já tinha gravado este número primeiro como *All I want is a Spoonful* em 1925].

*causa da minha colher cheia (...)* / “*Você mataria um homem, babe?*” / “*Sim, eu mataria!*” / *Apenas por uma (colher cheia)*]. Ou como em “*Alcohol and Jake*<sup>88</sup> *Blues*” (1930), onde Tommy Johnson atravessa toda a música com comentários falados em estilo canto e resposta, tratando principalmente da temática do álcool, seus malefícios e como ele vai acabar matando o eu lírico: “*Alcohol, alcohol, cryin', sure Lord's killing me*” [*Álcool, Álcool, chorando, certamente irá me matar, Senhor*].

Novamente, temos Son House tratando de forma autobiográfica seu problema com bebidas em canção cujo título é uma homenagem à cidade em que viveu grande parte da vida:

#### CLARKSDALE MOAN

(Son House, 1930)

Clarksdale's in the South, lays heavy on my mind / I can have a good time there, if I ain't got but one lousy dime / Clarksdale, Mississippi always gonn' be my home (2x) / That's the reason you hear me sit right here and moan / Every day in the week, I goes to Midtown Drugs (2x) / And get me a bottle o' snuff, and a bottle o' Alcorub.

*Clarksdale está no Sul, se mantém pesado em minha mente / Eu posso ter bons momentos, se eu não tenho nem uma maldita moeda de dez centavos / Clarksdale, Mississippi sempre será a minha casa (2x) / Essa é a razão pela qual você me ouve sentar aqui e gemer / Todos os dias da semana, eu vou para a Midtown Drugs (2x) / E pego uma garrafa de tabaco e uma garrafa de Alcorub.*

De acordo com Stephen Calt, Alcorub significa “A brand of rubbing alcohol manufactured by the United States Industrial Alcohol Company, which also produced Sterno (Time Magazine, 4/13/1931).” [*Uma marca de álcool fabricada pela Companhia Industrial de Álcool dos Estados Unidos, a qual também produzia Sterno (Revista Time, 13/04/1931)*]. Mesmo que tóxico, o alcorub era utilizado como bebida por muitos alcoólicos desta “Blues era” (CALT, 2009, p. 2). Aqui, as temáticas da proibição e do consumo ilegal de bebida também aparecem. Em “Canned Heat Blues” (1929), Tommy Johnson se aproxima de House: “*run here somebody / take these canned heat blues*” [*corra alguém aqui / pegue esse canned heat blues*]. De acordo com Calt, o próprio nome da canção trata se refere ao nome de venda para “Sterno”, um tipo de fuel gelatinoso comercializado a partir de 1900 para aquecimento

<sup>88</sup> Canção fala sobre “Jake”, um termo diretamente relacionado à venda/consumo ilegal de álcool, significando: “Conventional slang for any alcoholic drink created with Jamaica Ginger Extract, an alcohol-based remedy for headaches, indigestion, and the like that remained legal during Prohibition, when it was commonly sold in drugstores. Bootleggers who adulterated their jake-based product in 1930 with the toxic additive triorthocresyl phosphate as a cost-cutting device created an epidemic of paralytic injuries among lower-class consumers, such as are noted in the above song” (CALT, 2009, p. 134). [*gíria convencional para qualquer drinque alcoólico criado do extrato jamaicano de gengibre, um remédio com base de álcool para dores de cabeça, indigestão, e similares que mantiveram legais durante a proibição, quando eram normalmente comercializados em drogarias. Contrabandistas que adulteravam estes produtos baseados em Jake em 1930 com a adição tóxica de fosfato de triocresil para cortar custos criaram uma epidemia de lesões paralíticas entre consumidores de classe baixa, assim como é notado na canção acima*].

ou cozimento, do qual os bebedores extraíam o álcool, misturando com água. Isto gerava uma bebida alcoólica tóxica conhecida como “Canned Heat” (CALT, 2009, p. 46). Há outras menções no Blues a Canned Heat. Citamos dois exemplos de 1928 trabalhados por Calt (2009): “You Better Let That Stuff Alone” de Will Shade e “Good Boy Blues” de Arthur Pettis.

A canção de Johnson teve influência biográfica, pois, segundo Komara: “Tommy would drink anything if he couldn’t get whiskey, and canned heat, an alcoholic cooking fuel, could be strained and added to sugar and water to make a potentially fatal cocktail.” (KOMARA, 2006, p. 541) [*Tommy beberia qualquer coisa se ele não conseguisse uísque, e canned heat, um fuel em gel alcoólico poderia ser coado e adicionado de açúcar e água para formar um coquetel potencialmente fatal*]. Além de Canned Heat, a letra fala também sobre “alcorub”: “Crying, canned heat, canned heat, mama, crying, sure, Lord, killing me / Crying, canned heat, mama, sure, Lord, killing me / Takes alcorub to take these canned heat blues.” [*Chorando, canned heat, canned heat, mama, chorando, certamente, Senhor, me matando / Chorando, canned heat, mama, certamente, Senhor, me matando / É preciso alcorub para pegar este canned heat blues*].

Já no Rio de Janeiro, talvez por não terem vivenciado um processo similar de proibição às bebidas alcoólicas, os sambistas do Estácio se expressam de forma específica quando falam de seus interesses boêmios. Evidentemente, temos muitos sambas cujas temáticas falavam sobre espaços de convivência em que os compositores desfrutavam de bebidas e lazeres “proibidos”<sup>89</sup>. Noel Rosa, também companheiro Ismael, Bide e Nilton Bastos, cantou a famosa “Conversa de Botequim” em 1935, onde cita jogo do bicho, futebol, isqueiros e outras práticas típicas de bares cariocas, frequentados por muitos sambistas. Em 1936, Moreira da Silva, um cantor que gravou alguns sambas do Estácio lançou “Jogo Proibido”, sobre uma prática de interesse de Ismael Silva: “*Não quero outra vida / Senão jogar chapinha / Da cerveja cascatinha / Navalha no bolso / Lenço no pescoço / Chapéu de palhinha*”.

O mesmo cantor gravou uma canção de Getúlio Marinho, integrante do Estácio, em que exalta as proezas no rabo de arraia e na pernada – rodas de samba em que havia disputas de golpes de capoeira: “*Eu sou do samba / [...] / quando eu me espalho / lá no morro ninguém sobe / é um charivari gigante / mesmo a polícia foge*” (“Eu sou é Bamba” – 1932). Mesmo compositor que descreve a amplitude da festa que o samba proporciona:

---

<sup>89</sup> Isto sem contar as marchas e sambas carnavalescos que não analisamos aqui, mas que também se tratam de canções relacionadas a festas e espaços de lazer e sociabilidade vivenciados constantemente por tais músicos.

### **TENTAÇÃO DO SAMBA**

(Getúlio Marinho / João Bastos Filho, 1933)

Você gosta [sic] do samba no meu barracão? / Tem flauta, tem cavaquinho, tem pandeiro e violão / A cuica num cantinho só fazendo a marcação / as cabrochas requebrando, rodando que nem pião / Por isso dizem que o pagode lá é bom / [...] / Vem gente de muito longe que é mesmo uma tentação / até um grande devoto se esqueceu da devoção / Depois muito arrependido foi ao altar pedir perdão / Mesmo [sic] se o samba não é mesmo tentação? / [...] / Samba velho, samba moço, samba mulher e criança, samba o frade e a badessa / Tudo corre pra festança / Samba patos e marrecos / No barracão tudo dança / No meu pagode tudo dança e não se cansa.

Os compositores do Estácio falavam muito sobre “Gandaia”, “vadiagem” e “malandragem”, conforme já apontamos no início do capítulo. Neste caso, se aproximavam dos cantores de Blues do Delta, pois eram como cronistas de vivências de lazer, relacionamentos amorosos, vadiagens e conflitos com a polícia. Contudo, nas letras e narrativas do Estácio relacionadas à “malandragem”, “samba” e “morro” encontramos referências à Identidade nacional brasileira, as quais não encontramos nos versos do Delta em relação aos Estados Unidos. Por um lado, vimos nos capítulos anteriores, que a música negra, o Blues e os cantores do Delta vivenciaram um processo de afirmação de suas identidades enquanto autenticamente americanas, também, a partir da década de 1930. Por outro lado, as letras aqui analisadas não trazem identidade nacional de forma explícita.

Já no samba, a partir da década de 1930, a própria identidade de malandro, que antes era vista de forma negativa, passa a receber associações que relacionam tal personagem e o “samba” a uma localidade especial, de liberdade e diversão, onde haveria uma vida inteiramente diferente da cidade: o “morro” (GOMES, 2004). Neste caso, tais identidades entram em processo de ascensão, ganhando bastante espaço no conjunto de referenciais simbólicos do samba, da música popular brasileira e, por consequência, da identidade nacional<sup>90</sup>. Alguns sambas aqui transcritos são representativos:

### **SE O SAMBA MORRER**

(Alcebíades Barcelos / Valfrido Silva, 1933)

Se o samba morrer meu Deus, meu Deus / Sei que vou sofrer / As cabrochas vão se lastimar / A cidade em peso vai chorar / Vai chorar Estácio, Mangueira e Rio Comprido / O Brasil inteiro vai ficar sentido / Meu coração vai sofrer noite e dia / sem o samba eu não tenho alegria / [...] / Eu vou dar meu sangue e a minha

<sup>90</sup> Conforme mencionamos nos primeiros capítulos desta tese, há também projetos de “amorenamento” para a identidade nacional, consolidados em política pública, principalmente a partir da “Era Vargas”. O samba “São Coisas Nossas” (1931) de Noel Rosa de alguma forma dialoga com esta questão ao citar o “samba”, “violão”, “malandro” e a “morena” como “coisas nossas”, isto é, típicas do Brasil.

inteligência para o nosso samba não ter decadência / Meu sentimento é bem verdadeiro / Tenho alma e sou bom brasileiro.

### **MANGUEIRA**

(Alcebíades Barcelos / Kid Pepe, 1936)

Mangueira, Mangueira / terra que o povo dá valor / onde serás a primeira / Rainha do samba / Princesa do amor / Quando desce pra cidade, tua louca mocidade com um samba encantador / O seu ritmo dolente enche o coração da gente de alegria e de amor / Mangueira, Mangueira / terra que o povo dá valor / Onde serás a primeira / Rainha do samba / Princesa do amor / Mangueira de encantos mil és filha deste Brasil e tem nome na história / Namorada do cruzeiro / que no samba brasileiro tens a fama e tens a glória.

Contudo, as representações do “samba” e do “morro” não são cantadas apenas de forma ufanista enquanto símbolos do “Brasil”. O próprio Getúlio Marinho - que em canção anterior defende a “Tentação do Samba”, onde todos correm pra festança – em outra gravação compõe uma narrativa um tanto quanto mais conflituosa, envolvendo “morro”, “festa”, “macumba” e repressão policial:

### **TIA CHIMBA**

(Getúlio Marinho, 1932)

Macumbe-bê Macumbê Macumbá-bá / Macumba é bom, mas eu não vou lá / A Tia Chimba de lá do alto do morro / Na terra do preto forro / Eu fui lá pra macumbar / Arreneguei-me da subida da ladeira / Me atirei na capoeira / Me sentei pra descansar / [...] / Quando foi hora do santo descer a terra ficou tudo em pé de guerra com vontade de brigar / E a minha sogra quando viu aquele estouro disse tanto desaforo fez a turma disparar / [...] / No bom da festa saiu uma trapalhada / Por volta da madrugada a polícia lá chegou / Que barafunda ... por todos os cantos / chamavam todos os santos, mas nenhum santo chegou / [...] / Cinco soldados, quatro cabos e um sargento passou tudo lá pra dentro com carabina na mão / No tiroteio subiu tanta da poeira de tão forte a fumaceira parecia serração / (Refrão) As nêga véia chorava que nem criança / incomodando a vizinhança pedindo pra se esconder, mas a polícia tava numa atividade fazendo perversidade e malvadeza como o quê [...] / Eu disfarcei e fui saindo pro quintal / Uma voz disse abaixa o pau e quis sair lá no portão / Eu bem sabido fui metendo a mão no bolso e puxei-lhe um carço e dei na mão do prontidão / [...] / Ele me disse então vai logo descendo que ninguém está te vendo / Não me deixa enrascado / Eu fui saindo, levantando e caindo / No mesmo tempo me rindo com o coração descansado.

Esta canção acima nos faz refletir sobre um ponto nodal na comparação entre Blues e Samba, o qual já foi debatido nos capítulos três, sendo assim não nos aprofundaremos aqui. Trata-se da questão religiosa, que é evocada no conjunto de canções dos dois grupos analisados como um todo, porém que não aparece predominantemente enquanto temática central, na maior parte dos versos que pesquisamos. Isto não significa que a religiosidade negra não tenha exercido papel na musicalidade e cultura popular destes compositores – o que de fato ocorreu.

No Brasil, muitos dos sambistas do Estácio participavam de casas de cultos e tinham relações com pais e mães de santo. Sendo assim, dentro do conjunto de músicas pesquisadas para esta tese, há algumas menções a “feitiço”, “candomblé” e “feiticeiro”. Todavia, tais temas relativos à umbanda e candomblé como quase que exclusividades dos compositores mais velhos do grupo, Heitor dos Prazeres e Getúlio Marinho, os quais têm uma ligação mais forte com a comunidade baiana. Dentre os diversos pontos de macumba registrados por Marinho, podemos citar alguns: “Ponto de Inhamã” (1930), “Ponto de Ogum” (1930), “Ererê” (1931), “Era meia noite” (1932) e “Pisa no toco” (1932).

Nos Estados Unidos, pelo menos em termos de Blues de cantores violonistas do Delta, o tema da religiosidade aparece em alguns momentos. Em primeiro lugar, há diversas citações ao “Good book” (Bíblia) e provérbios religiosos como *“reap just what you sow”*: “Bye Bye Blues” de Tommy Johnson (1928); de Charley Patton, “When your way get Dark” e “Pea Vine Blues” de 1930; “Cypress Grove Blues” (1931) de Skip James. Em segundo lugar, assim como nas canções de Son House analisadas no início do capítulo, há outras músicas com referências a “Jesus”, “Lord”<sup>91</sup> (Senhor) ou aos céus: “Lord, I’m discourage” e “Jesus is a dying bed maker” são ambos exemplos de Charley Patton (1930), que também gravou alguns hinos religiosos. Em “I Shall not be moved” (1930), Patton canta um famoso Spiritual gravado por muitos artistas, onde fala sobre não se mover como uma árvore com as raízes plantas pelas águas, alternando um canto e resposta através versos diferentes sempre acompanhados da expressão *“I shall not be moved”*.

Outro compositor do Delta que gravou Spirituals foi Skip James, que, segundo Stephen Calt (2008, p. 161), o fez a pedido do produtor da Paramount Art Laibly em duas músicas que foram lançadas no mesmo disco – uma em cada lado, em 1931: “Be ready when he comes” e “Jesus is a mighty good leader”. Ao analisar a primeira canção, Calt chama atenção ao fato já esboçado por nós acima da existência de temáticas de culpa, pecado e relação com o mal, as quais formam conjunto de músicas seculares que desde a década de 1860 são chamadas de “Devil-Songs” (CALT, 2008, p. 170). De acordo com o mesmo autor, a mãe de Skip James era da Igreja metodista africana, que teria maior tolerância que os batistas, fato que suavizava seu sentimento de culpa pelo pecado em relação aos outros músicos de blues. Porém,

---

<sup>91</sup> De acordo com Fahey (1970, p. 57), o uso repetido de “Lord” nas canções de Patton pode ser interpretado também como meio que o cantor teve de solucionar questões métricas, com o objetivo de preencher uma porção da melodia, encaixando melhor os versos no ritmo da música.

like most blues converts to the church, James was ultimately motivated by fear of retribution. By Fundamentalist standards, blues-singing was the devil's work, and the performer who persisted in this calling was in for an eternity of hellfire. As James himself had sung on *Be Ready When He Comes: Jesus is comin', [to] the world again / Comin' to judge the hearts of men / Don't let Him catch your heart filled with sin / He's comin' again to stay. / Don't let Him catch you like he done before Skippin' and dancin' on the barroom floor / Raisin' [the devil] everywhere you go / He's comin' again to stay.* (CALT, 2008, p. 169).

*Como a maior parte dos blues convertidos para Igreja, James ultimamente estava motivado pelo medo de castigo. Pelos padrões fundamentalistas, cantar blues era trabalho do Diabo, e o intérprete que persistisse neste chamado estaria fadado a uma eternidade no fogo do inferno. Como o próprio James cantou em Be Ready When He comes: Jesus está vindo, [para] o mundo novamente / Vindo para julgar o coração dos homens / Não deixe ele pegar seu coração cheio de pecado / Ele está vindo novamente para ficar. / Não deixe ele o pegar como ele fez antes de saltar e dançar no chão do bar / elevando [o diabo] onde quer que você vá / Ele está voltando novamente para ficar.*

De acordo com Elijah Wald (2004), a partir dos anos 1930's, muitos pesquisadores, folcloristas e artistas reforçaram um mito de que os cantores de Blues seriam alto sacerdotes de um tipo secreto de culto vodu ou que seriam “antipastores” da espiritualidade sulista, aproximando-os de religiosidades afro-caribenhas. De fato, algumas músicas e histórias mencionam “mojo”, “hoodoo” feitiços e, também, venda da alma para o “Devil” [*Diabo*]. Porém, isto não era exclusividade do Blues, nem da população negra apenas: estavam em anúncios de jornais, nas religiosidades brancas americanas, histórias de músicos europeus que teriam vendido suas almas, também (Tartini e Paganini são exemplos famosos). Nos Estados Unidos, cultura americana, africana e europeia se misturavam e sobrepunham. Mitos europeus cristãos de venda da alma para o Diabo em troca de talento tinham correspondências com histórias africanas de presentes que eram dados pelos espíritos da floresta, rios e passagens (WALD, 2004, pos. 4658).

Elijah Wald defende que tais parábolas são mais raras nos Estados Unidos do que no Caribe e na América do Sul, onde os senhores de escravos não teriam trabalhado tão arduamente para destruir a cultura africana. Tal comparação em termos qualitativos sobre a repressão é difícil de ser confirmada, por isto evitamos esta conclusão. Porém, o autor não deixa de chamar atenção para uma proximidade interessante: “It is possible, as some blues scholars argue, that the old European legend of going to the crossroads to meet the Devil was overlaid with African memories of a ‘spirit of crossing paths’ that Cuban Santeria belief calls Eleguá.” (WALD, 2004, pos. 4669) [*É possível, como alguns acadêmicos de blues argumentam, que a antiga lenda europeia de ir até a encruzilhada para encontrar o diabo*

*era revestida com memórias africanas de um ‘espírito que cruza caminhos’ que a crença da Santería cubana chama de Eleguá.<sup>92</sup>].*

Um exemplo típico de músico que teve seu nome associado a história de venda da alma em uma encruzilhada para conseguir um talento voraz é Robert Johnson. Em uma clássica “Devil song” chamada “Me and The Devil”, o cantor apresenta um apanhado de temáticas presentes em várias canções aqui trabalhadas: “Devil”, “Woman”, “Highway” e “Bus” são palavras com grande significado para o Blues mencionadas na poesia da música, as quais dialogam com um ponto destacado na letra abaixo que aprofundaremos a frente:

#### **ME AND THE DEVIL**

(Robert Johnson, 1937)

Early this morning / when you knocked upon my door / And I said hello, Satan / I believe it's time to go / Me and the devil / was walking side by side / I'm going to beat my woman / until I get satisfied / She Said you knows the way / that I always dog her<sup>93</sup> around / It must've be that old evil spirit / so deep down in the ground / You may bury my body / down the highway side / So my old evil spirit / can get a Greyhound bus and ride.

*Mais cedo de manhã / quando você bateu na minha porta / E eu disse olá, Satã / Eu acredito que é hora de ir / Eu e o Diabo / andávamos lado a lado / **Eu irei bater na minha mulher / até eu me sentir satisfeito** / Ela disse você sabe o jeito / Que eu trato-a como cachorro / Deve ter sido aquele velho espírito maligno / bem fundo no chão / Você deve enterrar meu corpo / lá ao lado da estrada / Assim meu velho e maligno espírito / pode pegar o ônibus greyhound e dirigi-lo.*

### **4.3 Entre cores e “amores”: das relações de gênero às relações raciais.**

Mesmo que religiosidade seja um aspecto importante para o Blues e o Samba, pode-se dizer que relacionamentos amorosos são temas centrais nos versos que analisamos, conforme já pontuamos brevemente acima. A partir de questões envolvendo companheiros, “mulheres” e até prostituição, as canções vão dialogando com representações envolvendo identidades e relações de gênero e raciais, no Brasil e nos Estados Unidos. Sendo assim, revelam-se importantes debates sobre estas dimensões sociais estruturantes na história de ambos os países.

<sup>92</sup> Eleguá é o nome que se dá ao Orixá africano presente tanto na Santería cubana quanto no Candomblé do Brasil, onde também é conhecido como Exu: “Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende do seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legbá, Bará ou Eleguá, sem sua participação, não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica.” (PRANDI, 2001, p. 20).

<sup>93</sup> O significado traduzido desta expressão seguiu a análise de Stephen Calt (2009, p. 73).

Em primeiro lugar, por mais que algumas canções falem de forma positiva ou mais amena sobre amor<sup>94</sup>, o que encontramos foi uma relação deveras conflituosa com relacionamentos conjugais na maior parte das letras dos sambistas do Estácio e dos bluesmen do Delta. Tal temática está sempre relacionada com a desilusão amorosa, desenvolvendo-se para despedidas, vida boêmia na orgia/vadiagem ou, até mesmo, para a violência.

Antes de analisarmos cada uma destas várias canções, seria interessante iniciar com um breve contraponto. Há dois exemplares de gravações – um do Estácio e outro do Delta – que trazem um olhar diferenciado em relação às músicas que interpretaremos na sequência. A primeira é “Little Queen of Spades” (1938) de Robert Johnson, onde o cantor faz um “feminist reworking” [*reinterpretação feminista*] da obra de Peetie Wheatstraw’s “King of Spades”, usando a mesma melodia e citações a “fair brown” (WALD, 2004, pos. 3065). Na canção, Johnson diz “*She is a little Queen of spades / and the men Will not let her be*” [*Ela é uma pequena Rainha de espadas / e os homens não vão a deixar ser*]. A partir disto, faz uma série de declarações de amor a Queen of Spades, finalizando da seguinte forma: “*since I am the king baby / and you is a Queen / Let us put our heads together / fair Brown*<sup>95</sup> / *then we can make our money Green*” [*sendo que eu sou o Rei, baby / e você é a Rainha / Vamos colocar nossas cabeças juntas / marrom clara / assim podemos fazer nosso dinheiro verde*].

A segunda canção, agora do Estácio, é de Alcebiades Barcelos. Nela, Bide escreveu uma letra em que a mulher aparece como primeira pessoa, relatando um caso de desilusão amorosa por culpa de seu parceiro. A canção, de 1937, interpretada por Aurora Miranda – irmã de Carmem Miranda –, é esta:

#### **E FOI ASSIM**

(Alcebiades Barcelos / Leonel Azevedo, 1937)

Só hoje vejo que foi tudo uma ilusão, por que este meu mulato só anda na prontidão / [...] / Quando ele passa com seu terno branco, todo frajola / Fica muito convencido / E a toda mulher dá bola / Trago comigo este grande sentimento / De saber que o meu mulato é mesmo um mau elemento.

Entretanto, diferentemente da canção de Bide, a maioria dos músicos do Estácio, como Ismael Silva, Silvio Fernandes (Brancura), Osvaldo Vasques (Baiaco) e Getúlio Marinho, demonstra em suas letras uma aversão bem resolvida para com os relacionamentos amorosos. Seguem um roteiro simples: a mulher causa algum desapontamento ao seu parceiro

<sup>94</sup> Sobre isto, conferir “Cruel Separação” (Alcebiades Barcelos e Armando Marçal, 1935), “Ninguém ama sem sofrer” (Alcebiades Barcelos e Alberto Ribeiro, 1933) e “Honeymoon Blues” (Robert Johnson, 1937).

<sup>95</sup> Termos como “fair Brown”, “Jet-black” têm específica conotação racial e serão melhor aprofundados ao final do capítulo.

que, após isto, diz não querer mais saber de relacionamentos fixos. Segundo Humberto M. Franceschi: “Não havia entrega amorosa por parte desse novo personagem. [...] O desprezo por qualquer sentimento de amor era motivo de orgulho, e as músicas compostas por eles assinalam insistentemente esse princípio.” (FRANCESCHI, 2010, p. 54). Grosso modo, encontramos tais características nas canções do Delta, também.

Heitor dos Prazeres, um compositor que em suas músicas transita entre as duas visões sobre o amor, retrata de forma didática: “*Foi-te uma louca / Eu agora vou viver sozinho*” em “Deixaste meu Lar”, música de 1929. Já Ismael Silva e Nilton Bastos são categóricos: “*Amor quanto menos ou nenhum é melhor*” (“É bom evitar”, gravada em 1931). Em “Apanhando papel”, música de 1931, Getúlio Marinho chega a apelar para forças divinas: “*Fiz a Deus uma oração / Pra não ter por mulher / Aquilo que se diz amor ou paixão.*” Por fim, Silvío Fernandes, o Brancura, também acompanha seus companheiros: “*Isso de amar é lorota / [...] / Eu quero a vida gozar sem me aborrecer*” (“Carinho eu tenho”, de 1931).

Dos cantores de Blues, as canções de Charley Patton são as que identificamos menos referências explícitas a desapontamentos amorosos ou identificações negativas em relação a mulheres - exceto por uma canção polêmica que trataremos mais a frente. No conjunto de sua obra, há maiores referências a sexo e despedidas, conforme já analisamos acima.

Já Son House, em “My Black Mama (Part I)” de 1930 se refere a sua “*Milk cow*” que estaria perdida, devendo voltar para casa (“Hurry home”), pois o eu lírico da canção estaria sem leite. De acordo com Stephen Calt, “cow” significa “A conventional blues term for a female, used with no pejorative overtones, as was the case when cow originated as a figurative expression in 17th-century English...” (CALT, 2009, p. 62) [*um termo convencional de blues para mulheres, usado sem conotações pejorativas, da mesma forma que vaca quando originada como uma figura de expressão do Inglês do século XVII*].

Mesmo que o pesquisador considere não ser algo “pejorativo”, é inegável o fato de “cow” ser um termo que associa mulheres a gado – o que pode parecer tal citação contraditória. Independente disto, a canção termina falando de corrida a cavalo, onde o cantor promete não maltratar o seu amor:

**MY BLACK MAMA (PART I)**

(Son House, 1930)

I'm going to the race track to see my pony<sup>96</sup> run / He ain't the best in the world, but he's a runnin' son-of-a-gun / Oh, Lord, have mercy on my wicked soul / Wouldn't mistreat you, baby, for my weight in gold.

*Eu vou para a pista de corrida ver o meu pônei correr / Ele não é o melhor do mundo, mas ele é um corredor filho da mãe / Oh, Senhor, tenha pena da minha alma amaldiçoada / Eu não maltrataria você, baby, nem pelo meu peso em ouro.*

Em “Bye Bye Blues” (1928), Tommy Johnson se despede de sua “baby”, dirigindo-se a uma terceira pessoa “*you got my woman / baby, I know you're satisfied*” [você ficou com minha mulher / baby, eu sei que você está satisfeito]. O mesmo músico versa “*I asked for water / She gave me gasoline*” [Eu pedi por água / ela me deu gasolina]. Já em “Maggie Campbell Blues” (1928), Tommy Johnson desenvolve mais os conflitos envolvendo mulheres. De difícil entendimento, a música repete as mesmas frases várias vezes e, segundo Edward Komara, tem caráter autobiográfico, pois seria homenagem a uma mulher de Johnson:

In 1915, he married Maggie Bedwell, an attractive fourteen-year-old who was later immortalized in “Maggie Campbell Blues.” (It should be mentioned here that Ishmon Bracey insists Maggie Campbell was a different Maggie, a former girlfriend of Johnson's. But Johnson and Bedwell were living apart by this time, and his family felt the song was an attempt to win her back). (KOMARA, 2006, p. 540).

*Em 1915, ele casou com Maggie Bedwell, uma atraente menina de 14 anos que foi depois imortalizada por “Maggie Campbell Blues”. (É bom mencionar aqui que Ishmon Bracey insiste que Maggie Campbell era outra Maggie, uma antiga namorada de Johnson. Mas, Johnson e Bedwell estavam vivendo separados neste período, e a família dele sentiu que a música era uma forma de ganhá-la de volta).*

A canção tem trechos metafóricos que dão a entender um relacionamento com uma parceira sexual (“rider”) que o fez amá-la, agora tentando derrubá-lo, o que levou o eu lírico a ir embora – caso encontre sua “gal”, não voltará mais: “*Mmmm see see, rider / see what you done done / You done made me Love you / now you're trying to put me down / Well I'm going away lord / won't be back till fall / And IF I meet my good Gal / well I won't be back at all*” [Mmmm veja veja, cavaleira / veja o que você fez fez / Você me fez te amar / agora você está tentando me derrubar / Bem, Eu estou indo embora, Senhor / não voltarei até o outono / E se eu encontrar minha boa garota / Bem, Eu não voltarei de vez].

Podemos interpretar tais versos como se o autor estivesse falando sobre sua visão frente a uma traição que realizou, porém é difícil afirmar. De qualquer forma, tais versos

<sup>96</sup> “Pony” é termo para cavalo de corrida, algo que pode ser interpretado também como metáfora para sexualidade (Calt, 2009, p. 186).

culpabilizadores se direcionando a uma “rider” (parceira sexual, mulher promíscua) são recorrentes em vários blues aqui analisados, assim como em outros. Blind Lemon Jefferson já tinha utilizado até um verso muito parecido do cantado por Tommy Johnson: “*See see rider, what you done done / Made me love you, now your friend has come.*” (Blind Lemon Jefferson, “See See Rider,” 1926) [*Viu viu cavaleira, o que você fez fez / Me fez te amar, agora seu amigo chegou*]. Em “Ridin’ Horse” (1930), Johnson retoma versos e batidas muito similares a “Maggie Campbel blues”, mas acrescenta: “*What good is a bulldog, he won't bark or bite? / And what good is a woman she won't ask you what you like?*” [*Para que serve um bulldog, se ele não late nem morde? / E para que serve uma mulher se ela não pergunta sobre o que você gosta?*].

As desilusões sobre relacionamentos amorosos no Estácio também são constantes, tendo a malandragem e orgia como alternativas para não se “*amofinar*” ou seguir modos de vida com amores fixos e tradicionais. Por exemplo, em “Escola de Malandro” (Orlando Luiz Machado / Ismael Silva / Noel Rosa; 1932), um dos poucos sambas nos quais aparece como intérprete, Ismael Silva canta que “*Escola de Malandro é fingir que sabe amar*”. É a partir desta inter-relação entre a malandragem e o amor que se cristaliza, mais ainda, uma noção de gênero um tanto quanto complicada presente nas músicas do Estácio:

#### **MULHER DE MALANDRO**

(Heitor dos Prazeres, 1931)

Mulher de malandro sabe ser carinhosa de verdade / Ela vive com tanto prazer / Quanto mais apanha a ele tem amizade / Longe dele tem saudade / [...] / (há um ditado muito certo: pancada de amor não dói) / [...] / (Éh, meu bem! O malandro também tem seu valor).

#### **AMOR DE MALANDRO**

(Ismael Silva / Freire Junior, 1929)

Se ele te bate é por que gosta de ti / Pois bater-se em quem não se gosta / Eu nunca vi.

Estas duas músicas acima são apenas um fragmento da obra dos compositores do Estácio, a qual, em grande parte, constrói uma imagem da “*mulher*” como grande responsável pelos fracassos amorosos devido ao seu “*coração de serpente*”<sup>97</sup>, comportamento de “*ingrata*”<sup>98</sup>, traidora<sup>99</sup>, “*falsa*”<sup>100</sup>, “*venenosa*”<sup>101</sup>. De acordo com canção de Ismael Silva,

<sup>97</sup> “Como acabou o meu amor”, (Benedito Lacerda e G. Oliveira, 1931).

<sup>98</sup> “Cantar para não chorar” (Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela, 1937).

<sup>99</sup> “Deixe Amanhecer” (Alcebiades Barcelos e João da Baiana, 1935).

<sup>100</sup> “És falsa” (Heitor dos Prazeres, 1929).

Nilton Bastos e Francisco Alves, por causa disto: “*Nunca se deve confiar em uma mulher*” (“Não há”, gravada em 1930).

Por conseguinte, a resposta para este tipo de “mulher”, segundo diversas músicas, deveria ser a vingança, chegando até ao castigo físico, o que muitas vezes aparece até de forma naturalizada. Mesmo Bide, um compositor que, como vimos acima, tinha uma visão mais amena em relação ao amor, fez coro com esta lógica em uma de suas músicas: “*Mulher má e traidora / Não deve ser perdoada / Merece ser castigada / Levar bastante pancada*” (“Fiquei falando Sozinho”, 1933).

Nos versos do Delta, poderia ter sido diferente, mas não foi muito. Skip James foi um cantor, violonista e pianista mais reservado que os outros cantores de blues, porém, que junto com Tommy Johnson, Patton e House, teve suas gravações como fortes influenciadoras de outros músicos como Robert Johnson (SULLIVAN, 2013, p. 41). Em uma de suas primeiras sessões na Paramount, acatou o pedido do produtor Art Laibly (CALT, 2008, p. 5) e gravou uma canção com o nome de diferentes armas (22-20; 44-40 e 38 são citados):

#### **20-20 BLUES**

(Skip James, 1931)

If I send for my baby / and she don't come / All the doctors in West Conton / they won't help her none / And if she gets unruly / and she don't want to do / Take my 32-20 / I cut her half in two / You talk about your 44-40 / buddy it'll do very well / But my 22-20 / Lord, is a burnin' hell / Now that 38 special / buddy it's most too light / But my 22-20 / make the camp go right.

*Se eu enviar para o meu bebê / e ela não vier / Todos os doutores em Conton Oeste / eles não vão conseguir ajudá-la / e se ela ficar desobediente / e ela não quiser fazer / Vou pegar meu 32-20 / Eu vou dividi-la em dois / Você fala sobre meu 44-40 / Amigo ele irá funcionar bem / Mas meu 22-20 / Senhor, é um inferno que queima / Agora aquele 38 especial / amigo, ele é muito leve / Mas o meu 22-20 / faz o acampamento dar certo.*

Aqui podemos ver que James aproveita para falar sobre “my baby”, ameaçando-a de assassinato caso não seja obediente. Mesmo que reforçando uma poesia um tanto quanto intimidadora, em termos instrumentais a canção é inovadora, pois o músico utiliza uma tábua sobre os pés para fazer a batida, se remetendo à narrativa dos próprios versos: “As he repeated the second verse, he pummeled the board beneath him with his shoe, as if to demonstrate the violence he intended to wreak upon the imaginary girlfriend.” (CALT, 2008, p. 6) [*Enquanto ele repetia o segundo verso, ele batia a tábua abaixo do seu pé, como se para demonstrar a*

---

<sup>101</sup> “Mulher venenosa” (Silvio Fernandes, 1929).

*violência que ele pretendia causa à namorada imaginária*]. Robert Johnson também gravou uma canção com versos muito similares a esta música de Skip James: 32-20 Blues (1936).

A partir deste tipo de representações em relação às mulheres, chegamos a dois compositores do Estácio que merecem especial atenção: Silvio Fernandes (Brancura) e Osvaldo Vasques (Baiaco). Entre todos os sambistas do Estácio, Brancura e Baiaco talvez sejam os maiores representantes da malandragem no que diz respeito à transgressão da ordem. Como atesta Cunha (2008), muitos são os processos os quais estes dois sambistas estão envolvidos, sendo exímios frequentadores de “cadeias e delegacias” (CUNHA, 2008, p. 192). Tais comportamentos sociais provavelmente refletem em suas produções musicais, que são tímidas comparadas aos demais companheiros do Estácio, mas, no entanto, representativas de suas vivências.

Em primeiro lugar, é interessante notar que, mesmo estando sempre às voltas da “vadiagem”, Brancura e Baiaco não compuseram e gravaram músicas que defendiam a identidade do “malandro”. Sobre isto podemos conjecturar que, como eram os mais visados pela polícia e demais autoridades, estes sambistas provavelmente não escolheram defender e registrar estas temáticas em suas músicas. Afinal de contas, alguém que está continuamente tendo que se defender de “vadiagem”, “jogo da chapinha”, entre outras transgressões, dificilmente gostaria de registrar publicamente o fato de ser “malandro”. Outros sambistas do Estácio - que também estavam envolvidos na malandragem, porém eram menos visados - gravariam então músicas sobre o tema.

Entretanto, se Baiaco e Brancura não gravaram músicas em que o malandro aparece como personagem ou tema, do outro lado, criaram canções em que defendiam comportamentos diretamente relacionados a esta figura principalmente no que concerne ao trato com as mulheres. Já citamos algumas canções de Brancura sobre isto, faltando então comentar a produção de Baiaco, que nesta música abaixo, reproduz o tipo de relacionamento com a mulher que têm os “malandros” das composições de Heitor dos Prazeres e Ismael Silva:

#### **SE PASSAR DA HORA**

(Boaventura dos Santos / Osvaldo Vasques; 1933)

Eu não te proíbo / Podes ir dançar / Mas na hora certa tens que voltar / Quando tu voltares em alta madrugada / Ainda com fulgor e cheia de alegria / Ainda atordoada com o som da melodia / Aí é que vai haver muita pancadaria

Tais associações negativas e agressivas em relação às mulheres podem ser encontradas também nos processos criminais que envolviam Baiaco. Nos diversos casos em que foi investigado por abuso contra mulheres, o sambista utilizava justificativas que demonstram uma naturalização da agressão baseada em uma visão feminina negativa. Por exemplo, quando acusado de roubar e agredir fisicamente uma prostituta (pelo que o processo deixa a entender), Baiaco se explica que apenas teria respondido à altura as ofensas feitas por ela, uma “mulher desprezada” da qual teria sido amante no passado (CUNHA, 2008, p. 193).

Muitos processos envolvendo Baiaco, analisados pela historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2008), demonstram um forte indício de seu envolvimento com o meretrício. O sambista esteve presente em diversos casos de abuso e agressão a prostitutas, algo que fazia como forma de afirmar o seu domínio sobre a zona da prostituição, localizada nos arredores do Estácio, principalmente no Canal do Mangue. Segundo Cunha (2008):

o sambista era muito conhecido na zona do meretrício, não apenas como malandro de prestígio, mas como explorador de mulheres. Moreira da Silva, em depoimento gravado para o MIS-RJ, refere-se ao mesmo assunto, mas em uma perspectiva mais amena: “Baiaco [...] dava uma sorte danada com o mulheril, que sempre entregava dinheiro para ele.” (CUNHA, 2008, p. 192)

Ao comentar depoimento semelhante de Moreira da Silva, Sérgio Cabral (2011) explica que tal referência ao dinheiro das mulheres faz parte de uma determinada “ética do malandro”, que na época, tinha como uma de suas referências o fato de se “ter uma mulher trabalhando para ele nas zonas de meretrício.” O autor ainda complementa, reforçando nossas informações de que o sambista Osvaldo Vasques tinha relação direta com a zona da prostituição: “No seu livro de memórias, Madame Satã também citou Baiaco como gigolô do Mangue: ‘No auge dele, teve dez mulheres’, assegurou.” (CABRAL, 2011, p. 56).

Outro sambista envolvido com a prostituição era o já citado Silvio Fernandes, conhecido como Brancura, devido ao seu tom brilhoso de pele, a qual era negra. Segundo Humberto Franceschi, era “rei no Mangue, sustentado por dezenas de prostitutas durante largo período, além de ser leão de chácara de botequins e bordéis.” (FRANCESCHI, 2010, p. 58) Consta ainda que Brancura tinha fama de gostar de “cortar com navalha o rosto de mulheres com quem saía” (CUNHA, 2008, p. 197) e de que teria tido um longo relacionamento amoroso com ninguém menos do que Madame Satã, transformista emblemático da malandragem carioca dos anos 1930 (DURST apud CUNHA, 2008).

O envolvimento com mulheres da “orgia” aparece também em algumas composições do grupo do Estácio gravadas na indústria fonográfica. Evidentemente, nas músicas

registradas não se fala explicitamente em prostituição nem em meretrício, porém, a maneira como os autores tratam a questão e a lógica que colocam quando falam em “mulher da orgia” se equipara em muito à forma como lidam com mulheres do meretrício. Isto indica duas possibilidades bastante plausíveis: ou estavam criando personagens mulheres que tinham uma vida mais libertina, menosprezando-as por isto, ou estariam falando de verdadeiras prostitutas sem explicitar tal questão (ilegal) em um ambiente mais formal como uma gravadora. Provavelmente, pode-se tratar das duas hipóteses ao mesmo tempo.

Uma das primeiras canções que fala do assunto é de 1928, uma composição de Ismael Silva em parceria com Francisco Alves chamada “Não é isso que procuro”. Nela, os sambistas cantavam um relacionamento com mulher da “orgia” onde não seria possível haver fidelidade amorosa. Já em 1935, o próprio Brancura gravara, também na voz de Francisco Alves, uma canção em que falava de uma mulher desse ambiente: “*me admira você chorar por que alguém lhe deixou / quem é da orgia não sente quando perde um falso amor / e você chorou*”<sup>102</sup>.

O tema da prostituição também é desenvolvido nos versos de alguns cantores do Delta. Não iremos voltar aos casos já analisados de “riders” e “gals” que levam os homens à perdição, pois estes podem ser interpretados enquanto relacionamentos sexuais, apenas, não necessariamente de prostituição. Porém, há citações explícitas em alguns blues, como por exemplo, “It won’t be long now” (1929), onde Charley Patton inicia a música se referindo a uma mulher orgulhosa e sem grandes apreços para fazer bondade aos homens: “*You, Memphis Women, don’t mean no man no good. / (...) / She’s got a man on her man, got a kid on her kid / She done got so bold, Lord she won’t keep it hid.*” [Você mulher de Memphis, não deseja a nenhum homem o bem / (...) / Ela tem um homem em seu homem, um menino no seu menino / Ela se tornou tão metida, Senhor ela não vai esconder isto]. Segundo Calt (2009, p. 119), “to have a man (on her man)” significa ter um amante. Neste caso, a música retrata uma mulher que o faz e se mantém orgulhosa, sem esconder o fato.

Ao final da letra, Patton canta: “*I believe sweet mama sure was kind to me, baby / She’s up at night like a police on his beat*” [eu acredito doce mama claro era boa para mim, baby / Ela fica acordada até de noite como uma polícia na batida]. De acordo com Calt (2009, p. 143), aqui há uma metáfora para prostituição, tanto pelo fato de usar o termo “kind” para woman, que remete a tal atividade, quanto por querer dizer que fica acordada até tarde da noite. Finaliza com a expressão “*she puts that thing on me*”, deixando claro o ato sexual.

---

<sup>102</sup> “Você chorou” (Silvio Fernandes, 1935).

Metáforas a parte, pode-se interpretar também na letra um significado não de prostituição, mas descrição masculina frente a uma mulher “orgulhosa”, “acordada” e com certa liberdade sexual.

Há outras canções com conotações à prostituição relacionadas aos compositores do Delta, as quais também foram analisadas por Stephen Calt. Em “Going to move to Alabama” de Charley Patton (1929), os versos se remetem à “Common Woman”, que de acordo com o autor significa prostituta (CALT, 2009, p. 57). Robert Johnson cantou “Stop breakin’ down’ / please stop breakin’ down / The stuff I got’ll bust your brains out baby / it’ll make you lose your mind.” (“Stop Breakin’ Down”, 1937) [*Pare de arrebentar / Por favor, pare de arrebentar / A coisa que eu tenho vai destruir seu cérebro / Vai fazer você perder a cabeça*]. Neste caso, “Stuff” [*coisa*] seria:

A still-used black euphemism for pussy (Smitherman, 2000)<sup>103</sup>. (...) The above boast (“The stuff I got’ll bust your brains out...”) is the recounted saying of females (perhaps prostitutes) who accost the performer on the street. (CALT, 2009, p. 236)

*Um eufemismo negro ainda usado para vagina (Smitherman, 2000). (...) O vanglorio acima (“A coisa que eu tenho vai destruir seu cérebro...”) é uma fala recontada de mulheres (talvez prostitutas) que abordam o artista na rua.*

Ademais, percebe-se claramente que metáforas, duplas conotações, humor e ironias são características constantes nas canções analisadas. Nestes termos, há possíveis interpretações que situam as identidades de gênero representadas acima não no espectro literal da culpabilização, sexualização e até menosprezo pelas figuras femininas. Neste caso, seriam ironias, performances artísticas críticas dos músicos que estariam dizendo algo para, na verdade, gozar destes valores. O caso da análise da canção “Pony Blues” (1929) de Charley Patton por Tim Ryan (2015) é exemplar:

### **PONY BLUES**

(Charley Patton, 1929)

Hitch up my pony, saddle up my black mare / Hitch up my pony, saddle up my black mare / I’m gonna find a rider, baby, in the world somewhere / “Hello, Central, [what’s] the matter with your line?” / “Hello, Central, matter now with your line?” / “Come a storm last night, tore the wire down” / Got a brand new Shetland, man, already trained / Brand new Shetland, baby, already trained / Better get in the saddle, tighten up on your reins / Ain’t a brown-skin woman like somethin’ fit to eat? / Brown-skin woman like somethin’ fit to eat / But a jet-black<sup>104</sup> woman, don’t put your hand on me / Took my baby to meet the mornin’ train / Took, baby, meet

<sup>103</sup> O autor está citando a seguinte referência: SMITHERMAN, Geneva. *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. rev. ed. New York: Houghton Mifflin, 2000.

<sup>104</sup> Voltaremos a este termo a frente, explicando e debatendo-o de forma mais minuciosa.

that mornin' train / An' the blues come down, baby, like showers of rain / I got somethin' to tell you when I gets a chance / Somethin' to tell you when I get a chance / I don't wanna marry, just wanna be your man.

*Engato meu pônei, selo a minha égua preta / engato meu pônei, selo a minha égua preta / Eu vou encontrar um(a) cavaleir@, baby, em algum lugar do mundo / "Olá, Central, [o que é] o assunto com a sua linha?" / "Olá, Central, qual a 'parada' agora com sua linha?" / "Veio uma tempestade na noite passada, rasgou o fio" / Teve um Shetland novo, homem, já treinado / Shetland novo, baby, já treinado / Melhor entrar na sela, apertar suas rédeas / Não é uma mulher de pele marrom como algo para comer? / Mulher de pele marrom como algo para comer / Mas uma mulher negra (Jet-black), não coloque sua mão em mim / Levei meu baby para encontrar o trem da manhã / Levei, querida, conhecer o trem da manhã / E o blues desce, baby, como aguaceiros de chuva / Eu tenho algo para lhe dizer enquanto eu tenho uma chance / Algo para te dizer enquanto eu tenho uma chance / Eu não quero me casar, só quero ser seu homem.*

Em primeira análise da letra, de forma mais literal possível, a interpretamos dentro do conjunto de canções complexas citadas acima. Em “Pony Blues” há também o uso de metáforas de cavalos para o ato sexual, seguindo para uma clara hierarquização racial feminina - a qual voltaremos a tratar a frente. Nos últimos versos, o eu lírico se posiciona no sentido de desejar se desvencilhar da estabilidade conjugal, tendo a vontade de ser apenas amante: *“I don't wanna marry, just wanna be your man” [Eu não quero casar, apenas quero ser seu homem]*.

Porém, para Ryan, quando os versos trazem imagens de figuras tecnológicas, como a linha telefônica e o trem, a canção metaforicamente coloca o personagem homem da canção em uma posição de inferioridade explícita. A tempestade rasga a linha telefônica, o que representa uma falha de comunicação. Da mesma forma, “Mornin' train” pode significar “man's nocturnal penile tumescence” [*tumescência noturna do pênis masculino*] ou, mais coloquialmente, “madeira da manhã”.

Tal interpretação iluminaria o terceiro verso que passa a ter outro significado: o Shetland treinado não seria apenas um cavalo educado para ser obediente, mas também pode se referir a uma mulher experiente sexualmente que estaria familiarizada com “trens” fálicos. Já o verso “blues come down like showers of rain”, que comumente se referem a ocorrências pouco bem-vindas, neste contexto, poderia ganhar a conotação de ejaculação precoce ou desapontamento erótico. Evidentemente, o autor define tal leitura como especulativa, porém acredita ser a mais provável.

Este argumento se reforçaria devido ao caráter humorístico das performances artísticas dos cantores de blues do Delta. Para embasar este ponto, Ryan cita um trecho de outro pesquisador, Elijah Wald, que descreve o assombro de Muddy Waters frente a uma performance de sua canção “I'm Your Hoochie Coochie Man” feita de forma “aggressive

macho buster” pelo revivalista branco Dave Van Ronk’s: “‘That was very good son.... But you know, that’s supposed to be a funny song’ (Wald 177)<sup>105</sup>. Patton reasonably might have said the same of his signature piece.” (RYAN, 2015, p. 33) [*“Isto foi muito bom, filho.... Mas, você sabe, esta era para ser supostamente uma canção engraçada.” Patton sensatamente poderia ter dito o mesmo sobre sua composição*].

Em uma citação um tanto quanto longa, porém didática, Tim Ryan resume seus argumentos:

“Pony Blues” is a comic song about sex, but is also, at its core, the tale of a man defeated and a woman triumphant. The confident and virile speaker of the opening stanza is, by the end of the narrative, abandoned, mired in stasis, and trapped in a repetitive cycle. At the beginning of Patton’s lyric, the protagonist proudly asserts his wealth, social status, potency, and mobility: he owns not one, but two horses. His search for a sexual partner is a quest for one more status symbol: a lightskinned woman whom he can seduce and dominate as proof of his irresistibility and potency. The woman in question, however, turns out to be unimpressed by the speaker’s professed sexual prowess, and ultimately resists his attempts to rein her in. She leaves by train—that recurring “symbol of power, of freedom, and of escape” in southern black culture (Oliver, *Blues Fell This Morning* 58)—while the narrator is left behind, blue, bereft, and even sounding a little desperate in the final verse, in which he attempts to seduce yet another woman. His phallic “train” simply cannot compete with the literal train that makes geographical and social mobility a possibility. The protagonist can only compulsively repeat his attempts at sexual conquest, whereas his former lover boards a train for a new life, perhaps participating in the Great Migration to northern urban centers (RYAN, 2015, p. 32).

*“Pony Blues” é uma música cômica sobre sexo, mas também é, no seu centro, o conto de um homem derrotado por uma mulher triunfante. O narrador confiante e viril da estrofe inicial é, ao fim da narrativa, abandonado, atolado em êxtase, e preso em um ciclo repetitivo. No início da letra de Patton, o protagonista orgulhosamente declara sua riqueza, status social, potência, e mobilidade: ele tem não um, mas dois cavalos. Sua busca por uma parceira sexual é a procura por mais um símbolo de status: uma mulher de pele clara a qual ele pode seduzir e dominar como prova de sua potência e de ser irresistível. A mulher em questão, entretanto, revela-se não impressionada pela proeza sexual professada do falante e, em última instância, resiste às tentativas de colocar rédeas nela. Ela sai de trem - esse “símbolo do poder, da liberdade e da fuga” na cultura negra do sul (Oliver, *Blues Fell Esta Manhã* 58) - enquanto o narrador é deixado para trás, triste, desprovido, e até mesmo um pouco desesperado no verso final, no qual ele tenta seduzir mais uma mulher. Seu “trem” fálico simplesmente não pode competir com o trem literal que possibilita a mobilidade geográfica e social. O protagonista só pode repetir compulsivamente suas tentativas de conquista sexual, enquanto sua ex-amante embarca em um trem para uma nova vida, talvez participando da Grande Migração para os centros urbanos do norte.*

Ao defender sua interpretação da canção, Ryan chama atenção para algo que remete diretamente à nossa análise das músicas tanto de Blues quanto de Samba do presente capítulo. Segundo ele, há uma inclinação dos pesquisadores de blues dos tempos atuais têm uma

<sup>105</sup> Trata-se de uma edição de 2005 do livro “Escaping The Delta” já citado na presente tese (WALD, 2004).

inclinação para menosprezar o significado sugestivo erótico das letras, tendo em vista que há um histórico de comentários ofensivos sobre o conteúdo sexual das canções negras populares – antes da Segunda Guerra Mundial, audiências brancas viam nas letras uma evidência de uma “moral depravada” dos afro-americanos. “Some puritanical white observers, in other words, simply took erotic blues lyrics to be a convenient confirmation of their racial prejudices and projections” (RYAN, 2015, p. 34) [*alguns observadores brancos puritanos, em outras palavras, simplesmente pegaram letras eróticas de blues para ser uma confirmação conveniente de seus preconceitos e projeções raciais*].

Ao comparar com o Samba do Estácio, desconstruímos o argumento “racial” para desmerecer as possíveis interpretações que atribuem misoginia, objetificação, sexualização e menosprezo do gênero feminino. Os versos que traziam estas possíveis leituras, por mais que tenham sido compostos por músicos negros populares, eram gravados e apresentados ao grande público por, em sua maioria, cantores brancos com situação social privilegiada frente aos sambistas do Estácio – muitos dos quais aparecem como compositores, também. Neste caso, interpretações que incluam os valores citados acima nas músicas que analisamos não são atribuídas exclusivamente aos músicos do Estácio ou, por comparação, aos cantores de Blues. Sexo, misoginia e violência contra mulher não são restritos à população negra.

De qualquer forma, Ryan (2015, p. 35-36) termina seu artigo concluindo que há um duplo sentido em “Pony Blues” que fala sobre a mudança na balança das políticas de gênero na era da mecanização – pontos de angústia na poesia. Defende ainda uma terceira interpretação, a qual concerne a uma autoafirmação negra frente à opressão branca na era da Grande Migração. Para embasar este posicionamento, cita “numerosos” críticos<sup>106</sup> os quais sugerem que os conflitos românticos entre homens e mulheres no Blues são expressões codificadas da experiência Afro-americana frente à realidade “Jim Crow” de segregação, as quais não eram discutidas abertamente. Evidentemente, não tentaremos excluir esta possibilidade, porém é importante ponderá-la com os fatos citados anteriormente na presente tese: há sim canções que falam explicitamente sobre a realidade “Jim Crow” e tais músicos buscavam se inserir comercialmente no mercado nacional como um todo, o que também afetaria a escolha de seus repertórios.

Por fim, em alguns momentos de seu artigo, Ryan faz um paralelo da canção de Patton com atuação das Blues Queens, como Bessie Smith e Ma Rainey, conforme pesquisa por Davis (1998). Segundo ele, assim como as cantoras, “Pony Blues” desafia e até reverte a

---

<sup>106</sup> Gussow (2002), Oliver (1990) e Garon (1979).

noção de passividade feminina no Blues e de voracidade masculina: “*When a woman gets the Blues, she hangs her head and cries/ When a man gets the Blues, he flags a freight train and rides*”<sup>107</sup> [*Quando uma mulher pega o Blues, ela segura sua cabeça e chora / quando um homem pega o Blues, ele acena para um trem de carga e dirige*].

Sem excluir a defesa de Ryan (2015), nos debruçamos sobre a forma como Angela Y. Davis descreve as letras das canções das Blues Queens e encontramos versos totalmente diferentes dos de Patton. No próprio capítulo citado por Ryan, a professora (DAVIS, 1998, p. 3) abre com “I used to be your sweet mama” (1928) de Bessie Smith: “*You’ve had your chance and proved unfaithful / So now I’m gonna be real mean and hateful / I used to be your sweet mama, sweet papa / But now I’m Just as sour as can be.*” [*Você teve a sua chance e se provou infiel / Então agora eu vou ser realmente má e odiosa / Eu costumava ser sua doce mama, doce papa / Mas agora Eu sou tão azeda como poderia ser*]. Mais a frente (DAVIS, 1998, p. 11), traz outra canção em que Smith fala sobre casamento:

**SAM JONES BLUES**  
(Bessie Smith, 1923)

Was a time you could have walked right in and called this place your home sweet home / But now it’s all mine for all time, I’m free and livin’ all alone / (...) / Say, hand me the key that unlocks my front door / Because that Bell don’t read ‘Sam Jones’ no more, no / You ain’t talkin’ to Mrs. Jones, you speakin’ to Miss Wilson now.

*Foi um tempo em que você pode ter andado direito e chamado este lugar de lar doce lar / Mas agora é todo meu por todo o tempo, Eu estou livre e vivendo sozinha / (...) / Diga, me dê a chave que abre a porta da frente / Por que naquele sino não se lê ‘Sam Jones’ mais, não / Você não está falando com Mrs. Jones, você está falando com Miss Wilson agora.*

Evidentemente, não apresentaremos nenhuma conclusão fechada aqui. Porém, ao confrontarmos o posicionamento explícito de Bessie Smith com as letras dos bluesmen analisadas nesta tese, pode ficar um pouco mais complexo manter a hipótese de que Blues Queen e cantores do Delta se aproximam em termos de “Black feminism” – termo utilizado por Davis (1998). Algo que se torna mais desafiador ainda se analisarmos duas canções de Skip James lançadas em 1931: “Cypress Grove Blues” e “Devil Got My Woman”.

Na primeira canção citada, James diz: “*I would rather be buried in some cypress grove / Than to have some woman that I can’t control.*” [*Eu preferia ser enterrado em um bosque de ciprestes / Do que ter alguma mulher que eu não controle*]. Já em “Devil Got my Woman” o músico versa que prefere ser o Diabo a ser o homem “daquela” mulher e termina

<sup>107</sup> Trata-se da canção “C. & A. Blues” de Peetie Wheatstraw, conforme citado por Davis (1998, p. 19)

falando sobre a disputa de uma mulher por dois amigos de maneira irônica e, ao que parece, bem resolvida:

### DEVIL GOT MY WOMAN

(Skip James, 1931)

I'd rather be the devil / to be that woman's man (2x) / Oh nothing but the devil / changed my baby's mind (2x) / I laid down last night / tried to take my rest (2x) / My mind got to ramblin' / like the wild geese from the West (2x) / The woman I Love Lord / stole her from my Best friend (2x) / But he got lucky / stole her back again (2x)

*Eu preferia ser o diabo / a ser o homem daquela mulher (2x) / Oh nada além do diabo / mudou a cabeça do meu baby (2x) / Eu me deitei noite passada / tentei tirar meu descanso (2x) / Minha mente começou a grunhir / como o ganso selvagem do oeste (2x) / A mulher que eu amo, Senhor / Roubei ela do meu melhor amigo (2x) / Mas ele ficou sortudo / roubou ela de volta novamente (2x)*

Ao tratar sobre a música e fazer diversas entrevistas com Skip James, o pesquisador Stephen Calt (2008) trata de um tema espinhoso, afastando-se das interpretações que tratam as representações sobre mulheres no Blues de forma metafórica. Ao contrário, Calt chega a utilizar o termo misoginia, a qual diz estar refletida nas letras de James, reforçando sua hipótese com posicionamentos e falas do próprio compositor. Ao analisar “Devil Got my woman”, fala sobre interpretações do autor acerca de relacionamentos amorosos.

As often as not his consorts were married or attached to other men. The men who were outraged by his encroachments were fools who cherished their women out of weakness. They lacked his sense of sport: *'The woman I'm lovin', took her from my best friend / But he got lucky, stole her back again.'* (Devil Got My Woman) At the same time, his misogyny prevented him from committing acts of violence against real or imagined rivals. He reasoned that women were not worth fighting over. Yet as a consequence of his abiding distrust of the opposite sex, James became incapable of feeling genuine love. "My love was like ice water," he once said. "I could turn it off and on." At most, his emotional temperature became lukewarm: "I never allowed a girl to get so close to me that I would miss her presence," he said. Women existed primarily to gratify his sexual appetites. "Once you fuck 'em, it's like you never knew 'em," he said of the opposite sex. (...) 'A blues gives a person ideas about women,' he once said. To James, the warped ideas he transmitted in song gave blues educational value. (CALT, 2008, p. 54-55).

*Tão frequentemente seus cônjuges eram casados ou presas a outros homens. Os homens se indignavam com estas usurpações eram tolos que acalentavam suas mulheres por debilidades. Eles careciam de seu senso de esporte: "A mulher que eu estou amando, a tirei do meu melhor amigo / Mas ele teve sorte, roubou ela de volta novamente." (Devil Got My Woman). Ao mesmo tempo, sua misoginia o impediu de cometer atos de violência contra rivais reais ou imaginários. Ele argumentou que mulheres não eram dignas de se brigar por elas. No entanto, como consequência de sua constante desconfiança pelo sexo oposto, James tornou-se incapaz de sentir amor genuíno. "Meu amor era como água gelada", disse ele uma vez. "Eu poderia desligar e desligar." No máximo, sua temperatura emocional tornou-se morna: "Nunca permiti que uma garota ficasse tão perto de mim ao ponto que sentiria falta de sua presença", disse ele. As mulheres existiam principalmente para satisfazer*

*seus apetites sexuais. "Uma vez que você as foda, é como se você nunca as conhecesse", ele disse sobre o sexo oposto. (...) 'Um blues dá a pessoa uma idéia sobre as mulheres', disse ele uma vez. Para James, as idéias distorcidas que ele transmitiu na música deram um valor educacional ao blues.*

Independentemente da interpretação dos versos, podemos inferir uma ponte direta entre relacionamentos amorosos e questão racial em muitas canções tanto do Delta quanto do Estácio – um ponto central da presente tese. São muitas as músicas que trazem termos com conotação à cor de pele dos personagens descritos nas letras, algumas já citadas anteriormente. Porém, duas canções dos bluesman aqui pesquisados precisam ser mais bem desenvolvidas neste ponto: “My Black Mama – Part I e Part II” (1930) de Son House e “Jim Lee Blues” (1931) de Charley Patton.

No início da canção de Son House, há um questionamento sobre o que está acontecendo para sua Black mama (termo usado para companheira amorosa), onde ele pergunta se não há satisfação. Logo em seguida, apresenta um verso com clara hierarquização racial, forma de colorismo feminino: “*You take a brownskin woman'll make a rabbit move to town / Say, but a jet-black woman'll make a mule kick his stable down*” [Você pega uma mulher de pele marrom fará um coelho se mover para a cidade / Diga, mas uma mulher Jet-black fará uma mula chutar o estábulo abaixo].

Este termo “Jet-black”, citado por House é muito utilizado para se referir a mulheres de pele negra escura e está presente em outras canções de forma pejorativa como na já trabalhada “Pony Blues” de Patton - “*but a Jet-black woman, don't put your hand on me*” [mas uma mulher Jet-black, não coloca suas mãos em mim], assim como em música anterior de Will Weldon (Turpentine Blues de 1927): “*I don't want no jet-black woman, Lord, to cook no pie for me / 'Cause black is evil, I'm scared she might pizin<sup>108</sup> me.*” [Eu não quero nenhuma mulher Jet-black, Senhor, para cozinhar nenhuma torta para mim / pois Black é mal, Eu estou assustado que ela pode estar me acertando (sic)] (CALT, 2009, p. 86).

Nos versos seguintes de “My Black Mama”, House acrescenta: “*Well, my black mama's face shine like the Sun / Oh, lipstick and powder sure won't help her none*” [Bem, o rosto da minha mama preta brilha como o Sol / Oh, batom e pó com certeza não ajudarão ela em nada]. Para Wald (2010, p.119) tais versos tratam de “orgulho racial” no mesmo sentido do cantado por Mississippi John Hurt: “*Some crave high yellow, I like Black and Brown / Black Won't quit you, Brown won't let you down*” [Alguns almejam amarelo forte, Eu gosto preto e marrom / Preto não te deixará, marrom não te desapontará].

<sup>108</sup> Provavelmente o termo “Pizin” se refere ao verbo “Pize”, cujo significado se aproxima de “strike”, de acordo com o dicionário de Oxford: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pize> acessado em 29/01/2018 às 11:31.

Na segunda parte da música, House faz descrição da “Black mama”: “*Oh my woman's so Black, she stays apart of this town / Can't nothing go when the poor gal is around / My black mama stays apart of this town / Can't nothin' go when the poor girl is around*” [*Oh minha mulher é tão preta, Ela fica a parte desta cidade / Nada pode acontecer quando a pobre garota está por aí / Minha Black mama fica a parte desta cidade / Nada pode acontecer quando a pobre garota está por aí*]. Sobre os dois últimos versos, Calt interpreta “The above couplet indicates that the presence of the ‘black mama’ causes others to restrict their social activities, out of distaste for her complexion” (CALT, 2009, p. 105) [*O par de versos acima indica que a presença da “Black mama” causa uma restrição às atividades sociais de outros, por desgosto por sua aparência*].

Assim, há uma relação entre cor de pele escura e nada poder acontecer na cidade. Neste caso, há algumas possíveis interpretações: uma visão pejorativa de mulher com pele bem negra (seguindo a perspectiva da citação de Calt); uma possível ironia e valorização desta mulher devido ao seu poder sobre a cidade (na linha de Wald sobre a música anterior); ou simplesmente medo do eu lírico sobre a personagem em questão.

Tal como House, Patton e Tommy Johnson nos já citados “Jim Lee Blues” e “Canned Heat Blues” também se referenciam a palavra “Brown” como adjetivos femininos. A partir destes músicos, descobrimos uma série de outros Blues, para além do Delta, que também trazem representações acerca de colorismos envolvendo, principalmente, mulheres negras. Encontramos interpretações que veem uma afirmação das peles mais escuras, porém, em um grande número de canções há certa valorização das “brownskin women” [*mulheres de pele marrom*]. São comparadas com gatos malteses<sup>109</sup>, vistas como “fine-lookin’”<sup>110</sup> ou “Nice Lookin’” enquanto uma “Crow Jane” [*Jane Urubu*] seria “ugly” [*feia*] e precisaria de “false hair” [*cabelo falso*]<sup>111</sup>. Nestes termos, vistas enquanto desejadas<sup>112</sup>, inalcançáveis<sup>113</sup>, “objetos” de conflitos<sup>114</sup> e que não precisariam fazer o “easy roll”<sup>115</sup> (provavelmente um termo que se refere ao sentido de trabalho fácil dado à prostituição).

De acordo com Stephen Calt (2009, p. 38), o termo “Brown” fala sobre:

<sup>109</sup> “Maltese Cats Blues” de Lee Green (1930).

<sup>110</sup> “Chock House Blues” de Blind Lemon Jefferson (1926).

<sup>111</sup> “Crow Jane Alley” de Bo Weavil Jackson (1928).

<sup>112</sup> “Deceitful Brownskin Woman” de Blind Lemon Jefferson (1927).

<sup>113</sup> “You can’t Keep no Brown” de Sam Butler (1926).

<sup>114</sup> “Barbecue Blues” de Barbecue Bob (1927).

<sup>115</sup> “Canned Heat Blues” de Tommy Johnson 1929).

A brown-complexioned African American, particularly one deployed as a girlfriend; blues or barrelhouse slang, inaccurately given by Lighter as black English for “a young brown-skinned black person” (1994). Although brown as a term for a person of brown complexion is standard English (OED), it was rarely, if ever, used by white Americans to describe blacks. Male blues singers appear to have been eager to publicize their associations with browns, perhaps because women of this complexion were less attainable to male contemporaries than darker females. (Calt, 2009, p. 38)

*Uma afro-americana de tez marrom, particularmente utilizado para namorada; gíria do blues ou barrelhouse, erroneamente dado por Lighter como inglês negro para “pessoa jovem negra de pele marrom” (1994). Embora o marrom como termo para uma pessoa de tez marrom seja do inglês padrão (OED), raramente, quiçá quase nunca, era usado por americanos brancos para descrever os negros. Cantores de blues masculinos pareciam estar ansiosos para divulgar suas associações com marrons, talvez porque as mulheres dessa tez eram menos atingíveis para os contemporâneos do que as mulheres mais escuras.*

No samba, a figura da “morena” ou, mais especificamente, da “mulata” recebe também grande visibilidade nas letras. Em canção de 1933, Getúlio Marinho compôs a música “Samba de verdade”, onde versa a atração pela mulata colocando-a como um componente indissociável do samba. Exaltando-se com a mulata, o personagem diz na voz de Patrício Teixeira: “*Quando me vejo num samba / Deste samba de verdade / que tem a mulata bamba / Cabrocha de qualidade / Fico tonto e perco a bossa*”. Porém, a própria figura da “morena” ou mulata, muito versada na música popular desde o pós-abolição, está longe de representar um ideal de mestiçagem democrática e/ou convivência pacífica entre as raças no Brasil (ABREU, 2004b, p.5). Tal questão tem vários lados.

Por um lado, a exaltação da mestiça ou mulata nas canções e versos populares pode ser considerada como uma estratégia de valorização da mulher afrodescendente. Sendo assim, a temática das relações raciais definiria um espaço para afirmação de identidades não-brancas em relação às mulheres. Neste caso, seria uma forma de (re)ação frente a um contexto histórico onde conservadores não tinham vergonha de defender explicitamente referenciais “embranquecedores” para a cultura brasileira, a qual teria a mulher branca como padrão de beleza.

Por outro lado, a valorização da mulata se configura como uma ambivalência presente na cultura brasileira em relação à questão racial. Pois, ao mesmo tempo em que coloca a mestiça como um padrão de beleza *grosso modo* oposto ao da mulher branca, valorizando traços estéticos afrodescendentes, também pode trazer uma carga de erotização da mulata paralelamente à rejeição da “negra preta” (CORREA apud LOPES, 2010, p.161). Estes aspectos estão muito próximos das questões envolvendo “Jet-blacks”, “Browns” e “Yellows” nos Estados Unidos.

Tais hierarquizações raciais da beleza e das relações de gênero parecem fazer coro com uma máxima divulgada por um dos grandes idealizadores do Brasil “mestiço”, Gilberto Freyre. Em seu mais importante livro, *Casa Grande e Senzala*, pelo qual o sociólogo analisa e valoriza os cruzamentos raciais na cultura brasileira, Freyre reproduz tal máxima ao falar de um provérbio que veiculava no Brasil de sua época: “a branca é para casar, a mulata para f... (fornicar ou foder) e a preta para trabalhar.” (FREYRE apud ABREU, 2004b, p.11). Tal provérbio ressoa em outra expressão citada por Calt ao utilizar versos uma canção<sup>116</sup> que também possuem tais hierarquizações para explicar o termo “Black”, que significaria:

Black-complexioned, as opposed to (for example) brown-skinned; the customary sense of the word as used on race recording. The above couplet was likely based on a catchphrase, recounted in Gwaltney (1980)<sup>117</sup>: “My Uncle Matt used to say this little saying: ‘Black is evil, yallah so lowdown, look here honey, ain’t you glad you brown?’” (CALT, 2009, p. 20).

*De tez negra, como oposta (por exemplo) de pele-marrom; o senso costumeiro da palavra como utilizado nas race recordings. O par de versos acima foi provavelmente baseado no bordão, recontado por Gwaltney (1980): “Meu Tio Matt costumava dizer o seguinte ditado: ‘Preto é mal, amarelo é baixo, olhe aqui, docinho, você não está feliz que você é marrom?’”*

Estas problemáticas envolvendo a questão racial não estiveram restritas à figura da mulata ou das “browns” nas músicas dos compositores do Estácio e do Blues. Neste caso, os músicos foram bem mais além do que se restringirem a valorizar morenas, pois assim traziam a luz conflitos raciais típicos da sociedade brasileira e americana de então em suas canções. Este é o caso de Ismael Silva que, com uma enorme sensibilidade em relação a estas gradações e padrões de beleza presentes na sociedade brasileira, compôs uma música onde aborda tal temática. Na canção em questão, reproduzida abaixo, Ismael ironiza de forma didática:

#### **ME FAZ CARINHOS**

(Ismael Silva / Francisco Alves, 1928)

Mulher, tu não me faz carinhos / Teu prazer é de me ver abandonado / Ora vai mulher / És obrigada a viver comigo / Se eu fosse homem branco, ou ao menos mulatinho / Talvez me desse a sorte / de gozar do seu carinho.

<sup>116</sup> Trata-se de “Chocolate to the Bone” (1928) de Barbecue Bob – canção que, diferentemente das outras aqui citadas, retrata tais colorismos envolvendo mulheres, mas também homens.

<sup>117</sup> O autor cita a seguinte bibliografia: Gwaltney, John Langston. *Dry Long So: A Self-Portrait of Black America*. New York: Random House, 1980.

Esta música foi a porta de entrada no meio fonográfico por Ismael, conseguindo isto através da parceria com Francisco Alves, intermediador e cantor de “Me faz carinhos”. Mas, se a longa relação de Ismael e Chico começou com uma canção que fazia referência à questão racial, também terminou da mesma forma. Segundo conta sua biografia, em 1935 Ismael teria sido chamado ao palco por Francisco Alves que o chamou “elogiosamente” de “um negro de alma branca”, fato que desagradou o sambista (SOARES, 1985). Em depoimento para Sergio Cabral (2011), Ismael relembra seu desconforto: “O Chico me apresentava nos shows como o braço direito dele. Eu entrava no palco e ele levantava meu braço: ‘Este é o meu braço direito. É um preto de alma branca’. Isso é que eu não gostava. Até hoje não entendo esse negócio de ‘preto de alma branca.’” (apud CABRAL, 2011, p. 273).

A adjetivação “preto de alma” - incompreendida por Ismael - só se sustenta como um elogio se for construída em termos de significação a partir de uma série de ideias pré-concebidas de diminuição da identidade racial negra frente a superioridade do branco. Este tipo de referência, ao ser colocado em público sem grandes constrangimentos, demonstra uma sociedade que, em grande parte, naturaliza o racismo, até mesmo negando sua existência ao mesmo tempo em que reafirma seus valores. No caso de Ismael, ocorreram retaliações e desconfortos por parte do sambista. No entanto, nem sempre isto acontece, pois o grau de naturalidade destes valores raciais hierárquicos é tão grande, que, muitas vezes, os próprios afrodescendentes projetam a si mesmo tal denegação (FANON, 2008).

Neste caso, outra música faz uma referência direta ao termo em questão, sendo este o seu próprio nome: “Preto de alma branca”. Trata-se de uma composição de Bucy Moreira, neto da famosa tia Ciata, criado na praça onze, mas que também desfilou na “Deixa Falar” e que segundo o próprio sambista estava sempre presente com o pessoal do Estácio (CABRAL, 2011, p. 285/286):

**PRETO DE ALMA BRANCA**  
(Bucy Moreira, 1931)

Oh, loira porque tu zombas de mim? / Um preto nobre não se maltrata assim. /  
Lamento é a vida que tu andas, ai minha santa / E eu sou teu pretinho de alma  
branca. / Mulher tu podias ser mais feliz / Mas não soubeste amar quem te quis.

Analisar esta letra de música é tarefa das mais complexas, pois tem inerente em seu texto uma possível dupla interpretação. A primeira é a de que Bucy Moreira, compositor negro do Estácio, quis passar para o seu público uma visão da terminologia “Preto de alma branca” como algo realmente positivo, uma forma carinhosa de se auto-representar para a

mulher pretendida. Entretanto, antes de fazê-lo, o personagem se define como um “preto nobre”, o que o faria especial, alguém que “não se maltrata assim”. Daí a segunda hipótese, Bucy Moreira estaria usando de uma prática popular muito comum: a ironia, a “subversão pelo riso” (SOIHET, 1998) - uma forma crítica e bem humorada de subverter a ordem sem ir direto ao assunto, nem explicitá-lo.

De qualquer forma, mesmo sem saber o objetivo do sambista ao compor esta música, o fato dele ter feito isto nos mostra que a ideia de “preto de alma branca” circulava pela sociedade carioca dos anos 1930, recebendo suporte e reposta de muitos: uns o colocam para retratar o relacionamento do homem negro com a mulher branca ou “loira”, como seria o caso do próprio Bucy; outros utilizando o termo de forma elogiosa, como acreditava estar fazendo Francisco Alves; e alguns, como Ismael, sentindo-se ofendidos com ele. Em depoimento a Sergio Cabral (2011), Alcebíades Barcelos, quando perguntado sobre sua parceria com Armando Marçal, nos dá outro relato de uso deste termo, visto de forma bem mais amena do que o faz Ismael: “Depois, encontrei o Armando, que era um preto de alma branca, conforme eles diziam lá embaixo” (apud CABRAL, 2011, p. 280).

Somando as canções já citadas do Delta e para além dos músicos específicos que analisamos, há outros dois exemplos de crítica em relação à questão racial nos Estados Unidos que ressoam com os casos de Ismael Silva e Bucy Moreira. O primeiro, é uma canção que também fala sobre “browns” ao mesmo tempo que expõe os privilégios de “whites”: “I don’t see why white folks don’t have no blues They got our cash money, an’ brownskin women, too. —T. C. Johnson, ‘JC Johnson’s Blues’, 1928” (CALT, 2009, p. 48) [*Eu não vejo por que o pessoal branco não tem nenhum blues / Eles têm o nosso dinheiro, e nossas mulheres de pele marrom, também —T. C. Johnson, “JC Johnson’s Blues,” 1928*]. O segundo Big Bill Broonzy, nascido no Mississippi e que buscou a vida em Chicago, tinha uma fala, descrita por Muggiati sem maiores cuidados de citar as referências, porém de grande representatividade: “Dizia que não podia mudar a cor da sua cara, mas viera ao Norte para ter tudo o que o homem branco tinha: roupas elegantes, um carrão, uma mulher branca.” (MUGGIATI, 1995, p. 49)<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Em pesquisa para esta tese, não encontramos a fonte utilizada por Muggiati, porém no site da Association for Cultural Equity há trechos de entrevistas de Broonzy para Alan Lomax, onde o cantor fala sobre sexo, relacionamentos interracialis e barreiras de cor frente a estes. Conferir em <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=10943> ou no site da University of Mississippi Libraries Digital Collection <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=10943>, acessados no dia 29/01/2018 às 15:58.

## CONCLUSÃO

Em termos gerais, a presente tese acabou por desconstruir um pensamento muito presente no senso comum brasileiro quando faz a comparação com os Estados Unidos: a de que na América do Norte “racista” há apenas “brancos” e “negros” enquanto no Brasil “mestiço” seria mais difícil definir tal linha devido à mistura racial e grande quantidade de tons de pele “morenos”, “mulatos” e afins. Tal conclusão simplista pode ter se originado por vários motivos: talvez por “Brown” ser pouco utilizado por brancos nos EUA como expõe Calt; ou pelo histórico de segregação política que separava de forma binária “coloreds” de “whites” no país; ou pelo simples fato de tal visão advir de análises da realidade racial americana feitas por brancos brasileiros; ou pela política cultural de “amorenamento” institucionalizada no Brasil, principalmente, a partir da década de 1930, estimular uma sensação de especificidade nacional em termos raciais.

Cabe pontuar apenas que as histórias e canções analisadas na tese nos ajudam a questionar tais análises comparadas generalistas, demonstrando como são temas complexos, e que as diferenças podem ser menores do que conclusões apressadas podem nos levar a crer. De qualquer forma, as reflexões comparadas da história de cada país dialogam diretamente com as letras das canções tanto de Blues quanto de Samba.

Ao fazermos a análise desta, chegamos a uma importante reflexão: até que ponto podemos inferir interpretações irônicas e cômicas nas músicas - sobrepondo tais análises ao que está de forma literal nas letras, ou então, supervalorizando-as frente a outros versos que contradizem as conclusões. É preciso pontuar o grau de ironia e comicidade nas letras quando tratam do gênero feminino, tanto no samba quanto no Blues. Porém, é importante ressaltar que ironia e irreverência não excluem possíveis interpretações objetificantes, sexualizadas, misóginas, muito menos as críticas em relação à questão racial.

De qualquer forma, as canções são obras-vivas tanto no contexto histórico em que foram produzidas, gravadas e reproduzidas, quanto no legado que deixam – em suas reinterpretções e resgates memorialísticos. A partir do momento que são comercializadas, reproduzidas, escutadas e tocadas na sociedade, ganham uma polifonia de significados e interpretações difíceis de serem reconstruídos literalmente. Assim, cabe ao historiador um desafio e tanto: tentar trabalhar tal complexidade envolvendo as canções, evitando restringir sua riqueza poética e musical. Assim, dentro do possível, tentamos ampliar o espaço de interpretação do próprio leitor da tese. Entretanto, cabe pontuar algumas questões conclusivas, resultado do conjunto de reflexões, comparações e análise histórica da presente tese.

Primeiramente, evidenciou-se a já consciente noção de que o trabalho historiográfico deve se pautar a partir do objeto de pesquisa. O trabalho do historiador deve ser o de construir uma narrativa a partir de olhares, métodos e teorias que fazem parte de seu presente, porém que têm como objetivo final a construção de uma memória histórica do passado a partir deste próprio. Nestes termos, conceitos teóricos e perspectivas de resultados vindas do historiador devem ser refeitos ao longo da pesquisa. Nestes termos, o conceito de “popular” se demonstrou insuficiente, pois não abarcava uma característica identitária central na experiência de vida dos músicos em questão: o fato de serem “negros”. Pois, independentemente das paletas de tom utilizadas em ambos os países, situavam-se em referências identitárias “não-brancas” (race recordings, blues, malandros, morros e sul profundo).

Isto não significa necessariamente que se restringiriam a cantar predominantemente músicas sobre escravidão e questão racial, por que, evidentemente, não queriam ser reduzidos a estes rótulos. Temas como migração, malandragem, amor, sexo e bebida eram os preferidos do nos versos do Estácio e do Delta. Frustra, então, a expectativa do historiador que busca se debruçar sobre espaços de afirmação e voz de músicos negros vivendo em contextos históricos de segregação racial pós-emancipação? Apenas em um primeiro momento. Pois é importante repetir a subjetividade destes indivíduos para além de aspectos que o situem no espectro do cativo e do racismo, vendo-os enquanto humanos: sujeitos históricos complexos e ativos.

Portanto, não deixamos de falar da luta por espaços de afirmação e voz de músicos negros, porém, tal constatação nos auxilia no afastamento de concepções folclorizadas que são parentes de valores que flertam com essencialismos, exotizações e racismos. Incluímos esta forma de atuação política num sentido amplo do conceito de cidadania. Isto é: “os caminhos encontrados pelos sujeitos sociais concretos para a criação de canais de participação política, exposição de divergências, exigência de direitos e até mesmo inusitadas iniciativas de inclusão numa almejada nação republicana.” (MARZANO; ABREU, 2007).

Nestes termos, consideramos cidadania toda atuação artística destes músicos envolvendo desde a criação, passando pela expressão musical nas festas e bares, chegando ao registro na indústria fonográfica – o que levou a categorização de gêneros “Samba” e “Blues”. Neste ínterim, os debates raciais envolvendo os gêneros musicais em questão estiveram presentes de maneira específica em cada país: enquanto no Blues o conceito de música “negra” aparece de maneira quase hegemônica, no samba o projeto da “mestiçagem” esteve associado desde sua formação enquanto gênero musical. Contudo, em ambos os países, as

experiências e canções dos músicos de blues e samba demonstram que suas relações identitárias são complexas e dinâmicas, não podendo ser simplificadas por rótulos e dicotomias como “mestiço” X “racializado”, “negro” X “crioulo”.

Os músicos de samba e Blues, em sua atuação na indústria fonográfica e no mercado cultural, formaram espaços de disputa popular de grande relevância e influência na formação de uma “modernidade negra” (GUIMARÃES, 2004) tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, de forma plural e diversificada, porém inegavelmente “negra”. Isto se deve ao fato de que tanto os sambistas do Estácio quanto os bluesmen do Delta do Mississipi dialogaram com conflitos envolvendo dimensões sociais e de gênero, mas, principalmente, raciais das sociedades brasileiras e americanas no início do século XX, o que pode englobá-las como manifestações da “diáspora africana”.

Tanto Stuart Hall (2006) quanto Paul Gilroy (2000) defendem uma análise da Diáspora contra qualquer tipo de essencialismos que definam suas manifestações de forma engessada. Neste sentido, a experiência da diáspora não se faz em uma África idealizada. Ou seja, ao longo de nossa tese, nos deparamos com o fato de Blues e Samba terem componentes comuns que remetem a uma origem africana: canto e resposta, polirritmia, contrametricidade e relação com religiosidades de matriz negra. Contudo, não são tais características por si só que tornam tais gêneros musicais “autenticamente” africanos e/ou negros, pois diversas são as trocas culturais, para além da influência africana que ocorreram neste caminho. Por outro lado, tal hibridismo cultural também não apaga suas identidades diaspóricas, pois a própria diáspora se faz neste jogo em que, lado a lado, situam-se tanto as transferências de aspectos culturais africanos para o ‘novo mundo’ quanto as novas formas, adaptações, assimilações dentro do contexto em que se inserem. Nestes termos, o que define a diáspora não são os elementos culturais por si só, mas sim uma experiência de conflitos comuns, que delimita uma *diferença* dentro da cultura hegemônica.

Para explicar tais ideias, Gilroy (2000) diz que o foco da análise sobre a diáspora deve ser o Atlântico enquanto uma unidade única e complexa numa perspectiva transnacional e intercultural. Toda a “Criatividade Transnacional do Atlântico Negro” seria marcada pela presença importante do Navio Negreiro. Este seria um elemento móvel que representaria os espaços de mudança, além de ser uma unidade cultural e política e também, um modo de produção cultural distinto na *middle passage*. Portanto, Paul Gilroy (2000), propõe uma análise do atlântico negro como metáfora para a experiência da Diáspora Africana, marcada pela diferença e hibridismo, sem perder sua importância na formação de identidades negras comuns, tendo em vista as experiências também comuns de deslocamento, escravidão,

discriminação e racismo. Sendo assim, o Atlântico negro seria uma contracultura da modernidade e, dentro desta contracultura, temos as expressões da música negra as quais sempre foram a espinha dorsal da cultura política dos escravos e seus descendentes no novo mundo, segundo Gilroy (2000).

Quando se fala, então, de identidades no plural, trata-se de uma construção social, uma arena de embates fluida, em que tanto a sociedade ao redor enuncia “o que somos”, quanto o próprio indivíduo e/ou grupo social envolvido defendem posicionamentos e associações em relação à sua própria definição e imagem. Em termos de identidade racial, “Black”, “Preto(a)”, “Brown”, “Mulato(a)”, “Moreno(a)”, “Yellow” ou “branco(a)” são mais do que simples retratos de características físicas (biologizadas ou não), mas sim delimitações de fronteiras sociais criadas a partir delas.

Estas fronteiras são construções sociais que variam conforme o espaço-tempo e/ou o enunciador destas identidades. Ou seja, a mesma pessoa pode ser considerada branca na África, morena no Brasil e negra nos Estados Unidos, pois cada uma destas localidades tem sua especificidade nas categorias raciais e identitárias – havendo, até mesmo, diferenciações regionais. Um exemplo desta questão, que tem relação direta com nosso objeto de pesquisa, é o de Donga, citado por Hermano Vianna (2007): segundo um modernista francês, o sambista seria “um negro, de tipo daomeano perfeito”, já para Gilberto Freyre, Donga seria apenas “outro mulato” (VIANNA, 2007, p. 102). Os próprios sambistas do Estácio também aparecem com diferentes variações em suas identidades raciais nos depoimentos, como é o caso de Brancura, ora falam que era “negro” ou “preto”, ora dizem “moreno” (FRANCESCHI, 2010, p. 58).

Entretanto, após analisarmos as diferentes representações de cor presentes nos Sambas do Estácio e nos Blues do Delta, chegamos à conclusão que as identidades raciais e de gênero enunciadas pelos músicos são complexas, porém não tão distantes quanto a localização geográfica dos dois países. Em suas composições, explicitaram deslocamentos e hierarquias de tons de pele, lidaram, denunciaram e ironizaram realidades de segregação – ora explicitamente, ora de forma implícita. Para além disto, alçaram (inter)nacionalmente símbolos que estão longe de se incluírem em projetos “embranquecedores” do continente americano, como o bluesman, o sambista, o malandro, consolidando os próprio gêneros musicais onde tais personagens ganham vida.

Por conseguinte, mais do que categorizar tais identidades, é interessante posicioná-las nos processos e relações de poder que as definem. Mesmo que “raça” seja um significado mutável e diretamente relacionado com delimitações de lugares específicos para indivíduos e

grupos que passa a sofrer discriminação e exclusão (HALL, 1996), as identidades relacionadas ao termo também são utilizadas no sentido de autoafirmação. Neste momento, é necessário entender a identidade também como forma de ação performativa:

Ademais, a coincidência entre a representação e a performance localiza a temática da identidade numa teoria mais geral da ação. Assumir a identidade como representação em termos performativos mostra que não é uma essência, mas sim uma construção linguística resultante de contínuas ações de sujeitos inseridos em hierarquias e estruturas de poder. Não importa, desse modo, recuperar ou resgatar qual seria a verdadeira identidade [...], mas em diálogo com os sujeitos inseridos nesse universo, questionar de que forma esta é performatizada e continuamente reconstruída. (LOPES, 2010, p. 68)

E assim performatizaram os sambistas e bluesman do Estácio e do Delta. Por um lado, se apresentando enquanto músicos profissionais e cosmopolitas, não versando sobre identidades que os restringissem a rótulos passivos, exóticos e folclóricos relacionados apenas à “barbárie”, “escravidão”, “áfrica”. Por outro lado, se apropriando de imagens de autenticidade que facilitariam sua inserção e afirmação frente um mercado cultural competitivo que pedia por isto. Nestes termos, ao mesmo tempo em que gravaram “Spirituals”, “Pontos de Macumba”, “Devil Songs” e versaram sobre “malandros”, “morros” e o sul profundo para “race recordings”, falaram também sobre “amor”, “sexo”, “drogas”, “prostituição”.

De qualquer forma, demarcaram uma *diferença* definidora da diáspora africana, assim como conceitua Hall (2006). Ou seja, ao fazerem parte da popularização de musicalidade com fortes referenciais identitários étnicos, que serão alçados a símbolos típicos da cultura nacional de países com histórias e projetos políticos marcados pela segregação da população negra. Isto se deve ao fato de terem explicitado fronteiras e conflitos presentes nas sociedades americanas e brasileiras nas décadas de 1920 e 1930.

Ao tratar deste processo de popularização no samba, Sandroni fala sobre o “surgimento da ‘música popular’, que neste sentido não se oporia apenas à ‘música folclórica’, mas também à ‘música negra’. De fato, ela tem como exigência a destruição das fronteiras, a começar pelas internas ao próprio país.” (SANDRONI, 2008, p. 172/173). Porém, por mais que os compositores de Blues e Samba buscassem formas de popularização de suas canções, não os restringimos a tal perspectiva de “música popular” oposta à “música negra” presente na citação de Sandroni. Por mais que estivessem batalhando para ser grandes artistas, “Delta Bluesmen’s” e “malandros do Estácio” eram músicos negros, de origem pobre, trabalhadora, que viviam e circulavam por meios clivados por “fronteiras” “internas” de seus

países: Igrejas Negras, Centros de Candomblé, morros, cidades e bairros segregados, carnavais, bares e barrelhouses.

Portanto, para além de “músicas populares”, concluímos que Samba e Blues são “músicas negras”, “*canções escravas*” na mesma linha como defende Martha Abreu:

Certamente, os músicos movimentavam-se em mundos muito diferentes, como eram as modernidades dos Estados Unidos e do Brasil, entre o final do século XIX e o início do XX, mas acabaram impondo seus ritmos e gostos, como as recentes histórias da música negra nos Estados Unidos e do samba no Brasil parecem evidenciar. Até mesmo conseguiram manifestar, em diversas oportunidades, o desejo pela continuidade do legado das canções escravas e da própria África, com batuques e ring shouts; spirituals e sambas. Por sua vez, maxixes e sambas, blues e jazz, apesar das especificidades nacionais, emergiram mais ou menos na mesma época e são gêneros associados à população negra e ao legado da escravidão e da África. Os “sons da escravidão” e as canções escravas não pareciam desaparecer mesmo muito tempo depois do fim do cativo. (ABREU, 2017, pos. 3912)

É fato que em diversos momentos da pesquisa nos deparamos com vivências e representações em que estes músicos não se restringiam a uma nota só: questão racial. Isto converge para a evidência óbvia de que é um erro tratá-los de maneira folclorizada, pois eram seres humanos complexos, plurais e em constante transformação. Porém, é uma constatação a qual não nos impede de concluir que diáspora africana, identidade e cultura negra são temáticas estruturais na história dos compositores e canções analisadas.

Em todos os capítulos tais aspectos estiveram presentes: na historiografia e na memória de cada gênero; em projetos pedagógicos e culturas políticas de cada país; no contexto de pós-emancipação em que se consolidam a partir de espaços de sociabilidade com forte presença negra; nas especificidades musicais, rítmicas e religiosas; na luta por espaço no mercado cultural e fonográfico; por fim, nas próprias letras das canções.

Os músicos e musicistas que passaram por esta história, chocaram críticos os quais viam suas composições como “manifestações de um traço inferior do gosto humano, que ainda não foi consertado pelo processo de civilização”<sup>119</sup> ou como “onomatopeias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala” – algo que causava preocupação, pois “lá fora nos tomarão como pretos da Guiné ou hotentotes<sup>120</sup> de camisa listrada. [...] Em vez de parecer o que chegamos a ser – um povo de culta e ambiciosa civilização [...]”<sup>121</sup>. Por

<sup>119</sup> Trecho do *Times-Picayune* se referindo ao Jazz em um sentido amplo, no qual pode se incluir, também o Blues, assim como utilizado e citado por Hobsbawn (2012, p. 86-87).

<sup>120</sup> Hotentotes é uma possível designação que se dá a um grupo étnico africano, proveniente do sudoeste do continente.

<sup>121</sup> Trata-se de fala do proeminente historiador e político do Brasil, Pedro Calmon. Neste momento, Calmon se justificava por não ter denunciado o samba, mas sim estes “batuques”, referenciando-se ao ritmo do Estácio (PARANHOS, 2006, p.14)

outro lado, foram admirados por muitos, pois não deixaram de registrar e cantar em alto som suas vozes e peles negras, negociando e afirmando identidades, representações e versos que coloriram e deram ritmo a esta história.

## REFERÊNCIAS

### *I - FONTES HISTÓRICAS MUSICAIS: coletâneas de gravações originais.*

Acervo do Instituto Moreira Salles – disponível em <http://acervo.ims.com.br/> (acessado em Janeiro de 2018).

Acervo do Museu da Imagem e do Som.

FRANCESCHI, Humberto. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuí, 2002.

\_\_\_\_\_. **Samba de Sambar do Estácio (1928 – 1931)**. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.

HOUSE, Son. **Clarksdale Moan [1930-1942]**. The Devil's Tune, 2013.

JAMES, Skip. **The Complete Early Recordings of Skip James (1930)**. Yazoo CD, 2009.

JOHNSON, Robert. **Complete Recordings (1936 – 1937)**. Columbia, 1990.

JOHNSON, Tommy. **Canned Heat Blues: Complete Recordings in Chronological Order (1928-1929)**. Wolf Records, 1983.

LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.). **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

PATTON, Charley. **The Complete Recordings (1929-1934)**. JSP Records, 2002.

PATTON, Charley. **Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton**. Revenant 212; 7 CD set, 2001.

VARIOUS ARTISTS. **Boll Weevil Here, Boll Weevil Everywhere: Field Recordings, Vol 16 (1934-1940)**. Document Records, 2004.

### *II – FONTES HISTÓRICAS ESCRITAS E DEPOIMENTOS TRANSCRITOS*

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BROWN, William Wells. **Clotel, or the President's Daughter (1853)**; reprint Ed., New York, 1969.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1978.

COSTA, Francisco Pereira da. **Folk-lore Pernambucano**. Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1908. Tomo LXX, parte II, p. 202-203.

Depoimento transcrito de Alcebiades Barcelos ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

Depoimento transcrito de Heitor dos Prazeres ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

Depoimento transcrito de Ismael Silva ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

Depoimentos de Pixinguinha, Donga e João da Baiana. **As Vozes desassombradas do Museu: extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som**. FERNANDES, Antônio B. (Org.). Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Tip. São Benedicto, 1933.

HANDY, William Christopher. **Father of the Blues: an autobiography**. New York: Macmillan, 1941.

HERSKOVITS, Melville J. **The Myth of Negro Past**. New York: 1941.

JOHNSON, James Weldon & JOHNSON, Rosamond. **The Books of American Negro Spirituals**. Preface, 1925.

JONES, LEROI. **Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that developed from it**. New York: Morrow, 1963.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.

RANGEL, Lucio; MORAES, Pérsio de. **Revista da música popular. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954-setembro de 1956**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi/Funarte, 2006.

***III – OBRAS DE REFERÊNCIA: transcrições, dicionários, enciclopédias.***

CALT, Stephen. **Barrelhouse words: a Blues dialect dictionary**. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

FAHEY, John. **Charley Patton**. Londres: Studio Vista, 1970.

HERZHAFT, Gerard. **Encyclopedia of the Blues**. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1997.

KOMARA, Edward. **Encyclopedia of the Blues**. New York: Routledge, 2006.

TAFT, Michel. **Talkin' to Myself: Blues Lyrics, 1921-1942**. New York: Routledge, 2005.

SHUJAA, Mwalimu J.; SHUJAA, Kenya J.. **The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2015.

SULLIVAN, Steve. **Encyclopedia of great popular song recordings**. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

***IV- SITES DE PESQUISA E REFERÊNCIA***

CAMBRIDGE DICTIONARY. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/>. Acesso em Janeiro de 2018.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em janeiro de 2018.

ENGLISH OXFORD LIVING DICTIONARIES. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>. Acesso em Janeiro de 2018.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://immub.org/>. Acesso em: janeiro de 2018.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <https://ims.com.br/>. Acesso em: janeiro de 2018.

## V - BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ABREU, M. C. **Conexões atlânticas da música negra no pós-abolição - Brasil e Estados Unidos (1890 e 1920)** In: *Escravidão e subjetividades: no Atlântico luso-brasileiro e francês (Séculos XVII-XX)* [en ligne]. Marseille : OpenEdition Press, 2016 (généré le 04 juillet 2016). Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/oep/794>>.

\_\_\_\_\_. **Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2017.

\_\_\_\_\_. **Histórias da Música Popular Brasileira, uma análise da produção sobre o período colonial**. In: Jancsó, I.; Kantor, I. (Org.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol I e II. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial; Hucitec, 2001, v. II, p. 683-705.

\_\_\_\_\_. **O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. **O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, nº 69, p.177-204, 2015.

\_\_\_\_\_. **O "crioulo dudu": participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)**. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 11, p. 92-113, 2010.

\_\_\_\_\_. **Outras histórias de pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950**. Salvador: Revista Afro-Ásia, 2004a.

\_\_\_\_\_. **“Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”**: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, Rio de Janeiro, v. 16, p. 143-174, 2004b.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920*. In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. **Jongo, registros de uma história**. In: Silvia Lara e Gustavo Pacheco. (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

- ABREU, Martha; MATTOS, Hebe; DANTAS, Carolina. *Em torno do passado escravista: as ações afirmativas e os historiadores*. In: Rocha, Helenice; Gontijo, Rebeca; Magalhães, Marcelo (Org.). **A Escrita da História Escolar: Memória e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- ANDREWS, G. R. **Afro-Latin América, 1800-2000**. New York: Oxford University P., 2004.
- APPIAH, Kwame “*Cultura, comunidade e cidadania*.” In: HELLER, Agnes; SANTOS, Boaventura de Sousa, et alli. **A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI**. RJ: Contraponto/Corecon, 1999, p. 219-250.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: HUCITEC, Edunb, 1993.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARDIN, Laurence. Método. In: \_\_\_\_\_. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: **Persona**, 1977. p. 93- 149.
- BARTH, Fredrik. “*A análise da cultura nas sociedades complexas*”. In: LASK, Tomke (org.). **O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas. Fredrik Barth**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.
- BASTIDE, ROGER, *Les Ameriques Noires*. Paris: Payot, 1967 apud CAPONE, Stephania. **Os Yorubas no Novo Mundo. Religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BEAUMONT, Daniel. **Preachin’ the blues: the life and times of Son House**. New York: Oxford University Press, 2011.

- BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BERNSTEIN, Serge. *Culturas Políticas e historiografia*. In: AZEVEDO, Cecília et al. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 29-46.
- BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Tradução de Celso Castro - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BROWN JR., Ernest D. *African American Instrument Construction and Music Making*. In: BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K.. **African American Music: An Introduction**. New York and London: Routledge, 2015.
- BRUNDAGE, W. Fitzhugh. **Beyond Blackface. African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930**. Chapel Hill: The University of North Caroline, 2011.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 apud THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum – Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *“Unidade e variedade na história cultural”*. In: \_\_\_\_\_. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.
- BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K.. **African American Music: An Introduction**. New York and London: Routledge, 2015.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do Rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Pixinguinha, Vida e Obra**, Rio de Janeiro, Ed. Lido, 1980.
- CALT, Stephen. **I’d rather be the Devil: Skip James and the Blues**. Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- CALT, Stephen; Wardlow, Gayle D. **King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton**. Newton, N.J.: Rock Chapel Press, 1989.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

- CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, 1970.
- CAPONE, Stephania. **Os Yorubas no Novo Mundo. Religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.
- CARRETERO, Mario. *Três sentidos da história*. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de Identidade: a construção da memória histórica em um mundo globalizado**. Trad. Carlos Henrique Lucas Lima. Porto Alegre: Artmed, 2010, p. 31-67.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas. O imaginário da República no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Cidadania: tipos e percursos**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, nº18, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das letras, 1987
- CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **A música e a dança no teatro de revista carioca**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.
- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Lisboa: Quarteto, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-119.
- CHARTIER, Roger. **“Cultura Popular”:** revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n.16, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A História Cultural. Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Textos, impressões, leituras*. In: \_\_\_\_\_. **A História Cultural. Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.
- \_\_\_\_\_. **“A história hoje: dúvidas, desafios, propostas”**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, P. 97-113.
- CHERVEL, Andre. **História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa**. In: *Teoria&Educação*, Porto Alegre, n.2, 1990.
- CONTIER, Arnaldo. **Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Livre Docência), 1986.

- \_\_\_\_\_. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980).** In: *História em Debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991.
- CONWAY, Cecília. **African Banjo Echoes in Appalachia: A Study of Folk Traditions.** Knoxville: The University of Tennessee Press, 1995.
- CORREA, Mariza. **Sobre a invenção da mulata.** *Cadernos Pagu* (6/7), Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, 1996.
- COSTA, Francisco Pereira da. **Folk-lore Pernambucano.** Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1908. Tomo LXX, parte II, p. 202-203 apud ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920.* In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes.** Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. **Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas.** In: ACTAS DEL IV CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Lopes.pdf>.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **“Não me ponha no xadrez com esse malandrão”. Conflitos e Identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX.** Salvador: Afro-Ásia (UFBA), n. 38, pp. 179-210, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ecos da Folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história Social da Cultura.** Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social.** Petrópolis: Vozes, 1981.
- DAUER, Alfons M.. **Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz.** Beiträge zur Jazzforschung. Graz: Akademische Druk- und Verlagsanstalt, 1985.
- DAVIS, Angela Y. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday.** New York: Pantheon Books, 1998.

- DOMINGUES, Petrônio. **Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930)**. Rev. Bras. Hist. [online]. vol.34, n.67, 2014.
- DOSSE, François. **A História em Migalhas: dos Annales à Nova História**. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1992.
- DU BOIS, W.E.B. **As almas da Gente Negra**. Rio de Janeiro: Lacerda ED., 1999.
- DURST, Rogério. **Madame Satã**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Encanto Radical), 1985 apud CUNHA, Maria Clementina Pereira. “**Não me ponha no xadrez com esse malandrão**”. Conflitos e Identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Salvador: Afro-Ásia (UFBA), n. 38, pp. 179-210, 2008.
- EDWARDS, David H. **The World don't owe me nothing: The life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards**. Chicago: Chicago Review Press, 2000.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EPSTEIN, Dena. **Banjo: A documentary History**. Ethnomusicology 19: 347-71, 1975.
- EVANS, David. **Black Fife and Drum Music in Mississippi**. Mississippi Folklore Register 6: 9-107, 1972.
- \_\_\_\_\_ (Editor). **Ramblin' on my mind: new perspectives on the blues**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *High Water Everywhere: Blues and Gospel Commentary on the 1927 Mississippi River Flood*. In: SPRINGER, Robert (Editor). **Nobody knows where the Blues come from: lyrics and History**. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Sobre perfumes e essências: o lugar da Cultura na História**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010, v. 180, p. 73-88.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FLICHY, P. **As multinacionais del audiovisual**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- FLOYD JR., Samuel A.. **THE POWER OF BLACK MUSIC: Interpreting Its History from Africa to the United States**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.
- FONER, Eric. **Nada Além da Liberdade. A Emancipação e seu Legado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

- FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuú, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Samba de Sambar do Estácio (1928 – 1931)**. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- GADDIS, John. **Paisagens da História**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- GARON, Paul. **Blues and the Poetic Spirit**. New York: Da Capo, 1979.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- GOMES, Ângela de Castro. *Cultura Política e cultura histórica no Estado Novo*. In: ABREU, Martha et al. **Cultura Política e leituras do passado, historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 43-64.
- GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República**. Topoi (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 9, p. 171-198, 2004.
- GRABER, KATIE J. **“A Strange, Weird Effect”: The Fisk Jubilee Singers in the United States and England**. In: American Music Research Center Journal (Volume 14), Boulder: University Of Colorado, 2004.
- GUIMARÃES, A. S. A.. **Intelectuais negros e modernidade no Brasil**. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004.
- GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Tip. São Benedicto, 1933.
- GUSSOW, Adam. **Seems Like Murder Here: Southern Violence and the Blues Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- GWALTNEY, John Langston. **Dry Long So: A Self-Portrait of Black America**. New York: Random House, 1980.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio, IPHAN, Brasília, 1996.

- HAMILTON, Marybeth. **In search of the Blues: Black Voices, White visions.** London: Jonathan Cape, 2007.
- HAHN, Declan McCurry. **The Georgia Black Code as American Law: Race, Law, and Labor in the 19<sup>th</sup> Century American Republic.** Thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences: History Department, 2016.
- HARTOG, François. **Tempo e História: “Como escrever a história da França hoje?”** In: *Historia Social*. Campinas: Unicamp, n.3, 1996, p. 127-154.
- HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço.** São Paulo: Annablume, 2005.
- HERSKOVITS, Melville J. **The Myth of Negro Past.** New York: 1941.
- HERTZMAN, Marc. **Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil.** Duke University Press, 2013.
- HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUYSEN, Andreas. *Passados Presentes: mídia, política, amnésia.* In: \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.
- JEISMANN, Karl-Ernst. "Geschichtsbewußtsein" In: BERGMANN, Klaus; KUHN, Annette; RÜSEN, Jörn; SCHNEIDER, Gerhard (eds.). **Handbuch der Geschichtsdidaktik.** Düsseldorf, 1985, p.40 apud RÜSEN, Jörn. **¿Qué es la cultura histórica?: reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia.** In: *Culturahistorica*, 2009, p. 31. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/tema.html>
- KOCKA, Jürgen. **Comparison and beyond.** HISTORY AND THEORY 42: 39-44, FEB. 2003.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto: PUC – Rio, 2006.
- KUBIK, GERHARD. **Africa and the blues.** Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- LIEB, Sandra. **Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey.** Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1981.
- LEVI, Giovanni. **“Sobre a Microhistória”.** In: BURKE, Peter. **A escrita da História.** São Paulo: Unesp, 1992.

- LEVINE, Lawrence W. **Black Culture and Black consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom**. New York: Oxford University Press, 2007.
- LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser”**: no batidão negro da cidade carioca. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.
- LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1992.
- MAGALHÃES, Marcelo. *Calçamentos e batatas: o Conselho Municipal e a cidade (capital federal, 1892-1902)*. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 395-410.
- MAGNOLI, Demétrio. **Uma Gota de Sangue: história do pensamento racial**. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARZANO, Andréa e Abreu, Martha. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. In: Carvalho, José Murilo (Org.). **Nação e cidadania no Império**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATTOS, Hebe Maria. **Das Cores do Silêncio**. Os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, séc. XIX). 1. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Escravidão e cidadania no Brasil Monárquico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MCCANN, Bryan. **A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964**. *Tempo*, Niterói, v. 14, n. 28, p. 101-122, Junho, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham: Duke University Press, 2004.
- MELO, Guilherme de. **A Música no Brasil**. Bahia: Tipografia S. Joaquim, 1908 apud ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V.. *Música popular, folclore e nação no Brasil*,

- 1890 - 1920. In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MENDES, Lucia D. **O Macaco, a banana e o Preconceito Racial: Um estudo da metáfora no discurso**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense, 2016.
- MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: Uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MONGE, Luigi. *Preachin' the Blues: A Textual Linguistic Analysis of Son House's "Dry Spell Blues"*. In: EVANS, David. \_\_\_\_\_ (Editor). **Ramblin' on my mind: new perspectives on the blues**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- MONTEIRO, Bianca. **Sinhô: A poesia do rei do Samba**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.
- MONTES, Maria Lucia. **O erudito e o que é popular ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa**. In: Revista USP, São Paulo (32): 6 – 25, 1996 – 97.
- MORAES, J. G. Vinci. **História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.
- MORELLI, R. **O campo da MPB e o Mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea**. In: *ArtCultura*, Uberlândia, n. 16, v. 10, 2008.
- MOORE, Robin. **O teatro bufo: teatro blackface cubano**. In: LOPES, A. Herculano; ABREU, Martha; ULHOA, Martha; VELLOSO, Mônica (Org.) *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p.357-382.
- MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MURRAY, Albert. **Stomping the Blues.** London: Quartet Books, 1976.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAM, Maria Clara. **Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, 2000.
- NETO, Lira. **Uma História do Samba : volume 1 (As origens).** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil.** *Tempo social*, Jun 2007, vol.19, no.1, p.287-308.
- O'CONNEL, Christian. **The Color of the Blues: Considering Revisionist Blues Scholarship.** *Southern Cultures*, Volume 19, Number 1, Spring 2013.
- OLIVER, Paul. **Conversation with the Blues.** London: Cassel, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Blues Fell This morning: Meaning in The Blues.** London: Cassel, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues.** 1960. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Yonder Come the Blues: The Evolution of a Genre.** Cambridge University Press, 2001.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas.** São Paulo: Pontificia Universidade de São Paulo, 1985.
- PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa').** [www.multirio.rj.gov.br](http://www.multirio.rj.gov.br), Rio de Janeiro, RJ, v.1, 2006.
- PEREIRA, J. B. B. **Cor, Profissão e Mobilidades – O negro e o rádio de São Paulo.** São Paulo: Edusp/Pioneira, 1967.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- PRICE, Richard. **O Milagre da criouliização: retrospectiva**. *Estudos afro-asiáticos*, vol.25, no.3, p.383-419, 2003.
- RABOTEAU, A. J. *Slave Religion: The “Invisible Institution” in the Antebellum South*. New York: Oxford University Press, 1978 apud CAPONE, Stephania. **Os Yorubas no Novo Mundo. Religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.
- RADANO, Ronald. **Lying up a Nation. Race and Black Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **“On Ownership and Value”**. In: *Black Music Research Journal*, Volume 30, Number 2, Fall 2010, 363-369, University of Illinois Press, 2010.
- REIS, João J. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- REVEL, Jacques. **“Microanálise e construção do social”**. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro, FGV, 1998.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro Espoliação Branca**. São Paulo: HUCITEC, 1984.
- RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 4a ed., São Paulo, Nacional, 1977
- RÜSEN, Jörn. **¿Qué es la cultura histórica?: reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia**. In: *Culturahistorica*, 2009, p. 31.
- \_\_\_\_\_. **Didática – Funções do saber histórico**. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora Unb, 2007, p. 85-133.
- RYAN, Tim A. **“The Matter with Your line”: Gender, Sexual, and Racial Politics in Charley Patton’s “Pony Blues”**. *The Journal of American Culture*. Volume 38, Number 1, March, 2015.
- SANCHEZ, Marcos Fernando. (2009) **Cultura Histórica**. In: *Culturahistorica*, 5 p. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/tema.html>
- SANDRONI, Carlos. *Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: na Pavuna e vou te abandonar*. In: **CADERNOS DO COLÓQUIO**. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2003, p. 8 – 21. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/46/27>
- \_\_\_\_\_. **Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2008.

- SANSONE, Livio. **Os objetos da Identidade Negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil.** IN: Revista MANA 6(1): 87 – 119, 2000.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo / razão e emoção.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950).** Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia M. **O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Questão racial no Brasil.* In: **Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil.** Lilia Moritz Schwarcz e Letícia Vidor de Sousa Reis (Ed.). São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996, p. 153-177.
- SEEGER, Anthony. *Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas?* In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares.** Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2008.
- SILVA, Alberto M. R. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1969-1978).** Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SILVA, Geraldo da; ARAÚJO, Márcia. **Da interdição escolar às ações educacionais de sucesso: escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológica.** In: *História da Educação do Negro e outras histórias.* Organização: Jeruse Romão. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005.
- SMITHERMAN, Geneva. **Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner.** rev. ed. New York: Houghton Mifflin, 2000.
- SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei.** Rio de Janeiro: MinC / Funarte, 1985.

- SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da Cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *“Introdução”*. In: SOIHET, R. e ABREU, M. **Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.
- SPENCER, Jon Michael. **Blues and Evil**. Chattanooga: University of Tennessee Press, 1993.
- SPRINGER, Robert (Editor). **Nobody knows where the Blues come from: lyrics and History**. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- STEIN, Stanley J. **Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- THOMPSON, E. P. *"Folclore, antropologia e história social"*. In: AL Negro e S. Silva (orgs.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Costumes em Comum – Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1966.
- \_\_\_\_\_. **A música popular no romance brasileiro**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A música popular que surge na Era das Revoluções**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A música popular que surge na Era das Revoluções**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

- VAINFAS, Ronaldo. “*História das mentalidades e história cultural*”. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.) **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- VICENTE, Eduardo. **Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical**. Rumores (USP), v. 6, p. 194, 2012.
- VIEIRA, Caroline Moreira. **Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2010.
- WALD, Elijah. **Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues**. Amistad: New York, 2004.
- \_\_\_\_\_. **The Blues: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2010.
- WARD, Brian. **Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations**. Berkeley: University of California Press, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.