

# UMA DISCUSSÃO DE CLASSE E UMA HISTÓRIA SOCIAL DO BLUES NO SUL DOS ESTADOS UNIDOS

André Felipe de Albuquerque Espínola<sup>127</sup>

Artigo recebido em: 23/05/2016.

Artigo aceito em: 14/07/2016.

## **Resumo:**

O presente artigo pretende realizar um estudo através de um diálogo entre a história, o espaço geográfico e a música. Do primeiro, debatemos mais especificamente os conceitos de classe do historiador marxista inglês E. Thompson; do segundo, analisamos alguns traços marcantes do espaço geográfico, mais especificamente o sul dos Estados Unidos no início do século XX, ao redor do Delta do Mississippi, bem como a relação que esse espaço teve com as pessoas que viviam nele; por fim, observamos o estilo musical do blues e buscaremos compreender como a experiência cultural dos trabalhadores da região do Delta do Mississippi contribuiu para dar forma ao estilo entre as décadas de 1920 e 1940.

**Palavra-chave:** Blues – história social – experiência – classe, cultura.

---

<sup>127</sup> Graduando em História na Universidade Estadual da Paraíba – UEPB  
<http://lattes.cnpq.br/0739723393153478>

**Abstract:**

This article intends to conduct a study through a dialogue between History, geographical space and music. From the first one, we discussed more specifically the concept of class from the English Marxist historian E. Thompson; the second point, we analyzed some striking features of the geographical area, specifically the southern United States in the early twentieth century, around the Mississippi Delta, and the relationship that this space had with the people who lived in it; finally, we observed the musical style of blues and seek to understand how the cultural experience of workers in the Mississippi Delta region helped shape the style, especially between 1920 and 1940.

**Key words:** blues – social history – experience – class – culture.

\* \* \*

**Introdução**

Foi por meio do blues que surgiu e proliferou um canal de comunicação importante para grande parcela dos negros norte-americanos que vivenciavam o momento de transição da primeira metade do século XX.

Antes, no entanto, temos que fazer duas considerações relevantes; a primeira se refere ao reconhecimento do impacto e da influência do blues nas principais formas da música popular do século XX, do jazz ao rock, do gospel ao soul e do funk, através de processos de apropriação, cruzamento e fusão da música com a cultura, identidade, elementos raciais e condições sociais e econômicas; a segunda consideração que devemos fazer trata da própria origem do blues como o conhecemos hoje, como produto da indústria cultural de massa, como um produto para ser vendido e que

fosse atrativo para o grande público consumidor da comunidade negra. Esse blues comercial é apenas a ponta do iceberg, já que certamente sofreu mudanças consideráveis diante da necessidade de adaptar-se às novas tendências e exigências comerciais e deve ter perdido elementos importantes de sua tradição popular mais autêntica e sincera, mas, como é graças a ele que temos os registros mais remotos do blues, toda a esfera musical da análise também é a partir dessas gravações de blues do despontar da indústria fonográfica das décadas de 20 e 30, principalmente, ou, para usar um termo da época, discos de raça (“race records”), para taxar no nome o mercado a que ele era destinado. Portanto, esses blues não vinham carregados de uma intencionalidade histórica, na qual os bluesmen buscavam se eternizar, mas sim como um meio de vida, de onde poderiam conseguir algum dinheiro e também servir de um canal de comunicação entre os membros da comunidade. Ou seja, em uma sociedade bastante segregada racialmente, o blues surge como uma música da comunidade negra para a comunidade negra. “Todo negro, do Norte e Sul, que tivesse o dinheiro comprava um aparelho fonográfico. Todo jovem rapaz, cortejando sua garota no sábado a noite, trazia consigo o último hit da Paramount ao invés de uma caixa de doces” (LOMAX, 1993, p. 441).

Dessa forma, o blues, se constitui numa fonte de grande importância para investigarmos as relações econômicas e sociais entre a população negra do sul dos Estados Unidos, dialogando com elementos da obra do historiador inglês E. Thompson, especialmente em suas contribuições sobre as noções de classe social, experiência, consciência social, teatro de poder, formas de luta, costumes, etc. Utilizando as canções de blues como fontes históricas imprescindíveis, nas quais seus autores lidavam, dialogavam e comunicavam traços da vida individual e em comunidade, podemos problematizá-las e questioná-las acerca de como essas canções de blues, que transitavam com constância nas residências de homens e mulheres negros(as), tanto urbanos(as) quanto rurais, representavam as suas inquietações diante do mundo, um mundo material em transformação e do qual, em muitas ocasiões, eram proibidos de desfrutar; a visão que eles tinham diante da opressão e exploração

de que eram diariamente vítimas numa região extremamente racista e violenta consigo mesmos e com seus pares; as formas de vida e as formas de luta que transpareciam nas letras das canções e de que forma elas transpareciam, ou seja, de forma velada, cheia de mecanismos de autodefesa ou se críticas e percepções do mundo apareciam de forma clara e aberta.

Esse gênero musical expressou brilhantemente a condição contraditória de ser 'livre e cativo ao mesmo tempo'. As letras tocaram nas vicissitudes da exploração econômica e da discriminação racial, da solidão, das preocupações, e, sobretudo, dos desejos de escapar aos confinamentos de raça, classe e gênero. (KARNAL, 2007, p. 157)

No entanto, outras fontes escritas e depoimentos pessoais nos permitem observar características técnicas e recursos culturais bem mais remotos do que isso, movendo o discurso para além das letras e dos grandes cantores de blues e levando-o para o sujeito histórico anônimo, na maioria das vezes invisível, mas que também reflete as relações sociais e econômicas experimentadas pelos notáveis bluesmen. Nessa perspectiva encontram-se os trabalhos desenvolvidos pelos folcloristas e etnomusicólogos John e Alan Lomax nas suas gravações de campo para o Library of Congress, nas décadas de 30 e 40, que serviram de base para a obra de Alan Lomax, *The Land Where The Blues Began*.

O blues, por ser um estilo bastante calcado na improvisação nas performances e na resignificação das letras, segundo apontou Edward Komara (2006), características profundamente arraigadas na habilidade existente na transmissão oral, das comunidades de negros analfabetos e semianalfabetos no sul rural dos Estados Unidos, pode ser um canal importante para investigarmos a pressão do ser social sobre a consciência social nessas relações, como as congruências, ou seja, “as regras 'necessárias', as expectativas e os valores segundo os quais as pessoas vivem relações produtivas particulares” (THOMPSON, 2001, 262); as contradições que são reveladas pelos conflitos que afloram daquela comunidade local e ocupacional em relação aos modos de viver; e, por fim, as mudanças involuntárias, traduzidas nas transformações

materiais que advém de avanços tecnológicos da estrutura produtiva, movimentos migratórios e demográficos, etc., que nos fala Thompson (2001, p. 262). É, enfim, fruto de um processo de pressão do ser social sobre a consciência social e que se deve tanto a ação humana desses sujeitos históricos como quanto a condicionamentos sociais. A luta das pessoas que compartilham essas experiências cotidianas é que constrói a consciência de que eles estão juntos diante de um mesmo sistema explorador e injusto. A classe é constituída pelas pessoas comuns em suas ações e relações sociais, ou seja, sujeitos de sua história, e não meramente como resultado de relações deterministas entre os donos dos meios de produção, os opressores, e aqueles que não o são, os oprimidos, como se os trabalhadores fossem apenas vítimas passivas desse processo. Thompson (1987), portanto, acrescentou a dimensão cultural ao materialismo histórico tradicional marxista ao falar que:

Não vejo a classe como estrutura, nem mesmo como uma categoria, mas como algo que ocorre efetivamente e cuja ocorrência pode ser demonstrada nas relações nas relações humanas (...) a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica (...) A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses diferem (e geralmente se opõem dos seus). (THOMPSON, 1987, p.9-10)

Então, e enfim, será possível visualizar, a partir desse ritual, o blues, a emergência de uma classe social única e coesa no âmago da população negra no sul dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX? Ou será que os elementos ainda são insuficientes? Se o for, o que significa, então, essa manifestação cultural chamada de blues no processo histórico de formação, de constituição de uma classe social?

Segundo Thompson (2001), "o significado de um ritual só pode ser interpretado quando as fontes (...) deixam de ser olhadas como fragmento folclórico, uma 'sobrevivência', e são reinseridas no seu contexto total". (THOMPSON, 2001, p. 238). Cabe aqui deixar registrado a especificidade de cada evento histórico e por

momentos iremos os mencionar os estudos do historiador marxista Edward Palmer Thompson sobre a classe operária inglesa no século XVIII, no qual desenvolveu importantes noções de classe, experiência, consciência de classe, dentre outros. Como cada evento histórico é único no tempo, sendo moldado por sujeitos históricos que diferem no tempo e no espaço, não trata de tomá-lo como estrutura, como um sistema teórico fixo que consiste no ponto de partida para aplicá-lo na realidade. Portanto, para conseguirmos construir um panorama possível de ser analisado, de um processo histórico vivo, sendo feito por pessoas históricas que viveram naquele contexto específico, vamos primeiro analisar brevemente o ambiente físico onde essas forças atuaram, em relação ao contexto geográfico, histórico, social e econômico do Delta do Mississipi e o Cinturão Negro, no recorte histórico de 1926 até 1942, que é o período em que as canções do blues mantinham tradições mais espontâneas e comunicativas em relação à própria comunidade negra norte-americana. Em seguida, observaremos as relações produtivas e sociais no qual essa comunidade estava inserida, percebendo suas experiências, as formas de exploração e as formas de luta, as contradições e as encenações do teatro de poder que essas relações produziam.

### **A terra onde o blues nasceu: O Delta e as Relações de Produção (1926-1942)**

Para entender a vida desses trabalhadores afro-americanos nos campos de algodão e em outras atividades comuns do sul rural, que criaram e desenvolveram o blues como forma de expressão cultural, vamos, portanto, visualizar como era a configuração histórica, social e econômica do sul dos Estados Unidos, na região do Delta do rio Mississipi e adjacências do já mencionado “Cinturão Negro”, mais especificamente no período de 1926 até 1942. Faremos isso dando voz a sujeitos históricos tradicionalmente marginalizados pela historiografia tradicional. Aqui é onde buscamos perceber as experiências herdadas ou compartilhadas da comunidade negra

e como essa comunidade tratou essa consciência de classe em termos culturais e nos seus sistemas de valores.

São inclusive as gravações de campo realizadas pelo folclorista, etnomusicólogo e historiador oral, Alan Lomax e seu pai, John Lomax, pelos arredores do Delta do Mississipi nas décadas de 30 e 40, relatadas na obra *Where The Blues Began* (1993), que constituem registros da organização social, do cotidiano, da cultura e dos problemas enfrentados pela classe trabalhadora negra do sul dos Estados Unidos, de cujo seio emergiu o blues. Os relatos constituem informações de relevância incontestável, baseadas em observações do próprio Lomax e de depoimentos diretos de personagens locais a fim de gravar essa música peculiar que vinha dos trabalhadores negros, captando com riqueza de detalhes como era distribuída as relações de poder e as tensões delas decorrentes no seio das plantações, proporcionando um registro até então inédito: "Nunca antes o povo negro, mantido quase incomunicável no Sul, teve a chance de contar sua história de seu próprio modo" (LOMAX, 1993, p. 11).

Dessa forma, conhecemos suas condições de trabalho, as condições de moradia, como era o sistema de pagamento por produção e quanto recebiam, como era a divisão do trabalho e o que faziam como forma de lazer, suas aspirações, seus amores e brigas e como a combinação de todos esses elementos criou uma cultura popular do Delta, fortemente enraizada na tradição afro dos ex-escravos e descendentes de escravos e no lugar material em que estava inserida. Cultura esta que repassada através das letras e das músicas dos artistas que tocavam o blues como forma de externalizar seus sentimentos e suas expectativas, muitas vezes reprimidas pelos proprietários das plantações e chefes dos grupos de trabalho. "Gradualmente, eu passei a perceber a cultura do Delta como um produto de uma reação da poderosa tradição africana para um novo e freqüentemente duro ambiente social." (LOMAX, 1993, p. 13). Essa cultura, uma cultura plebéia, como diria Thompson (1998), é calcada no costume, nas tradições, nas expectativas, nos mecanismos e recursos de

revolta, em alguns momentos, e autodefesa em outros momentos, que adotam para lidar com as influências externas que lhe são impostas, mas que ainda assim apresenta fissuras e contradições dentro da própria cultura.

Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole: é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa - por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante - assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo 'cultura', com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto. (THOMPSON, 1998, p. 17)

As relações de produção a que os negros estão inseridos determina a experiência que essas pessoas irão ter. “A experiência de classe é determinada em grande medida, pelas relações de produção em que nasceram – ou entraram involuntariamente” (THOMPSON, 1987, p. 10). Portanto, é imprescindível que analisemos as relações produtivas existentes na região do Delta e do Cinturão Negro. As últimas décadas do século XIX foram marcadas pela intensa colonização da região do Delta do Rio Mississipi e sua transformação de uma terra de grandes árvores e terra lamacenta e pantanosa pelas enchentes periódicas para um cenário como a descrita por Alan Lomax, cheia de: “campos verdes de algodões na altura da cintura espalhados até ao horizonte, sob um céu azul brilhante” (LOMAX, 1993, p. 64)

No entanto, houve um duro e longo processo para que a região do Delta do Mississipi, tomada de florestas subtropicais, pantanosa, com a presença constante de cobras, ursos marrons e mosquitos pudesse se tornar essa grande zona produtiva que se destacou nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Poucas e precárias plantações existiam ali ao fim da Guerra Civil americana, que frequentemente ficavam ilhadas diante das incontroláveis enchentes. Alguns fatores contribuíram para essa transformação total no Delta; primeiro, a construção de diques

que seguravam as águas das enchentes do Mississipi, tornando assim a agricultura viável de forma generalizada, embora causando perdas na riqueza do solo, que era reabastecido nas cheias sazonais do rio. Segundo, através de um pesado trabalho de desmatamento, aumentando assim a área produtiva da região. Foi o suficiente para que colonos do norte fossem atraídos, hipnotizados com as lendas que começaram a se espalhar que “no Delta, o dinheiro crescia em árvores”. (LOMAX, 1993, p. 65).

Junto com os colonos, trabalhadores chegavam aos montes, tanto lenhadores quanto fazendeiros para plantar algodão, que, por sua vez, demandavam de muita mão de obra, preenchida por negros ex-escravos. E foi através da cultura de algodão que proprietários rurais enriqueceram com campos e mais campos plantados com algodão e milhares de negros trabalhando pesadamente neles. “Este tesouro fez seus donos não apenas ricos, mas arrogantes, embora o principal feito deles tenha sido escravizar e explorar os trabalhadores negros que realmente limparam e lavraram a terra”. (LOMAX, 1993, p.64).

Assim foi surgindo plantações de centenas de milhares de acres com verdadeiras estruturas de pequenas cidades, de onde irradiava uma autoridade econômica e social, bem como judiciária através da cooptação dos agentes policiais dos condados, ao estilo do que Thompson (1998, p. 29) identificou nas grandes propriedades rurais da Inglaterra do século XVIII, ou gentry. Algumas se tornaram famosas, como a fazenda Dockery, que teve como moradores os primeiros astros do blues, como Charley Patton, Robert Johnson, Howlin’ Wolf e outros.

Muitas possuíam estradas estaduais cortando a propriedade, como é o caso da Plantação King and Anderson, mas que para utilizá-la era necessário um tipo de passaporte emitido pelo dono, autorizando a circulação, desde que “não interferisse no trabalho” (LOMAX,1993, p. 94). É a autoridade máxima no interior de sua propriedade. Como Alan Lomax testemunha já no início de suas viagens, o poder do proprietário das fazendas era total e tinha a legitimidade inquestionável da lei. Afinal, no Sul “terra é poder e dinheiro”. (LOMAX, 1993, p. 94).

Alan Lomax, na sua visita ao condado de Tunica para gravar e conversar com Son House, testemunhou claramente as relações de poder existentes entre patrões e empregados e tratou de explicar como era a dinâmica no interior dessas grandes propriedades rurais do Sul. “Todo condado no Sul é um pequeno império, com seu próprio e autônomo poder”. (LOMAX, 1993, p. 20). Era assim que poderia ser descrito esse sistema de governo através de condados, que permite a uma pequena área certa autonomia interna, concedendo-a a oportunidade de moldar um estilo de vida próprio, independente da esfera federal e nacional, controlada pelos grandes partidos políticos. Politicamente, essa autonomia pode ser traduzida por uma estrutura específica de poder, formada por funcionários, como oficiais e xerifes, que normalmente estavam ligados diretamente aos interesses dos donos das propriedades, representando uma lei e ordem para a classe dominante, já que era de regra a hostilidade e a segregação dos negros. Dirigindo por algumas estradas no Sul, poderia ser lidas placas como “Negro, não deixe a noite lhe pegar neste distrito. Continue andando”. (LOMAX, 1993, 20). Essa estrutura administrativa, o condado, também possuía seu próprio sistema penal, com suas prisões (*county farm*) e trabalhos grupais forçados (*chain gang*), ocorrendo frequentemente fortes punições físicas, como açoites, recordando os tempos de escravatura. Vários músicos do blues foram presos e cumpriram pena nas fazendas de prisioneiros, como Lead Belly, Son House, Bukka White, a mais conhecida dentre elas certamente foi a Penitenciária Estadual do Mississippi em Parchman; as prisões eram um efervescente caldeirão cultural onde se desenvolviam as “prison songs”, as canções da prisão, várias das quais gravadas e coletadas pelo trabalho de John e Alan Lomax nos presídios do sul. No blues, o clima de trabalho forçado e desolação foi captado por canções especialmente de Bukka White, como “Parchman Farm Blues<sup>128</sup>”:

“(...) Oh you, listen you men

---

<sup>128</sup> WHITE, Bukka. Parchman Farm Blues. In: WHITE. Bukka. The Complete Bukka White. Sony. 1CD. Faixa 7.

I don't mean no harm

Oh-oh listen you men

I don't mean no harm

If you wanna do good

You better stay off old Parchman Farm, yeah

We got to work in the mornin', just at dawn of day

We got to work in the mornin', just at dawn of day

Just at the settin' of the sun, that's when the work is done

I'm down on Parchman Farm, but I sho' wanna go back home

I'm down on Parchman Farm, but I sho' wanna go back home

But I hope some day I will overcome"<sup>129</sup>

Outra música de Bukka White, “When Can I Change My Clothes?<sup>130</sup>”, conta a apreensão para cumprimento de sua pena e a expectativa de sair da prisão de Parchman:

“Never will forget that day when they taken my clothes

Taken my citizen's cloths and throw them away

I wonder how long before I can change my clothes

---

<sup>129</sup> “Ei, vocês homens me escutem / eu não quero fazer nenhum mal / Ei, vocês homens me escutem / não quero fazer nenhum mal / se você quiser fazer o certo / melhor ficar longe da prisão da fazenda de Parchman / Nós vamos trabalhar pela manhã, logo ao amanhecer / Nós vamos trabalhar pela manhã, logo ao amanhecer / até ao pôr do sol, que é quando o trabalho é feito / estou aqui na fazenda Parchman, mas com certeza quero ir embora / estou aqui na fazenda Parchman, mas com certeza quero ir embora / mas espero que algum dia eu possa superar?”. (tradução do autor)

<sup>130</sup>WHITE, Bukka. Parchman. When Can I Change My Clothes?In: WHITE. Bukka.The Complete BukkaWhite.Sony. 1CD. Faixa 5.

I wonder how long 'fore I can change my clothes"<sup>131</sup>

É na plantação também onde se encena os teatros de poder, apenas um dos reflexos da dominação da classe dominante sobre a classe dominada, no qual é evidenciado pela narrativa de Lomax pelos condados do Sul também uma tensão social latente e constante, marcada pela segregação racial, e como se fosse uma bomba prestes a explodir. Segundo Thompson (1998):

E se falamos desse desempenho como teatro, não é para diminuir sua importância. Uma grande parte da política e da lei é sempre teatro. Uma vez “estabelecido” um sistema social, ele não precisa ser endossado diariamente por exibições de poder (embora pontuações ocasionais de força sejam feitas para definir os limites de tolerância do sistema). O que mais importa é um continuado estilo teatral. (THOMPSON, 1998, p. 48)

Há uma passagem que deixa claro o teatro de poder e essa tensão, que é quando Lomax está gravando Son House tocar e cantar, coberto por uma áurea mística, energética, possuído pela música e cego pela música e poesia (1993, p. 19). Entre uma música e outra, eles bebiam, conversavam espontaneamente, explicando as letras de suas músicas. Essa pessoa extrovertida e cheia de vida é imediatamente contrastado com outro Son House que aparece a partir do momento que o patrão entra em cena: um Son House pálido, menor, encolhido, como diante de seu senhor. O chefe, por sua vez, imponente, superior, autoritário e poderoso, intimando ameaçadoramente Lomax para comparecer à sua casa após estiver terminado esse seu negócio com a música dos negros. O impacto da presença do chefe perdurou até depois de sua saída, quando eles tentaram fazer outra gravação, mas os músicos não tinham mais espírito para continuar, como se tivesse sido sugado (1993, p. 20). Ou seja, a imagem de poder e autoridade do “Big Boss” ali no local exerceu um efeito na mentalidade popular de subordinação em Son House.

---

<sup>131</sup>“Nunca irei esquecer o dia quando eles levaram minhas roupas / levaram minhas roupas de civil e jogaram elas fora / eu imagino por quanto tempo antes de eu poder mudar minhas roupas / eu imagino por quanto tempo antes de eu poder mudar minhas roupas” (tradução do autor)

Ali naquele local foi encenado um teatro de poder baseado na presença direta do membro da classe dominante, do próprio chefe da fazenda. O caso excepcional, aquela contradição no sentido thompsoniano, faz com que ele, pessoalmente, sem mediações, fosse àquele lugar conferir a situação.

Muito raramente - e, neste caso, apenas por pouco tempo - uma classe dominante exerce, sem mediações, sua autoridade por meio da força militar e econômica direta. As pessoas vêm ao mundo em uma sociedade cujas formas e relações parecem tão fixas e imutáveis quanto o céu que nos protege. O 'senso comum' de uma época se faz saturado com uma ensurdecidora propaganda do status quo, mas o elemento mais forte dessa propaganda é simplesmente o fato da existência do existente. (THOMPSON, 2001, p. 239)

A sua presença ali abalou profundamente a cena de um contrateatro, no qual o negro tomava a frente e manifestava-se sem a sombra da vigilância ao seu lado. Claro que um branco desconhecido que estava gravando sua música era um fato estranho e mesmo ali ele não poderia demonstrar toda sua subjetividade, seu protesto, sua expressão. Mas ainda assim era um tipo de contrateatro em que as posições estavam trocadas. Son House – o negro – estava numa posição dominante diante de um Alan Lomax – o branco – entusiasmado e registrando o seu talento na gravação.

Em todas as sociedades, naturalmente, há um duplo componente essencial: o controle político e o protesto, ou mesmo a rebelião. Os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam o seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo. (THOMPSON, 2001, p. 239-240)

Era, certamente, um elemento que permeava toda a relação – o branco dominante e o negro subserviente –, com o papel e posição social de seus sujeitos plenamente definidos. Um branco chegar lá e alterar essa ordem estabelecida das coisas era claramente uma ameaça. Uma situação cujo resultado seria imprevisível e, em ambos os casos, prejudicial para as relações sociais constituídas, tanto nas cidades

quanto na zona rural. Acontece, por exemplo, quando Lomax chama um negro de senhor, simplesmente porque, segundo o próprio xerife, “nós não chamamos os negros de senhores aqui no Distrito de Coahoma”. (LOMAX, 1993, p. 25), ou poderia desencadear uma série de conflitos, ou seja, rupturas entre os papéis das partes nas cenas do teatro de poder, sendo necessária uma intervenção coercitiva do diretor da peça para reajustá-las aos seus devidos lugares sociais. “Esse é um mundo de patrícios e plebeus” (THOMPSON, 1998, p. 56). A segregação racial institucional fazia com que, de fato, não se considerassem membros da mesma espécie. Quem, por sua vez, tivesse a ousadia de considerar, automaticamente era tido por alguém que estava jogando o jogo por regras diferentes.

Nas relações econômicas os trabalhadores negros das plantações e das demais atividades correntes no sul rural das décadas de 20 e 30 também passavam experiências de injustiças e explorações diárias. Em suas viagens, especialmente na Plantação King and Anderson, onde conseguiu um “passaporte de duas semanas” para andar pela propriedade, Lomax (1993) relata o sentimento das famílias de sharecroopers e suas esperanças de vida. Como já foi dito, as famílias arrendavam um pedaço de terra para poder plantar. Em contrapartida, eles deveriam pagar uma parte da sua colheita como forma de aluguel pelo uso da terra, muitas vezes em contratos duros e muito desiguais, favorecendo sempre o proprietário. Esse sistema injusto fazia com que ficassem sem opções e presos à terra e ao contrato.

A maioria é arrendatário (sharecropper). Isso significa que o dono da terra provê a terra e a casa, talvez as ferramentas, o inquilino e sua família provê o trabalho. Na primavera, as duas partes dividem a colheita, meio a meio. Normalmente, o dono vende o algodão e aí paga ao arrendatário o que quiser. (LOMAX, 1993, p. 94)

Esse meio a meio, na maioria das vezes, é ilusório. No pagamento, o dono da terra deduz o que ele quiser, alegando que são descontos do mobiliário, às vezes alimentação e vestimentas, e ao agricultor não resta outra opção senão aceitar o seu pagamento, sem acesso ao livro de registro nem ao que exatamente deve e quanto

deve. Com essa quantia recebida o inquilino pode economizar aos poucos e investir para comprar uma mula, arados, etc., processo que leva anos. No caso do inquilino Jim Cephas, que mostrou para Lomax seu recibo de pagamento, as deduções efetuadas pelo proprietário para Jim Cephas, descritas como “Adiantamento ao Inquilino”, fazendo com que, ao invés dos U\$ 317,09 o inquilino era descontado de U\$ 222,25, no qual ele não identifica claramente o que foi adiantado e pelo que o inquilino está pagando exatamente. Ao final dos descontos, o inquilino recebe apenas U\$ 84,84, ou seja, apenas 26,75% do que realmente lhe é devido e apenas 13,37% do que ele colheu e do que foi vendido, subtraindo-se as taxas.

A possibilidade de questionar o proprietário sobre o valor do pagamento é uma decisão bastante arriscada e evidencia mais um ato do teatro de poder. Além de não conseguir nenhum esclarecimento, há ameaças reais de retaliações como espancamentos e mesmo assassinatos, sendo o proprietário sempre protegido pelo sistema judicial.

Se o agricultor questionar algo eles ficam insultados, chamam-no de um mau Negro e os expulsa do lugar antes que ele contamine os outros. Temos ouvido falar de agricultores com pelotões que andam pela noite para bater naqueles que chamam de “imprudentes”. (LOMAX, 1993, p. 96)

Essa era a realidade diária do sistema de sharecropping, tão comum a comunidade negra diante do sistema de castas do sul dos Estados Unidos: um racismo avassalador e uma exploração descarada, cuja solução que vários deles vislumbraram era apenas uma, ir embora para o norte em busca de melhores condições de vida e de trabalho ou “em qualquer lugar em que eu seja tratado como homem”. (LOMAX, 1993, p. 12).

Mas o trabalho como sharecropper, apesar de ser o mais comum entre as famílias afro-americanas sulistas, não era a única atividade que exerciam. Muitos dos que não conseguiam suportar esse duro e injusto ambiente de trabalho, saíam em busca de outras oportunidades, normalmente em acampamentos de madeireiros, na

construção de barragens ou na construção de ferrovias, produzindo outras formas de experiências nas suas relações de produção. Desde o século XIX os madeireiros extraíram as árvores e limparam a região pantanosa para a agricultura; os negros compunham uma parcela significativa dessa mão de obra. Ao mesmo tempo em que vivenciavam uma liberdade relativamente maior do que nas plantações de algodão, o trabalho duro e um ambiente extremamente violento faziam parte do cotidiano desses trabalhadores que viviam em acampamentos controlados pelas madeireiras com sua família ou acompanhantes. Os negros ficavam com o trabalho pesado de carregar e reparar a ferrovia da empresa, carregar as madeiras extraídas para transporte, limpar a área de exploração e carregar água. Sofriam com manobras semelhantes às dos inquilinos nas fazendas com os patrões descontando do pagamento preços exorbitantes dos produtos consumidos e muitos ficavam presos por débito.

As condições de vida nos campos de madeira, no entanto, foram separadas e desiguais. As empresas pagaram trabalhadores negros menos do que os trabalhadores brancos e às famílias negras eram fornecidas habitações inferiores. Tensões raciais, hostilidades e violência, muitas vezes entravam em erupção entre os dois grupos. O chefe do bairro da empresa impunha a paz no campo, na maioria dos casos, em vez que a aplicação da lei local (GRAVES, 2006, p. 639).

Assim como a extração de madeira foi tanto uma importante atividade econômica quanto ajudou a desenhar o cenário geográfico do sul, a construção de barragens teve um papel fundamental também na moldagem da paisagem Delta do Mississipi, porque foi através delas que conseguiram domar as enchentes periódicas do Velho Rio e assim aumentar as terras cultiváveis para o algodão. “O século de trabalho que ele custou, o abrigo que forneceu e o rico e cruel sistema que promoveu moldaram a história da região”. (LOMAX, 1993, p. 212). Novamente, a maior parte (também eram utilizados imigrantes irlandeses) do trabalho foi executada pelos negros, muitos deles condenados a trabalho forçado e emprestados pela justiça. Organizados em times com a ajuda de suas mulas de carga e impulsionados pelas suas

as canções de trabalho, os trabalhadores transportavam a terra, árvores e rochas para colocá-los nos diques. Muitos trabalharam até a morte.

Com certeza era o ambiente mais violento de todo o sul dos Estados Unidos. “Eles sobrecarregavam e eram mal pagos, regulando-os com pistolas e chicotadas e sempre com a presente ameaça de linchamento, contra o qual os negros não tinha estatuto jurídico no Mississippi do Jim Crow”. (LOMAX, 1993, p. 217). A linha para controlar essa irascível mão de obra negra era bem mais dura e tinha que ser controlada por chicotes e diversão em clubes, nos quais a vida imprudente de jogatina, brigas, disputas por mulheres e tiroteios era o mais comum.

Apesar das vilanias que acabamos de descrever, o trabalho de diques era atraente para os homens da Delta. Anos de arar lhes tinha dado as habilidades necessárias para começar o trabalho de uma equipe de mula em qualquer tempo. No rio, o pagamento vinha uma vez a cada semana ou duas, ao invés de uma vez por ano, e em um mês um homem poderia embolsar mais dinheiro jogando e bebendo do que ele poderia ganhar em uma temporada na fazenda (LOMAX, 1993, p. 230)

Ou seja, a violência era de fato uma experiência vivida em comum pela população negra no sul dos Estados Unidos nas suas mais diversas formas e possibilidades, simbólicas ou físicas. Desde o século XIX, com a ascensão de movimentos como a Ku Klux Klan, a violência contra os negros cresceu exponencialmente.

A kkk colocava-se como uma entidade moralizante, de defesa da honra, dos costumes e da moral cristã. A prática pavorosa dos linchamentos era justificada por seus membros a partir de acusações de supostos estupros de mulheres brancas por negros (numa clara hierarquização da sociedade: a mulher, indefesa e inocente, estaria sendo vitimizada pelo negro, ser “inferior e bestial”, que precisava ser combatido pelos protetores dos “bons costumes”, os cavaleiros brancos da Klan). (KARNAL, 2007, p. 126)

Apesar da retração dos ataques, as ações de grupos como a Ku Klux Klan ainda continuou presente durante as primeiras décadas do século XX e os linchamentos e enforcamentos de negros foram temas em algumas canções do blues. Tais linchamentos e enforcamentos eram o ápice do teatro demonstrando seu poder sobre a instância máxima do ser humano, a sua vida. “O ritual de execução pública era um acessório necessário a um sistema de disciplina social dependente, em grande parte, do teatro”. (THOMPSON, 2001, p 49). A mais famosa e tocante canção que representa essa cena é “Strange Fruit<sup>132</sup>”, poema cantado por Billie Holiday em 1939 e escrito por Abel Meeropolem 1937, sobre o chocante cenário de um enforcamento.

“Southern trees bear a strange fruit,  
Blood on the leaves and blood at the root,  
Black bodies swinging in the southern breeze,  
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south,  
The bulging eyes and the twisted mouth,  
Scent of magnolias, sweet and fresh,  
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,  
For the rain to gather, for the wind to suck,  
For the sun to rot, for the trees to drop,  
Here is a strange and bitter crop.”<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> MEEROPOL, Abel. Strange Fruit. IN: HOLIDAY, Billie. Strange Fruit. Javelin. 1999. 1 CD. Faixa 20.

<sup>133</sup> “Árvores do sul suportam uma fruta estranha, / sangue nas folhas e sangue na raiz, / corpos negros balançando na brisa do sul, / Frutas estranhas penduradas nas árvores de álamo. / Cena pastoral do galante sul, / Os olhos arregalados e a boca torcida, / Perfume de magnólias, doce e fresco, / Em seguida, o cheiro de carne queima súbita. / Aqui estão frutos para os corvos arrancarem, / Para a chuva recolher, porque o vento para sugar, / Para que o sol apodrecer, para as árvores a cair, / Aqui está uma estranha e amarga colheita.” (tradução do autor)

Por vezes o teatro e o contrateatro entravam em conflito: eram os motins urbanos. Como reação ao recrudescimento dos ataques racistas, os negros reagiam contra os brancos. O mais grave motim urbano foi o de Chicago, de 1919, que teve início após a morte de um jovem negro. Depois de uma semana, 23 negros e 15 brancos morreram, além de outras centenas de pessoas feridas. Foi o primeiro que os negros não só apanharam, mas também se defenderam. A violência de Estado e do próprio sistema social vigente contra os negros e negras era tão grande que temos que considerar as ações de protesto e resistência desses negros e negras no critério do politicamente possível. A morte era uma condição muito próxima para quem resolvesse se rebelar além do socialmente aceitável.

Um movimento populacional interno também foi muito importante durante o período de desenvolvimento industrial: a grande migração de afro-americanos. A grande oferta de trabalho no Norte e a esperança de se ver livre do racismo, da violência, do Jim Crow e das precárias condições de vida, fizeram com que os negros do Sul partissem para o Norte. Em termos numéricos, Karnal (2007) aponta que “entre 1910 e 1920, a população negra de Detroit subiu de 5 mil para 41 mil pessoas; (...) em Chicago, de 44 mil para 110 mil e, em Nova York, de 91,7 mil para 152 mil”. (KARNAL, 2007, p. 156). Foi a chamada Grande Migração:

Uma migração rural-urbana que encarnou elementos de conflitos culturais enquanto geralmente pobres e negros rurais seguiram caminho rumo aos centros do norte metropolitano em números que afetaram as condições econômicas e as relações sociais nesses lugares, bem como as relações de trabalho agrícola em grande parte do Extremo Sul. (JAKUBS, 2006, p. 374)

Atraídos pelos empregos industriais do norte e sendo substituídos aos montes pelo processo de mecanização agrícola no Sul, os negros viam a migração como a oportunidade de melhorar de vida tanto economicamente como socialmente. O sonho de dignidade e ascensão social, no entanto, raramente se concretizou, já que a lógica da supremacia branca era inerente à sociedade norte-americana, seja nortista ou sulista, e os negros ficavam confinados em bairros e regiões periféricas das cidades,

sofrendo uma segregação informal e trabalhando em serviços domésticos ou trabalhos braçais em condições precárias. “Black, Brown & White<sup>134</sup>”, canção de Big Bill Broonzy, com uma crítica muito mais direta do que a maioria das composições do blues, normalmente cheia de duplos significados e mensagens indiretas, composta na década de 1920 logo após a sua chegada em Chicago mostra a realidade do mercado de trabalho racista:

“This little song that I'm singin' about  
People you know it's true  
If you're black and gotta work for a living now  
This is what they will say to you

They said if you was white should be all right  
If you was brown stick around  
But as you black, oh brother  
Get back, get back, get back

I went to an employment office  
Got a number 'n' I got in line  
They called everybody's number  
But they never did call mine

Me and a man was workin' side by side  
This is what it meant  
They was paying him a dollar an hour  
And they was paying me fifty cent”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup>BROONZY, Big Bill. Black, Brown & White. IN: Broonzy, Big Bill. Big Bill Blues. Black & Blue. 1993. 1 CD. Faixa 1.

<sup>135</sup> “Esta pequena música que estou cantando / As pessoas vão saber que é verdade / Se você é negro e tem que trabalhar para viver / Isso é o que eles dirão pra você / Se você for branco, tudo bem / Se você for moreno, fique por perto / Mas se você é negro, oh irmão, / Se afaste, se afaste / Eu fui a uma agência de emprego / Peguei o número e entrei na fila / Eles chamaram o número de todos / Mas nunca chamaram o meu / Eu e um homem estávamos trabalhando juntos / Isso é o que significa

Já a crise de 1929 ampliou a experiência de penúria coletiva da população negra nos Estados Unidos. Os números apresentados por Karnal (2007, p. 175) impressionam e dão conta da dimensão da crise: na zona rural, a renda nas pequenas propriedades caiu 60% e um terço dos pequenos proprietários perdeu suas terras entre 1929 e 1932. A catástrofe era geral e epidêmica. Se o desemprego e a miséria advindos da crise atingiram inclusive as massas anteriormente protegidas, pode-se imaginar a situação desesperadora que os negros (sua taxa de desemprego nas cidades nortistas era de 50%), mulheres e imigrantes vivenciaram nos primeiros anos da década de 30. A Grande Depressão bateu forte na comunidade negra. A música de Skip James, “Hard Time Killin’ Floor<sup>136</sup>”, gravada em fevereiro de 1931, nos fornece uma desoladora ideia do cenário de miséria que os assolou nesse momento.

“Hard time's is here  
An ev'rywhere you go  
Times are harder  
Than th'ever been befo'

You know that people  
They are driftin' from do' to do'  
But they can't find no heaven  
I don't care where they go

People, if I ever can get up  
Off a-this old hard killin' flo'  
Lord, I'll never get down

---

/ Eles estavam pagando a ele um dólar por hora / e estavam pagando a mim cinquenta centavos”  
(tradução do autor)

<sup>136</sup> JAMES, Skip. Hard Times Killin’ Floor. In: JAMES, Skip. *Complete 1931 Recordings In Chronological Order*. Document. 1994. 1CD. Faixa 7.

Por fim, a utilização de mão de obra negra e, mais uma vez, utilizando-se de presidiários negros, foi a base para a construção da rede de ferrovias por todo o sul dos Estados Unidos desde o século XIX e foi um desenvolvimento fundamental para escoar a produção das commodities (até então o Rio Mississippi era a principal via) e transformar o país de uma sociedade agrícola em uma industrial. Bill Graves (2006) apresenta alguns números interessantes que demonstram o tamanho da expansão: “Entre 1865 e 1914, a população do país triplicou e o número de milhas de ferrovias cresceu sete vezes mais. Em 1920, quase toda a população do país vivia a vinte e cinco milhas de uma linha ferroviária” (GRAVES, 2006, p. 800).

Além disso, era o principal cano de escape para os negros sulistas migrarem para os estados do norte. E foram os próprios negros, organizados em times de trabalho, que colocaram as trilhas e realizaram a manutenção de reparos. Por isso a ferrovia teve tanta importância simbólica no imaginário da comunidade negra, e com profundo impacto naturalmente no blues.

Alan Lomax observou de perto o duro trabalho nas linhas ferroviárias. Entre o carregamento de uma pilha e outra de ferro, os trabalhadores cantavam junto várias melodias, na tradicional forma de “call and response”, cantadas para aliviar o peso do trabalho, batendo seus martelos de forma sincronizada e cada música para cada atividade específica. “Eu percebi que isso era como o trabalho pesado do Extremo Sul sempre foi feito – pelo trabalho negro, não força bruta em qualquer senso, mas por hábeis artífices prosperando no calor semitropical” (LOMAX, 1993, p. 169). Mesmo com o trabalho pesado e cansativo, horas e horas colocando milhas e milhas de trilhas novas, era o emprego mais desejável disponível para os negros.

---

<sup>137</sup> “Os tempos difíceis estão aqui / e onde quer que você vá / os tempos estão mais difíceis / do que já estive antes / Sabe, as pessoas / estão indo de porta em porta / mas não acham nenhum paraíso / não importa aonde eles vão / Pessoal, se eu consegui sair / desse abatedouro / Senhor, eu nunca mais cheguei tão baixo.” (tradução do autor)

O trabalho nas ferrovias era o melhor emprego disponível para os negros no Extremo Sul. Eles tinham algum respeito de seus chefes, que precisavam de habilidosos homens e um grupo feliz para ter o trabalho feito para que os trens possam chegar a tempo. O dinheiro era firme e melhor do que em qualquer outro trabalho e uma mulher se consideraria sortuda se seu homem trabalhasse numa ferrovia. (LOMAX, 1993, p. 170)

O desenvolvimento do Delta está intrinsecamente ligado às atividades da mão de obra negra na região. Seja limpando a floresta da região pantanosa, na construção das represas para segurar as enchentes sazonais do Mississipi, seja na construção das ferrovias, seja em gangues de trabalho compulsório das penitenciárias, seja nas plantações de algodão como sharecroppers, a mão de obra negra construiu o Sul do Jim Crow, esse Sul que os oprimia, violentava e os renegava uma vida igualitária em sociedade. Essa heterogênea classe trabalhadora, cuja ascendência africana - e as condições de vida degradante, injustiças e violências a que essa ascendência estava sujeita - os unia e aproximava-os, desenvolveu mecanismos culturais de defesa e resistência baseados em características herdadas de seus antepassados africanos, nos quais podiam descarregar e lidar com a tristeza e a frustração cotidianas de suas vidas e assim tratá-las e enfrentá-las diretamente, a fim de seguir – e desejar seguir – em frente, apesar de tudo. Qualquer que seja o trabalho desenvolvido pela mão de obra negra, a tradição africana permanecia viva nas canções de trabalho, como, por exemplo, “Take This Hammer<sup>138</sup>”, gravada em 1942 por Leadbelly, que mostra a sarcasmo e malícia dos trabalhadores diante da presença sempre ameaçadora do capitão, uma demonstração do contrateatro impregnado de simbolismo.

“Take this hammer, carry it to the captain

Take this hammer, carry it to the captain

Take this hammer, carry it to the captain

---

<sup>138</sup>LEADBELLY. Take This Hammer. IN: LEADBELLY. The Smithsonian Folkways Collection. Smithsonian Folkways. 2015. 1CD. Faixa 8.

Tell him I'm gone  
Tell him I'm gone  
If he asks you was I runnin'  
If he asks you was I runnin'  
If he asks you was I runnin'  
Tell him I was flyin'  
Tell him I was flyin'  
If he asks you was I laughin'  
If he asks you was I laughin'  
If he asks you was I laughin'  
Tell him I was cryin'  
Tell him I was cryin'  
They wanna feed me cornbread and molasses  
They wanna feed me cornbread and molasses  
They wanna feed me cornbread and molasses  
But I thurts my pride  
Well, It hurts my pride<sup>139</sup>

Essas demonstrações não são fatos isolados e independentes entre si, muito pelo contrário, visam dar conta de um processo vivo, intenso e orgânico em termos de experiência, identidade e consciência, dando cor à cultura, aos valores e ao pensamento.

Não se trata da observação de fatos isolados em série, mas de conjuntos de fatos com suas regularidades próprias; da repetição de certos tipos de acontecimento; da congruência de certos tipos de comportamento em diferentes contextos – em suma, das evidências de formações sociais

---

<sup>139</sup>“Pegue este martelo e leve-o ao capitão / Diga a ele que eu vou embora / Se ele lhe pergunta se eu estava correndo / diga a ele que eu estava voando / Se ele lhe pergunta se eu estava rindo / Diga a ele que eu estava chorando / Eles querem me alimentar pão de milho e melão / Mas eu fere o meu orgulho”. (tradução do autor)

sistemáticas e de uma lógica comum ao processo. (THOMPSON, 1981, p. 58).

Dessa forma, cada vez mais o blues vem aparecendo como frações das experiências resultantes do diálogo entre o ser social e a consciência social; situações, tratadas em termos culturais, em que comunica uma parte da consciência compartilhada entre os membros da comunidade, da situação em que os indivíduos se encontram, não livres, mas que sempre vivem sob certas condições e relações produtivas determinadas.

### **A terra onde o blues nasceu: O Delta e as Relações Sociais (1926-1942)**

Para compreendermos o impacto da experiência da classe trabalhadora no blues, após termos analisados as experiências decorridas dos aspectos de destaque nas relações entre as estruturas produtivas, é necessário agora nos determos nos costumes e nas relações sociais da comunidade negra consigo mesma e como esse grupo social passou a ter consciência do que significava as relações em que estavam inseridos. Como já foi visto, a violência era algo sempre presente na vida deles, mesmo quando não acontecia, a própria ameaça dela era constante. Além da violência que os afro-americanos sofriam no presente, não se pode ignorar que estas eram gerações que provavelmente tinha alguém ou ouvido histórias de alguém da família do tempo da escravidão.

Suprematistas brancos eram implacáveis em seu terror. Eles linchavam, atiravam, afogavam, bombardeavam, incendiavam, batiam, e enterravam qualquer um que ameaçasse sua opinião de uma sociedade racialmente dividida. Ninguém estava a salvo de homens esta ameaça – eles violentamente matavam homens, mulheres e crianças de todas as faixas da vida. Eles matavam porque os negros se atreviam a votar, ir à igreja, pregar contra a injustiça, a vestir o uniforme militar dos Estados Unidos, caminhar por uma rua, ou usar um banheiro público (GRAVES, 2006, p. 795)

Então a violência é um traço marcante nas relações sociais da comunidade negra do Sul dos Estados Unidos, seja na relação conjugal entre homem-mulher, entre pais e filhos, entre crianças ou entre pares adultos. Replicavam a violência que recebiam diariamente, talvez como um processo inconsciente de proteção, de preparação para a vida lá fora, tanto em termos de branco contra negros quanto negros contra negros. Thompson disse que "a vida 'pública' emerge de dentro das densas determinações da vida 'doméstica'". (2001, p. 235), mas o contrário também pode ser verdadeiro. Em via de mão dupla, a vida doméstica é influenciada pela vida pública. É um paradoxo de uma cultura tradicional que é ao mesmo tempo rebelde, como Thompson observou também na Inglaterra do século XVIII (1998, p. 19).

Outro traço marcante dessas relações sem dúvida é o trato com a sexualidade de uma forma totalmente despudorada, que aí demonstra o choque entre patrícios e plebeus. Ao mesmo tempo em que a relação dos “plebeus” com a sexualidade era aberta, baseada numa enraizada tradição africana que tem o prazer sexual como um presente divino, a comunidade negra tinha que criar códigos, caso contrário eram repreendidos pelos senhorios brancos de “alta” respeitabilidade, os “patrícios”. Segundo Lomax (1993, p.85-86), o princípio Calvinista do sul escravagista, que dizia que sexo e procriação eram sinônimos e nenhum deles estava relacionado ao prazer físico, apresentava um grande desafio à liberdade sexual dos afro-americanos e, portanto, expressões, metáforas, códigos, foram criados para representar a ativa prática sexual.

Paralelo à sexualidade, desenvolveu-se no seio da comunidade negra uma forte tradição religiosa, sobretudo para as mulheres. Havia um conflito ininterrupto entre o sagrado e o profano. O profano foi representado pelo blues, enquanto que, para fala do sagrado, surgiu um novo estilo, o gospel. Apesar da separação, a linha entre os dois era muito tênue e, apesar de aparentemente inconciliáveis, muitos músicos do blues destacaram-se também por tocar gospel ou até mesmo tornaram-se pastores, como Son House e Skip James.

A fé cristã foi imposta aos escravos pelos seus mestres brancos, que, com o tempo, respondendo muitas de suas perguntas e aliviando os seus sofrimentos pela promessa da pós-vida, passou a abraçá-la. No início do século XX, a Igreja Batista era a mais forte e que contava com mais fiéis na região sul do Delta do Mississippi e que continua até hoje. Segundo Lomax (1993, p. 70), inclusive, a Igreja era certamente a principal instituição a vida do Delta. Era o centro de encontro oficial para os negros que viviam na plantação e, além do seu papel religioso, era lá onde eles mantinham relações de comunidade, onde encenavam os atos do contrateatro, discutindo sobre seus problemas, organizando atividades em comum. Plenamente autorizado pelo proprietário da plantação, era lá onde eles exerciam integralmente sua sociabilidade, sem preocupar-se com as questões de cor. Tal como as feiras sazonais inglesas do século XVIII de que nos fala Thompson (1998), as igrejas batistas frequentadas pelas famílias afro-americanas nos Estados Unidos forneciam “um nexo cultural, além de um grande centro para informações e troca de novidades e boatos” (THOMPSON, 2001, p. 44). Claro que, diferentemente das feiras inglesas, aqui esse nexo cultural era permeado pelo sagrado e intermediado pelo reverendo da igreja.

Havia encontros durante toda a semana e nos Domingos, que poderiam durar o dia inteiro e adentrar na noite. Esses encontros eram bastante cheios, especialmente por mulheres, pois elas eram não apenas o centro da sociedade respeitável, mas também teatros comunitários nos quais principalmente as mulheres poderiam se livrar de seus problemas em um ambiente de apoio comunitário. Elas o chamavam de ficar “feliz”, “aclamando”. (LOMAX, 1993, p. 70).

Subir ao altar para contar seus problemas, suas preocupações, suas aflições para a comunidade que compartilha, muitas vezes, esses mesmos sentimentos dá um senso muito claro de comunidade, fortalecendo seus laços, um apoiando o outro. Eles pregavam gritando, “shouting”, cantando e dançando, em um transe religioso, em que o pregador e os fiéis que estão presentes no culto interagem constantemente em exclamações jubilosas de fé e amor.

As pregações, feitas por Reverendos que tinham uma importância grande na comunidade, falavam de grandes problemas do dia a dia, tanto o econômico, em relação ao atraso do pagamento feito pelo dono da terra, quanto o fator racial, decorrente das leis de segregação racial, personalizada por Jim Crow. Alan Lomax (1993, p. 73) nos fala de uma pregação do Reverendo Savage, chamada “Pagamento no Paraíso”. No discurso, o Reverendo Savage utiliza-se de toda a simbologia da religião para ligar com os fatos frustrantes e sofridos da vida dos seus ouvintes.

Mas nem todos caíam no “conto do vigário”. Segundo os depoimentos recolhidos por Lomax, no entanto, para alguns membros da comunidade a figura do Reverendo era visto com desconfiança, como um enganador e muitas vezes como hipócrita, porque dispunha de privilégios – e se apegava a eles – que a grande maioria da população negra do Delta nem sonhava em ter. Além disso, havia casos de pastores que dormiam com as mulheres de seus fiéis e eram também suspeitos de ter uma relação ambígua com a classe dominante branca, já que aproveitava do fato de ser o principal chefe da comunidade para entregar os nomes das pessoas que exaltavam além da conta. A música “Preachin’ Blues<sup>140</sup>”, gravada por Son House serve para ilustrar com ironia essa contradição que os Reverendos encarnavam no Delta. Era o blues como ferramenta de auto-regulação da própria comunidade diante de um membro que não se comportou de acordo com os preceitos morais locais.

“Yes, I’m gonna get me religion  
I’m gonna join the Baptist Church  
Yes, I’m gonna get me religion  
I’m gonna join the Baptist Church  
You know I wanna be a Baptist preacher  
Just so I won’t have to work”<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> HOUSE, Son. Preachin’ Blues. IN: HOUSE, Son. The Legendary Son House: Father of the Folk Blues. Columbia. 1965. 1 CD. Faixa 6.

<sup>141</sup> “Sim, eu vou entrar pra religião / eu vou entrar pra Igreja Batista / Sim, eu vou entrar pra religião / eu vou entrar pra Igreja Batista / Você sabe, eu quero ser um pastor batista / então eu não terei que trabalhar” (tradução do autor)

Nesse momento vale destacar o papel da mulher do Delta. Segundo os testemunhos recolhidos por Lomax no Delta, elas representavam não apenas o centro do núcleo familiar, muitas vezes destroçado pela vida desregrada dos seus homens, ou apenas fazendo o serviço doméstico, como também desempenhavam uma função fundamental no trabalho nas plantações, carregando as crianças pequenas com elas.

A preparação para a vida sexualmente ativa está presente nos diversos jogos de criança que Alan Lomax viu no distrito de Coahoma. Estes jogos preparavam as crianças e futuras mulheres a cortejar – e serem cortejadas, a escolher aquele que elas querem beijar – ao invés de serem escolhidas – e serem corajosas e maliciosas para se proteger das situações adversas com todos os topos de manobras. "As tradições se perpetuam em grande parte mediante a transmissão oral, com seu repertório de anedotas e narrativas exemplares". (THOMPSON, 1998, p. 18). Era a própria preparação para a vida do Delta. "Muitos dos jogos treinavam competências físicas, mas seu principal foco era a prática das habilidades sociais, com o namoro sendo a preocupação central". (LOMAX, 1993, p. 88).

A vida sexual começava muito cedo. Aos treze, quatorze anos as meninas já estavam casando. Os exemplos dessa liberdade e apetite sexual são incontáveis e certamente é o assunto mais frequente na literatura do blues, uma verdadeira obsessão para os seus poetas, eles mesmos que quebraram o tabu do tema do sexo na música popular. "Com a transmissão dessas técnicas particulares, dá-se igualmente a transmissão de experiências sociais ou da sabedoria comum da coletividade". (THOMPSON, 1998, p. 18). Talvez o mais icônico da extensa lista é "Traveling Riverside Blues<sup>142</sup>", de Robert Johnson, gravada em 1937, que utiliza a metáfora para a ejaculação.

"Now you can squeeze my lemon 'til the juice run down my...

(spoken: 'til the juice rune down my leg, baby, you know what I'm talkin' about)

---

<sup>142</sup>JOHNSON, Robert. Travelling Riverside Blues. In: JOHNSON, Robert. The Complete Recordings. Sony. 1990. 2CD. Faixa 16.

You can squeeze my lemon 'til the juice run down my leg

(spoken: That's what I'm talkin' 'bout, now)

But I'm goin' back to Friars Point, if I be rockin'to my head"<sup>143</sup>

Esse núcleo familiar aparentemente matriarcal, com a mulher sendo a chefe da família, além de sofrer a violência do sistema econômico e social em que estava inserida, com a possibilidade real de ver os pais e membros de sua comunidade sendo linchados, maltratados, quando não era abandonada com vários filhos, frequentemente sofria com a violência doméstica e a vida desregrada de seus parceiros. Mas esse machismo não era aceito facilmente e havia casos frequentes de revide por parte da mulher. Elas revidavam por quaisquer meios que estivessem em suas mãos. A icônica ilustração de Robert Crumb (2004), no seu livro *Blues*, retrata uma cena cotidiana da vida doméstica da briga um casal; com extrema violência de ambos os lados, numa discussão que começou por causa de querelas igrejeiras – o homem não tem a mesma ideia que a mulher sobre a igreja (aqueles “bando de hipócrita fofoqueiro” – e sobre a divisão do trabalho em casa – a mulher reclama que ele deveria cuidar dos filhos, ao invés disso ele fica “sentado aí dedilhando esse violão” (CRUMB, 2004, p. 49) – a mulher coloca o homem para fora de casa debaixo de pancada. Há vários casos de músicas de blues que foram mortos por mulheres. Os mais famosos são Robert Johnson e Robert Nighthawk, que morreram envenenados. Valorizando o pouco de liberdade de que dispunham, os homens negros geralmente não aceitavam o controle por parte da mulher ao mesmo tempo em que temiam encontrá-la com outros homens. O revide por parte da mulher implica necessariamente uma agressão anterior. E o que não falta no blues são testemunhos dessas agressões. A música que mais traduz esse espírito violento e misógino é “Me And The Devil<sup>144</sup>”, de Robert Johnson.

---

<sup>143</sup>“Agora você pode apertar meu limão até o suco descer pela minha... / (falado: até o suco correr pela minha perna, baby, você sabe do que estou falando) / você pode apertar meu limão até o suco descer pela minha... / (falado: é disso que eu estou falando agora) / Mas eu vou voltar para Friars Point se eu estiver balançando minha cabeça”. (tradução do autor)

<sup>144</sup>JOHNSON, Robert. *Me And The Devil*In: JOHNSON, Robert. *The Complete Recordings*. Sony. 1990. 2CD. Faixa 13

“Me and the devil, was walkin' side by side

Me and the devil, ooh, was walkin' side by side

I'm goin' to beat my woman, until I get satisfied”<sup>145</sup>

Na vida privada existia um verdadeiro ciclo de violência. A própria educação familiar era construída à base de agressivos castigos e punições físicas muito duras, muitas crianças saíam de casa para fugir dos severos espancamentos por qualquer travessura cometida. Na verdade, a educação que recebiam era uma réplica do que encontrariam no mundo lá fora.

Nenhuma criança, certamente não um músico de blues, vindo de uma infância rural do Delta perdeu a picada quente do interruptor, a palma da mão dura, o chicote. Todos tinham fugir disso como se o diabo estava atrás deles. Todos, no final, havia se rendido, e tinha sido cruelmente castigado muitas vezes, engolindo a sua ira, mas ainda está dizendo "Sim, senhora", a sua mãe, e 'Sim, Senhor, Charley' para os patrões brancos. (LOMAX, 1993, p. 93).

Na esfera da diversão e entretenimento não era diferente. Foi nesse fórum de descontração, energia, fuga, romance, jogos, bebida, desabafo, fúria, conflitos, tudo isso regado por muita música e dança, que culminavam todos os aspectos da vida da comunidade negra em uma panela de efervescência cultural. Vários estabelecimentos como bares (juke-joints, barrelhouse), tavernas, clubes, festas em casas alugadas e até mesmo piquenique nas cabanas das plantações recebiam a classe trabalhadora negra e serviam como lugares perfeitos para as reuniões de sábado a noite para renovar as energias, tirar toda a carga nas costas acumulada pela dura semana de trabalho.

Se a Igreja era o espaço social para as senhoras respeitáveis da comunidade se encontrar e descarregar as tensões do dia a dia, no auge do Jim Crow, esses bares eram o ponto de socialização para os negros em busca de ação e música, no caso, a música

---

<sup>145</sup>“Eu e o diabo estávamos andando um ao lado do outro / Eu e o diabo estávamos andando um ao lado do outro / Eu vou bater na minha mulher até eu ficar satisfeito” (tradução do autor)

do diabo, o blues. Era o lugar deles e a barreira de “separados, mas iguais” das leis Jim Crow estavam em pleno vigor para ambos os lados, como dizia a sinalização de um bar em Memphis: “Este lugar é para pessoas de cor. Nenhum branco servido. Desculpe”. (LOMAX, 1993, p. 4). Tem de todos os tipos: os que iam em busca de dançar e paquerar, ocasionando inclusive episódios frequentes de brigas de bar por mulher ou algum desentendimento qualquer que acabavam em morte. Sobre a Inglaterra que estava estudando, Thompson disse:

Em um certo sentido, a cultura plebéia é do povo: uma defesa contra as intrusões da gentry e do clero: consolida aqueles costumes que servem aos interesses do povo: as tavernas são suas, as feiras são suas, a rough music está entre seus meios de auto-regulação. (THOMPSON, 1998, p. 22)

Com todo respeito às especificidades históricas, se fossemos grosseiramente transferir essa assertiva para o cotidiano da cultura plebéia da população negra, seria que os juke-joints (bares) são seus, as igrejas batistas são suas, e o blues está entre um dos seus meios de auto-regulação.

Por fim, o humor e ironia eram recursos frequentes no blues. Através de recursos retóricos como jogos de palavras, duplo sentido, apelidos, e sátiras ou ironias diante de problemas sérios, os músicos do blues comunicavam-se com seu público que percebiam e, principalmente, identificavam-se com a ironia e a contradição da própria vida que levavam. Big Bill Broonzy traduziu esse sentimento perfeitamente na sua canção “Just a Dream (On My Mind)<sup>146</sup>”, gravada pela primeira vez em 1939.

“It was a dream, just a dream I had on my mind

It was a dream, just a dream I had on my mind

And when I woke up, baby, not a thing could I find

---

<sup>146</sup>BROONZY, Big Bill. Just a Dream (On My Mind). IN: Broonzy, Big Bill. Warm, Witty & Wise. Legacy. 1998. 1CD. Faixa 13.

I dreamed I went out with an angel, and had a good time

I dreamed I was satisfied, and nothin' to worry my mind

But it was just a dream, just a dream I had on my mind

And when I woke up, baby, not an angel could I find

(...)

I dreamed I was married, and started a family

I dreamed I had ten children, and they all looked just like me

But that was a dream, just a dream I had on my mind

And when I woke up baby, not a child could I find"<sup>147</sup>

## Considerações finais

Tendo percorrido até este momento, retomo a pergunta inicial: diante dos variados eventos explicitados aqui, pode-se afirmar que já havia ali uma classe coesa e organizada? Acredito que tal afirmação seja imatura no contexto político, econômico e social nos Estados Unidos entre as décadas de 20 e 40; a Grande Migração do sul rural para as grandes cidades industriais, principalmente do norte, estava a pleno vapor; ao chegar nessas cidades, diferentemente do que sonhado por eles, encontravam o mesmo racismo e exclusão social que haviam experimentado até esse momento no sul de onde saíram; ao chegar nessas cidades, ainda, entravam em contato com uma onda crescente de movimentos e tendências políticas mais radicais

---

<sup>147</sup>"Foi um sonho, só um sonho que eu tive em minha mente / E quando eu acordei, querida, não pude encontrar nada / sonhei que eu saí com um anjo, e tinha me divertia / sonhei que estava satisfeito, e nada para preocupar minha mente / Foi um sonho, só um sonho que eu tive em minha mente / E quando eu acordei, querida, não pude encontrar nada / (..) / sonhei que eu era casado, e começava uma família / Eu sonhei que tinha dez filhos, e todos eles parecia comigo / Mas isso era um sonho, só um sonho que eu tinha em minha mente / E quando eu acordei amor, nenhuma criança pude encontrar" (tradução do autor)

do que a NAAPC (The National Association for the Advanced of Colored People), influenciadas pelas ideias de anticolonialismo, movimentos socialistas, como o “Novo Negro”, do socialista Hubert Harrison, e do “black nationalism”, nacionalismo negro, a Associação Universal para o Melhoramento dos Negros (UNIA, em inglês), fundada pelo jamaicano Marcus Garvey, de caráter separatista, dentre outros. Melhores organizados, a atuação dos negros e negras alcançou outro patamar na década de 50 e 60, tanto em termos culturais, com o surgimento de outros estilos da “Black music”, como o soul, funk, dentre outros, como em termos políticos, especialmente depois do famoso caso de Rosa Parks, em 1955, culminando numa pressão nunca antes vista dos movimentos sociais negros, atuando em conjunto, como um grupo de classe, pelos direitos civis.

No caso dos negros vivendo no Sul rural dos Estados Unidos do início do século XX, a consciência dessa classe em gestação dela mesma, mais do que encarnada em formas institucionais, é manifestada culturalmente, através de tradições e sistema de valores, através do blues. O blues, como manifestação cultural do povo afro-americano, remete a uma consciência que surge como resultado da experiência vivida pela própria classe no processo de fazer-se dela mesma. O blues fica caracterizado como música de resistência, mas não a resistência de confrontação. Apesar de ter alguns nomes como Big Bill Broonzy, J. B. Lenoir, Nina Simone, que denunciaram em suas músicas e enfrentaram diretamente a situação, o confronto aberto contra o sistema dominante político segregacionista e a exclusão econômico-social era extremamente difícil e raro, especialmente no período em que Jim Crow estava com toda a força e os negros poderiam ser linchados por qualquer motivo aparente. A resistência do blues, semelhante ao gospel, refere-se a uma forma que aquelas pessoas tinham de suportar as dificuldades e injustiças e seguirem frente, apesar de todas as probabilidades lhes serem contrárias. Afinal, como Memphis Slim, um dos maiores pianistas do blues, falou na conversa sobre as origens do blues com Lomax, Big Bill Broonzy e Sonny Boy Williamson numa noite no Mississippi em 1946: “Sim, o blues é um tipo de vingança (...) Você sabe que quer dizer algo, quer dar significado a algo,

isso é o blues. Todos nós tivemos duros momentos na vida e coisas que nós não podíamos falar ou fazer, então nós cantamos”. (LOMAX, 1993, p. 461).

O blues catalisa, dessa forma, a consciência de classe e a experiência herdada e compartilhada daquele grupo em torno de sua luta de classes. Apesar do blues rural e do Delta ter o caráter individual e solitário – o cantor e seu violão –, ele se comunica com seus semelhantes através de um circuito informal de apresentações itinerantes nas festas nas plantações ou diretamente nas residências pelo o rádio ou disco. É através desse circuito que as tradições, os sistemas de valores e ideias, como diz Thompson, é transmitido e mantido, aproximando-os pela semelhança na vida cotidiana, com seus problemas, preocupações, receios e diversões.

## Referências

CRUMB, R. **Blues**. São Paulo: Conrad Editora, 2004

EVANS, David. The development of the blues. In: MOORE, Alan (Editor). **The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music**. New York: Cambridge University Press. 2002.

FRAGA, Alexandre Barbosa. **De substantivo plural a singular: a transformação das classes trabalhadoras em classe operária**. Revista Espaço Acadêmico, n. 82. Mar/2008.

GRAVES, Bill. Highways. IN: KOMARA, Edward (Editor). **Encyclopedia of the Blues**. New York: Routledge. 2006.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

JAKUBS, John F.. Great Migration. IN: KOMARA, Edward (Editor). **Encyclopedia of the Blues**. New York: Routledge. 2006.

LOMAX, Alan. **The Land Where The Blues Began**. New York: The New Press. 1993.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KOMARA, Edward (Editor). **Encyclopedia of the Blues**. New York: Routledge. 2006.

MEIRA, Júlio Cesar. **A Contribuição de E. P. Thompson para os Estudos Históricos**. Revista Expedições: Teoria da História e Historiografia.V.5, N. 1, p. 188-207, Janeiro-Julho.2014.

MOORE, Allan (Editor). **The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music**. New York: Cambridge University Press. 2002.

SAVAGE-WISEMAN, Phoenix. Violence as a lyric concept. IN: KOMARA, Edward (Editor). **Encyclopedia of the Blues**. New York: Routledge. 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. **A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

\_\_\_\_\_. **A Formação da Classe Operária Inglesa, "A maldição de Adão"**, vol. II, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b.

\_\_\_\_\_. **A Formação da Classe Operária Inglesa, "A força dos trabalhadores"**, vol. III, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987c.

\_\_\_\_\_. **A Miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1981.

\_\_\_\_\_. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

\_\_\_\_\_. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2001.