

O ESPAÇO SONORO DO BLUES NO CINEMA¹

Daniel Dória P. Carrijo²

RESUMO

Partindo da premissa de que a trilha sonora seria uma instância discursiva dotada de potencialidades que agregam valor semântico à obra cinematográfica, esta comunicação pretende analisar algumas construções de sentido narrativo em certas obras a partir do *espaço sonoro* que as mesmas estabelecem comparando tratamento empreendido em dois filmes já analisados anteriormente nessa pesquisa: *Cadillac Records* (2008) e *Honeydripper* (2007). O objetivo é analisar a construção de sentido e de territorialização sonora nos dois filmes que caracterizam as duas regiões mais comumente associadas à gênese e desenvolvimento do *blues* estadunidense: o delta do rio Mississippi e a cidade nortista de Chicago, contrastadas a partir do tratamento sonoro e musical.

Palavras-chave: Blues; Soundscape; Lugar de memória; Territorialização; Autenticidade.

ABSTRACT

Starting from the premise that the soundtrack would be a discursive instance endowed with potentialities that add semantic value to the cinematographic work, this communication intends to analyze some constructions of narrative sense in certain works from the sonorous space that they establish comparing the treatment undertaken in two films already analyzed in this research: *Cadillac Records* (2008) and *Honeydripper* (2007). The objective is to analyze the construction of sound and sound territorialization in the two films that characterize the two regions most commonly associated to the genesis and development of the American blues: the Mississippi River delta and the northern city of Chicago, contrasted from the sound and musical treatment.

Keywords: Blues; Soundscape; Place of memory; Territorialization; Authenticity.

Como o *blues* e sua história são representados no cinema? Em especial, como o desenvolvimento desse estilo, característico da primeira metade do século XX, é traduzido pela linguagem fílmica no nosso presente século XXI? A presente reflexão, nesse sentido, se insere enquanto continuação de uma pesquisa que fora iniciada em 2010, sendo sistematizada em *Sobre Blues & Cadillacs* em 2011, e

¹ Recebido em 12/06/2017

² Universidade Federal do Paraná. danieldoria89@gmail.com .

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. 3, p. 60-74, set-dez, 2017

ISSN: 2357-8807

estendida desde então, alcançando novos resultados em 2014 com *Cinema & Blues* e continua avançando. Em trabalhos anteriores, que atentaram intensamente para as adaptações históricas nas obras audiovisuais *Cadillac Records* (2008), *Ow brother, where art thou?* (2000) e *Honeydripper* (2007) pelo prisma da narrativa e sua natureza seletiva, hierarquizante e subjetiva, concluímos que o gênero musical não costuma ser rememorado por suas características estéticas ou pelas trajetórias canônicas de seus principais artistas – que em verdade eram membros em geral das classes proletárias e rurais da sociedade estadunidense, cujas biografias eram não exatamente exemplares, sendo por vezes controversas e politicamente incorretas. Em lugar, vemos o *blues* ser caracterizado pelo seu estatuto de *raiz*, de embrião de outros estilos “mais importantes”³, tais como o *rock n’ roll*, o *hip hop/rap* e a *soul music*, e por vezes mesmo, erroneamente, o *jazz*, como fica evidente no discurso final do ator Cedric The Entertainer, que interpreta o baixista e compositor de Chicago, Willie Dixon, em *Cadillac Records*, e atua como uma espécie de narrador durante toda a trama, onde ressalta a importância “daquele momento” – a saber, o período de atividades da Chess Records – para a evolução da música estadunidense e, por que não, mundial. Nosso objetivo aqui é indicar os debates que norteiam essa pesquisa e que buscam investigar, a partir agora dos usos da banda sonora desses filmes, a construção de uma linha evolutiva e de uma historicidade da *história* do *blues* no cinema.

O PROBLEMA

Nossa problemática começa com a seguinte constatação: o *folk blues*, ou *country blues*, aquele tocado originalmente no Sul dos EUA, na região do chamado delta do rio Mississippi, que abrange, além do próprio estado homônimo, os estados da Geórgia, Louisiana, Alabama e partes do Arkansas, se diferencia radicalmente do *blues* urbano das grandes cidades do Norte, como Chicago e Detroit em suas

³ Pensamos aqui esse “importantes” enquanto parâmetro de relevância ao nível cultural. Como ficará claro ao longo do texto, o gênero *blues* tende a ser pensado muito mais como “forma” do que como estilo ou cultura, ao contrário de outros estilos que são associados a movimentos sociais – a *soul music* e o movimento *black power*, com James Brown; o *rock n’ roll* e a contracultura dos anos 1960; o *rap* e a cultura *hip hop*, apenas para citar alguns. Dessa forma, normalmente negligencia-se a relevância social do estilo frente a outras manifestações musicais, tanto em termos de senso comum como mesmo de produção acadêmica.

adaptação nas narrativas fílmicas. Essa oposição, aqui, nos deve causar desconforto. Analisemos o porquê.

Segundo Mike Rowe em *Chicago Blues* (1973), originalmente publicado como *Chicago Breakdown* em referência à composição de Big Maceo Merriweather, a “qualidade” das migrações definiu as texturas sonoras que vieram a ser gravadas em diferentes cidades. O que o autor quer dizer com isso é que existiu um padrão de migração durante as primeiras décadas do século XX, e em especial entre as décadas de 1920 e 1950, que era em grande parte condicionado pelas linhas férreas que cruzavam o país, e que esse fenômeno viria a ter grande influência no som que seria gravado e popularizado nas grandes cidades. Rowe se foca no caso de Chicago, mas compara com outras grandes cidades da época, como Detroit, Los Angeles e Nova York. No caso da “cidade dos ventos uivantes”, nos é informado que existia uma linha férrea, a Illinois Central Railroad, que cumpria o trajeto de Nova Orleans, no Golfo do México, até Chicago em 24 horas, cruzando o estado do Mississippi. Segundo o autor, esse fator fez com que inúmeros indivíduos dessa específica região, utilizando desse recurso, fosse de forma legal ou clandestina⁴, concluíssem seu processo migratório na grande cidade do estado de Illinois. O mesmo processo se deu em outras regiões, condicionados por outras linhas férreas, minuciosamente documentados e catalogados na obra de 1973.

Soma-se a isso um elemento densamente comentado na bibliografia acerca da história do gênero e das biografias de seus principais artistas: o *blues* urbano surge num ambiente onde a música “de raça”, a música ouvida pelos indivíduos de descendência africana – logicamente, uma vez que falamos de um EUA da primeira metade do século XX, extremamente segredo por leis racistas que dividiam política, social e culturalmente a população –, era o *jazz*, bem mais sofisticado e erudito que o rudimentar, apesar de intenso, *blues* tocado nas regiões rurais do Sul do país. Apesar disso, como parte considerável dessa população era de migrantes

⁴ Aqui nos referimos ao ato amplamente disseminado de *hoboing*. Comumente traduzido por “vadio”, o *hobo* em verdade era um indivíduo errante, um andarilho, que vagava de cidade em cidade ganhando a vida com sua música. Esse ato pode ser muito bem analisado a partir da leitura de *Deep Blues* (1982), de Robert Palmer, e *The History of the Blues* (1995), de Francis Davis. Dentre as várias formas de locomoção desses músicos da área rural, pegar carona clandestino nos vagões de um trem que passasse era extremamente comum. A prática está também documentada na obra ficcional *On the Road* (1957), de Jack Kerouac.

das regiões rurais, que se viam abatidos e sobrepujados pelo dinamismo da vida nas dinâmicas cidades grandes industriais do Norte, a música de seu território original lhes servia de conforto, remetendo a um ambiente de familiaridade e de acolhimento que muitas vezes era difícil de ser experimentado nesse novo cenário. As badaladas festas em apartamentos de migrantes mississipianos em que diversos indivíduos que compartilhavam dos mesmos costumes, sotaques e referências sociais são densamente presentes nas biografias de Muddy Waters e Howlin' Wolf, por exemplo. Nesse contexto, é natural que se buscasse ouvir música natural do estado de origem dessas pessoas, o Mississippi, em lugar do moderno *jazz*, e é nesse contexto que o *blues* – e nossa pesquisa – entra em cena.

Tomemos brevemente o estudo de 1982 de David Evans, *Big Road Blues*, em que o autor desbravou os sertões do delta do Mississippi buscando investigar e registrar as diversas performances de músicos amadores residentes da zona rural em busca daquilo que acaba por descobrir: uma tradição musical oral em torno da região que circunda a pequena cidade de Drew, cercada por famosas referências de *delta blues* canônicos, como Robinsonville, Clarksdale e mesmo a grande Memphis. Vagaram por essa região músicos como Robert Johnson, Son House, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson (ambos)⁵, Charley Patton, Willie Brown, dentre outros inúmeros. Assim, a partir de um único número, a canção “Big Road Blues”, que aparecia em diversos formatos, com versos aleatoriamente combinados e em versões renomeadas, mas que remetiam claramente àquele tema original, Evans descobre uma tradição oral central de determinada região e que influenciou de uma forma ou de outra todos aqueles artistas que perambulavam pela região, tal como o estilo de vida do *hoboing*, tão comum entre os músicos de *blues* daquela época, condicionava. Essa mesma tradição será transplantada para o *blues* urbano de Chicago, levemente recondicionado para o novo contexto. É aqui que esbarramos no grande problema a ser solvido: se a grande massa de indivíduos afro-americanos de Chicago era migrante do estado do Mississippi – e em especial de sua zona rural – e esse grande grupo ansiava por uma música familiar e próxima àquela que lhe

⁵ Aqui nos referimos ao “Sonny Boy Williamson no.1”, John Lee Curtis (1914-1948), e ao Sonny Boy Williamson no.2, Alec Ford “Rice” Miller (1912-1965). A similitude de nomes sempre gerou grande polêmica, com o segundo reivindicando a originalidade do nome, sem nunca nenhum veredito oficial ser definido. A polêmica está bem documentada em *Deep Blues* (1982), de Robert Palmer.

remetia à terra natal, como entender o *folk blues* e o *blues* urbano e moderno como radicalmente diferentes?

Pensamos aqui essa diferenciação como “radical” a partir da análise do tratamento da banda sonora dos filmes em questão. Em *Ow brother* não encontramos tal contraste, uma vez que toda a trama se passa no Sul dos EUA durante a Depressão, mas nas outras duas a diferenciação é flagrante. Em *Honeydripper*, que se propõe uma alegoria da transição estética do *blues*, associado ao arcaísmo do Sul, ao *rock* à maneira de Chuck Berry, temos o estilo sendo tratado enquanto singelos e pontuais ataques sonoros em meio ao “silêncio” da monotonia do campo, seja a partir da intervenção das personagens dentro da diegese – o guitarrista misterioso que golpeia seu instrumento utilizando da técnica de *bottleneck*⁶ ou o protagonista Tyrone, sutilmente dedilhando seu velho piano –, seja com a música de fosso, que da mesma forma emula o mesmo tipo de intervenção, que só é rompida com a introdução do dinamismo de Sonny e sua guitarra elétrica pulsante, ao estilo da cidade grande, acompanhada de outros músicos igualmente engajados com as novas tendências. Ao som quase *natural*⁷ do Sul arcaico opõe-se o vigoroso ritmo urbano do progresso, que rompe com o espaço sonoro cotidiano assumindo o protagonismo. O mesmo pode ser notado em *Cadillac Records*: sempre que a obra se remete ao Sul o que temos são elementos musicais errantes, dispersos, que se integram à atmosfera, ao passo que o tratamento sonoro dado às cenas já em Chicago é dominado pela coerência, protagonismo e energia dos temas, que aparecem num misto de música diegética, de fosso e mesmo acusmática – como na introdução de “Juke”, onde a música começa sendo apresentada ao vivo dentro do estúdio, executada pelos músicos, e na sequência se faz presente tanto enquanto fundo musical para a passagem dos eventos quanto como programação de um rádio em cena. O que notamos aqui é que ao *blues* “sistematizado” das cidades opõe-se nessas narrativas fílmicas um *blues* rural que se mescla ao espaço

⁶ A técnica de guitarra *bottleneck*, extremamente popular nos *blues* e principalmente nos associados ao delta do rio Mississipi, consiste em deslizar um dedal de metal ou acrílico sobre as cordas em lugar de pressioná-las com os dedos. O nome da técnica vem de uma prática primordial de se usar gargalos de garrafa quebrados ou pequenos vidros de xarope. O uso de facas também era usual, por vezes.

⁷ Quando falamos em som “quase natural” fazemos referência ao conceito de “ruído branco” e aos sons da natureza, que denotam um silêncio que em verdade nada mais é que sons “negativos”. O conceito será explicitado adiante.

sonoro do Sul rural do Mississipi, assumindo a forma de “ruído branco”, ou seja, sendo “naturalizado”. Cabe aqui debater mais acerca dessa problematização teórica.

CONCEITOS E PROBLEMATIZAÇÃO

Primeiramente é preciso que o leitor esteja familiarizado com três conceitos e ideias que norteiam a nossa reflexão: o primeiro deles é o recém mencionado “ruído branco”. Além deste é preciso também deixar devidamente esclarecido a natureza dos conceitos de espaço sonoro, ou *soundscape*, de Murray Schafer, e a ideia de territorialização sonora apontada por José Miguel Wisnik. Esses três referenciais teóricos serão peças-chave para nossa compreensão acerca de como a trilha sonora articula os elementos musicais nas narrativas fílmicas em questão imputando grau semântico às mesmas.

Começemos com o ruído branco: chamamos assim àquele som ou conjunto de sons que remetem ao ambiente sonoro da natureza em determinada localidade, sem de fato denotar nada. Não são elementos sonoros logicamente organizados nem tão pouco o silêncio – virtualmente impossível no mundo físico não mediado. São assim aqueles ruídos que compõe o universo de referenciais que podemos escutar em determinada localidade. Tanto Chion em *A audiovisual* (2008) quando Schafer em *O ouvido pensante* (1986) utilizam do mesmo exemplo para resumir esse assim denominado ruído branco: as ondas do mar, que produzem um som específico, nada lógico ou ordenado, sem cadência específica, mas com uma característica única que remete imediatamente à paisagem do litoral. O ruído branco, assim, pode ser pensado como uma espécie de ruído que não se caracteriza pela *interferência*⁸, uma vez que não rompe ou fere uma mensagem semantizada, tal como uma fala, diálogo ou performance musical, mas sim um som ou conjunto de sons que caracterizam determinado ambiente, constituindo-o tanto quanto seus aparatos visuais.

À soma de elementos sonoros, incluindo vozes, ruídos, tanto interferentes quanto brancos, e a música, seja ela acusmática, diegética ou de fosso, Murray Schafer irá nomear de espaço sonoro, ou *soundscape*, conceito que adquire uma

⁸ Murray Schafer define o *ruído* enquanto o negativo do som, o indesejável, qualquer som que interfere e que destrói aquilo que queremos ouvir (SCHAFER, 1986, p.69).

clareza maior em sua língua original. Esse *soundscape* nada mais é do que a composição de elementos presentes em determinada circunstância, a textura sonora resultante daquilo que está a ocorrer no espaço recortado. Em filmes esse espaço sonoro, naturalmente, é plenamente manipulado, desde o direcionamento do microfone até o tratamento posterior, que pode envolver inclusive a dublagem das vozes, resultando possivelmente em absolutamente nenhum resquício da paisagem *real* originária, o que nos leva a pensa-lo enquanto uma opção narrativa, uma escolha, dotada de subjetividade e de atitudes que visam atribuir grau semântico a determinados elementos a fim de agregar sentido àquilo que está sendo intencionado.

Quando esse espaço sonoro apresenta uma quantidade considerável de elementos que remetem de forma mesmo indicial a referentes associados especificamente a determinados ambientes, épocas e culturas podemos pensar em territorialização sonora. O brasileiro José Miguel Wisnik nos apresenta essa proposta em *O som e o sentido* (1989) ao pensar a natureza das músicas modais e seus objetivos ritualísticos e sociais dentro das comunidades: sua natureza quase mítica, cíclica, associada a um eterno retorno e fortemente presa à terra⁹ num dialético rito de regresso às origens e de revivescimento da tradição. Pensando por esse prisma, determinados estilos e formas de música estão associados a suas respectivas origens, localidades e tempos característicos, bem como certos ruídos específicos – por exemplo: um tema em escala maior tocado por um violino em compasso ternário com pouca ou nenhuma síncope ou variação de tempo entre as notas pode facilmente ser assimilado à música de piratas, ainda mais se somada ao som das ondas quebrando junto à costa, de gaivotas e de um alvoroço de um movimentado porto caribenho. Dessa forma, podemos pensar, a partir desses conceitos, como o *espaço sonoro* dos filmes sobre *blues* é construído: baseado em índices sonoros

⁹ Wisnik, ao analisar as músicas modais – ou seja, aquelas cuja melodia orbita em torno de uma nota tônica, que tende a ser tocada constantemente, tal como os ragas indianos ou músicas rituais africanas, e que obedece não às leis das escalas maiores e menores propostos pelos estudiosos da baixa Idade Média medieval, mas sim a escalas particulares em função de sua nota fundamental –, destaca essa característica de “preso à terra”, associando a terra à “origem”, a um mito do eterno retorno. De acordo com a leitura do autor, são estilos característicos de sociedades conservadoras e que promovem a manutenção constante de costumes e ritos distantes na longa duração, inserindo-se num modelo cíclico quase “mitológico”, onde a música opera como mecanismos de conexão social entre os indivíduos do presente e os fundadores do grupo.

materializantes¹⁰, que no caso do *blues* rural seriam frases e intervenções musicais errantes, tal como se ninguém nunca estivesse a efetivamente tocar uma música, mas apenas a golpear seus instrumentos em meio às vastidões, e que viriam a compor não uma música diegética, de fosso ou acusmática, mas sim uma espécie de elemento constituinte do ruído branco associado às vastidões do delta do Mississippi, território nativo e reconhecido do estilo em questão. Dessa forma, o *blues* folclórico aparece nos filmes tal como um índice constituinte do ruído branco que irá compor o espaço sonoro que instintivamente territorializa o espectador na região aceita socialmente como berço do *blues*. O grande problema é: ele não é, e não pode ser pensado simplesmente assim. A grande questão que levantamos aqui é: mas por que no cinema do século XXI o *folk blues* é tratado dessa forma?

HIPÓTESES

A simples audição de rudimentares registros fonográficos das décadas de 1920 e 1930 já seria suficiente para romper esse paradigma de *delta blues* enquanto ruído branco, parte errante da paisagem natural do campo. Somemos a isso os trabalhos de pesquisa acerca do período. Como fica evidente a partir da leitura tanto do já citado Rowe como também de outros autores como Ted Gioia (2008), Albert Murray (1976) e Robert Palmer (1982), o *blues* não era um estilo individualista e nem depressivo. Era em verdade uma forma de sublimação das tribulações diárias. Como nos traz Francis Davis (1995), os músicos partem de um sentimento triste coletivo e o cantam com certo otimismo, para espantar a melancolia. Da mesma forma, sua principal função era entreter a comunidade em reuniões sociais, servindo inclusive de acompanhamento para danças, quando se carecia de uma *jukebox*. É de fato um lugar comum na bibliografia acerca do tema a existência das *juke joints*, estabelecimentos rurais, do tipo “beira de estrada”, em que os indivíduos se

¹⁰ Segundo Michel Chion em *A audiovisão* (2008) podemos pensar como índices sonoros materializante aqueles elementos que nos remetem para a “sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto da emissão do som” (CHION, 2008, p.92). Ou seja, aqueles elementos sonoros ligados numa relação de causalidade, tal como a natureza do índice em semiótica propõe, ao objeto – ou, aqui no caso, ambiente – de emissão. Na nossa leitura, todos os elementos constituintes do ruído branco natural do Sul rural dos EUA (o vento, insetos, roçar dos campos bem como intervenções humanas, como *work songs* ou sons esparsos de instrumentos tocados no estilo *blues*) acabam agindo dessa forma, uma vez que estão ligados às emissões naturais daquele ambiente emissor.

congregavam após a jornada de trabalho na lavoura para se embriagar e divertir. Nesses lugares, por diversas vezes, e apesar do nome, músicos amadores e de nível semi-profissional se apresentavam ao vivo e criavam verdadeira comoção com sua música noite adentro. O leitor pode ter uma ideia aproximada do aqui comentado a partir do recente filme “Black Snake Moan” (2009), de Craig Brewer, onde, apesar de não se propor uma leitura histórica, temos uma cena em que um combo de *blues* toca e anima a noite num estabelecimento que podemos facilmente caracterizar como uma *juke joint*. De onde então, afinal, surge essa tendência a representar o *blues* rural do delta como ruído da natureza? Levantamos aqui três hipóteses primárias.

Primeiramente, devemos analisar a história “dominante” do *blues*. Pensemos assim que, apesar de considerável literatura acerca das origens do estilo, muito de quase senso comum permanece no imaginário coletivo, afetando mesmo a pesquisadores não especialistas no assunto, que tendem a pensar o estilo como uma simples derivação das *work songs*¹¹ e dos *spiritual*¹², vindo a ser dessa forma um mero antecessor ao *jazz*. Dentre essas construções imprecisas talvez a mais comum é a que atribui ao músico W. C. Handy a suposta autoria dos primeiros *blues*, como o “Memphis Blues”, de 1912. Conta-se que o experiente músico, que à época já liderava uma big band de *jazz*, a Mahara Minstrels, certa vez ouviu um trio de músicos pitorescos – algumas versões apontam para um único músico solitário – tocando um som curioso numa estação de trem, uma peça musical que trazia certa melancolia, mas de forma peculiar, com versos repetitivos e ritmo circular. Inspirado por essa experiência, Handy teria renovado seu repertório e introduzido novos números com uma sonoridade diversificada, ganhando sucesso comercial e levando o estilo não só para o grande mercado e as grandes cidades, mas também para seu próximo estágio, que é comumente chamado da época das “grandes cantoras mulheres”. Essa leitura nos traz dois problemas cruciais: o primeiro é o de assimilar a gênese do estilo ao processo criativo de um indivíduo, e inclusive de um músico de

¹¹ *Work songs* eram formas tradicionais de cantos entoados durante o trabalho na colheita por escravos africanos e posteriormente negros livres. Sua estrutura é a de “pergunta e resposta”: um indivíduo “puxa” o verso e o resto do grupo entoa o coro em resposta. Essa prática foi influenciada por antigos cânticos de origem africana mesclados aos hinos musicais das igrejas cristãs do Sul rural.

¹² Chamamos de *spiritual* os números musicais entoados dentro de comunidades religiosas com temas bíblicos, fruto do forte sincretismo cultural e religioso do período.

formação erudita e que vinha da escola do *jazz* – e que, inclusive, traz muito da linguagem do *jazz* para as suas criações. Pensar assim, aliás, faz reduzir o *blues* enquanto conceito a uma mera forma musical, as conhecidas variações sobre os doze compassos alternando os acordes tônico, dominante e subdominante (I, IV e V), desconsiderando o *blues* enquanto cultura, enquanto expressão de um povo específico de determinada região, enquanto folclore mesmo. Ted Gioia em *Delta Blues* (2009) fala, por exemplo, em submundo do *blues*¹³, reforçando a ideia de que, em verdade, não podemos pensa-lo deslocado de seu ambiente enquanto mera forma, e insistir nesse papel de progenitor de Handy tende a nos direcionar para essa interpretação. O outro risco evidente é o de crer demasiadamente na “lenda” e voltar a pensar o estilo como ruído branco, como sons naturais integrantes da paisagem sonora do Sul rural dos EUA: indivíduos anônimos tocando errantemente um som cíclico em uma pequena estação de trem do interior. Isso ressoa demais à natureza ritual da música modal “presa à terra” da qual Wisnik fala. Essa interpretação, assim, nos interessa por ser uma possível explicação para o porquê de se pensar o *folk blues* dessa forma. Mas também acreditar que apenas esse argumento resolva a questão seria ingenuidade.

Devemos pensar também a própria dinâmica de mercado dentro da cena musical no momento da primeira grande migração de sulistas do estado do Mississippi para as cidades do Norte, com Chicago como polarizadora. Pensando a partir do trabalho de Rowe (1973) novamente, o primeiro grande fluxo se deu durante a década de 1920, quando os EUA experimentavam grande prosperidade econômica, e a vida nas cidades oferecia grandes oportunidades para indivíduos que viviam sob o regime de *sharecropping*¹⁴ no Sul. Dentre esses indivíduos temos alguns músicos, que terão que disputar o mercado com os já estabelecidos músicos

¹³ Em *Delta Blues* (2009), um profundo estudo sobre a origem, cultura e formação do estilo musical no Sul dos EUA o autor Ted Gioia destaca a violência e rudeza desse que será chamado de “submundo do blues”, permeado por assassinato, depressão, exploração, racismo, adultério e prisões, bem como a própria violência de um ambiente hostil, que submetia os indivíduos mais desamparados a catástrofes como enchentes e nevascas.

¹⁴ O regime de *sharecropping* era uma forma de trabalho típica das fazendas do Sul dos EUA. Era uma relação desigual, onde o trabalhador deveria pagar pelo uso da terra bem como por outros produtos e serviços que apenas eram oferecidos pelo proprietário. Entretanto, após o abatimento das dívidas, que nem sempre se concretizava, raramente restava algo para o pequeno camponês, constituindo uma espécie de escravidão por dívida, ou, como propõe Robert Palmer em *Deep Blues* (1982), uma espécie de regime “feudal”.

de *jazz*, que à época representavam o grupo étnico. Dessa forma, esses primeiros migrantes vão refinar e modificar suas abordagens para melhor atender aos gostos de seu novo público e para melhor se adequar ao mercado. Como nos mostra David Evans (1982), o estilo predominante de se tocar em torno da região de Drew, central dentro do estado do Mississippi, era mais ruidoso e rítmico, se valendo mais da técnica de *bottleneck*, golpeando todas as cordas de uma só vez em afinação aberta (D-G-D-G-B-D). Esse estilo é o que migrará junto através da Illinois Central Railroad para Chicago, e passará a se refinar paulatinamente, buscando se adequar ao ambiente. Na biografia de Muddy Water, escrita por Robert Gordon (2002), somos informados que mesmo a segunda grande leva de migrantes, que sobe o rio Mississippi na década de 1940, teve de lidar ainda com o mesmo desafio, e que Waters passou um longo período buscando ajustar sua performance aos padrões mais “*jazzísticos*” antes de efetivamente alcançar o sucesso comercial ao revisitar a crueza do *delta blues* original, tocado agora com recursos elétricos, satisfazendo assim os anseios nostálgicos de uma comunidade que buscava a manutenção dos valores de sua terra natal numa cidade dinâmica. Essa leitura nos leva a perceber que existiu em determinado momento uma ideia de “evolução” musical: do rude *blues* rural para o sofisticado *jazz* urbano. Entretanto, esse processo nada mais foi do que mera adequação à dinâmica mercadológica, uma vez que, pouco depois, os mesmo músicos retornam com força à estética do *delta blues* quando percebem que havia público para sua música. Esse pequeno detalhe histórico corrobora para a visão evolutiva de que o *blues* é uma forma primitiva que deu origem ao *jazz*, sendo que ambos são estilos totalmente distintos, gestados em lugares completamente diferentes – o interior rural de um lado, sob o regime quase feudal de *sharecropping*, e a dinâmica Nova Orleans, de colonização múltipla e efervescência cultural, do outro. Essa crítica nos esclarece mais a situação e dá forma ao “mito fundador” mencionado anteriormente. Mas resta ainda uma terceira chave interpretativa, de cunho mais subjetivo e especulativo, que gostaríamos de propor.

Naturalmente, a maioria esmagadora dos músicos de *blues* do começo do século XX aprendeu seus números mediante transmissão oral. Evans (1982) inclusive atesta isso em seu trabalho de campo, registrando a performance amadora de diversos indivíduos do entorno da região de Drew. Sendo assim, a maior parte

jamais havia tido contato com qualquer forma de gravação musical. Conheciam os discos de vinil tocados nas *jukeboxes* – manancial inclusive de novos números, apreendidos mediante escuta apurada –, mas careciam de experiência na parte do registro. Entre as décadas de 1930 e 1940, entretanto, Alan Lomax e John Ford empreenderam um esforço de catalogação da música folclórica dos afro-americanos das áreas rurais do Sul, viajando pelos sertões mississipianos em busca de possíveis “bastiões da tradição”. É curioso imaginar a reação de um indivíduo, negro, muitas vezes analfabeto, e que nunca tinha experienciado nada além daquela vida rural marcada pelo racismo e pela exploração, diante de um pesquisador branco interessado em registrar fonograficamente sua performance musical, que até então era de interesse apenas dos seus colegas de grupo étnico. É seguro pensar que a timidez tenha se manifestado, e esses indivíduos tenham buscado executar peças não para um grande público de pessoas alcoolizadas interessadas em dançar e se divertir, mas sim algo mais refinado, pensando que seria aquilo que viria a ser registrado – nada muito diferente do que está acontecendo em Chicago à mesma época. Além disso, como nos fica evidente na pesquisa de Gordon (2002) ao falar sobre Muddy, que fora inclusive registrado por Lomax, nem todas as canções gravadas foram aproveitadas, e apenas parte delas foi para o registro da Biblioteca do Congresso. Como nos propõe Evans, molda-se aqui um estereótipo acerca da música folclórica dos afro-americanos a partir dessas empreitadas acadêmicas – citando também outros trabalhos, como o de Howard W. Odum – (EVANS, 1982, p. 38), e esse modelo vai perdurar, diríamos aqui, até os dias de hoje, como fica evidente na leitura fílmica que propomos. O *blues* do delta é pensado assim como pitoresco e nativo de determinada região, que graças à intervenção de um músico acadêmico, W. C. Handy, alcançou o mundo; como primitivo, sendo abandonado frente à sofisticação de um estilo mais moderno, o *jazz*; e, finalmente, as pesquisas oficiais registram e divulgam as performances, reforçando essa imagem. De fato, construiu-se em certo momento uma imagem da música *blues* que não levou em conta o *blues* enquanto cultura local, aparentemente, e que buscou historicizá-lo dentro de uma escala evolutiva artificial que melhor servisse a uma estruturação narrativa passível não só de ser reproduzida, mas também encenada em filmes.

CONCLUSÕES PRELIMINARES

A presente reflexão se insere dentro de uma pesquisa maior e que, como já foi mencionado, se iniciou há seis anos e continua a render novos frutos e a provocar inquietação. Inicialmente focada em questões associadas à narrativa fílmica da História, os resultados da análise nos levaram muito mais a compreender “o que” é a história do *blues* no cinema. Entretanto, como pensamos a narrativa fílmica da História a partir do conceito de *lugar de memória* de Pierre Nora, como proposto pelo americano William Gynnn (2003), agora buscamos compreender a construção da aura de *autenticidade* nesses filmes, tal como proposto por David Grazian, Natalie Zemon Davis e Benjamin Filene¹⁵. Nesse sentido a análise específica da trilha sonora vem abrindo novos horizontes, e acreditamos que essa perspectiva assumida, de enxergar no trato da banda sonora a tendência a se posicionar o *blues* folclórico como ruído branco, como parte do território sonoro dos sertões do Sul dos EUA, poderá não só esclarecer a investigação histórica acerca do processo de rememoração, e mesmo de “mitificação”, da história do *blues*, como também oferecer uma chave de interpretação teórico-metodológica nova para se pensar os usos do som nos filmes históricos enquanto elemento fundamental para a construção da aura de autenticidade, fundamental para a eficiência do filme enquanto lugar de memória, tal como propomos aqui desde o começo da pesquisa.

REFERÊNCIAS

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DAVIS, Francis. **The History of The Blues: The Roots, The Music, The People**. USA: Da Capo Press, 1995.

¹⁵ Os três autores citados foram cruciais para a fundamentação teórica em torno do conceito de *autenticidade* que perseguimos. Primeiramente, David Grazian em *Blue Chicago* (2003) problematiza a “performance autêntica” de *blues* na Chicago atual; Natalie Zemon Davis em seu artigo “Any resemblance to person living or dead” investiga os fundamentos da ideia de “autêntico” nas narrativas fílmicas sobre o passado; e Benjamin Filene em *Romancing the Folk* (2000) investiga da mesma forma os critérios de parâmetros de autenticidade relacionados à chamada música *folk*. Ambos os autores chegam ao ponto que julgamos chave para a pesquisa: a ideia de *autenticidade* é socialmente construída e mensurada, não referindo à ideia de “legítimo”, mas sim de aceito pelo grupo mediante seus preceitos. Ideia que está exposta já na dissertação de mestrado *Cinema & Blues* (2014).

DAVIS, Natalie Zemon. "Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity." **Yale Reviews**, vol. 76, no. 4 (September 1987).

DÓRIA, D. P. C. **Cinema & Blues: representações audiovisuais do gênero no século XXI**. 76 f. Dissertação – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

_____. **Sobre Blues & Cadillacs: representações audiovisuais do blues no século XXI**. 56 f. Monografia – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

EVANS, David. **Big Road Blues: tradition and creativity in the folk blues**. Da Capo Press, 1982.

FILENE, Benjamin. **Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music**. USA: University of North Carolina Press, 2000.

GIOIA, Ted. **Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music**. EUA: W. W. Norton & Company, 2009.

GORDON, Robert. **Can't be Satisfied: the life and times of Muddy Waters**. Boston/New York, USA: Little, Brown and Company, 2002.

GRAZIAN, David. **Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs**. USA: University of Chicago Press, 2005.

GUYNN, William. GUYNN, William. **Writing History in Film**. New York, Routledge, 2006.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, No. 10 (Dezembro 1993).

MURRAY, Albert. **Stomping the Blues**. USA: Da Capo Press, 1989.

PALMER, Robert. **Deep Blues: A Musical and Cultural History from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World**. USA: Penguin Books, 1982.

ROWE, Mike. **Chicago Blues: the city and the music**. London: Da Capo Press, 1975.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história da música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BREWER, Brewer. **Black Snake Moan**. Paramount Classics, 2006.

COEN, Joel ; COEN, Ethan. **Ow brother, where art thou?** Touchstone Pictures, 2000;

MARTIN, Darnell. **Cadillac Records**. Parkwood Pictures ; Sony Music Film, 2008.

SAYLES, John. **Honeydripper**. Anarchist's Convention Film, 2007.