



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

LETRAS – LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA OU CLÁSSICA

LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE

POESIA EM FORMA DE BLUES:

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRO-AMERICANA

EM POEMAS MUSICAIS

NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Salvador

2014

LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE

**POESIA EM FORMA DE BLUES:
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRO-AMERICANA
EM POEMAS MUSICAIS
NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras – Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Letras – Língua estrangeira moderna (Inglês).

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa

Salvador

2014

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é a materialização do meu processo de pesquisa e da minha vivência no Instituto de Letras, experiências que me proporcionaram criar um vínculo afetivo com o meu objeto de estudo, com o espaço universitário e com as pessoas que o compõem. A finalização deste trabalho significa o fechamento de um ciclo e o possível início de outro. Durante a minha graduação, eu contei com o apoio de muitos. Não posso deixar de agradecer-los.

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional. Por tudo que fizeram por mim para que eu pudesse chegar aqui. Pela minha infância adorável, pelos cursinhos de inglês, colégios e viagens. Por todo o amor que sempre foi presente em minha vida. Sei que a felicidade que eu sinto ao final deste ciclo é compartilhada por vocês.

À minha irmã, pela amizade e conforto nos momentos difíceis e pela curiosidade que sempre demonstra a respeito do meu trabalho.

Aos meus amigos da UFBA e colegas de pesquisa, que compartilharam comigo cafés, conversas, livros, conselhos e que tornaram o ambiente acadêmico prazeroso para mim para além das aulas e reuniões.

Ao meu amigo Rafael, pelo apoio durante esse período.

À minha orientadora, Denise Carrascosa, pela forma visceral com que exerce seu trabalho. Por desconstruir a relação de subalternidade entre aluno e professor e ressignificá-la com o afeto. Pelo confronto diário para colocar teoria em prática. Pela oportunidade de crescimento intelectual que pude experimentar no nosso grupo. Obrigada pela paciência, pelas balinhas de algas e pelas orientações acadêmicas e de vida.

À UFBA, com seus prédios, áreas verdes e pessoas singulares. Obrigada pelo exílio, pelo conforto, pelas possibilidades e por me conceder tempo e espaço para cicatrizar algumas feridas.

Ao blues, muito obrigada.

RESUMO

Este trabalho consiste na análise de canções clássicas de blues norte-americanas produzidas na primeira metade do século XX (até a década de 1950) através do estudo da teoria da lírica afro-americana e do mapeamento da genealogia do blues como ritmo musical importante na construção identitária afro-americana. São analisados aqui o conceito de nação e a formação do discurso nacional estadunidense a partir de seu duplo elo (através da identidade e da diferença) com a construção do contra-discurso de um grupo subalterno. O documentário de Scorsese, *The Blues* (2003) é utilizado como ferramenta em busca de rastros para uma possível genealogia. A discussão é atravessada pelos estudos culturais e pela problematização pós-estruturalista acerca do conceito de representação: entender como as práticas culturais são construções que estão articuladas através de relações de poder. O *corpus* é constituído por oito canções, que foram escolhidas a partir de afinidades temáticas e estéticas entre as letras, em busca de registros de construção identitária e de uma narrativa nacional que foi invisibilizada pela perspectiva historicista. O recorte temporal da pesquisa busca estudar o fluxo cultural que posteriormente possibilitou o acontecimento e eclosão do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Blues. Poesia. Escrita de si. Nação. Identidade afro-americana.

ABSTRACT

This monographic work is the analysis of classic songs of American blues produced in the first half of the twentieth century (until the 1950's) through the study of the theory of African-American literature and the mapping of the genealogy of the blues as an important musical rhythm in constructing African-American identity. Here the concept of nation and the formation of the American national discourse are analyzed from its double bond (through identity and difference) through the construction of a counter-discourse by a subaltern group. The Scorsese's documentary, *The Blues* (2003) is used as a tool for tracking a possible genealogy. The discussion is crisscrossed by Cultural Studies and the poststructuralist problematic of the concept of representation: cultural practices are constructions that are articulated through power relations. The corpus consists of eight songs that were chosen from thematic and aesthetic affinities between the letters, in the search of identity construction tracks and of a national narrative that was made invisible by the historicist perspective. The time frame of the research seeks to study the cultural stream that later enabled the explosion of the Civil Rights Movement in the United States.

Keywords: Blues. Poetry. Writing of the self. Nation. African-American identity.

ANEXO – LETRAS DE BLUES ESTUDADAS

Canção 1	Yellow Dog Blues	67
Canção 2	Beale Street Blues	68
Canção 3	Trouble in Mind.	69
Canção 4	Backwater Blues	70
Canção 5	How Long Blues	71
Canção 6	Goin' to Chicago Blues	72
Canção 7	Fine and Mellow	73
Canção 8	Hoochie Coochie	74

SUMÁRIO

	BLUES E AFETOS	8
1	NAÇÃO, NARRATIVA E PODER	11
1.1	A nação como uma narrativa	11
1.2	A nação estadunidense	18
1.3	A narração das subalternidades	22
2	GENEALOGIA DO BLUES	26
2.1	A tradição afro-americana	26
2.2	The Blues	34
2.2.1	Blues e literatura	34
2.2.2	Noções gerais	35
2.2.3	O blues e a África	40
3	BLUES E POESIA	42
3.1	Sete canções	47
3.2	Histórias de si	48
3.3	Tristeza	54
3.4	Desejos interditados	59
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
	REFERÊNCIAS	65

BLUES E AFETOS

Este trabalho é um corpo científico atravessado pelo afeto. Há, no âmbito acadêmico, uma tendência de cientificar o pensamento na busca de uma verdade que legitime o sujeito enquanto pesquisador intelectual. Sem desconsiderar as metodologias apreendidas como base para o processo elaborativo do meu trabalho, é válido ressaltar que ele está impregnado da minha subjetividade e não se constitui, portanto, em algo exclusivamente científico, pois cada linha escrita contém rastros de afetividade e de desejos.

Não sou fenotipicamente negra e não vivi em condições de extrema pobreza, mas construo aqui um trabalho sobre o blues, música que atenuou as quelóides presentes em minha pele branca. As quelóides funcionam em meu corpo como rastros, como o processo de cicatrização peculiar que deixa sobre a pele evidências do corte e que é comumente associado à pele negra e que chegaram até mim através de marcas de ancestralidade.

A minha proposta não consiste em falar pelo outro, nem assumir uma postura colonizadora que trabalha a partir de ideias como generosidade e messianismo, mas em tensionar essas questões em meu próprio corpo. Gostaria de agradecer aos que vivenciaram momentos de opressão muito mais violentos que os meus e que materializaram isso através da construção de uma contra-cultura como o blues. Se há um caráter messiânico aqui, ele reside na salvação que pude vivenciar através do discurso do subalterno. A partir deste, pude desconstruir o discurso colonizador que em mim foi instituído ao longo dos anos.

A minha vivência no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia possibilitou meu convívio diário com sexualidades e identidades diversas e adversas, ao mesmo tempo que convivi com sujeitos inseridos e reprodutores de discursos elitistas – o elemento neutro que não precisa de marcadores. A divergência presente nesse ambiente (entendida aqui através da proposta de Nelson Macca em seu *Manifesto da Literatura Divergente* como a co-existência das multiplicidades) foi algo fundamental para o meu processo, pois percebi que a universidade deve se constituir como um universo de possibilidades e de sujeitos, diferentemente do público presente em meus anos de estudos em colégios particulares de Salvador.

Diante disto, considero-me inserida no entre-lugar, zona de conflitos, de onde não se tem ideia de pertencimento e de local definido, e proponho explorar a potencialidade

deste caráter conflituoso. Ao ser devidamente explorada, a tensão presente no entre-lugar pode produzir outros discursos, que são produzidos no fluxo da diversidade. Através do meu local de fala, conflituoso e portanto com potência performativa, irei discorrer sobre um ritmo musical que cantou (e canta) para o mundo e, em especial, para uma nação, as mazelas de uma parcela divergente.

A partir desta trajetória de desejo, escrevi os capítulos que seguem adiante da seguinte maneira: no primeiro capítulo, trago a articulação do conceito de nação como narrativa proposto por Benedict Anderson, oriundo da problematização do conceito de representação através da arbitrariedade do signo trazida por Saussure, que possibilitou a emergência dos estudos culturais (autores como Stuart Hall e Tomaz da Silva) e a abordagem discursiva de Foucault. Utilizo autores como Peter High e Benedict Anderson para descrever o processo de constituição dos estados nacionais modernos e, em particular, da nação estadunidense. Trago Walt Whitman no primeiro capítulo como elemento símbolo da constituição do estado nacional norte-americano através da tradição escrita e utilizo autores como Homi Bhabha e Stuart Hall para pensar nas tensões produzidas ao discurso nacional através de narrativas marginais.

No segundo capítulo, proponho uma genealogia do blues a partir do conceito Derridiano de rastro, já que os primeiros registros da tradição deste ritmo musical são gravações de campo e a autoria das primeiras canções eram dispersas. O documentário de Martin Scorsese – *The Blues* (2003) - é utilizado por mim, assim como a proposta de legitimação dessas canções como textos poéticos compilados pela *The Northon Anthology of African American Literature*¹. O verbete de Paul Oliver no dicionário musical *Grove Music Online* serviu-me de auxílio para definição do gênero através de uma abordagem da teoria musical. Os conceitos de diáspora defendidos Stuart Hall e de historicidade construído por Julio Plaza, juntamente com a história da tradição escrita afro-americana, são utilizados por mim para entender a relação do blues com a África e a articulação discursiva dessa produção como forma de reescritura histórica de identidades.

No terceiro capítulo, faço um estudo das letras de oito canções reunidas pela *The Northon Anthology of African American Literature* como textos poéticos. Trago autores com Alfredo Bosi, Décio Pignatari, Otávio Paz e Jacques Derrida para discussão da

¹ Esta compilação de uma tradição vernacular afro-americana engloba desde os cantos de trabalho, passando pelo gospel, sermões, blues, jazz, etc., como forma de demonstrar a existência de uma tradição longa desta forma de literatura.

linguagem poética e reflexão do papel destinado à poesia a partir da emergência dos estados modernos. A análise poética das canções foi dividida em tópicos que trazem os aspectos mais significativos nessas canções. O referencial teórico que motivou o diálogo com as letras de blues oscilou entre críticos mais tradicionais e mais comumente citados, quando se trata de estudo de poesia no Brasil, tais como Otávio Paz, Décio Pignatari e Alfredo Bosi, e críticos afro-diaspóricos, menos comumente utilizados, como Nelson Maca, Paul Gilroy e Kimberly Benston. Este diálogo permitiu que o arcabouço teórico tradicional fosse reapropriado, neste trabalho, e utilizado como ferramenta para pensar um *corpus* de literatura divergente da canônica, a partir da tessitura de uma rede de diálogos entre intelectuais (afro)brasileiros e afro-americanos.

1. NAÇÃO, NARRATIVA E PODER

É sempre possível unir um número considerável de pessoas no amor, desde que restem outras pessoas para receber a manifestação de sua agressividade.²

1.1 A nação como uma narrativa

Falar sobre o blues é falar sobre a nação estadunidense em suas vias de construção e sobre os processos duplamente conectados de construção de identidade e diferença. Benedict Anderson (2008), entende a nação como uma narrativa e uma comunidade imaginada desconstruindo seu caráter de entidade soberana a partir dos estudos do linguista Ferdinand Saussure acerca da arbitrariedade do signo. Para discorrer sobre o processo narrativo da nação e sua abordagem pós-estrutural, problematizarei o conceito de representação e seus processos de ressignificação a partir das mudanças proporcionadas nessa área, já que a construção da nação acontece através de estratégias de representação (metáforas e metonímias).

Stuart Hall, intelectual diaspórico considerado pai dos estudos culturais, diz em *The Work of Representation* (1997) que a representação ocupa um importante papel nos estudos culturais, pois é o processo no qual o significado é produzido e intercambiado pelos membros de uma cultura. Segundo ele, a representação é a atribuição de sentido aos conceitos subjetivos (mentais) através da linguagem e é dividida em dois sistemas: no primeiro ‘sistema’, objetos, pessoas e eventos estão correlacionados a um conjunto de conceitos ou representações mentais, o que não quer dizer conceitos individuais, mas diferentes formas de organizá-los, classificá-los e estabelecer relações entre esses conceitos. Hall (1997) define esse sistema de representação mental como mapas conceituais que cada indivíduo carrega, e diz que os indivíduos de uma mesma cultura organizam seus mapas conceituais de forma similar, ou seja, compartilham o mesmo código e, por isso, são capazes de se articular socialmente. O segundo ‘sistema’ de representação, segundo Hall (1997) é a linguagem, que permite a troca de conceitos e significados através da tradução dos mapas conceituais em signos (palavras, sons ou imagens que contenham significado). A linguagem, em suas múltiplas possibilidades que

² FREUD *apud* BHABHA, 2013, p. 242.

vão além da língua, organiza os signos e possibilita o processo de comunicação a partir da tradução do pensamento e construção de sentido para o receptor.

Segundo Stuart Hall (1997), a representação é o processo que conecta os ‘objetos’, os conceitos e os signos. Para problematizar este processo, ele traz para a discussão três teorias de representação: a reflexiva, a intencional e a construcionista. A teoria reflexiva defende que o sentido reside em um objeto, evento, ideia ou pessoa do mundo real, o que remete ao conceito grego de *mimesis*, em que representar é imitar o real. No fluxo da teoria reflexiva de representação, a busca pela verdade e pela verossimilhança tem papel fundamental em sua forma de construir (ou imitar) o mundo.

A segunda teoria de representação, a intencional, assegura que o autor, hierarquizado, impõe seu significado único (sua intenção) no mundo através da linguagem. A perspectiva intencional gira em torno do artista, garantindo-lhe caráter de profundidade e genialidade, cujo interior espiritual é inalcançável. Esse tipo de perspectiva legitimou, através da perspectiva diacrônica (baseada no historicismo, que vê a história como algo linear e em caráter de verdade), a legitimação de autores e a construção de um corpo canônico nas tradições de escrita. A teoria intencional de representação, segundo Hall (1997), vê a linguagem como um mecanismo privado e desconsidera o processo de representação e de construção de sentido como algo comunitário, que é partilhado dentro de uma sociedade.

A última teoria de representação apresentada por Hall (1997) em seu ensaio é a teoria construcionista, utilizada pelo pós-estruturalismo, conseqüentemente pelos estudos culturais, e serve como ferramenta de análise neste trabalho. A abordagem construcionista reconhece o caráter público e social da linguagem: as coisas não possuem significado intrínseco e os indivíduos não fixam sentido na linguagem – o significado é construído através de sistemas representacionais (conceitos e signos), a partir de mapas conceituais (representação mental do indivíduo) e de códigos compartilhados (linguagem). Hall (1997) chama atenção, entretanto, para o fato de que os construcionistas não desconsideraram a existência do mundo material, mas que este paradigma interpretativo acredita que não é o mundo material que constrói sentido, é a linguagem ou qualquer outro sistema utilizado para representar.

A visão construcionista da representação é melhor entendida, segundo Hall (1997), a partir do trabalho desenvolvido pelo linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-

1913), não pela abordagem detalhada em estudos linguísticos, mas pela visão geral deste acerca da representação e pelos estudos semióticos, discursivos e culturais que foram desenvolvidos a partir de Saussure.

For Saussure, according to Jonathan Culler (1976, p.19), the production of meaning depends on language: 'Language is a system of signs.' Sounds, images, written words, paintings, photographs, etc. function as signs within language 'only when they serve to express or communicate ideas. ... [To] communicate ideas, they must be a part of a system of conventions ...' (ibid). Material objects can function as signs and communicate meaning too, as we saw from the 'language of traffic lights' example. In an important move, Saussure analyzed the sign into two further elements. There was, he argued, the form (the actual word, image, photo, etc.) and there was the idea or concept in your head with which the form was associated. Saussure called the first element, the signifier, and the second element – the corresponding concept in our head – the signified. Every time you hear or read or see the signifier (e.g. the word or image of a Walkman, for example), it correlates with the signified (the concept of a portable cassette-player in your head). Both are required to produce meaning but it is the relation between them, fixed by our cultural and linguistic codes, which sustains representation. Thus, 'the sign is the union of a form which signifies (signifier) ... and an idea (signified). Though we may speak ... as if they are separate entities, they exist only as components of the sign ... [which is] the central fact of language' (...) (CULLER *apud* HALL, 1997, p.16)³

Como é retratado na citação acima, Ferdinand Saussure diz que a produção de sentido depende da linguagem e que a 'linguagem é um sistema de signos'. Os objetos materiais e os elementos das linguagens diversas (imagens, palavras, sons, etc.) só se tornam signos quando convertem um sentido. Dessa forma, Saussure divide o signo em dois elementos: *significado* e *significante*. Mário Martelotta, em *Manual de linguística* (2008), define o significante como uma sequência de fonemas; uma imagem acústica que não pode ser confundida com o som material, algo puramente físico, mas que deve ser

³ De acordo com Jonathan Culler (1976, p. 19), para Saussure, a produção de sentido depende da linguagem: 'A linguagem é um sistema de signos.' Sons, imagens, palavras escritas, pinturas, fotografias, etc. funcionam como signos dentro da linguagem 'apenas quando servem para expressar ou comunicar ideias. ... [Para] comunicar ideias, elas precisam ser parte de um sistema de convenções...' (ibid). Objetos materiais podem funcionar como signos e comunicar sentidos também, como vimos no exemplo da 'linguagem dos semáforos'. Em um movimento importante, Saussure analisou o signo mais profundamente, em dois elementos. Ele argumentou que haveria a forma (a palavra, imagem, foto, etc. propriamente dita) e haveria a ideia ou conceito em sua mente, com a qual a forma seria associada. Saussure chamou o primeiro elemento de significante e o segundo elemento – o conceito correspondente em sua mente – de significado. A cada vez que você ouve, ou lê, ou vê o significado (ex. a palavra ou imagem de um Walkman, por exemplo), ele se correlaciona com o significado (o conceito de um tocador de fitas cassete portátil em sua mente). Ambos são necessários para produzir sentido, mas é a relação entre eles, fixada por nossos códigos linguísticos e culturais, que sustentam a representação. Sendo assim, 'o signo é a união de uma forma que significa (significante) ... e uma ideia (significado). Então podemos dizer... que se eles são entidades separadas, eles existem apenas como componentes do signo ... [o que é] o fato central da linguagem' (...) (CULLER *apud* HALL, 1997, p.16, tradução minha)

identificada como a impressão psíquica desse som, a representação da palavra enquanto fato de língua virtual (MARTELOTTA, 2008, p.119). O significado, segundo Martelotta, é chamado de conceito e representa o sentido que é atribuído ao significante e o signo, unidade constituinte do sistema linguístico, resulta da associação de um conceito com uma imagem acústica (MARTELOTTA, 2008, p.119).

A associação entre o conceito e a imagem acústica foi, entretanto, problematizada e ressignificada por Saussure. Em seu ensaio, HALL (1997) considera que Saussure trouxe à tona uma discussão fundamental: a arbitrariedade do signo. O caráter arbitrário do signo reside no fato de que não existe um elo predestinado e natural entre o significado e o significante; não há um sentido essencial no signo, para Saussure o significado é atribuído ao signo arbitrariamente a partir de relações de diferenças e de códigos culturais. Algo é construído a partir de sua relação de diferença com o outro e não por sua essência. O que é ‘bom’ torna-se bom em sua relação de diferença com o ‘mau’ e não por sua natureza essencialmente boa. Não existiria som se não houvesse o silêncio. Não haveria luz se não fosse a escuridão.⁴

A noção de arbitrariedade do signo possibilita entender a linguagem e a prática de construção de sentidos através da representação como práticas sociais. Segundo Stuart Hall (1997), embora os estudos de Saussure tenham contribuído para o estudo da linguagem como uma prática social, o linguista focou nos aspectos formais da linguagem (*langue*), movido pelo impulso estruturalista cientificista, recalcando os sujeitos e a potência performativa na utilização da linguagem (*parole*). Entretanto, a quebra de Saussure com os modelos reflexivos e intencionais de representação possibilitou a ressignificação de sua abordagem estrutural na forma da teoria pós-estrutural.

Em *Identidade e Diferença*, Tomaz Tadeu da Silva (2009) discorre sobre a representação e sua relação com a teoria pós-estrutural e os estudos culturais:

O conceito de representação tem uma longa história, o que lhe confere uma multiplicidade de significados. Na história da filosofia ocidental, a ideia de representação está ligada à busca de formas apropriadas de tornar o “real” presente – de aprendê-lo o mais fielmente possível por meio de sistemas de significação. Nessa história, a representação tem-se apresentado em suas dimensões – a representação externa, por meio de sistemas de signos como a pintura, por exemplo, ou a própria linguagem; e a representação interna ou mental – a representação do “real” na consciência. O pós-estruturalismo e a chamada “filosofia da diferença” erguem-se, em parte, como uma reação à ideia clássica de representação. É precisamente por conceber a linguagem – e,

⁴ Música *Certas Coisas*, do cantor e compositor Lulu Santos.

por extensão, todo sistema de significação - como uma estrutura instável e indeterminada que o pós-estruturalismo questiona a noção clássica de representação. Isso não impediu, entretanto, que os teóricos ligados sobretudo aos Estudos Culturais como, por exemplo, Stuart Hall, “recuperassem” o conceito de representação, desenvolvendo-o em conexão com uma teorização sobre a identidade e a diferença. (SILVA, 2009, p.90)

A teoria da representação recuperada por Stuart Hall entende que a construção de sentido (ou processo de representação) é realizada pelo atravessamento da história e da cultura e é um fluxo em espiral: o sentido está sujeito a multiplicidades de suplementações, que variam de acordo com o contexto cultural e histórico e produzem o que Stuart Hall identifica como ‘Circuito da cultura’.

Stuart Hall (1997) subdivide ainda a abordagem construcionista de representação nas abordagens semiótica (Pierce) e discursiva (Michel Foucault). A abordagem discursiva é estrategicamente mais adequada para o desenvolvimento deste trabalho e será privilegiada dentro deste recorte. Michel Foucault (1926-1984), de acordo com Hall (1997), preocupava-se com a construção de conhecimento (no lugar do significado) através do discurso (no lugar da linguagem).

Para Foucault, produzir discursos significava produzir relações de poder, associadas a um contexto histórico específico, que marcava as condições de emergência de determinados discursos. Nesta abordagem, a linguagem está ligada à prática – não há mais separação entre o que o sujeito diz e o que ele faz. Ao produzir enunciados discursivos, o sujeito se constrói; não há mais separação entre o real e a ficção e a representação pode ser pensada para além do campo literário. Ao produzir discurso, o indivíduo produz poder, pois todas as práticas sociais têm um aspecto discursivo, que regula a conduta dos sujeitos. O sujeito reaparece na abordagem de Foucault, não como a figura inatingível da abordagem intencional, mas como efeito de linguagem construído através do discurso.

Segundo Foucault, a relação do poder com o conhecimento vai além do caráter de verdade: o poder associado à produção de conhecimento (ou de discursos) não ganha o caráter de verdade apenas, mas tem a possibilidade de tornar-se ou narrar-se “verdade”, criando uma formação discursiva que sustenta um tal regime. Esse regime de verdade constitui a problemática da representação: ao ocupar centramentos de poder, o discurso (aqui caracterizado como representação) perde o seu caráter narrativo e assume caráter

natural ou “de verdade”. É possível observar isso na construção das narrativas nacionais, como abordarei posteriormente.

Entretanto, Foucault, segundo Hall (1997) diz que o poder circula e que ele pode ser repressor como pode também ser produtivo. Para além de ser uma força que diz “não”, o poder produz prazer, conhecimento e produz discursos, articulando-se em relações de poder, comparadas por ele à rede de vasos capilares do corpo humano. Foucault coloca o *corpo* no centro das disputas de relações de poder e diz que as técnicas de regulação são aplicadas ao corpo dos sujeitos. O corpo é produzido através do discurso, de acordo com formações discursivas diversas (FOUCAULT apud HALL, 1997, p.35, tradução minha). Ao trazer o corpo para o centro das relações de poder, Foucault o desreca no sistema da representação.

Retomando Benedict Anderson (2008), citado no início do capítulo, e sua compreensão da nação como uma narrativa, proponho uma abordagem estratégica da constituição da nação estadunidense para posterior desconstrução atravessada pelo estudo genealógico do blues. Ao entender a nação como um processo narrativo, já que, como foi dito anteriormente, a arbitrariedade do signo desmonta a lógica essencialista, a instituição nacional perde o caráter de verdade para dar lugar a uma rede de relações de poder e discursos articulados por sujeitos diversos e hierarquicamente diferenciados. Neste primeiro momento, darei voz ao processo de emergência dos Estados-nação e suas estratégias discursivas.

A implantação da narrativa nacional foi o que proporcionou o surgimento das nações do final do século XVIII e início do século XIX. Em *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson discorre acerca do processo de formação dos novos estados americanos (final do século XVIII – início do século XIX) e diz que os fatores que dominam parte da reflexão europeia sobre o surgimento do nacionalismo (a língua e o batismo político das classes inferiores pela classe média intelectual) não podem ser aplicados a esses novos estados. Segundo ele, a língua das antigas colônias não era um elemento que as diferenciava das metrópoles imperiais (os novos estados possuíam caráter crioulo) e a classe média de estilo europeu era inexistente – a liderança residia nas mãos de fazendeiros ricos, que não queriam liderar as “classes baixas”, mas, ao contrário, preferiam liderar o processo de independência por medo de mobilizações políticas populares (ANDERSON, 2008, p. 86).

De acordo com Anderson, as comunidades crioulas (com descendência europeia, mas nascidas em países originários da colonização europeia) desempenharam papel histórico decisivo no processo de constituição da nação e de definição da figura do colonizador (a qual estavam ligados através de muitas maneiras) como o inimigo estrangeiro. As metrópoles europeias, estados absolutistas unificados e controlados pelo governante, exigiam uma demanda de intercambialidade de homens e de documentos, o que proporcionou o desenvolvimento de uma língua oficial padronizada e posterior advento de impressores locais nas colônias. (ANDERSON,2008, p.94-95)

A hierarquia (apontada pelo autor) estabelecida entre crioulo e colonizador foi um ponto significativo de distinção entre essas duas comunidades. Teorias deterministas surgidas no final do século XVIII apontavam que o clima tinha um impacto decisivo na cultura e no caráter e teorias racistas defendiam a pureza de sangue, a linhagem aristocrática e asseguravam superioridade para brancos europeus. A partir de teorias racistas, a mestiçagem passou a ser inibida, partindo-se do pressuposto de que o ser originado (o mestiço) seria inferior.

As comunidades crioulas passaram a ser vistas como não europeias, já que o local de nascimento as distinguia e ao mesmo tempo as aproximava de outros que tinham nascido no mesmo local. Apesar disso, os crioulos desempenhavam um papel importante na colônia. O racismo colonial funcionava como uma base importante para a estrutura do império e assegurava que o crioulo, embora inferior ao colonizador, era superior a indígenas e africanos e, por isso, detinha o poder econômico dentro da colônia.

Com o estabelecimento dessas práticas de hierarquização adicionadas ao advento de gráficas e jornais no século XVIII, Anderson trabalha a partir do pressuposto da escrita e da criação de narrativas para imaginar a nação: segundo ele, os primeiros jornais traziam apenas notícias sobre a metrópole, mas depois passaram a ter um caráter local, um traço particular, que passou a constituir a marca de uma nação ou de uma comunidade imaginada.

Na citação abaixo é possível observar traços importantes trazidos pelo autor para a narrativa da nação:

Podemos decifrar um pouco da natureza desse amor político nas formas com que as línguas descrevem o seu objeto, seja em termos de progenitura (*motherland, Vaterland, patria*) ou do lar (*Heimat* ou *tanah air* ["terra e água", expressão dos indonésios para o seu arquipélago natal]). Os dois tipos de vocabulário designam algo ao qual se está naturalmente ligado. Como vimos

antes, em tudo que é “natural” sempre há algo que não foi escolhido. Dessa maneira a condição nacional [*nation-ness*] é assimilada à cor da pele, ao sexo, ao parentesco e à época do nascimento – todas essas coisas que não se podem evitar. E nesses “laços naturais” sente-se algo que poderia ser qualificado como “a beleza da *Gemeinschaft* [comunidade]”. (ANDERSON, 2008, p. 201)

O ideal de nação se constitui através da linguagem e, por isso, é uma narrativa, representada em discursos hegemônicos, intitulados por Linda Hutcheon (1988) como “*master narratives*” ou narrativas-mestras, que naturalizam a cor de pele, o parentesco e a ideia de progeneritura, institucionalizando “verdades” articuladas por uma linha de raciocínio maniqueísta. Como Anderson diz no trecho acima, o discurso hegemônico de nação, ao mesmo tempo em que naturaliza, cria pontos a serem marcados através de um elo duplo de identidade e diferença: como não abrange determinados grupos, estes passam a ser nomeados e tratados como margens da nação. Tomaz Tadeu da Silva discorre sobre esse processo:

Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção de diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal. Assim como a definição de identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal. Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e constituição do que é do “dentro”. A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. (SILVA, 2009, p.84)

O nacionalismo colonial dos novos estados foi uma resposta da aristocracia diante da ameaça de um nacionalismo popular, que naturalizou características fenotípicas da classe alta (formada por crioulos – fenótipo europeu) e o local de nascimento (progeneritura), deixando à margem da nação e relegados ao sentimento de ódio os mestiços, negros, indígenas e sujeitos diaspóricos.

1.2 A nação estadunidense

Neste segundo tópico farei uma análise historicista do processo de constituição dos Estados Unidos, enquanto nação, para pensar posteriormente nas práticas de diferença. Os Estados Unidos sofreram colonização inglesa e emanciparam-se em 1776, através da Revolução Americana (1775-1783) que, inspirada pelos ideais de liberdade e igualdade do Iluminismo europeu, proporcionou a declaração da independência. Após a independência, os Estados constituíram uma nova forma de imperialismo (neoimperialismo) que, através da forte narrativa de nação construída com práticas de

ressignificação pós-coloniais (principalmente no século XIX), se tornou um ideal e um modelo a ser copiado por ter suplementado e ultrapassado o de sua antiga metrópole.

Durante o período colonial, o território era constituído por treze colônias - divididas entre colônias do norte e colônias do sul. As colônias do norte passaram por um processo de colonização de povoamento (prática que consiste em povoar e desenvolver a região colonizada) e as do sul sofreram colonização de exploração (prática que consiste em extrair da região riquezas para serem utilizadas pela metrópole). As colônias do norte eram marcadas por pequenas propriedades, mão-de-obra livre e pelo consumo voltado para o mercado interno. Os puritanos vindos da Inglaterra (que estavam lutando contra o rei inglês) tinham como objetivo formar uma sociedade baseada em valores cristãos e denominaram as colônias do norte como *New England* – uma extensão da Inglaterra. As colônias do sul eram baseadas no latifúndio, na monocultura, na produção para exportação para a metrópole e na mão-de-obra de escrava.

A partir da análise de Anderson (2008), que diz que a narração da nação começa com práticas de escrita, é possível analisar o processo de constituição da nação estadunidense através do desenvolvimento de sua literatura. Segundo Peter High (2006), a história da literatura americana começa no século XVII com a descrição dos ingleses sobre a exploração e colonização do novo mundo. Ele fala que as produções desse período eram caracterizadas por dois tipos de produções: guias de viagens e contos que misturavam a fantasia com a realidade e que foram responsáveis pela atração dos puritanos para aquelas terras.

Como foi citado no ponto anterior, Benedict Anderson atribui papel fundamental para narrativa da nação à escrita e às comunidades crioulas, e isso pode ser aplicado ao processo de constituição da nação Estadunidense. Com o advento da imprensa nas colônias americanas (descrito por Peter High (2006) como ocorrido em 1638), a colônia pôde ter o seu jornal próprio e desenvolver suas práticas de escrita e de narração.

Peter High (2006) aponta a religião como um ponto importante para o desenvolvimento de uma produção nas colônias do norte e da menor produção nas colônias do sul: segundo ele, a religião funcionou como um “propósito em comum” e deu um maior de senso de união a essas comunidades. A produção nativa (mais efetiva nas colônias do norte) se constituía através de narrativas maniqueístas, em que havia um inimigo marcado – os índios, os negros e as mulheres declaradas como bruxas e

perseguidas pelos tribunais de Salem (nos anos de 1690). A sociedade e a religião estavam guiadas pelos mesmos princípios teocráticos e a colônia era colocada como a terra prometida, onde Deus e Satã travavam uma luta fervorosa. Os puritanos acreditavam na praticidade, no trabalho e no destino: tudo era explicado pelos propósitos de Deus. A primeira faculdade dos Estados Unidos, Harvard, foi fundada (1636) para formação de ministros puritanos e a produção deste período era marcada pela rigidez e crença puritanas.

No século XVIII, entretanto, o maniqueísmo religioso puritano foi, aos poucos, dando lugar à razão e ao cientificismo decorrentes do Iluminismo, cujas ideias inspiraram a Revolução Americana (1775-1783). A partir dessas narrativas, o raciocínio lógico e o empirismo predominam: as crenças puritanas começam a ser questionadas e a ideia de um propósito prático e racional para as coisas torna-se uma constância. A Bíblia, os almanaques e os jornais da época colonial estão presentes, mas ganham formato mais lúdico e passam a exibir mensagens (ditos), que vão criar uma ideia de certo e errado, e os panfletos políticos (pequenos livros) passam a fazer parte da circulação. De acordo com Peter High (2006), Thomas Paine (1737-1809), nascido na Inglaterra, vai escrever o panfleto político mais importante da história americana: *Common Sense* (1776), que incitava a nação contra a Inglaterra e dizia que havia algo absurdo em supor que um continente deveria ser perpetuamente governado por uma ilha.

Com a declaração da independência (1776) e com a promulgação da constituição de 1789, os Estados Unidos passaram a se constituir enquanto nação. Segundo High (2006), os *Founding Fathers*, homens que lideraram a revolução e escreveram a constituição, eram filósofos ativos na Era da Razão europeia: acreditavam que a razão, em lugar da religião, poderia entender o homem e a natureza. Thomas Jefferson (1743 - 1826), o autor da declaração da independência, também tem um importante papel na formação da nação e a declaração é considerada um trabalho literário.

Ao final do século XVIII, apesar da tradição escrita ainda imitar o estilo neoclássico dos poetas ingleses e retornarem à Antiguidade clássica e romana, houve uma preocupação em registrar o sentimento particular da nação que surgia. De acordo com High (2006), começou-se uma busca por livros que expressassem o caráter particular nacional e que não fossem baseados na tradição europeia. Os romances foram uma marca dessa época como o primeiro gênero popular literário dos Estados Unidos emancipados e

serviram como forma de identificação da população e da construção de um povo, ou comunidade imaginada. A linguagem dos romances era destinada para o cidadão comum e preocupava-se com indivíduos e com o retrato da sua vida cotidiana.

O século XIX é visto, neste trabalho, como a época mais importante para o desenvolvimento da hipótese aqui levantada pois, ao final deste século, a potência da nação é exacerbada. Durante este período, a fronteira da sociedade americana estava se expandindo em direção a oeste. Narrativas como “a terra da oportunidade”; “o berço da liberdade”; “o lar da democracia”; “a bandeira americana como símbolo da igualdade entre todos os homens e garantia da proteção da vida, da liberdade e do patrimônio, da liberdade de expressão, de religião e de tolerância racial” (Ralph Bunche *apud* ROSE, 1948, p.1-2), passaram a ser construídas ao redor da nação, que crescia economicamente. A vida livre pelas fronteiras, a imigração massiva e a grande mobilidade entre os estados (eram independentes dentro da nação e possuíam diferentes acordos legais), somado às ideias transcendentalistas que emergiram nessa época, trouxeram à tona a ideia de uma “Lei natural”, acima de todas, que funcionava a partir de princípios da natureza e era colocada em prática quando a lei falhasse.

Apesar da revolução americana, a sociedade estadunidense não havia mudado significativamente politicamente. Segundo Rodrigo Lopes (2006), a revolução foi finalizada com os cinco anos de Guerra Civil (1861-1865): o sul, enriquecido por séculos de exploração de trabalho escravo, região mais aristocrata, conservadora e agrícola, encontrava-se economicamente dependente do algodão; o norte, mais populoso, industrializado e progressista, sentia a pressão de milhares de imigrantes e discursos como “o americano antigo” legitimavam o nativo e proporcionavam uma condição inferior ao imigrante; no oeste, “terra de ninguém”, estava havendo a invasão de territórios indígenas e expansão do país para novos territórios.

As três regiões tinham visões bem diferentes em relação à economia, impostos, distribuição de terras e sobre a questão da escravidão. A escravidão como modo econômico de produção entrava em choque com o ideal humanista de liberdade proposto pela nação e ocasionou o conflito entre o sul e o norte durante a Guerra Civil, que acabou com a vitória do norte e com o fim do regime escravista.

Walt Whitman (1819-1892), poeta que vivenciou os horrores da Guerra Civil e trabalhou como enfermeiro nos campos de batalha do país, teve um papel fundamental

para a narrativa da nação no século XIX. Segundo High (2006), Whitman queria definir a “América” e sua democracia. Ele utilizou o verbo “cantar” para descrever a América (cantar a América) e fazia parte do grupo dos transcendentalistas, corrente literária que buscava a verdade através dos sentidos e da intuição. Whitman trazia em suas produções uma consciência do *self* (eu) como exercício desse transcendentalismo. *Leaves of Grass* (1855 – 1892) é considerado o trabalho da vida de Whitman, o livro cresceu e foi sendo modificado ao longo do tempo, assim como a nação estadunidense. O autor comparou sua obra ao experimento do sonho americano.

Em seu livro *Leaves of Grass*, Whitman busca a separação dos Estados Unidos das tradições inglesas, colocando o momento presente (agora) como o mais importante. Whitman buscou trazer à tona a ideia de liberdade e dos sentidos corporais em sua poesia. Para ele, o conteúdo era mais importante do que as formas poéticas tradicionais, já que a simplicidade possibilitava o acesso do seu texto a um público maior. O poeta acreditava que os americanos tinham um papel importante, uma missão com o futuro da humanidade. Ele via os Estados Unidos como um organismo vivo e como o maior de todos os poemas. O autor marca em seu texto a genialidade da nação nas pessoas comuns e começa a traçar características particulares dos americanos:

Seus modos jeitos de falar de se vestir fazer amigos – na frescura e na candura de suas fisionomias – a descontração pitoresca de seus jeitos de andar ... seu amor imortal pela liberdade – sua aversão a qualquer coisa indecorosa ou mole ou maliciosa – o reconhecimento prático dos cidadãos de um estado pelos dos outros estados – a ferocidade crescente de seu ressentimento – sua curiosidade e receptividade ao novo – sua auto-estima e maravilhosa simpatia – sua suscetibilidade a qualquer desrespeito – seu jeito de quem nunca soube como se comportar na presença de superiores – a fluência de suas falas – seu gosto pela música, sintoma claro de ternura masculina e de elegância nativa da alma ... seu bom humor e generosidade – o significado terrível de suas eleições – o Presidente tirando o chapéu para eles e não o contrário – essas coisas também são poesia sem rima. (WHITMAN, 2006, p. 13)

O poeta busca sempre realçar em sua narrativa o espírito democrático do americano, em paralelo às monarquias europeias, seu espírito de liberdade e de conquista e seu caráter de “novidade”, que ressignifica as velhas tradições e acolhia todos os povos. Para isso, ele tenta lidar com o tempo, quando diz que o passado e o presente e o futuro não estão separados, mas fundidos (WHITMAN, 2006) e propõe ressignificações, ao dizer que, entre os traços característicos da irmandade dos escritores eruditos, músicos inventores e artistas, nada é mais bonito que o desafio silencioso que avança nas formas novas e livres (WHITMAN, 2006). Em seu texto, também é possível perceber a

colocação do autor diante da escravidão: Whitman era partidário da campanha abolicionista do norte e diz, em *Leaves of Grass*, que a atitude dos grandes poetas é dar coragem aos escravos e horrorizar os déspotas.

Embora não tenha tido tanto prestígio nacional enquanto era vivo, Whitman se tornou um dos símbolos da nação estadunidense e a narrativa construída em sua obra marca até os dias atuais o imaginário nacional. O cidadão americano foi construído atravessado por uma noção de superioridade e de caráter messiânico para com o resto do mundo. Apesar da narrativa da nação ter inicialmente sido arquitetada, enquanto discurso divergente do imperialismo europeu, os Estados Unidos constituíram outro centramento, com práticas neo-imperiais. O credo americano foi popularizado nos anos 1950 como o *American Way of Life*.

1.3 A narração das subalternidades

A constituição do imaginário estadunidense envolveu a construção de narrativas-mestras que desenharam e delimitaram o espaço americano através da legitimação historicista pela tradição escrita. Ao longo de sua constituição, entretanto, sujeitos diaspóricos – migrantes, refugiados, africanos escravizados – permaneceram à margem do historicismo, mas construíram rastros de historicidade (discursos não oficiais a partir da diferença).

Na divergência do discurso nacional do sonho americano, a população afro-americana constituiu um dos grupos que mais sentiu a opressão e que pôde perceber que a crença americana não fora efetivada, representando, por isso, um problema para o cidadão americano branco: o conflito entre os ideais hegemônicos e os pontos de subalternização. Homi Bhabha, em *O local da cultura*, diz que a fronteira que assegura os limites coesos da nação ocidental pode facilmente transformar-se em uma liminaridade interna contenciosa, que oferece um lugar do qual se fala sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal, o emergente. Bhabha afirma também que enquanto um limite firme é mantido entre os territórios e a ferida narcísica está contida, a agressividade será projetada no Outro ou no Exterior (BHABHA, 2013, p. 242-243).

Para lidar com o problema do afro-americano, este foi transformado no Outro: houve ao longo da história da nação uma tentativa de invisibilização e desumanização de

grupos subalternos. Teorias racistas associavam o afro-americano a doenças e o marcavam como uma etnia inferior, garantindo a política de não miscigenação (o híbrido também foi considerado inferior) e legitimando a exclusão deste grupo dos direitos estabelecidos pela constituição. Tomaz Tadeu da Silva (2009) diz que as chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, interpretações, isto é, elas não são mais do que a imposição sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado (SILVA, 2009, p.86).

A proposta deste trabalho, entretanto, é discutir as rasuras das fronteiras totalizadoras das comunidades imaginadas e a desconstrução dessa identidade essencialista. A partir do momento em que o sujeito nacional se divide, na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura, e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria (BHABHA, 2013, p. 244), é possível a construção de contra-narrativas, ou contra-discursos. Ao discorrer sobre a problematização de Benedict Anderson acerca da nação, Homi Bhabha cita um dos pontos de alicerce das contra-narrativas:

A narrativa da nação moderna começa, segundo afirma Benedict Anderson, em *Imagined Communities* [Nação e Consciência Nacional], quando a noção de “arbitrariedade do signo” incide a ontologia sagrada do mundo medieval e seu impressionante imaginário visual e auditivo. Ao “separar a linguagem da realidade”, o significante arbitrário permite uma temporalidade nacional do “enquanto isso” [meanwhile], de uma forma de tempo homogêneo e vazio. Esse é o tempo da modernidade cultural que suplanta a noção profética de simultaneidade- ao- longo- do- tempo. A narrativa do “enquanto isso” permite “um tempo de inserção, transversal, marcado não por prefiguração e realização, mas por coincidência temporal e medido pelo relógio e pelo calendário”. (ANDERSON *apud* BHABHA, 2013, p. 255)

A narrativa do “enquanto isso”, que surge a partir da arbitrariedade do signo enquanto processo de significação, segundo o autor, abre espaço para uma forma de tempo homogêneo e vazio, que é a base da construção narrativa da nação como representação e também a base da construção das contra-narrativas com a noção do “agora” através do performático. O “enquanto isso” acaba com o tempo cronológico e com a lógica diacrônica legitimadora das tradições historicistas, pois o “enquanto isso” vê o historicismo como narrativa. A perspectiva sincrônica através das tradições do colonizador não faz mais sentido na lógica do “enquanto isso”, pois o que ganha maior importância é o tempo presente e sua capacidade de recriação, reinvenção narrativa.

Outro possível desdobramento do “enquanto isso” pode ser levado para o conceito de representação, problematizado no início do capítulo. O ato de representar é performático, pois é arbitrário e narrativo. Quando ocupam centramentos de poder e de discursos, essas representações têm o seu caráter performativo recalcado e a ideia de real e verdade é visibilizada. Atravessados por essa potência performática, pontos divergentes veem a possibilidade de fluxos de descentramentos.

Segundo BHABHA (2013), a minoria não confronta simplesmente o discurso-mestre como um referente contraditório ou de negação. Para ele, a minoria tem caráter suplementar (o que não significa necessariamente somar, mas talvez alterar o cálculo (diálogo com o conceito de *differánce* de Derrida) e antagoniza o poder implícito de generalizar, renegociando os termos e tradições através das quais a contemporaneidade é convertida em signos da história. O performático vai introduzir, desta forma, a noção do entre-lugar: pessoas que vivem suas vidas plurais e autônomas dentro do “espaço vazio” e homogêneo da nação.

Marvin Carlson, ao discorrer sobre o performático, ressalta a importância do “eu”, ou da subjetividade, para sua construção:

O conceito utilitário de “comportamento restaurado” de Schechner aponta para uma qualidade da performance não envolvida com a exibição de habilidade, mas sim com uma certa distância do self e o comportamento. (CARLSON, 2010, p.15)

A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real mas numa atitude - podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. (CARLSON, 2010, p.15)

Performar, segundo Judith Butler (1999) é interromper a repetição do signo (Derrida diz que uma característica essencial do signo é que ele seja repetível, que remeta sempre à mesma coisa e seja usado por vários indivíduos), instaurando diversas possibilidades de identidades. O devir (conceito Deleuziano que dialoga com o interrompimento do signo), juntamente com a ideia do *self*, constrói identidades culturais a partir do sujeito e, como interesse específico deste trabalho, a partir da escrita de si.

Em *Vigiar e Punir* (2005), Foucault diz que os seres mais individuados são os sujeitos colocados às margens do social. A comunidade afro-estadunidense, ao mesmo tempo que não era estrangeira à nação, não era assimilada por esta: considerado como

“não assimilável” e associado à escravidão e a um *status* de inferioridade, este grupo vai criar uma resistência discursiva ao sonho americano a partir de sua experiência particular.

O contra-discurso em vias de discussão é o ritmo musical surgido no início do século XX: o *Blues*. A palavra “Blues”, em inglês, remete à noção de tristeza e tensiona o discurso relativo à prosperidade e felicidade da “terra da oportunidade”. O ritmo, o corpo e as letras das canções (que eram passadas adiante através da tradição oral) criaram uma resistência cultural através da música, do corpo e do canto como espécie paradoxal de “ode à tristeza e à sobrevivência”, ao mesmo tempo. O processo de construção identitária baseou-se na herança cultural ancestral transmitida através da oralidade.

Enquanto a tradição nacional estadunidense baseou-se na legitimação através da escrita, com o circuito editorial que visibilizava escritores brancos, até o processo de mudanças desencadeadas pelo Movimento dos Direitos Civis (1960), não havia autoria visível para corpos negros, principalmente no que dizia respeito aos produtos da tradição oral. As letras das canções aqui estudadas, entretanto, serão abordadas como poesia e como forma de legitimação da construção identitária desta comunidade particular, assim como as estratégias de articulação da população afro-americana em uma “convergência” identitária serão discutidas no próximo capítulo.

2 GENEALOGIA DO BLUES

2.1 A tradição afro-americana

Este capítulo tem como proposta realizar uma genealogia do blues do início até meados do século XX (década de 1950), não a partir de uma perspectiva historicista, mas a partir do conceito de rastro de Derrida. Ou seja, a proposta deste capítulo é pensar sobre pistas baseadas na tradição oral e em gravações de campo, articulando-as com o momento histórico e a produção de discursos e sujeitos marginais à nação (abordagem discursiva de Foucault referida no capítulo 1). Não há marcos historicamente exatos na história do blues: como é uma produção de povos diáspóricos, marcada por registro oral, as canções mais antigas têm autoria dispersa e foram conseqüentemente apropriadas ou perdidas ao longo do tempo.

Em busca de rastros sobre a história do blues, utilizei o documentário de Martin Scorsese – *The blues* (2003), *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), a antologia de literatura afro-americana e o verbete de Paul Oliver no dicionário musical *Grove Music Online*.

Como disse acima, a cultura afro-americana foi marcada pela tradição oral e, durante muito tempo, isso constituiu um fator de invisibilização para esses povos. A partir de Foucault e de sua abordagem discursiva e genealógica – análises acerca das relações de poder dentro de constructos sociais em circunstâncias históricas específicas – é possível perceber que esse processo de silenciamento de vozes diaspóricas não foi algo arbitrário, mas resultante de um contexto discursivo de hegemonia de regimes imperialistas e escravocratas.

A antologia selecionada é uma coletânea de registros escritos de literatura afro-americana em um contexto discursivo posterior, após a explosão dos Movimentos dos Direitos Civis nos Estados Unidos (década de 1960) e mostra a busca pelo estabelecimento de uma tradição escrita canônica afro-americana. Ela reconhece como tradição vernacular músicas tocadas nas igrejas, blues, baladas, sermões, histórias e rap. No prefácio da *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), há uma descrição sobre a tradição escrita, suas restrições e relações de poder e a importância de se apropriar dessa tradição como forma de legitimação. Acredito que essa perspectiva é fundamental e bastante rentável para o estudo da emergência do blues.

Segundo a coletânea *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), a história da tradição afro-americana tem pontos de origem na metade do século XVIII, atravessada por narrativas dispersas e diaspóricas de escravos e ex-escravos: esse gênero literário testemunhava contra seus captores e trazia a urgência de ser livre e letrado, a vontade do escravo ou ex-escravo de abraçar o sonho de liberdade do Iluminismo europeu e a ideia de liberdade civil norte-americana.

De acordo com a antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), Lucius C. Matlok (1845), ao fazer revisão do livro de Frederick Douglass (1818-1895) – *The Narrative of the life of Frederick Douglass* (1845), a famosa autobiografia de um ex-escravo e líder no movimento abolicionista, diz que a literatura é o inimigo do sistema escravista, já que a escrita constitui uma forma de legitimação, de poder. Ironicamente, entretanto, a escravidão se tornou, no meio do século XIX, o tema mais prolífico para a construção de poesia negra. A demanda pela liberdade se tornou fértil para o fazer literário. Os escravos afro-americanos viam, no domínio da tradição vernacular anglo- americana, uma forma de fugir do regime escravista.

A antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), aponta James Albert Ukawsaw Gronniosaw (1705-1775) como o primeiro autor de uma autobiografia negra – *A narrative of the most remarkable particulars in the life of James Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince* (1770). O livro constituiu o gênero literário da narrativa do escravo e trazia a marca do primeiro desafio na tradição afro-americana: fazer o livro do colonizador falar e produzir sentido, através do domínio do código de escrita. A tradição afro-americana é mapeada nesta antologia, para demonstrar que pessoas de ascendência africana possuíam os pré-requisitos necessários para criar literatura. Segundo este mapa, atravessados pelo livro de James Gronniosaw e a pela urgência de dominar o código do opressor, entre 1770 e 1815, foram registrados quatro autores de narrativas de escravos que ressignificavam a metáfora de Gronniosaw de fazer o livro falar, para dramatizar a inserção do próprio autor no letramento e na autoria: John Marrant (1785), Cugoano (1787), Equiano (1789) e John Jea (1815).

Stuart Hall (2013), em seus estudos sobre a diáspora, cita Mary Louise Pratt (1992) e discorre sobre o processo de apropriação da tradição hegemônica por grupos subalternos, dialogando com conceitos Derridianos de suplemento, *différance*, elo duplo e a metáfora do círculo e da tangente:

Através da transculturação “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante”. É um processo de “zona de contato”, um termo que invoca “a copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a “copresença, interação, entrosamento das compreensões e práticas frequentemente (...) no interior de relações de poder radicalmente assimétricas”. (PRATT *apud* HALL, 2013, p.34)

Seguindo o fluxo da antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), houve represálias para a ascensão da narrativa do escravo. Após a rebelião Stono (1739), a maior revolta de escravos nas colônias, antes da Revolução Americana, foram registradas leis que proibiam duas formas de letramento ou manifestações culturais - a lei contra a escrita e a lei contra os tambores:

And whereas the having of slaves taught to write, or suffering them to be employed in writing, may be attending with great inconveniences; Be it enacted, that all and every person and persons whatsoever, who shall hereafter teach, or cause any slave or slaves to be taught to write, or shall use or employ any slave as a scribe in any matter of writing whatsoever, hereafter taught to write; every such person or persons shall, for very offense, forfeit the sum of one hundred pounds current money. ⁵ (GATES *et* MCKAY, 1997, p.29)

And for that as it is absolutely necessary to the safety of this Province, that all due care be taken to restrain the wanderings and meetings of negroes and other slaves, at all times, and more especially on Saturday nights, Sundays and other holidays, and their using and carrying wooden swords, and other mischievous and dangerous weapons, or using or keeping of drums, horns, or other loud instruments, which may call together or given sign or notice to one another of their wicked designs and purposes ... And whatsoever master, owner or overseer shall permit or suffer his or their negro or other slave or slaves, at any time hereafter, or beat drums, blow horns, or use any other loud instrument, or whosoever shall suffer and countenance. ⁶ (GATES, MCKAY, 1997, p.29)

⁵ As áreas onde houve escravos sendo ensinados a escrever, ou onde era permitido que eles fossem empregados como escritores, serão consideradas como grande inconveniência; Decrete-se que toda e qualquer pessoa ou pessoas, de modo algum, possam doravante ensinar, ou permitir que qualquer escravo ou escravos sejam ensinados a ler, ou possam usar ou empregar qualquer escravo como copista em qualquer matéria de escrita, que de alguma maneira, possam ser ensinados a escrever; qualquer pessoa ou pessoas podem, por violação, ter confiscada a soma de cem pesos da moeda corrente. (GATES, MCKAY, 1997, p.29, tradução minha)

⁶ E por isso, por ser absolutamente necessária a segurança desta Província, que todos os cuidados sejam tomados para reprimir as deambulações e encontros de negros e outros escravos, a qualquer hora, e mais especialmente nas noites de sábado, domingo e outros feriados, e o uso e porte, por parte deles, de espadas de madeira e outras armas perigosas e maliciosas, o uso ou manutenção de tambores, cornetas, ou outros instrumentos barulhentos, que possam ser utilizados para que um chame, ou sinalize a outro seus desígnios e propósitos perversos ... E nenhum dono, possuidor ou capataz deve permitir ao seu ou seus negros ou outro escravo ou escravos, em momento algum, doravante, bater tambores, soprar cornetas, ou usar nenhum

O letramento da língua do colonizador (ressignificação do outro) e o letramento de tradições culturais africanas em um contexto diaspórico (construção de pertencimento a uma comunidade imaginada, ainda que fisicamente distanciado da “terra mãe”) foi essencial para que a rebelião Stono acontecesse e sua posterior proibição foi uma forma de interditar discursos subalternos.

O último e curioso caso relatado pela antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), é o da escritora africana Phillis Wheatley, ocorrido em 1773. De acordo com a antologia, Phillis foi à corte de Boston para ser submetida a uma avaliação oral que pudesse legitimar o seu papel de escritora. Este documento constituiu-se em algo tão importante para garantir publicações, que foi colocado no prefácio de seu livro de poesias pela autora, pois, sem ele, poucos teriam acreditado na sua capacidade de escrever.

A escrita, segundo o texto da antologia, era vista pelo Iluminismo como o sinal material da razão e garantia aos afro-americanos caráter “humano”, por isso tanta relutância em seu processo de aceitação. Ser capaz de escrever significava ser dotado de capacidade intelectual e ter caráter humano, o que traz à escravidão sua face mais terrível, cujo fantasma ainda assombra a população W.A.S.P. (*White, Anglo-Saxon and Protestant*)⁷ nos Estados Unidos. Escrever, para pessoas escravizadas, não era apenas um exercício intelectual, era uma ferramenta política que lhes garantia caráter humano.

Em 1863, durante o processo da Guerra Civil, o presidente Abraham Lincoln aboliu a escravidão, mas o quadro social dos afro-americanos, nos Estados Unidos, ainda permaneceu em condições desfavoráveis. De acordo com Peter High (2006), na região sul, as leis governamentais foram utilizadas para manter afro-americanos em posições sociais menos favorecidas, pois, mesmo com a escravidão abolida, os africanos que haviam sido escravizados e seus descendentes não tiveram direito à cidadania estadunidense, ao mesmo tempo em que várias organizações racistas dos Estados Unidos – como a KKK (Klu Klux Klan) – apoiavam a supremacia branca e o protestantismo (padrão W.A.S.P.) em detrimento de outras religiões. A data atribuída ao surgimento da primeira Klu Klux Klan foi 1865, justamente para impedir a integração social dos

outro instrumento barulhento, ou qualquer outra pessoa que possa permitir ou aprovar. (GATES, MCKAY, 1997, p.29, tradução minha)

⁷ Branco, Anglo-Saxão e Protestante.

africanos e afro-americanos recém-libertados. Na década de 1890, após a Reconstrução, a população afro-americana foi submetida a um regime de segregação.

No início do século XX, um grande número de afro-americanos começou o movimento de migração de áreas rurais do sul para as cidades do norte, após a primeira guerra mundial (1914-1918), em busca de melhores condições e na luta por justiça social. O grande fluxo migratório proporcionou a concentração de afro-americanos em bairros e ruas negros como o Harlem e Bale Street, onde a cultura afro-americana efervescia. Peter High (2006) marca o primeiro registro dessa luta com o livro do escritor e professor negro W. E. B. Du Bois (1868 – 1963), intitulado *The Souls of Black Folk* (1903). High (2006) descreve o livro como uma análise social que vai além da ficção, pois, segundo ele, este relata os efeitos da discriminação racial na subjetividade dos afro-americanos e aborda, pela primeira vez na literatura, a cultura afro americana a partir de um sujeito inserido nesse discurso de luta. Du Bois fundou a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP), em 1909, rastro que, posteriormente, contribuiu para o movimento cultural da Renascença do Harlem (1919-1935). High (2006) diz que Du Bois defendia que a cultura afro-americana e o “*black cultural nationalism*” uniria esses povos em uma só nação. Nos anos 1930, segundo High (2006), Du Bois voltou o seu interesse à África, definindo-a como a casa espiritual e cultural de todos os negros:

This (Africa) is not a country, it is a world, a universe of itself and for itself, a thing Different, Immense ... It is a great black bosom where the spirit longs to die. It is life, so burning so fire encircled that one bursts with terrible soul inflaming life. ⁸(DU BOIS *apud* HIGH, 2006, p.211)

Stuart Hall (2013) descreve o processo de construção nacional, atravessado pela ideia de Anderson (2008) - sua abordagem da nação como comunidade imaginada – e explica como sujeitos diaspóricos constroem comunidades imaginadas e identidades culturais atravessadas pela promessa de retorno à terra mãe e às tradições culturais africanas:

Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Juntos com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas: há a qualidade de “ser caribenho” (...) Existem as semelhanças com outras populações ditas de minoria étnica, identidades “britânicas negras”

⁸ Esta (África) não é um país, é um mundo, um universo de si mesmo e para si mesmo, uma coisa Diferente, Imensa ... É um grande seio negro onde o espírito almeja morrer. Ela é vida, tão ardente tão circundada por fogo que uma pessoa explode com a vida terrível e inflamadora de alma. DU BOIS *apud* HIGH, 2006, p.211, tradução minha)

emergentes, a identificação com os locais dos assentamentos, também as reidentificações simbólicas com as culturas “africanas” e, mais recentemente, com as “afro-americanas” – todas tentando cavar um lugar junto, digamos à sua “barbadianidade” [Barbadianness]. (HALL, 2013, p. 29)

Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (HALL, 2013, p. 32)

Em 1910, um movimento político chamado “*New Negro*” emergiu no Harlem, bairro negro de Nova York, em busca da resignificação dos estereótipos e preconceitos contra o afro-americano no cenário nacional e em busca da garantia de direitos básicos. Escritores como Langston Hughes (1902-1967), Claude Mackay (1889 -1948) e Richard Wright (1908-1960) foram nomes marcantes nesse processo. Alain Locke (1866-1954), primeiro afro-americano a ganhar o Rhodes Scholar- bolsa que dava oportunidade a estudantes de entrar para a universidade Oxford, fez uma edição especial em 1925 para a revista *Survey Graphic*, devotada exclusivamente para a vida no Harlem – *The New Negro* – que posteriormente se tornou o manifesto da Renascença do Harlem. Trago abaixo alguns trechos do ensaio, em que o autor evidencia a nova perspectiva do “Novo Negro”.

The Old Negro, we must remember, was a creature of moral debate and historical controversy. His has been a stock figure perpetuated as an historical fiction partly in innocent sentimentalism, partly in deliberate reactionism. The Negro himself has contributed his share to this through a sort of protective social mimicry forced upon him by the adverse circumstances of dependence. So for generations in the mind of America, the Negro has been more of a formula than a human being – a something to be argued about, condemned or defended, to be “kept down,” or “in his place,” or “helped up,” to be worried with or worried over, harassed or patronized, a social bogey or a social burden. The thinking Negro even has been induced to share this same general attitude, to focus his attention on controversial issues, to see himself in the distorted perspective of a social problem. His shadow, so to speak, has been more real to him than his personality. Through having had to appeal from the unjust stereotypes of his oppressors and traducers to those of his liberators, friends and benefactors he has subscribed to the traditional positions from which his case has been viewed. Little true social or self-understanding has or could come from such a situation.⁹(LOCKE, 1925, p.1)

⁹ O Negro, devemos lembrar, foi um produto de debate moral e controvérsia histórica. A figura dele foi perpetuada como uma ficção histórica, em parte por um sentimentalismo inocente, em parte devido a um reacionismo. O próprio Negro contribuiu com sua parcela para isso através de um certo tipo de mimetismo forçado sobre ele por circunstâncias adversas de dependência. Então, por gerações, na mente da América, o Negro foi mais uma fórmula que um ser humano – algo sobre o qual dever-se-ia discutir, condenar ou defender, que deveria ser mantido “sob controle” ou “em seu lugar” ou ser “auxiliado”, com o qual se deveria preocupar-se com ou sobre; assediar ou padronizar, um incômodo ou fardo social. O Negro intelectual foi até mesmo induzido a partilhar essa mesma atitude, a focar sua atenção em questões controversas, a ver a si mesmo na perspectiva distorcida de um problema social. Sua sombra, por assim

Recall how suddenly the Negro spirituals revealed themselves; suppressed for generations under the stereotypes of Wesleyan hymn harmony, secretive, half-ashamed, until the courage of being natural brought them out – and behold, there was folk-music. Similarly the mind of the Negro seems suddenly to have slipped from under the tyranny of social intimidation and to be shaking off the psychology of imitation and implied inferiority. By shedding the old chrysalis of the Negro problem we are achieving something like a spiritual emancipation. Until recently, lacking self-understanding, we have been almost as much of a problem to ourselves as we still are to others. But the decade that found us with a problem has left us with only a task. The multitude perhaps feels as yet only a strange relief and a new vague urge, but the thinking few know that in the reaction the vital inner grip of prejudice has been broken.¹⁰(LOCKE, 1925, p.2)

We wish our race pride to be a healthier, more positive achievement than a feeling based upon a realization of the shortcomings of others. But all paths toward the attainment of a sound social attitude have been difficult; only a relatively few enlightened minds have been able as the phrase puts it “to rise above” prejudice.¹¹ (LOCKE, 1925, p.5)

A Renascença do Harlem (1919-1935), movimento artístico-intelectual do “Novo Negro”, descrito acima por Locke, surgiu nos anos 1920, a partir de um protesto contra as más condições da população afro-americana chamado *The Silent March*: uma caminhada estrategicamente silenciosa a partir do Harlem para o centro de Manhattan. O movimento de Renascença buscava chamar atenção para a vida cultural criada pelos afrodescendentes nos Estados Unidos, incluindo manifestações musicais como os *spirituals*, as *work songs*, o *jazz* e o *blues*, invisibilizadas pelo historicismo estadunidense por não fazerem parte da tradição artística canônica.

dizer, foi mais real para ele que sua personalidade. Por ter tido que recorrer dos estereótipos injustos de seus opressores e difamadores àqueles dos seus libertadores, amigos e benfeitores, ele concordou com as posições tradicionais de onde seu caso vinha sendo analisado. Pouca verdade social ou auto-compreensão surgiu ou poderia ter surgido de tal situação. (LOCKE, 1925, p.1, tradução minha)

¹⁰ Recorde quão de repente os *spirituals* Negros revelaram-se, suprimidos por gerações sob os estereótipos de harmonia de hinos *Wesleyana*, discretos, meio constrangidos, até que a coragem de ser natural os trouxe para fora – e, observe, havia música folk. De forma semelhante, a mente do Negro parece ter, de repente, saído de baixo da tirania da intimidação social e estar sacudindo a psicologia da imitação e inferioridade implícita. Por sair da velha crisálida do problema Negro nós estamos alcançando algo como uma emancipação espiritual. Até recentemente, não possuindo auto-compreensão, nós fomos um problema para nós mesmos tanto quanto ainda somos para os outros. Mas a década que nos achou com um problema nos deixou com apenas uma tarefa. A multidão talvez sinta, por enquanto, apenas um estranho alívio e um novo e vago impulso, mas os poucos pensantes sabem que na reação, aderência interior vital do preconceito foi quebrada. (LOCKE, 1925, p.2, tradução minha)

¹¹ Nós desejamos que nosso orgulho de raça seja uma conquista mais saudável e positiva que um sentimento baseado na percepção das falhas dos outros. Mas todos os caminhos em direção à realização de uma atitude social saudável têm sido difíceis; apenas algumas poucas mentes iluminadas têm conseguido, como diz a frase, “elevantar-se acima do preconceito”. (LOCKE, 1925, p.5, tradução minha)

Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica* (2003), fala sobre o historicismo e a historicidade. Segundo ele, duas formas da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. A forma diacrônica segue a perspectiva lógica-evolutiva legitimada pelo tempo e produz historicismo – a representação da história a partir de um caráter de verdade que culmina na História Universal. A forma sincrônica, segundo ele, coloca em questão a noção de história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, dando lugar à noção de movimento e pensamento analógico, isto é, de transformação (PLAZA, 2003, p.1). A sincronia trabalha nos limites da representação da diacronia, em busca do seu potencial performático: a brevidade (a possibilidade de suplementar o passado através de descaminhos no momento presente) é qualidade. A forma sincrônica da história produz historicidade: narrativas invisibilizadas pela historiografia oficial; releituras.

Homi Bhabha (2013), em *O local da cultura*, discorre sobre o espaço de intervenção aberto pela sincronia e o limite entre os poderes totalizadores da comunidade hegemônica e as forças de subalternidade e construção identitária:

Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em objetos históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. (BHABHA, 2013, p.237)

O templo-duplo ou escrita-dupla conceituada por BHABHA (2013, p. 241) constitui o exercício, dentro das contradições internas da nação, que é aberto pelo performático através da disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico (diacrônico/representativo) e o performático (sincrônico/performativo). Essa disputa cria um espaço suplementar de construção identitária que possibilita a integração de indivíduos em subalternidade: é do movimento liminar da cultura da nação – ao mesmo tempo revelado e unido – que o discurso da minoria emerge. (BHABHA, 2013, p.250).

O discurso da minoria situa o ato de emergência no entre-lugar antagonístico entre a imagem e o signo, o cumulativo e o adjunto, a presença e a substituição [proxy]. Ele contesta genealogias de “origem” que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso,

performático, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se os lugares de reunião da solidariedade política. Contudo, não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela ambivalência intransponível que estrutura o movimento equívoco do tempo histórico. (BHABHA, 2013, p.254)

Identifico o fluxo intelectual do Harlem como o momento de articulação de historicidades que já vinham sendo anteriormente performatizadas em divergência (manifestações culturais como o blues) nos limites da nação estadunidense. A Renascença do Harlem tornava visível o desafio dos estereótipos afro-americanos e sincronicamente valorizava as raízes folclóricas, a cultura e o espiritualismo ao trazer, estrategicamente, para o presente marcas de ancestralidade e ressignificá-las através da visibilização de uma identidade afro-americana e de um contra-discurso à ideologia nacional que já vinham sendo construídos.

Neste ponto, interrompo meu recorte histórico, pois, a partir de agora, irei fazer um recorte sincrônico para discorrer mais atentamente sobre uma manifestação destas articulações: o blues. Meu recorte temporal situa-se desde o início até a primeira metade do século XX. Levanto a hipótese de que o blues (juntamente com outras divergências) foi um dos pontos basilares para a explosão da luta por direitos da população afro-americana a partir da década de 1960.

O movimento dos Direitos Civis criou um fluxo que viabilizou, a partir da década de 1970, a ascensão da literatura afro-americana e o seu estudo, até os dias atuais. Escritores como Toni Morrison (1931 -) – vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, Alice Walker (1944 -), Maya Angelou (1928-2014), Rita Dove (1952 -), Gloria Naylor (1950 -), Jamaica Kincaid (1949 -), Terry McMillan (1951-), entre outros, são estudados nas universidades e conseguiram criar autoridade discursiva a partir de uma arte que foi fundamental para o processo de construção identitária e de luta pelos direitos civis: a literatura.

2.2 The Blues

2.2.1 Blues e Literatura

A coletânea *The Northon Anthology of African American Literature* (1997) diz que a tradição oral afro-americana não pode ser dissociada da tradição escrita pois, apesar da escrita ser uma importante ferramenta política, a tradição destes povos não vive nas páginas dos livros, mas na comunidade e na performance. Dessa forma, compreendo, a partir da antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), que canções de igrejas, sermões, orações, *work songs*, histórias, performances, shows, danças e o blues são manifestações que fazem parte da tradição vernacular afro-americana.

No texto da antologia, os escritores afro-americanos Albert Murray (1916- 2013) e Ralph Ellison (1914-1994) falam sobre o blues e a tradição escrita:

We all learn from Mann, Joyce, Hemingway, Eliot, and the rest, but I'm also trying to write in terms of the tradition I grew up in, the Negro tradition of blues, stomps, ragtimes, jumps and swing. After all, very few writers have done as much with American experience as Jelly Roll Morton, Count Basie and Duke Ellington.¹²(MURRAY *apud* GATES, MCKAY, 199, p.23)

The blues is an impulse to keep the painful detail and episodes of a brutal existence alive in one's aching consciousness, to finger its jazzed grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically.¹³ (ELLISON *apud* GATES, MCKAY,1997, p.23)

Como é possível notar a partir dos dois registros trazidos pela *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), as práticas performáticas e a tradição oral assumem uma posição significativa na tradição vernacular afro-americana. Ralph Ellison, ao descrever o blues como uma 'crônica autobiográfica de catástrofe pessoal expressa liricamente', atribui a essas canções um aspecto poético e literário. Ao fazer análise das letras no capítulo seguinte, abordarei o *corpus* de letras de blues aqui selecionados como construções poéticas.

¹² Todos nós aprendemos com Mann, Joyce, Hemingway, Eliot, e os outros, mas eu também tento escrever em termos da tradição na qual eu cresci, na tradição Negra do blues, stomps, ragtimes, jumps e swing. Afinal, pouquíssimos autores têm feito tanto com a experiência americana como Jelly Roll Morton, Count Basie e Duke Ellington. (MURRAY *apud* GATES, MCKAY,1 997, p.23, tradução minha)

¹³ O blues é um impulso para manter os detalhes dolorosos e os episódios de uma existência brutal vivos na consciência dolorida do indivíduo e transcendê-lo, não por consolação ou filosofia, mas por extrair disso um lirismo quase trágico e quase cômico. Como forma, o blues é uma crônica autobiográfica de catástrofe pessoal expressa liricamente. (ELLISON *apud* GATES, MCKAY,1997, p.23, tradução minha)

2.2.2 Noções gerais

Falar sobre o blues é falar sobre rastros. Não há marcos exatos na história do blues; este gênero musical é construído por historicidades difusas. Os primeiros registros são baseados na história oral e em gravações de campo. Começo este trabalho em dúvida diante das multiplicidades de possibilidades e de histórias sobre o blues; diante da infinitude de sujeitos que possam ter permanecido invisíveis para o historicismo até os dias atuais e diante do pequeno e breve recorte que farei aqui.

Stuart Hall (2013) fala sobre o processo de estudo da genealogia de povos diaspóricos em *Da Diáspora*:

Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível. (HALL, 2013, p.46)

A *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), define o blues como o ritmo que surgiu no início do século XX em Nova Orleans e no delta do Mississippi. De acordo com a coletânea, a música possuía dispositivos harmônicos e estruturais e técnicas vocais que misturavam o *gospel* (músicas religiosas) e as *work songs* (músicas cantadas pelos escravos nas plantações de algodão). Ao contrário das músicas *gospel* e das *work songs*, que eram sempre realizadas em grupos, o blues era cantado por uma única pessoa com acompanhamento de outros instrumentos e havia uma relação de resposta com a audiência. A improvisação era uma marca dessas apresentações. Segundo Paul Oliver, em verbete escrito no dicionário *Grove Music Online*, como os músicos tinham pouca educação em teoria musical, a improvisação verbal e musical era um ponto essencial.

Segundo Willie King (1943-2009), guitarrista e cantor de blues, em entrevista no documentário dirigido por Martin Scorsese (2003), “o *Senhor* e o *Espírito Santo*” tinham que mandar algo para ajudar a população afro-americana a vislumbrar dias melhores e esquecer dos problemas - e este papel foi ocupado pelo blues: converter o sofrimento, através do ritmo e do corpo, em forma de lamento e protesto.

Segundo a antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), apesar da afinidade com o *gospel*, as danças do blues não eram religiosas e o

“cortejo amoroso” acontecia entre os casais nas noites de sábado depois das horas de trabalho. As canções envolvem sons particulares: sirenes de trens e assobios, gemidos com conotação sexual, sussurros de conversas, e, nas primeiras gravações rurais, ruídos típicos de fazenda. A gaita, um dos instrumentos presente em performances dos *bluesmen*, registra o barulho do trem ao passar pelos trilhos, trazendo a imagem histórica do período de construção das ferrovias nos Estados Unidos, no início do século XX.

Paul Oliver indica o blues como um ritmo de origens obscuras e pouco documentadas, cujo nome remete à melancolia e à depressão. Segundo ele, há uma tradição de que o performer de blues canta para sair do estado *blue*¹⁴ e que muitos músicos consideram que quem não tem um ‘*blue feeling*’¹⁵ ou se sente ‘*blue*’ não pode tocar a música¹⁶. Quem não carregava esse sentimento de tristeza, não era considerado um *bluesman*.

A tristeza, porém, era uma marca constante em grande parte da população afro-americana. No documentário *The Blues (2003) – Feel like going home* (vol.1), dirigido por Martin Scorsese, há um registro de uma entrevista com Muddy Waters (1913-1983), bluesman consagrado na história do blues, na qual o músico diz que cantava o blues por se sentir “*blue*”, confirmando o registro do verbete. Son House (1902-1988), neste mesmo volume do documentário, diz ainda que o blues consistia na relação amorosa entre homem e mulher e a tristeza que poderia surgir a partir disso.

Segundo Paul Oliver, no início do século XX, o blues era inteiramente afro-americano. De acordo com os registros, a música emergiu depois da Guerra Civil, quando os ex-escravos tiveram oportunidades de ter controle sobre os seus destinos e migravam pelo país em busca de ofertas de terras e condições melhores de vida. De acordo com o autor do verbete, os primeiros cantores de blues da região sul faziam shows nas ruas e suas viagens ajudaram a espalhar o blues pelo país. O documentário *The Blues (2003) – Warming by the Devil’s fire* (vol.4) diz que a guitarra foi escolhida como instrumento,

¹⁴ O termo “blue”, em inglês, quer dizer tristeza.

¹⁵ Sentimento de tristeza (tradução minha).

¹⁶ Isto é algo tão importante para músicos de blues, que muitos mantêm a afirmação de que uma pessoa não pode tocar a música se não possuir um blue feeling, ou sentir-se triste. De fato, o blues foi considerado uma presença perpétua na vida de afro-americanos e era frequentemente personificado em suas canções como o “Senhor Blues”. Isso quer dizer que o blues também pode representar uma forma de performance. (OLIVER, Paul. Blues. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 08 nov. 2014, tradução minha).

pois era parecida com um instrumento africano de corda chamado *goje* e porque era vendida no catálogo da *Sears Roebuck*¹⁷ por três dólares. O documentário atribuiu a W.C. Handy (1873-1958) as primeiras publicações de letras de blues. A antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997) diz que ele é conhecido como o “pai” do blues, pois estudou, transcreveu e criou novas formas para produzir a coletânea de canções.

Para Paul Oliver, as leis segregacionistas de 1890 forçaram a comunidade afro-americana a reconhecer a própria identidade, o que proporcionou o florescimento da música negra¹⁸. O verbete aponta que as primeiras gravações começaram nos anos de 1920 e proporcionaram legitimação a músicos de blues da época. Nomes como Mamie Smith (1883-1946), Edith Wilson (1896-1981), Sara Martin (1884-1955), Clara Smith (1894 -1935), Lottie Beamon (1900 - desconhecido), Ma Rainey (1886-1939), Ida Cox (1896 -1967) e Bessie Smith (1894-1937) emergem como exemplos.

Segundo o documentário *The Blues* (2003) - *Feel like going home* (vol.1) na década de 1930, John Lomax (1867-1948) e seu filho Alan Lomax (1915-2002) viajaram ao redor dos Estados Unidos e fizeram centenas de gravações para a Biblioteca do Congresso¹⁹, que buscava registros de produções de afro-americanos. As gravações aparecem no documentário de Scorsese e são tidas como um dos poucos registros dessa época.

Paul Oliver diz que a produção dos blues na década de 1930 era caracterizada pelo fatalismo da crise de 1929. Segundo Rose (1948), não havia mais trabalho no norte e no sul, onde os fazendeiros perdiam suas posses. Paul Oliver vai trazer em seu verbete o processo de surgimento dos pianistas a partir das migrações para as cidades do norte na década de 1930 e diz que as vidas desses músicos passaram por um processo de urbanização, que foi convertido nas músicas. De acordo o documentário *The Blues* (2003) – *Piano Blues* (vol. 7), o piano foi incorporado ao blues e podia ser escutado nas igrejas,

¹⁷ Rede de lojas de departamento nos Estados Unidos.

¹⁸ Nos anos 1980, a amargura dos Americanos brancos do sul em relação á comunidade negra resultante do período após a Reconstrução, deu origem às leis segregacionistas; isso, de alguma forma, forçou a população afro-americana posteriormente a reconhecer a sua própria identidade, e proporcionou o florescimento de uma música negra secular e sagrada. (OLIVER, Paul. Blues. In: Grove Music Online. Oxford Music Online.Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 08 nov. 2014. tradução minha)

¹⁹ Maior biblioteca dos Estados Unidos, localizada em Washington.

nos acampamentos e nos bordéis de quase todos os estados do país. O documentário traz nomes de músicos que marcaram o estilo do *piano blues* como Meade Lux Lewis (1905-1964), Pette Johnson (1904-1967), Albert Ammons (1907-1949), Martha Davis (1917-1960), Art Tatum (1909-1956), Nat King Cole (1919-1965), Ray Charles (1930-2004) e Leroy Carr (1905-1935).

Johnny Shines (1915-1992), em uma das gravações realizadas por Alan Lomax, que aparece no documentário *The Blues (2003) - Feel like going home (vol.1)* – descreve o processo de migrações para cidades como Chicago, St. Louis e Nova York como algo envolto por mitos racistas. Segundo ele, antes de começar a viajar pelo país, ouvia mitos entre a comunidade afro-americana de que cidadãos brancos iriam abrir o seu corpo para ser estudado nas universidades.

Robert Johnson (1911-1938) – morto aos 27 anos, é associado a esse período de urbanização do blues. Johnson tornou-se um dos ícones desse estilo musical, atravessado pelo mito popular de que teria ido a uma encruzilhada fazer um pacto com o diabo, para tocar a guitarra tão bem como tocava. Robert Johnson é regravado até os dias atuais por músicos contemporâneos.

Ao final da segunda guerra, na década de 1940, segundo Rose (1948), o fluxo migratório de afro-americanos para o oeste passou a ser incentivado e a desvalorização do trabalho do afro-americano diminuía significativamente no norte. Pequenas gravadoras, algumas com proprietários negros, começaram a agenciar artistas afro-americanos. De acordo com o documentário *The Blues (2003) – The road to Memphis (vol. 4)*, nos anos 1940, a gravadora WDIA, situada em Memphis, estava em crise e decidiu experimentar trabalhar com apresentadores negros. Não havia presença de negros nas rádios àquela época, à exceção de casos de cantores gospel. A gravadora estourou em sucesso e se tornou a primeira rádio negra do país, como consequência trouxe melhorias para o bairro e para a comunidade negra. As gravações do *bluesmen* em Memphis os transformaram em estrelas, que passaram a tocar em clubes negros no chamado Circuito Chitlin, onde artistas afro-americanos podiam apresentar-se na época da segregação racial.

De acordo com o documentário, nos anos 1940, a *Memphis' Beale Street* se tornou um centro cultural para os negros de todo o sul. Eles saíam do delta do Missipi e iam para a *Beale Street*, que era conhecida como o paraíso dos negros. Na *Beale Street* havia shows

de blues, sapateados, humoristas, bordeis e músicos. Nomes como B. B. King (1925-), Bobby Bland (1930-2013), Rosco Gordon (1928-2002), Ike Turner (1931-2007) e Little Milton (1934-2005) são citados no documentário como integrantes desse circuito.

O documentário *The Blues* (2003) – *Godfathers and sons* (vol.5) traz em evidência a *Chess records* – gravadora de Chicago fundada em 1950 especializada em *blues, rythm and blues* e *gospel*. Cantores como Muddy Waters (1913 -1983), Chuck Berry (1926 -), Bo Didley (1928-2008) e Howlin' Wolf (1910-1976) são citados neste volume. Os artistas afro-americanos eram mal pagos pelas gravadoras nesta época, que lucravam com a venda dos discos. Segundo o texto de Carlos Calado, na coletânea *Coleção Folha- Grandes vozes* (2012), Etta James (1938-2012), cantora que gravou na *Chess records* nos anos 1950, declarou que as gravadoras não pagavam aos afro-americanos e intérpretes brancos costumavam vender mais discos e fazer sucesso mais rápido.

Paul Oliver, ao finalizar o seu verbete no dicionário *Grove Music Online*, diz que o blues foi um marco importante como a primeira expressão artística de uma cultura subalterna: principalmente para homens e mulheres da classe trabalhadora que, através da simplicidade, sensualidade, poesia, humor, ironia e ressignificação transformada em declamação agressiva, espelharam as qualidades e atitudes da América negra.²⁰ Com a disseminação do blues para outras cidades e para o circuito europeu na década de 1960, o ritmo possibilitou o surgimento de outros gêneros musicais como o jazz e o rock.

2.2.3 O blues e a África

O documentário *The Blues* (2003) - *Feel like going home* (vol.1), propõe um retorno à África como uma proposta de conexão com a ancestralidade e a história e pontos de conexão entre blues e expressões musicais africanas.

De acordo com o documentário, mesmo com a proibição dos tambores nos Estados Unidos, ainda há rastros da percussão africana na cultura local. Como os tambores foram banidos, outros instrumentos assumiram o lugar da percussão. De acordo

²⁰ O blues foi importante como a primeira expressão de uma cultura de minoria: foi criado por trabalhadoras e trabalhadores negros, e, através de sua simplicidade, sensualidade, poesia, humor, ironia e resignação transformadas em uma declamação agressiva, espelhou as qualidades e atitudes da América negra durante o resto do século. (OLIVER, Paul. Blues. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 08 nov. 2014. tradução minha)

com Paul Oliver, como os instrumentos de corda eram permitidos, os escravos com forte tradição musical nesses instrumentos predominaram e trouxeram a percussão para os instrumentos de corda.

Outro ponto de conexão feito a partir da África foi a tradição dos “*griots*” ou “*jalis*”, casta especial de contadores de histórias musicais, que compartilham o fluxo narrativo do *bluesman* e da *blueswoman* com as canções em primeira pessoa.

Stuart Hall (2013), ao falar sobre a diáspora, problematiza o retorno a fontes originárias. Segundo ele, retrabalhar a África pode ser um elemento poderoso e subversivo da política cultural, mas não deve ter o aspecto de uma ligação a um passado e herança africanos por uma cadeia inquebrantável, ao longo da qual uma cultura africana singular fluiu imutável por gerações, mas pela forma como foi proposta a produzir de novo a “África” em outros espaços. (HALL, 2013, p. 44)

A África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco “continentes” diferentes embrulhados em um só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do painel colonial. (HALL, 2013, p. 44-45)

A África, portanto, re-vive no blues em forma de suplemento: através das formas de apropriação do inglês (*Black English*), dos rastros presentes na musicalidade e, principalmente, através das formas alternativas de sobrevivência a discursos hegemônicos que essa África oferece através das historicidades estrategicamente performatizadas.

Como foi discutido no capítulo anterior, através da problematização do conceito de nação e das narrativas das subalternidades, compreendo o blues como um contra-discurso da nação estadunidense e um discurso de construção identitária da população afro-americana. A partir de uma breve perspectiva sobre o blues, foi possível perceber a articulação das comunidades afro-americanas em circuitos culturais (igrejas, bares, ruas, bairros negros, gravadoras), o que lhes proporcionou as circunstâncias necessárias para a emergência discursiva de subjetividades legíveis e válidas. No capítulo seguinte, irei analisar, a partir de aspectos estéticos e políticos envolvidos na construção das letras das sete canções selecionadas, como esse contra-discurso pode ser evidenciado pela crítica literária, em especial, a crítica de poesia.

3. BLUES E POESIA

A arte existe para que a verdade não nos destrua.

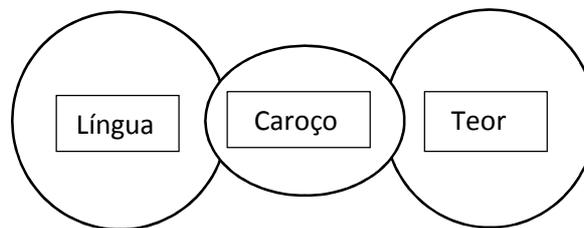
(Friedrich Nietzsche)

Segundo Bosi (2000), na Grécia antiga, o poder de nomear era o fundamento da linguagem e o fundamento da poesia, o que instituía ao poeta o papel de doador de sentido. A emergência dos Estados modernos, no século XIX, juntamente com o estilo de vida burguês, tirou o poder de nomear da poesia e proporcionou à ideologia dominante o poder de construção de sentido das coisas: as narrativas mestras passaram a nomear e dar sentido ao mundo material e aos sujeitos. O processo de nomeação através das ideologias é descrito por Bosi (2000): a sociedade moderna do consumo individualiza os sujeitos no agir cotidiano através de mecanismos de produtividade.

A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, ideias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (porque não?) Revolução. A ideologia procura compor a imagem de uma pseudototalidade, que tem partes, justapostas ou simétricas (“cada coisa em seu lugar”, “cada macaco em seu galho”), mas que não admite nunca as contradições reais (BOSI, 2000, p.168).

Décio Pignatari também discorre sobre a estruturação do pensamento ocidental dicotômico em *O que é comunicação poética* (2005). Segundo ele, os enunciados obedecem a uma lógica discursiva que geralmente é orientada por princípios de causa e efeito e esta é a base da estrutura da tradição ocidental. De acordo com Pignatari, essa lógica permitiu o avanço da ciência e relegou à arte um papel secundário na sociedade. O autor divide, ainda, os processos de organização dos elementos em processos de contiguidade (associações por proximidade) e similaridade (associações por semelhança), articulados em um eixo de seleção por contiguidade (sintagmático) e um eixo de seleção por similaridade (paradigmático). Ele afirma também que, de acordo com Pierce e a teoria semiótica, os signos por contiguidade são intitulados *símbolos* e os por similaridade *ícones*. Para ele, o ícone é a figura da poesia, pois representa é aquilo que quer ser uma coisa sem poder sê-la e configura o trabalho poético através das imagens.

Otávio Paz, em *A imagem* (2005), descreve imagem como toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, unidas, constituem um poema e diz que estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. (PAZ,2005, p.38) Para Otávio Paz, a linguagem poética não diz o que é, e sim o que poderia ser. A potência poética (o caroço Derridiano²¹) abre multiplicidades de significações para o leitor através do trabalho nos limites da língua na tentativa de transcendê-la.



Para Otávio Paz (2005), a imagem não representa, mas apresenta, forçando o leitor a recriar o verso e a frase-ritmo. Segundo ele, a imagem reduz quase que por completo a distância entre a palavra e a coisa:

A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. (...) o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação -, mas é também mais alguma coisa. E esse algo a mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido pela palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. (PAZ,2005, p.48)

Em virtude de ser inexplicável, exceto por si mesma, a maneira própria da comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. (PAZ, 2005, p.50)

A partir das colocações de Paz, em articulação com a filosofia Derridiana da linguagem, é possível ver o poema como um evento, para além da estrutura textual, no qual a potência poética - energia potencial - ganha fluxo e movimento, transformando-se em energia cinética no processo do fazer poético: o poema, desta forma, não representa a

²¹ Esquema realizado a partir da leitura do livro *Torres de Babel* (2006), de Jacques Derrida, onde o filósofo afirma: “Dissequemos um pouco mais retórica dessa sequência. Não é certo que o ‘caroço’ essencial e o ‘fruto’ designem a mesma coisa. O caroço essencial, o que não é, na tradução, novamente traduzível, não é o teor, mas essa aderência entre o teor e a língua, entre o fruto e o invólucro.” (DERRIDA, 2006, p.54)

realidade, mas torna-se realidade, sem intenção de busca por uma verdade, mas das possibilidades de verdades individuais.

A linguagem do poema é descrita por Décio Pignatari (2005) como uma “gramática” própria criada através das relações de semelhança imagéticas. Para ele, a linguagem poética possui seu próprio dicionário e por isso é colocada à parte do fazer social. Otávio Paz (2005) define a linguagem poética como a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários, configurada aqui como a multiplicidade de possibilidades, e diz que esta reconciliação é um muro que o pensamento ocidental tem dificuldades em perfurar – desarticular o pensamento dicotômico e cartesiano. Segundo Paz, a linguagem poética, por divergir do paradigma do pensamento ocidental, foi colocada na clandestinidade:

Desde Parmênides, nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Este primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre esta concepção, construiu-se o edifício das “ideias claras e distintas”, que se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo (PAZ, 2005, p.40)

Bosi (2000), entretanto, defende que, embora a poesia viva na clandestinidade e não consiga integrar-se aos discursos correntes da sociedade, a resistência cresceu com a má positividade do sistema (BOSI, 2000, p.165) a partir da contradição e da diferença, como forma de sobrevivência ao processo capitalista, o que Bosi (2000) intitula como discursos de recusa e de invenção. O mito poético, segundo Bosi (2000), propõe desarticular os efeitos causados pelo modo de vida moderno ao tentar reviver grandezas heroicas que ressacralizam memórias da comunidade e que trabalham com metáforas do desejo, construindo um universo mágico paralelo aos novos tempos.

Mas a verdadeira poesia seguiu a senda aberta pelos românticos e pelos simbolistas inventando mitologias libertadoras como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta. (...) Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço imaginário uma saída possível. (BOSI, 2000, p.175)

É possível compreender, desta forma, o fazer poético como uma articulação da memória e dos próprios afetos em imagens, sons e ritmos que comunicam (ou não) a razão

do subjetivo, do “eu”, para criar uma tensão na linguagem hegemônica. A poesia se configura aqui como uma possibilidade de reescritura histórica através da historicidade da língua. Para Bosi (2000), a poesia mítica recupera, na figura e no som, os instantes de plenitude corpórea e espiritual e resgata o sujeito arrastado pela sociedade de consumo. O poeta então ressignifica o eixo passado-presente a partir do agora e do que pode vir a ser e com a potência poética do desejo para trabalhar o futuro.

As narrativas presentes nas canções de blues reconfiguram a história oficial dos Estados Unidos, tensionando-a. O discurso do sonho americano é colocado em questão a partir do lamento, da tristeza (*blues feeling*) e de narrativas particulares de sujeitos não inseridos no processo discursivo nacional que constroem novas possibilidades, novas significações e novas identidades, diferentes daquelas a que antes foram submetidos e narrados. O *bluesman* e a *blueswoman* criam outras narrativas para si mesmos nas canções de blues. Otávio Paz, em *A imagem*, fala sobre a reescritura histórica do poeta:

O poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. (PAZ, 2005, p.53)

O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas ao falar-nos de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que não nomeia; e ao fazê-lo revela-nos o que somos. (PAZ, 2005, p.57)

Para compreensão do processo de reinscrição histórica subjetiva, irei utilizar o paradigma da leitura filosófica que, segundo Foucault (2004), não tem como finalidade ter conhecimento da obra de um autor, nem aprofundar sua doutrina, mas propiciar uma ocasião de meditação (FOUCAULT, 2004, p.428). Foucault, em *A hermenêutica do sujeito* (2004) define a meditação ou *meditatio*, do seguinte modo:

Na *meditatio*, ao contrário, trata-se de apropriar-se [de um pensamento], de dele persuadir-se tão profundamente que, por um lado, acreditamos que ele seja verdadeiro e, por outro, podemos constantemente redizê-lo, redizê-lo tão logo a necessidade se imponha ou a ocasião se apresente. (...) e por conseguinte fazer dela imediatamente um princípio de ação. Apropriação que consiste em fazer com que, da coisa verdadeira, tornemo-nos o sujeito que pensa com verdade, e deste sujeito que pensa com verdade, tornemo-nos o sujeito que age como se deve. Em segundo lugar, *meditatio* – e é seu outro aspecto – consiste em fazer uma espécie de experiência de identificação. Quero com isto dizer que na *meditatio* trata-se não tanto de pensar na própria coisa, mas de exercitar-se na coisa em que se pensa. (FOUCAULT, 2004, p.429)

A noção de meditação proposta por Foucault propõe o jogo do pensamento sobre o sujeito, um exercício pelo qual o sujeito se põe, pelo pensamento, em uma determinada situação, ou seja, o deslocamento do sujeito com relação ao que ele é ou passa a ser por efeito do pensamento. (FOUCAULT, 2004, p. 430) É possível compreender, dessa forma, que o exercício sobre que o se pensa dá lugar a um processo de escrita de si ou exercício de si:

A escrita é, assim, um elemento de exercício, e um elemento de exercício que traz a vantagem de ter dois usos possíveis e simultâneos. Uso, em certo sentido, para nós mesmos. É escrevendo, precisamente, que assimilamos a própria coisa na qual se pensa. Nós ajudamos a implantar-se na alma, a implantar-se no corpo, a torna-se como que uma espécie de hábito, ou em todo caso de virtualidade física. (FOUCAULT, 2004, p.432).

Mas que verdade é essa que tem ele a dizer, ele, o dirigido, aquele que é conduzido à verdade, que será por outro conduzido à verdade? É a verdade de si mesmo. Creio que o momento em que a tarefa do dizer-verdadeiro sobre si mesmo foi inscrita no procedimento indispensável à salvação, quando esta obrigação do dizer-verdadeiro sobre si mesmo foi inscrita nas técnicas de elaboração, de transformação do sujeito por si mesmo, quando esta obrigação foi inscrita nas instituições pastorais – pois bem, creio que este constitui um momento absolutamente fundamental da história da subjetividade no Ocidente, ou nas relações entre sujeito e verdade. (FOUCAULT, 2004, p.437)

A escrita de si é vista neste trabalho como um processo que visa lidar com o pessoal na escrita, sem recorrer ao autobiografismo. Diana Klinger, em *Escritas de si, Escritas do outro* (2012) discute o retorno do autor – assassinado por Barthes e ressuscitado por Foucault como função (função-autor) – e conclui que a primeira pessoa retorna, mas não na figura sacrossanta do autor. Segundo ela, o autor retorna em práticas contemporâneas da “literatura do eu” – a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento de identidade. (KLINGER, 2012, p.34)

As narrativas das canções de blues constituem-se em narrativas em primeira pessoa: o eu lírico se auto-escreve nessas canções e relata fatos pessoais num fenômeno descrito por Foucault como correspondência, ou seja, o ato de dar notícias de si mesmo ao outro. A comunicação estabelecida através de cartas é uma imagem recorrente nas canções e, como foi citado no capítulo anterior, as canções se baseavam na resposta do público - o eu lírico que canta espera a resposta, se comunica com o outro e transmite a ele notícias de si e informações sobre o seu estado de alma.

O processo de escrita de si nas canções de blues, entretanto, ganha um caráter coletivo: não há uma marca autoral significativa nas canções, elas funcionam como mecanismos de construção identitária e alguns intérpretes ganharam mais notoriedade na

cena do blues do que os autores. A construção identitária do blues é uma marca da construção identitária da população afro-estadunidense. Em *Performing Blackness* (1989), Kimberly Benston discorre sobre o caráter performático da poesia (a poesia como evento que se volta para o agora) e atribui à poesia negra, em particular, o caráter performático gerado pela noção de negritude (*blackness*): para Benston, a negritude é uma prática performática construída socialmente, um processo e não um resultado de condições discursivas de luta.

A professora e crítica literária especializada em literatura negra escrita por mulheres, Chery Wall (1989), diz que o blues é um exemplo de performance da negritude através da linguagem poética, na qual a negritude não é debatida, mas sim assumida:

The blues is one celebrated tradition of performed blackness, crucial to Afro-American poetics, in which women and men have participated equally. It is important to note, too, that the blues provide another means of backgrounding the nature of blackness argument. In the blues blackness is not debated, is assumed. (WALL, 1989, p.188)²²

3.1 Oito canções

As canções aqui discutidas fazem parte da coletânea *The Northon Anthology of African American Literature* (1997) e são consideradas produções poéticas canônicas da literatura afro-americana. Escolhi oito canções: *Yellow Dog Blues* (1914) – autoria atribuída a W.C.Handy (1873-1958), *Beale Street Blues* (1917) – autoria atribuída a W.C.Handy (1873-1958); *Trouble in mind* (1926) – autoria atribuída a Richard M. Jones (1889-1945); *How Long Blues* (1928) – autoria atribuída a Leroy Carr (1905-1935); *Backwater Blues* (1927) – autoria atribuída a Bessie Smith (1895-1937); *Fine and Mellow* (1939) – autoria atribuída a Billie Holiday (1915-1959); *Goin' to Chicago Blues* (1939) – autoria atribuída a Jimmy Rushing (1903-1972) e *Hoochie Coochie* (1954) – autoria atribuída a Muddy Waters (1915-1983).

As canções são atribuídas pela coletânea a seus respectivos autores, citados acima, mas, como disse no tópico anterior, não há uma marca autoral significativa nelas. A data

²² O blues é uma celebrada tradição da performance da negritude, crucial para a poesia afro-americana, da qual mulheres e homens participaram igualmente. É importante observar, também, que o blues proporciona outra forma de construção da afirmação da negritude. No blues a negritude não é debatida, ela é assumida. (WALL, 1989, p.188, tradução minha)

das canções é baseada na data de registro através da gravação. A autoria, principalmente das canções do início do século XX, é dispersa e se baseia nos registros de gravações de campo. Muitas das canções foram apropriadas ou atribuídas a intérpretes que as popularizavam. As canções *Fine and Mellow*, *Goin' to Chicago Blues* e *Hoochie Coochie*, por exemplo, possuem autorias associadas a dois intérpretes que as popularizaram: respectivamente Billie Holiday, Jimmy Rushing e Muddy Waters. Na nota de rodapé da antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997) é apresentada a notificação 'associated to'²³.

A reunião dessas canções na antologia é uma forma de preservação e de registro escrito dessas produções. No prefácio da coletânea, é registrada a citação da escritora Victoria Mathews (1861-1907) acerca da suscetibilidade das produções afro-estadunidenses à apropriação e da importância da preservação dessas produções:

The lesson to be drawn from this cursory glance at what I may call the past, present and future of our Race Literature apart from its value as first beginnings, not only to us as a people but literature in general is that unless earnest and systematic effort be made to procure and preserve for transmission to our successors, the records, books and various publications already produced by us, not only will be sturdy pioneers who paved the way and laid the foundation for our Race literature be robbed of their just due, but an irretrievable wrong will be inflicted upon the generation that shall come after us. (MATHEWS *apud* GATES *et* MCKAY, 1997, p.27)²⁴

3.2 Histórias de si

Com exceção de uma canção (*Yellow Dog Blues*), as letras de blues aqui analisadas são narrativas em primeira pessoa. As canções apresentam relatos pessoais, histórias contadas a partir da figura do *bluesman* ou da *blueswoman*. A canção é dirigida a um espectador – alguém na plateia que ouve a história narrada através do ritmo - e o ato de contar a história é permeado por marcas de oralidade.

²³ Associada a.

²⁴ A lição a ser extraída desse exame superficial sobre o que eu posso chamar de passado, presente e futuro de nossa Literatura de Raça, à parte de seu valor como recomeços, não apenas a nós como pessoas, mas à literatura em geral, é que a menos que um esforço honesto e sistemático seja feito para obter e preservar para transmissão aos nossos sucessores, as gravações, livros e várias publicações já feitas por nós, não será apenas deixar que pioneiros vigorosos que pavimentaram o caminho e colocaram as fundações para nossa literatura de Raça sejam roubados de seu justo reconhecimento, mas um mal irremediável será infligido sobre a geração que virá depois de nós. (MATHEWS *apud* GATES *et* MCKAY, 1997, p.27, tradução minha)

As letras se configuram como escritas de si. É possível identificar relatos pessoais, histórias que foram invisibilizadas do circuito cultural hegemônico do país e experiências particulares de um determinado grupo identitário. O eu lírico das canções oscila num processo de auto-valorização e auto-reconhecimento, ora criando símbolos de resistência, ora expurgando o sentimento de inferioridade a que é sujeitado pela conjuntura social da época. O sentimento de não pertencimento traz a necessidade de contar novas histórias e de construir uma identidade

Na canção *Beale Street Blues* (1917), o eu lírico fala de uma rua negra no bairro de Memphis, Tennessee, popularizado na época como o paraíso da comunidade afro-americana. Durante esse período, os Estados Unidos viviam em regime de segregação racial. O contador da história cria, então, um mito em torno da rua, atribuindo-lhe um universo mágico: apesar de ter visto as luzes da *Broadway*, o museu do Prado na Espanha e de ter visto as sete maravilhas do mundo, nada é melhor do que a *Beale Street*.

I've seen the lights of gay Broadway
 Old Market Street, down by the Frisco Bay,
 I've strolled the Prado
 I've gambled on the Bourse,
 The seven wonders of the world I've seen
 And many are the places I've been

Take my advice folks
 And see the Beale Street first²⁵

É possível observar que o eu lírico se dirige ao seu ouvinte, marcado pela segunda pessoa - “você” (*you*) - e tenta convencê-lo, a partir de suas vivências de memória e perspectiva afetiva, a visitar a rua. Ele descreve o lugar como um espaço diversificado, com vida cultural intensa e evidencia que é uma rua negra. Conta que há mulheres negras em vestidos bonitos, homens bem arrumados ou com roupas de segunda mão e aponta para o fluxo de pessoas que visitam a rua. Entretanto, também traz as marcas de violências que caracterizavam esses bairros negros na época: ele cita a presença de batedores de carteira, malandros e diz que o movimento cultural do local só fechava, quando alguém

²⁵Eu vi as luzes da alegre Broadway
 A velha rua do Mercado, abaixo da Baía de Frisco,
 Eu passei por Prado
 Eu apostei no Bourse.
 As sete maravilhas do mundo eu vi
 E muitos são os lugares em que estive
 Ouçam meu conselho, pessoal
 E vejam a *Beale Street* primeiro. (*Beale Street Blues*, tradução minha)

era morto. É possível perceber ao mesmo tempo, a valorização de bairros negros e a efervescência cultural característica da época nessas comunidades, ao mesmo tempo que em se denuncia a violência social a que estão sujeitos esses lugares.

You'll see pretty browns in beautiful gowns,
 You'll see tailor-mades and hand-me-downs,
 You'll meet honest men and pick-pockets skilled,
 You'll find that business never closes till somebody gets killed.²⁶

Há também a atribuição de conotação sexual à rua: a *Beale Street* era, para essas pessoas, um momento de descontração e de fluxos amorosos; participar da efervescência presente na Beale Street era sentir-se vivo. No documentário *The Blues (2003) – The road to Memphis* (vol. 4), há o registro a partir de entrevistas com *bluesmen* que tiveram acesso aos eventos acontecidos na rua, de que a *Beale Street* era o circuito da música negra e de outras produções culturais como peças, apresentações de comediantes e shows nos bordéis. Segundo o documentário, as pessoas saíam do trabalho, alguns saíam das imediações do Delta do Mississippi, em Nova Orleans, para ir para a Beale Street. A palavra “river” (rio) na canção aparece como um rastro desse local (o delta do Mississippi).

If Beale Street could talk, if Beale Street could talk
 Married men would have to take their beds and walk
 [...]
 Goin' to the river
 Maybe, by and by,
 Goin' to the river,
 And there's a reason why
 Because the river's wet
 And Beale Street's gone dry²⁷

A canção *Hoochie Coochie* (1954) também traz uma história. O eu lírico é masculino e a construção da figura do *bluesman* é visível nessa canção. Ele vai contar a sua história de vida desde o seu nascimento e é possível perceber que sua história é

²⁶ Você verá negras bonitas em bonitos vestidos
 Você verá roupas feitas sob medida e de segunda mão
 Você verá homens honestos e batedores de carteira habilidosos
 Você vai descobrir que o movimento não pára até alguém ser morto (*Beale Street Blues*, tradução minha)

²⁷ Se a *Beale Street* pudesse falar, se a *Beale Street* pudesse falar
 Homens casados teriam que arrumar suas coisas e partir
 [...]
 Indo em direção ao rio
 Talvez, indo, indo
 Indo para o rio
 E tem um motivo
 O rio é molhado
 E a *Beale Street* secou (*Beale Street Blues*, tradução minha)

permeada por um caráter mágico. A figura mística da cigana aparece na narrativa para prever a sorte do garoto e a imagem da predestinação se faz presente:

The gypsy woman told my mother
 Before I was born
 I got a boy child's coming
 Gonna be a son of a gun
 He gonna make pretty womens
 Jump and shout
 Then the world wanna know
 What this all about ²⁸

O eu lírico se constrói a partir de sua sorte, prevista pela cigana. O *bluesman* ganha então novas atribuições que ressignificam o cenário opressivo em que ele, enquanto sujeito da comunidade afro-americana, era submetido: na sua narrativa, ele é poderoso e sensual; o galanteador, que traz à tona a figura do malandro, que faz sucesso com o público feminino. A conotação sexual do *bluesman* e seu caráter promíscuo também aparecem no documentário *The Blues (2003) – Warming by the Devil's fire* (vol.4). Neste volume específico do documentário, há uma narrativa – a presença de dois personagens masculinos, o tio e seu sobrinho. Neste episódio o tio, um *bluesman*, ensina ao seu sobrinho a tradição musical afro-americana do blues ao mesmo tempo em que mostra como um *bluesman* deve agir: não confiar nas mulheres, mentir para elas e ter técnicas de sedução para administrar vários relacionamentos amorosos.

Na canção, assim como no registro do documentário, o bluesman cria um auto-empoderamento a partir de seu corpo e de sua sensualidade que lhe capacitam a olhar o mundo de outra forma. O processo de empoderamento também acontece através de imagens de misticismo relacionadas à religião africana, o *voodoo*:

I got a black cat bone
 I got a mojo too
 I got the John the Conqueroo
 I'm gonna mess with you ²⁹

²⁸ A cigana disse a minha mãe
 Antes d'eu nascer
 Vejo um menino chegando
 Ele vai ser retado
 Vai fazer mulheres bonitas
 Gritarem e pularem
 E o mundo vai querer saber
 De que aquilo tudo se trata (*Hoochie Coochie*, tradução minha)

²⁹ Eu tenho um osso de gato preto
 Tenho um *mojo* também
 Eu tenho a raiz *Jonh The Conqueroo*
 Vou acabar com você (*Hoochie Coochie*, tradução minha)

A tradição *voodoo* credita ao osso de gato de preto o poder de tornar-se invisível a partir de uma magia realizada com o osso do animal. O *mojo*, que também faz parte da tradição *voodoo*, é um amuleto, uma pequena sacola que contém poderes mágicos. *John the Conqueroo* é um herói do folclore afro-americano. De acordo com a lenda, *John the Conqueroo* foi um príncipe africano que foi vendido como escravo nas Américas. Ele é retratado no folclore como a figura do malandro que usava truques para fugir de seus donos. O nome *John the Conqueroo*, entretanto, também é usado para nomear uma raiz utilizada para conjurar magia e acredito que seja esta, a imagem mais forte na música. A raiz é uma das partes que compõe o *mojo* e é tipicamente utilizada para realizar feitiços sexuais.

O eu lírico desta forma, a partir de sua aura mística, torna-se invisível diante de seus inimigos, ou diante da sociedade opressora em geral, e possui o poder de combatê-los através da magia *voodoo*, além de criar um símbolo de poder através da sua potência e performance sexual. O número sete é outro elemento do misticismo na canção. Tido como número mágico, ele aparece repetidamente na canção criando um ritmo:

On a seven hours
 On the seventh day
 On the seventh month
 The seven doctors said
 He was born for good luck
 And that you'll see
 I got seven hundred dollars
 Don't you mess with me³⁰

A canção *Backwater Blues* (1927), por sua vez, traz a história de uma garota que vivenciou uma enchente na qual centenas de pessoas ficaram desabrigadas. A narradora participa dos fatos e conta o processo de migração a que foi submetida: teve que se mudar por causa da enchente. Há um registro na canção do uso do ritmo diante das adversidades - ela diz que faz o blues porque precisa arrumar suas coisas e ir embora.

When it rain five days an' de skies turned dark as night
 When it rain five days an' the skies turned dark as night
 Then trouble taken place in the lowland that night

³⁰ Às sete horas
 Do sétimo dia
 Do sétimo mês
 Sete médicos disseram
 Ele nasceu com a sorte boa
 E você vai ver
 Eu tenho setecentos dólares
 Não brinque comigo (*Hoochie Coochie*, tradução minha)

I woke up this mornin', can't even get outa mah do'
 I woke up this mornin', can't even get outa mah do'
 That's enough trouble to make a po' girl wonder where she wanta go
 [...]
 Backwater blues done cause me to pack my things an' go
 Backwater blues done cause me to pack my things an' go
 Cause mah house fell down an' I cain' live there no mo'³¹

É possível observar nessa canção marcas de oralidade em trechos como “*can't even get outa mah do'*”; “*a po' girl*”; “*cross*”. As palavras são escritas como são faladas pelos afro-americanos como grupo identitário. O *Black English* (inglês negro) é utilizado e torna evidente o registro oral, ou seja, a narração de uma história através da fala ou da música. Aparece também na canção outro registro de oralidade e musicalidade considerado como uma marca típica do blues – os gemidos. Na última estrofe, o gemido aparece ao final da canção como forma de lamento:

O-o-o-oom, I cain' move no mo'
 O-o-o-oom, I cain' move no mo'
 There ain no place fo' a po' ol' girl to go³²

De acordo com a antologia *The Northon Anthology of African American Literature* (1997), os gemidos são uma técnica vocal herdada das *work songs*, músicas performadas nos campos de trabalho (*plantations*) por sujeitos inseridos no regime escravista, que utilizavam o ritmo produzido através da oralidade e do corpo como forma de resistência ao esgotamento físico e psicológico desses sujeitos.

O *Black English* no blues ressignifica a teorização de Paz e Pignatari, teóricos mais tradicionais, sobre a “*linguagem poética*” – linguagem que tensionaria os limites do uso ordinário da língua. A utilização das marcas da oralidade cotidiana e do inglês negro no poema-letra de blues é o que vai produzir o desvio da linguagem, na medida em que não se fazia isso na poesia canônica de então, que usava como instrumento o inglês padrão

³¹ Choveu durante cinco dias seguidos e o céu ficou escuro como a noite
 Choveu durante cinco dias seguidas e o céu ficou escuro como a noite
 O problema tomou conta da baixada naquela noite
 Acordei esta manhã, não consegui nem sair pela porta
 Acordei esta manhã, não consegui nem sair pela porta
 É problema suficiente para fazer uma garota pensar para onde ela vai
 Fiz o blues Backwater porque tenho que arrumar as coisas e partir
 Fiz o blues Backwater porque tenho que arrumar as coisas e partir
 Porque a minha casa desabou e não posso mais morar aqui (*Backwater Blues*, tradução minha)

³² O-o-o-oom, não posso mais ir embora
 O-o-o-oom, não posso mais ir embora
 Não há lugar algum para uma pobre garota ir (*Backwater Blues*, tradução minha)

branco. O blues utiliza a oralidade para construir a poesia, o fazer poético não reside nessas canções na busca por uma linguagem refinada.

Utilizo o texto de Maca, *Manifesto da Literatura Divergente* (2012) para sinalizar as marcas de oralidade do texto como divergência ao modelo canônico. Para Maca, a diversidade descentrada é que determina o dinamismo das literaturas e a “manifestação” da literatura divergente exige a ritualização a partir da convivência desierarquizada que pulveriza a centralidade das tradições oficializadas que privilegiam a escrita como a razão de ser da literatura (MACA, 2012, p.2):

Vale, então, dizer, logo, que a escrita, em si e somente, não dá conta das possibilidades do fazer literário divergente. O primeiro e grande passo da Literatura Divergente é a reintrodução categórica da oralidade e outros “desvios de conduta” como elementos preñes de potencialidades criadoras na literatura.

Mesmo revelando-se a oralidade como valor fecundo na elaboração da textualidade divergente, o binômio escrita-oralidade ainda não encerra as possibilidades híbridas da Literatura Divergente. Um sincretismo de base deve estabelecer uma cumplicidade criativa-expressiva com outras sonoridades, musicalidades, plasticidades, corporalidades, gestualidades ...

A obra literária em divergência dos cânones admite igualmente a incorporação de toda uma gama de possibilidades visuais e eletro-eletrônicas na sua formatação, promovendo, inclusive, o trânsito do desejo de imutabilidade tradicional para uma transitoriedade ou mesmo efemeridade ao gosto contemporâneo. O hibridismo, a efemeridade e a transitoriedade admitidos na Literatura Divergente deslocam o texto da superfície “inquestionável” da letra na página para variados registros e suportes, incluindo a instalação e a performance. (MACA, 2012, p.2)

A partir do texto de Maca, identifico o blues como uma manifestação da literatura divergente que materializa o desejo de fazer literatura em corpos com pouco letramento oficial normativo. É, portanto, uma técnica de recontar a história de si, abordando essa invisibilidade que, ao mesmo tempo, reinscreve o sujeito negro como integrante ativo de uma história que é recontada na consciência de si. O blues, durante o processo anterior aos Movimentos dos Direitos Civis, serviu como aparato cultural discursivo para narrativas ativas de si em tensão (potencial conflituoso da divergência proposta por Maca) com uma história de invisibilização das subjetividades negras e suas realidades materiais – uma contra-história (má positividade do sistema citada por Bosi).

3.3 Tristeza

A tristeza é um traço característico do blues. Como foi citado no capítulo anterior, Paul Oliver traz no seu verbete do dicionário musical *Grove Music Online* que a tradição dos *bluesmen* aponta para o seguinte: quem não tem um *blues feeling* (sentimento de tristeza) não pode cantar essas canções. Articula a tristeza como um descaminho da narrativa da nação estadunidense. A terra da oportunidade e do progresso, das possibilidades e da liberdade civil é paradoxalmente colocada em questão com o lamento dessa parcela da população.

O lamento é expressado através do ritmo. Walt Whitman, em *Folhas da relva* (2006), utiliza o verbo “cantar” para falar da América, no processo de articulação de um discurso nacional hegemônico que pretendia descentralizar padrões eurocêntricos. Estabeleço o blues como uma forma de cantar a América através da estética divergente, que, segundo Nelson Maca, não almeja ocupar um centro hegemônico qualquer, mas sim desrespeitá-lo (MACA, 2012, p.3). Desta forma, compreendo que o blues “canta a América”, questionando-a e ressignificando-a em descaminhos.

Como foi citado no capítulo anterior, no documentário *The Blues* (2003) - *Feel like going home* (vol.1), Son House (1902-1988) diz que a tristeza presente no blues era proveniente de um relacionamento amoroso interdito e Willie King (1943-2009) diz ainda que, em algumas canções, usava-se a figura do parceiro amoroso como código estratégico para se conseguir reclamar de figuras simbólicas de poder (o patrão branco, por exemplo).

Em *Trouble in mind* (1926), o eu lírico possui o *blues feeling*, apontando para a possibilidade de uma melhora ocasional, mas lamenta e queixa-se para expurgar sua tristeza:

Trouble in mind, I'm blue
But I won't be blue always
For the sun will shine in my backdoor someday
Trouble in mind, that's true,
I've almost lost my mind;
Life ain't worth livin', feel like I could die³³

³³ Tenho a mente cheia de problemas, estou triste

Mas não ficarei triste para sempre

Pois o sol vai brilhar na minha porta algum dia

Problemas na cabeça, é verdade

Quase perdi o juízo

A vida não vale á pena, sinto que eu podia morrer (*Trouble in mind*, tradução minha)

A tristeza é elevada pelo narrador ao decorrer do poema a um alto nível de intensidade, pois o suicídio aparece como forma de solução para o seu problema, evidenciando a preocupação com o instante: o narrador não remete o seu ouvinte a uma promessa divina de salvação, quer resolver o seu problema em busca de um alívio imediato. Na hipótese do suicídio, a imagem do trem e dos trilhos das ferrovias, meio de transporte mais utilizado e construído em larga escala na época, juntamente com a imagem sonora da sirene do trem, aparecem:

I'm gonna lay my head
On that lonesome railroad track,
But when I hear the whistle,
Lord, I'm gonna pull it back³⁴

A solidão é outro registro na canção que pode ser articulado à sensação de não pertencimento vivenciada pela comunidade afro-americana dentro dos limites do discurso hegemônico da nação moderna – que encontra sua metáfora no trem. O “lar da igualdade” não proporcionava aos sujeitos negros inclusão social, o que é descrito na canção como um sentimento de deslocamento e solidão diante do mundo. O eu lírico, entretanto, possui uma companhia particular: o blues, que atua como consolo e ressignificação da sua realidade.

I'm alone at midnight
And my lamp is burning low,
Never had so much trouble in my life before

I'm goin' down to the river
Take along my rocking chair,
And if the blues don't leave me,
I'll rock on away from there³⁵

Na canção *Fine and Mellow* (1939), a tristeza é desenhada como o sofrimento decorrente de um relacionamento amoroso. A narradora usa o pronome possessivo “my”

³⁴ Vou colocar minha cabeça
Nos trilhos daquela ferrovia solitária
Mas quando eu escutar a sirene do trem
Meu Deus, vou sair dali (*Trouble in mind*, tradução minha)

³⁵ Estou sozinho à meia-noite
E meu lampião já está apagando
Nunca tive tantos problemas na vida antes
Estou descendo o rio
Levando minha cadeira de balanço
E se o blues não me abandonar
Irei tocar meu barco por aí (*Trouble in mind*, tradução minha)

(meu) para falar do seu parceiro - “meu homem” - estabelecendo uma relação de posse e possivelmente ilustrando que ele é um dos seus poucos bens significativos. A figura masculina aparece como algo valoroso para a *blueswoman*, que na dinâmica da relação, ao mesmo tempo em que registra queixas sobre seu homem, erotiza o poema com a insinuação dos momentos prazerosos e traz marcas de conotação sexual na canção ao falar sobre a suavidade do seu parceiro no ato sexual.

My man don't love me
Treats me oh so mean
My man he don't love me
Treats me awful mean
He's the lowest man
That I ever have seen

He wears high draped pants
Stripes are really yellow
But when he starts to love me
He's so fine and mellow³⁶

Para a cantora, o amor é sinônimo de sofrimento e de desilusão e é algo que faz as pessoas cometerem desatinos. A imagem do amor trágico naturalmente associado ao sofrimento é uma construção recorrente na maior parte das canções de blues: o sofrimento, quando não é decorrente de más condições de vida, é marcado pelo desamor do parceiro ou pela interdição da relação. Billie Holiday era alcoólatra e faleceu em 1959 devido ao consumo excessivo de drogas, entre elas o álcool. No blues *Fine and Mellow*, é possível observar imagens que marcam uma vida noturna permeada por vícios como a bebida e o jogo, válvulas de escape utilizadas pelo eu lírico como solução momentânea dos seus conflitos amorosos. Consigo, desta forma, observar rastros da vida pessoal da narradora, não como um autobiografismo, mas no processo ativo de escrita de si, em que o poema não representa, mas produz realidade.

Love will make you drink and gamble
Make you stay out all night long
Love will make you drink and gamble
Make you stay out all night long

³⁶Meu homem não me ama
Ah, ele me trata tão mal
Meu homem, ele não me ama
Ele me trata muito mal
Ele é o homem mais baixo
Que já vi em toda minha vida
Ele usa calças drapeadas
As tiras são bem amarelas
Mas quando ele começa a me amar
Ele é tão bom e suave (*Fine and Mellow*, tradução minha)

Love will make you do things
That you know is wrong³⁷

No decorrer da canção, entretanto, o eu lírico intercala o sofrimento com a possibilidade de uma ocasional melhora. A melhora para essa mulher reside na esperança de mudança comportamento do seu parceiro. Ela se coloca à espera do momento em que ele possa tratá-la bem, estar presente em casa e com isso trazer-lhe felicidade. O estado emocional do eu lírico é depositado na figura do outro: o homem tem o poder de fazê-la feliz e, ao mesmo tempo, de lhe infligir sofrimento profundo – esse estado de alma oscila entre o depressivo e o erótico.

But if you treat me right baby
I'll stay home everyday
Just treat me right baby
I'll stay home night and day
But you're so mean to me baby
I know you're gonna drive me away³⁸

Ao final da canção, pode ser observado também o caráter transitório e o fluxo de movimento das relações, registradas como relações efêmeras. A narradora descreve o receio do final da relação, apesar da certeza do futuro abandono:

Love is just like a faucet
It turns off and on
Love is just like a faucet
It turns off and on
Sometimes when you think it's on baby
It has turned off and gone³⁹

³⁷ O amor vai te fazer beber e jogar
Vai te fazer ficar acordada a noite inteira
O amor vai te fazer beber e jogar
Vai te fazer ficar a noite inteira acordada
O amor vai te levar a fazer coisas
Que você sabe que são erradas (*Fine and Mellow*, tradução minha)

³⁸ Mas se você me tratar bem, baby
Eu ficarei em casa todos os dias
É só você me tratar bem, baby
Eu ficarei em casa dia e noite
Mas você é tão mau comigo, baby
Eu sei que você vai me deixar (*Fine and Mellow*, tradução minha)

³⁹ O amor é como uma torneira
Você pode abrir ou fechar a fonte
O amor é como uma torneira
Você pode abrir ou fechar a fonte
Quando você acha que a fonte está aberta, baby
Ela já secou e foi embora (*Fine and Mellow*, tradução minha)

O estado de espírito melancólico presente nas canções é um mecanismo produtivo, na medida em que cria uma música que não apenas representa esse estado de espírito, mas é dispositivo de tradução desse estado em força identitária. Em *Performing Blackness* (1989), Kimberly Benston, discorre sobre a resignificação do trauma (da melancolia) através da performance:

The mourner's questioning of vacancy and death, becomes, inevitably, the poet's meditation on chaos and silence, the antitheses of language. How, each asks, can the paralyzing pain of loss be transformed into collective progress and productive speech? For the mourner the task is to find celebratory praise where only lamentation seems possible; for the poet, the quest is for expression that dispels silence, for a restorative *poiesis* that reestablishes culture as possibility. Re-membering becomes recollection: the recovery of a lost being depends upon a figural resantification of history and, finally, of the being himself.[...] (BENSTON, 1989, p.177)⁴⁰

Através do blues, há um trabalho de memória performático, que não somente recupera as experiências dolorosas vividas, mas que também produz uma capacidade de resistência e ao mesmo tempo de transformação afirmativa da existência, uma forma de afirmação solar para além do trauma, que reescreve histórias subjetivas.

3.4 Desejos interditos

O blues é uma narrativa dinâmica. Os movimentos migratórios para o norte e para o oeste do país, no início do século XX, aparecem nessas canções através das marcas de deslocamentos espaciais do eu lírico. As viagens pelo país eram realizadas a pé ou de trem e o constante fluxo proporcionava um sentimento de desterritorialização desses sujeitos. Imagens como a estação ferroviária, o trem, a sirene, a linha do trem e a mudança da vida rural para as cidades são presentes nessa dinâmica.

Na canção *Goin' to Chicago Blues* (1939), o narrador se despede e anuncia a partida para a cidade de Chicago, localizada no centro urbano da região norte, identificada na década de 1930 como a cidade promissora:

⁴⁰ O questionamento do enlutado sobre a morte, torna-se, inevitavelmente, a meditação do poeta no caos e no silêncio, as antíteses da linguagem. Como, alguém pergunta, pode a dor paralisante da perda ser transformada em progresso coletivo e discurso produtivo? Para o enlutado, a tarefa é encontrar louvor comemorativo onde só a lamentação parece possível; para o poeta, a busca é pela expressão que dissipa o silêncio, para uma *poiesis* restauradora que restabelece a cultura como possibilidade. Re-lembrar se torna lembrança: a recuperação de uma perda depende de uma reconfiguração da história e, por fim, do próprio ser [...] (BENSTON, 1989, p.177, tradução minha)

Goin' to Chicago, sorry that I can't take you
 Anybody ask you who was it sang this song,
 Anybody ask you who was it sang this song,
 Tell 'em Little Jimmy Rushing, he's been here and gone⁴¹

O movimento de idas e vindas constrói desejos interditados. É possível identificar nas letras a partida de alguém que talvez não volte mais, a angústia resultante deste distanciamento e a tentativa de comunicação através de notícias ou cartas. A vida nas estradas (*on the road*) interdita relações amorosas e o desejo de comunicar-se com o outro. A demora ou ausência de respostas evidenciam a frustração do eu lírico: a espera do parceiro amoroso traz angústia e sofrimento, tornando o desejo do retorno do outro uma constância.

Na canção *Yellow Dog Blues* (1914), o narrador conta a história de um abandono amoroso a partir da perspectiva da terceira pessoa. Aqui ele não fala de si, mas de uma mulher (Sue) que espera a comunicação com o seu amado, (um jóquei apresentado na canção como malandro) através de cartas e lamenta pela ausência dele:

Ever since Miss Susan Jonson lost her jockey, Lee,
 There has been much excitement, more to be;
 You can hear her moaning night and morn
 Wonder where my easyrider's gone?⁴²

A tentativa de comunicação é registrada na letra com figuras como telegramas e cabogramas (telegramas submetidos por cabos submarinos) e em um momento específico a narrativa traz a imagem de um telegrama enviado a Sue anonimamente, dando notícias do seu amado que, de acordo com a mensagem anônima, estava vivendo promiscuamente (“*on the rog*”).

Cablegrams come of sympathy
 Telegrams go of inquiry
 Letters come down in “Bam”
 This message come from Tennessee:
 Dear Sue, your easyrider struck this burg today,
 [...]
 See him here, and he was on the hog
 [...]

⁴¹ Estou indo para Chicago, é uma pena que não posso te levar
 Se alguém te perguntar quem cantou essa canção,
 Se alguém te perguntar quem cantou essa canção,
 Diga que foi o pequeno Jimmy Rushing, que ele estava por aqui e que já foi. (*Goin' to Chicago Blues*, tradução minha)

⁴² Desde que a senhorita Susan Jonson perdeu o seu jóquei, Lee,
 Tem havido muita agitação, e ainda terá mais;
 Você pode ouvi-la chorar dia e noite
 Para onde será que o meu andarilho foi? (*Yellow Dog Blues*, tradução minha)

He's gone somewhere the Southern 'cross the Yellow Dog⁴³

O companheiro amoroso da personagem Sue é inserido no estilo de vida de um possível *bluesman* – ele migrou para o sul através da ferrovia *Yellow Dog*, nome não oficial da ferrovia *Yazoo Delta*, e passa a viver promiscuamente. A esperança da volta é interdita na narrativa, pois não há recompensa na espera, apenas a desilusão amorosa e o sentimento de abandono.

Em *How Long Blues* (1928), o eu lírico, desta vez em primeira pessoa, também espera pelo retorno de um afeto perdido. Os mecanismos de locomoção novamente são trazidos na narrativa – a ferrovia, o trem e a sirene do trem - e a estação ferroviária, assim como as cartas, constituem o cenário de espera de uma possível chegada.

How long, how long, has that evenin' train been gone?
 How long, how long, baby, how long?
 Heard the whistle blowin', couldn't see no train,
 'Way down in heart I had an achin' pain,
 How long, how long, baby, how long?⁴⁴

A repetição da expressão “*how long*” (quanto tempo inglês) constrói a noção de tempo na narrativa, que demora a passar devido à angústia proporcionada por uma espera que não acaba.

I'm sad and lonely the whole day through,
 Why don't you write me and give me the news?
 You have left me singin' those how long blues

I went up the mountain looked as far as I could see,
 The man had my woman and the blues had poor me,
 How long, how long, how long?⁴⁵

⁴³ Cabogramas chegam em simpatia
 Telegramas mandados para inquérito
 Cartas chegam em Alabama
 Esta mensagem chegou do Tennessee:
 Querida Sue, o seu andarilho atingiu a fortaleza hoje,

[...]

Eu o vi, ele estava na farra

[...]

Ele foi embora em direção ao sul, cruzando a *Yellow Dog*. (*Yellow Dog Blues*, tradução minha)

⁴⁴ Há quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo aquele trem da noite foi embora?

Quanto tempo, quanto tempo, baby, quanto tempo?

Eu ouvi a sirene apitar, mas não consegui ver nenhum trem

No fundo do meu coração eu tinha uma dor latejante

Quanto tempo, quanto tempo, baby, quanto tempo? (*How Long Blues*, tradução minha)

⁴⁵ Eu estive triste e sozinho durante o dia inteiro

Porque você não me escreve e me manda notícias?

Você me deixou aqui sozinho cantando esse blues sobre o tempo

Subi a montanha e vi o mais longe que eu pude

O homem tinha a minha mulher, e o blues tinha a mim

Quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo (*How Long Blues*, tradução minha)

Através da canção, o eu lírico se dirige à mulher, que foi embora com outro homem, para questionar através da música a sua partida. A canção parece endereçar-se ao seu afeto e ele vê no blues uma possibilidade de consolo e de comunicação com a figura que partiu. Diante da interdição do seu desejo e do relacionamento amoroso, o eu lírico ao final da canção também é levado pelo fluxo de movimentação característico à época: despede-se e segue rumo ao estado de *Georgia*.

I'm goin' down to Georgia, been up in Tennessee,
So look me over, baby, the last you'll see of me,
For so long, so long, baby, so long⁴⁶

O problema do desejo interdito é uma constante nas letras de blues estudadas. Suas marcas nas canções podem ser vistas como reflexo das condições racistas de subalternidade extremas que os afro-americanos viviam, em especial no sul do país até o início dos anos 60. Esses sujeitos, oriundos de um processo diaspórico, são divididos e clivados numa espécie de consciência dupla: não são africanos e não são norte-americanos. São, portanto, sujeitos do entre-lugar, pois possuem oscilação identitária – alguém que deseja estar ali, mas nunca chega ao lugar desejado. Paul Gilroy ressignifica essas identidades num sentido afirmativo em *Atlântico Negro* (1993):

O que foi inicialmente sentido como uma maldição, a maldição da ausência de lugar ou do exílio forçado – é reapropriado. Torna-se afirmativo e é reconstruído como uma posição privilegiada a partir da qual percepções críticas e estratégicas sobre o mundo moderno tornam-se mais plausíveis. Deveria ser óbvio que esta perspectiva incomum tenha sido forjada a partir das experiências de subordinação racial. Eu quero sugerir que ela também representa uma resposta aos deslocamentos, migrações e viagens sucessivas (forçadas ou não) que passaram a constituir estas condições especiais de existência das culturas negras.⁴⁷ (GILROY, 1993, p. 111)

⁴⁶ Eu estou indo para Geórgia, já estive no Tennessee,

Então, me veja indo embora, baby, porque será a última coisa que você verá de mim
Por tanto tempo, tanto tempo, baby, tanto tempo (*How Long Blues*, tradução minha)

⁴⁷ Tradução minha para: “What was initially felt to be a curse – the curse of homelessness or the curse of enforced exile – gets repossessed. It becomes affirmed and is reconstructed as the basis of a privileged standpoint from which certain useful and critical perceptions about the modern world become more likely. It should be obvious that this unusual perspective has been forged out of the experiences of racial subordination. I want to suggest that it is also represents a response to the successive displacements, migrations and journeys (forced and otherwise) which have come to constitute these black cultures’ special conditions of existence.”

As letras, portanto, funcionam como poética de transmutação dessa interdição em produção identitária de sujeitos que estão sempre esperando algo que ainda não chegou, mas a espera mesma, seja ela erótica e/ou sofrida, constitui uma força ativa de produção poética.

Para além disso, os poemas em forma de blues, aqui estudados, constroem imagens que estão rasurando a nação estadunidense, em seu auge de discurso nacionalista pós-guerra, através da inscrição afetiva de sujeitos-corpos limados dessa narrativa nacional. Tristezas, vazios e descontinuidades articulados em linguagem poética articulados à efervescência cultural vivenciada pela população negra cria um universo a parte da tradição canônica e hegemônica nacional do início do século XX até a década de 1950.

Arrisco hipotetizar que, a despeito e em função das mazelas resultantes do processo de não ser incluído no discurso oficial tradicional, apesar da convicção na crença de um *American Dream*, o fluxo cultural presente nos bairros negros daquele país possibilitaram ao sujeito afro-americano, através de expressões identitárias como o blues, a montagem das bases para o contra-discurso do “sonho americano” e para a explosão dos Movimentos dos Direitos Civis na década de 1960.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da trajetória de pesquisa e de escrita dos textos que compuseram este Trabalho de Conclusão de Curso, tiro algumas conclusões provisórias que pretendo desdobrar em pesquisa futura. Consigo compreender o gênero musical que estudei – o blues – como uma produção cultural que teve grande relevância na formação identitária do povo afro-americano, durante um período estratégico: o momento que antecedeu a eclosão dos Movimentos dos Direitos Civis da década de 1960.

Até aquele momento, havia uma espécie de institucionalização da segregação racial norte-americana, cujas fronteiras legalmente intransponíveis foram atravessadas também pelos ritmos musicais da diáspora africana. O blues funcionou como um dispositivo de produção de si e de sobrevivência subjetiva, quando não havia qualquer suporte social para a legitimação da cidadania negra.

Neste estudo, empreendi a tarefa de analisar e entender apenas uma das dimensões da produtividade discursiva do blues: suas letras, como poemas. Mais adiante, em desdobramento futuro desta pesquisa, pretendo agregar ao *corpus* de análise mais ferramentas teóricas, a partir da leitura de textos de outros intelectuais importantes para pensar a escrita afro-americana do ponto de vista da construção e tensão psicanalítica dos sujeitos-autores, com leituras da psicanálise de Lacan e Franz Fanon, para pensar a questão do desejo, por exemplo, que mostrou-se presente nas letras.

Além disso, pretendo ampliar a natureza do *corpus* de pesquisa, suplementando-o a partir de performances de *bluesmen* e *blueswomen*, na medida em que esta pesquisa me fez compreender que o texto escrito constitui apenas uma das dimensões da produtividade do blues como mecanismo de construção identitária.

Para além disso, penso ainda em propor uma tradução linguístico-cultural das letras estudadas, que aqui foram apenas provisoriamente traduzidas, para a língua portuguesa afro-brasileira, a partir do investimento em um diálogo entre pontos geopoliticamente diferentes, mas intimamente conectados pela memória de um Atlântico Negro.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BACKER JR., Houston A. et al (ed). *Afro-American literary study in the 1990's*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALADO, Carlos. *Etta James*. São Paulo: Media Fashion, 2012 (Col. Folha Grandes Vozes, v.17)
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad, Raquel Ramallete. 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- GILROY, Paul. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
- GATES, Henry Louis. MCKAY, Nellie. *The Northon Anthology of African American Literature*. W.W. Norton & Company, Inc.: London, 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.
- HARRIS, William. *Society and culture in the slave south*. London: Routledge, 1992.

- HIGH, Peter. *An outline of American literature*. 26. ed. New York: Longman, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of postmodernism*. New York : Routledge, 1988.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LOCKE, Alan. Enter the New Negro. National Humanities Center Resource Toolbox
The Making of African American Identity: Vol. III, 1917-1968. Disponível em: <https://ufbamail.ufba.br/service/home/~/?auth=co&loc=pt_BR&id=51492&part=5>
> Acesso em: 23 nov. 2014.
- MACA, Nelson. *Manifesto da Literatura Divergente*. 2012. Cópia em fac-símile
- MARTELOTTA, Mário et al. *Manual de linguística*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NUNES, Benedito. CAMPOS, Maria José (Org). *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editor UFMG, 1999.
- OLIVER, Paul. Blues. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 08 nov. 2014
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9.ed. Ateliê editorial, 2006.
- PLAZA, Julio. A tradução como poética sincrônica. In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSE, Arnauld. *The negro in America*. New York: Harper & How Publishers, 1948.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart. WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- SCORSESE, Martin. *The Blues: a musical journey* [documento eletrônico], 2008. 7 discos. DVD-ROM.
- WARREN, Jonathan. After Colorblindness: Teaching Antiracism to White Progressives in the U.S. In: HALTINER, Kristin. *Teaching Race and Anti-Racism in Contemporary America: Adding Context to Colorblindness*. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2014.
- WHITMAN, Walt. *Folhas da relva*. Trad. Rodrigo Garcia. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ANEXO – LETRAS DE BLUES ESTUDADAS

Yellow Dog Blues

Ever since Miss Susan Johnson lost her jockey, Lee,
 There has been much excitement, more to be;
 You can hear her moaning night and morn.
 Wonder where my easyrider's gone?

Cablegrams come of sympathy,
 Telegrams go of inquiry,
 Letters come from down in "Bam."
 And ev'rywhere that Uncle Sam
 Has even a rural delivery.
 All day the phone rings but it's not for me.
 At last good tidings fill our hearts with glee;
 This message comes from Tennessee:

Dear Sue, your easyrider struck this burg today,
 On a southbound rattler, sidedoor Pullman car.
 See him here, and he was on the hog.

Easy Rider's gotta stay away
 He has to vamp it but the hike ain't far
 He's gone somewhere the Southern 'cross the Yellow Dog.

Dear Sue, your easyrider struck this burg today,
 On a southbound rattler, sidedoor Pullman car.
 See him here, and he was on the hog.

Easy Rider's gotta stay away
 He has to vamp it but the hike ain't far
 He's gone somewhere the Southern 'cross the Yellow Dog.

Beale Street Blues

I've seen the lights of gay Broadway
Old Market Street, down by the Frisco
Bay,

I've strolled the Prado,
I've gambled on the Bourse,
The seven wonders of the word I've
seen,
And many are the places I have been.

Take my advice folks
And see Beale Street-first.

You'll see pretty browns in beautiful
gowns,
You'll see tailor-mades and hand-me-
downs,
You'll meet honest men and pick-
pockets skilled,
You'll find that business never closes
till somebody gets killed.

Goin'to the river
Maybe, by and by,
Goin'to to the river
And there's a reason why:
Because the river's wet,
and Beale Street's gone dry.
You'll see Hog Nose rest'rants and
Chitlin' Cafes,
You'll see jugs that tell of by-gone
days,
And places, once places, now just a
sham,
You'll see Golden Balls enough to pave
the New Jerusalem.

Goin'to the river
Maybe, by and by,
Goin'to to the river
And there's a reason why:

Because the river's wet,
and Beale Street's gone dry.

I'd rather be here than any place I
know,
I'd rather be here than any place I
know.

It's goin'to take the Sergeant
For to make me go.

Goin'to the river
Maybe, by and by,
Goin'to to the river
And there's a reason why:
Because the river's wet,
and Beale Street's gone dry.

If Beale Street could talk, if Beale Street
could talk
Married men would have to take their
beds and walk,
Except one or two, who never drink
booze,
And the blind man on the corner who
sings the Beale Street Blues.

I'd rather be here than any place I
know,
I'd rather be here than any place I
know.

It's goin'to take the Sergeant
For to make me go.

Trouble in Mind

Trouble in mind, I'm blue,
But I won't be blue always,
For the sun will shine in my backdoor someday.

Trouble in mind, that's true,
I have almost lost my mind;
Life ain't worth livin', feel like I could die,

I'm gonna lay my head on some lonesome railroad line:
Let the two nineteen train ease my troubled mind.

Trouble in mind, I'm blue,
My poor heart is beatin' slow;
Never had no trouble in my life before.

I'm all alone at midnight,
And my lamp is burning low,
Never had so much trouble in my life before
I'm gonna lay my head
On that lonesome railroad track,
But when I hear the whistle,
Lord, I'm gonna pull it back

I'm goin' down to the river
Take along my rocking chair,
And if the blues don't leave me,
I'll rock on away from there.

Well, trouble, oh, trouble,
Trouble on my worried mind,
When you see me laughin',
I'm laughin' just to keep from cryin'.

Backwater Blues

When it rain five days an' de skies turned dark as night
 When it rain five days an' de skies turned dark as night
 Then trouble taken place in the lowland that night

I woke up this mornin', can't even get outa mah do'
 I woke up this mornin', can't even get outa mah do'
 That's enough trouble to make a po' girl wonder where she wanta go

Then they rowed a little boat about five miles 'cross the pond
 They rowed a little boat about five miles 'cross the pond
 I packed all mah clothes, th'owed 'em in, an' they rowed me along

When it thunder an' a-lightnin', an' the wind begin to blow
 When it thunder an' a-lightnin', an' the wind begin to blow
 An' thousan' people ain' got no place to go

Then I went an' stood up on some high ol' lonesome hill
 I went an' stood up on some high ol' lonesome hill
 An' looked down on the house where I used to live

Backwater blues done cause me to pack mah things an' go
 Backwater blues done cause me to pack mah things an' go
 Cause mah house fell down an' I cain' live there no mo'

O-o-o-oom, I cain' move no mo
 O-o-o-oom, I cain' move no mo
 There ain' no place fo' a po' ol' girl to go

How Long Blues

How long, how long, has that evenin' train been gone?
 How long, how long, baby, how long?
 Heart the whistle blowin', couldn't see no train,
 'Way down in my heart I had and achin' pain,
 How long, how long, baby, how long?

I'm sad and lonely the whole day through,
 Why don't you write me and give me the news?
 You have left me singin' those how long blues

If I could holler like a Mountain Jack,
 I'd got up on the mountain and call my baby back,
 How long, how long, baby, how long?

I went up on the mountain looked as far as I could see,
 The man had my woman and the blues had poor me,
 How long, how long, how long?

I can see the green grass growing on the hill,
 But I ain't seen the green grass on a dollar bill,
 For so long, so long, baby, so long.

If you don't believe I'm sinkin' see what a hole I'm in,
 If 'you don't believe I love you, baby, look what a fool I've been,
 Well, I'm gone how long, baby, how long?

I'm goin' down to Georgia, been up in Tennessee,
 So look me over, baby, the last you'll see of me,
 For so long, so long, baby, so long.

The brook runs into the river, the river runs into the sea,
 If I don't run into my baby, a train is goin' to run into me,
 How long, how long, how long ?

Goin' to Chicago Blues

Going to Chicago, sorry that I can't take you,
Going to Chicago, sorry that I can't take you.
There's nothing in Chicago that a monkey woman can do.

When you see me coming, baby, raise your window high,
When you see me coming, baby, raise your window high,
When you see me passing, baby, hang your head and cry.

Hurry down sunshine, see what tomorrow brings,
Hurry down sunshine, see what tomorrow brings.
And the sun went down, tomorrow brought us rain.

You so mean and evil, you do things you ought not do,
You so mean and evil, you do things you ought not do.
You got my brand new money, guess I'll have to put up with you.

Anybody ask you who was it sang this song,
Anybody ask you who was it sang this song,
Tell 'em Little Jimmy Rushing, he's been here and gone.

Fine and Mellow

My man don't love me
Treats me oh so mean
Me man he don't love me
Treats me awful mean

He's the lowest man
That I've ever seen

He wears high draped pants
Stripes are really yellow
He wears high draped pants
Stripes are really yellow
But when he starts in to love me
He is so fine and mellow

Love will make you drink and gamble
Make you stay out all night long
Love will make you drink and gamble
Make you stay out all night long
Love will make you do things
That you know is wrong

But if you treat me right baby
I'll stay home everyday
Just treat me right baby
I'll stay home night and day
But you're so mean to me baby
I know you're gonna drive me away

Love is just like a faucet
It turns off and on
Love is just like a faucet
It turns off and on
Sometimes when you think it's on baby
It has turned off and gone.

Hoochie Coochie

The gypsy woman told my mother
 Before I was born
 I got a boy child's coming
 Gonna be a son of a gun
 He gonna make pretty womens
 Jump and shout
 Then the word wanna know
 What this all about

'Cause you know I'm here
 Everybody knows I'm here
 Yeah, you know I'm a hoochie coochie man
 Everybody knows I'm here

I got a black cat bone
 I got a mojo too

I got the John the Conqueroo
 I'm gonna mess with you
 I'm gonna make you girls
 Lead me by the hand
 Then the world'll know
 The hoochie coochie man

But you know I'm here
 Everybody knows I'm here
 Yeah, you know I'm a hoochie coochie man
 Everybody knows I'm here

On a seven hours
 On the seventh day
 On the seventh month
 The seven doctors said
 He was born for good luck
 And that you'll see
 I got seven hundred dollars
 Don't you mess with me

But you know I'm here
 Everybody knows I'm here
 Well you know I'm a hoochie coochie man
 Everybody knows I'm here