

PAOLA MENEGAT DELAZZERI

**“ELA CANTA QUE NEM NEGRA”: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO
RACIALIZAÇÃO NA PRÁTICA DO BLUES EM CAXIAS DO SUL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Coorientadora: Profa. Dra. Tatyana de Alencar Jacques

**Florianópolis
2018**

D343e Delazzeri, Paola Menegat
"Ela canta que nem negra": construções de gênero e racialização na
prática do blues em Caxias do Sul / Paola Menegat Delazzeri. - 2018.
179 p. il.; 29 cm

Orientador: Marcos Tadeu Holler
Coorientadora: Tatyana de Alencar Jacques
Bibliografia: p. 167-175
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Blues. 2. Música vocal. 3. Relações de gênero. I. Holler, Marcos Tadeu.
II. Jacques, Tatyana de Alencar. III. Universidade do Estado de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Música. IV. Título.

CDD: 781.643 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

PAOLA MENEGAT DELAZZERI

**“ELA CANTA QUE NEM NEGRA”: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO
RACIALIZAÇÃO NA PRÁTICA DO BLUES EM CAXIAS DO SUL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Banca examinadora:

Orientador:

Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC

Coorientadora:

Dra. Tatyana de Alencar Jacques
UDESC

Membros:

Dra. Vânia Beatriz Müller
UDESC

Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
UFRN

Florianópolis, 06 de julho de 2018.

Paola: Como tu te sente quando canta essas músicas?

Bibi Blue: Minha. Livre. Um dos momentos que eu consigo ser eu. Cada vez mais minha, porque eu não fui minha. Cada vez mais mulher porque eu me tornei mulher. Apesar de tudo, tem que continuar sonhando e essa é minha maneira de sonhar (BLUE, 2017b).

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas interlocutoras Bibi Blue, Camila Dengo, Débora de Oliveira, Franciele Duarte, Rhaysa Santos e Tita Sachet por compartilharem comigo tantos saberes e permitirem que eu adentrasse em seus cotidianos e histórias com gratuidade e solicitude. Aos donos do Mississippi Delta Blues Bar, Toyo Bago e Rodrigo Parizotto, por terem aberto as portas do bar para esse estudo, disponibilizando-me informações fundamentais sobre o bar, o festival e a história do blues. Agradeço por perceberem que eu não era “mais uma jornalista”.

Ao meu orientador Dr. Marcos Tadeu Holler por ter me acompanhado nesse processo do Mestrado Acadêmico com atenção e solicitude às minhas questões. De modo especial, agradeço à minha coorientadora, Dra. Tatyana de Alencar Jacques, com quem muito aprendi desde quando ingressei como aluna especial no PPGMUS/UDESC e durante toda a elaboração desta dissertação. Meu respeito e admiração a vocês, não apenas por serem excelentes professores, mas por serem grandes seres humanos.

À coordenação, aos professores e funcionários do PPGMUS/UDESC por colaborarem com o meu aprendizado e crescimento enquanto estudante e pesquisadora. Em especial, agradeço à professora Dra. Vânia Muller que, por meio do Grupo de Pesquisa “musicAR: Artisticidade.Cultura.Educação Musical” incentivou-me ainda mais a estudar as questões de gênero e racialização na música.

Aos colegas de turma da área de concentração Musicologia/Etnomusicologia, membros do Grupo de Pesquisa musicAR, membros do Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade – MUSICS, e colegas da área de Educação Musical agradeço pela amizade, companheirismo e por compartilharmos juntos inúmeros momentos de aprendizagem.

Por fim, agradeço de forma muito especial à minha família (pai, mãe, Giulia, Johnatan, Lindair, Antônio e Victória) pelo incentivo ao estudo e hospitalidade ao longo desses dois anos. Esta dissertação é dedicada a vocês.

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma etnografia das práticas do blues na cidade de Caxias do Sul (RS). Essas práticas, aqui tratadas como cena blues, são territorializadas e simbolicamente legitimadas por dois principais agentes: o bar Mississippi Delta Blues Bar (MDBB) e o festival Mississippi Delta Blues Festival (MDBF). Emergem desse campo de pesquisa intersecções de gênero e raça, evidenciadas por elogios como “ela canta que nem negra”. Tendo isso em vista, objetivei problematizar e sinalizar as questões de gênero e as construções racializadas de corpo e voz a partir da imersão no universo feminino do blues em Caxias do Sul. Para dar conta desse objetivo, descrevo a cena blues caxiense localizada no Largo da Estação Férrea; apresento o gênero musical blues a partir da análise das narrativas míticas sobre suas origens; discorro acerca das características sonoras desse gênero musical e sobre a atuação de algumas mulheres pioneiras do blues. Desenvolvi trabalho de campo entre agosto de 2017 e janeiro de 2018 e tive seis mulheres como minhas principais interlocutoras (cinco cantoras e uma instrumentista). Busco demonstrar como, se por um lado, emergem ligados às práticas musicais e vocais discursos que essencializam categorias sociais como gênero e raça, por outro, a voz em performance pode operar como meio de desconstrução de normatizações e binarismos ligados ao saber-fazer vocal no universo blues. Sugiro, ainda, que os significados construídos em torno de uma prática vocal devem se voltar na atuação do próprio intérprete, a fim de recuperar a agência do(a) cantor(a), em vez de uma legitimação baseada em uma noção essencializada de raça e gênero.

Palavras-chave: Etnografia. Blues em Caxias do Sul. Questões de gênero. Racialização. Práticas vocais.

ABSTRACT

This master's dissertation consists of an ethnography of blues practice in Caxias do Sul City (RS). These practices, here treated as blue scene, are territorialized and symbolically legitimized by two main agents: the Mississippi Delta Blues Bar (MDBB) and the Mississippi Delta Blues Festival (MDBF). From this research field it is shown gender and race intersections evidenced by compliments like "she sings like a black woman". As a result I intended to problematize and indicate the gender issues and the body and voice racialized constructions from the blues immersion in the female universe in Caxias do Sul. To truly represent this aim, I describe the blues scene caxiense located in Largo da Estação Ferrea. I present the blues musical genre from the analysis of the mythical narratives about its origins. I talk about this musical genre and its sonic characteristics and also about the performance of some pioneering women of the blues. I developed fieldwork between August 2017 and January 2018 and I had six women as my main interlocutors (five singers and one instrumentalist). I aim to demonstrate as though, on the one hand there are speeches linked to musical and vocal practices essentializing social categories as race and gender, on the other hand the performative voice can act as a mean of normatization deconstruction and binarisms linked to the know-how in the blues universe. I also suggest that the meanings built around a vocal practice should point out the interpreter performance in order to regain the singer's agency rather than a legitimization based on a notion essentialized by race and gender.

Keywords: Ethnography. Blues in Caxias do Sul. Gender issues. Racialization. Vocal practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As cantoras Rhaysa e Camila cantando juntas em 23 de dezembro de 2017.	28
Figura 2 - Tita Sachet cantando na abertura do MDBF de 2017.	30
Figura 3 - Débora de Oliveira tocando com a sua banda It's So Blues no MDBB.	32
Figura 4 - Fran Duarte e banda apresentando-se no MDBB dia 24 de janeiro de 2018.	33
Figura 5 - Reportagem do jornal Zero Hora divulgando o "Jazz de Bibi".	35
Figura 6 - Camila Dengo e sua banda Mamma Doo durante uma apresentação no MDBB.	33
Figura 7 - Recordação do pai da cantora Camila Dengo.	37
Figura 8 - Stand dos imigrantes senegaleses no MDBF 2017.	56
Figura 9 - Imagem publicada na revista Mississippi Delta Blues Festival na edição de 2012.	59
Figura 10 - Rua Augusto Pestana no bairro São Pelegrino.	60
Figura 11 - Atual Secretaria da Cultura de Caxias do Sul e antiga Estação Ferroviária.	62
Figura 12 - Entrada do Bar Mississippi e Rua Augusto Pestana em 2017.	63
Figura 13 - Trilhos do Trem perpassando o MDBF de 2015.	63
Figura 14 - Reportagem "100 anos da chegada do trem".	66
Figura 15 - Agenda do Bar Mississippi no mês de julho de 2017.	73
Figura 16 - Loja do Mississippi Delta Blues Bar.	74
Figura 17 - Mojo Hand vendido na loja do MDBB.	77
Figura 18 - Mapa do festival de 2016.	81
Figura 19 - Anikka Chambers apresentando-se no Palco Magnólia na 9 ^o edição do MDBF.	85
Figura 20 - Fran Duarte e as Meninas Cantoras de Nova Petrópolis no Palco Magnólia.	86
Figura 21 - Cigarbox produzida por Guz Ferreiro e vendida durante o MDBF 2017.	102
Figura 22 - Cantora Camila Dengo apresentando-se no Palco Magnólia no dia 24 de novembro de 2017.	156
Quadro 1 - Nacionalidade dos imigrantes que chegaram na Colônia Caxias, entre os anos de 1875 e 1878.	53
Quadro 2 - Dados relevantes ao longo dos dez anos de MDBF.	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 REFLEXÕES SOBRE A ETNOGRAFIA: METODOLOGIA DE PESQUISA DE CAMPO, QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA SOCIAL	23
1.1 APONTAMENTOS SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA SOCIAL	38
1.1.1 Estudos feministas e de gênero em perspectiva musicológica/etnomusicológica	38
1.1.2 Raça Social	43
2 BLUES NOS TRILHOS DA ESTAÇÃO FÉRREA DE CAXIAS DO SUL	51
2.1 A CIDADE DE CAXIAS DO SUL	51
2.2 A LOCALIZAÇÃO E A TERRITORIALIZAÇÃO ACÚSTICA DA CENA	60
2.3 MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR (MDBB)	69
2.4 MISSISSIPPI DELTA BLUES FESTIVAL (MDBF).....	77
2.5 O PALCO MAGNÓLIA (MAGNOLIA STAGE).....	82
3 CONHECENDO E RECONHECENDO O BLUES: NARRATIVAS SOBRE AS ORIGENS DO BLUES E A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO MUSICAL	89
3.1 ASPECTOS SONOROS DO GÊNERO MUSICAL	108
3.2 O BLUES E A INDÚSTRIA MUSICAL	116
3.3 O BLUES ENQUANTO UM SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES ABERTO	119
3.4 WOMEN IN BLUES	122
4 “ELA CANTA QUE NEM NEGRA”	133
4.1 “CONSTRUÍ MINHA IDENTIDADE VOCAL CANTANDO BLUES”	135
4.2 “JÁ OUVI ME DIZEREM ‘TU TEM VOZ DE NEGRA’”	142
4.3 “EXISTE SEMPRE A NECESSIDADE DO SER HUMANO DE ROTULAR, DELINEAR, LIMITAR TUDO”	145
4.4 “TEM MUITA EXPECTATIVA QUANDO UMA BANDA TEM UMA VOCALISTA”	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE A – ENTREVISTA ABERTA N. 1	177
APÊNDICE B – ENTREVISTA ABERTA N. 2	179

INTRODUÇÃO

A cidade de Caxias do Sul (RS) representa a segunda maior economia do Estado do Rio Grande do Sul, tendo a indústria metal mecânica e a agricultura como responsáveis pela potencialização econômica local. Caxias do Sul é associada, portanto, como um importante polo industrial nacional. Em 1997, o Poder Legislativo do município aprovou e sancionou a Lei nº 4773 que cria a Secretaria Municipal da Cultura, a qual era vinculada anteriormente à Secretaria de Educação. Anos depois, criou-se o Conselho Municipal de Cultura em setembro de 2004 através da Lei nº 6278 que, dentro de inúmeras iniciativas, buscava, conforme os incisos primeiro e segundo do artigo I dessa Lei, “propor e deliberar sobre políticas públicas de desenvolvimento da cultura, a partir de iniciativas governamentais e/ou em parceria com agentes privados, sempre na preservação do interesse público; e, promover e incentivar estudos, eventos, atividades permanentes e pesquisas na área da cultura” (CAXIAS DO SUL, 2004). Essas ações contribuíram para tornar a cidade também um polo cultural¹, ampliando assim o seu cenário cultural e fomentando a expressão artística local. Nesse período dos anos 2000 ocorreu a criação do Coro Municipal, da Companhia de Dança de Caxias do Sul e da Orquestra de Sopros de Caxias do Sul.

Esse conjunto de iniciativas propiciou também a implantação do Mississippi Delta Blues Bar (MDBB), que promove o festival de blues chamado Mississippi Delta Blues Festival (MDBF). Apesar de o bar não ser um projeto da prefeitura, propriamente, mas sim dos donos do estabelecimento, esse contexto político possibilitou que a iniciativa se tornasse frutífera. No ano de 2017, o festival de blues completou dez anos; o mesmo acontece anualmente e representa um dos maiores eventos do gênero em âmbito nacional e da América Latina. Visto como um evento semelhante ao dos grandes festivais que ocorrem nos Estados Unidos, o MDBF é valorizado pela população caxiense e expandiu-se propiciando um movimento turístico e econômico significativo para a cidade.

O bar Mississippi, assim como outros bares e restaurantes, está localizado no chamado Largo da Estação Férrea, que é um complexo da antiga estação férrea de Caxias, a qual foi tombada e é a sede da Secretaria de Cultura da prefeitura de Caxias do Sul desde 2004. Atualmente, essa localidade integra restaurantes, casas noturnas, a Secretaria de Cultura da

¹ O conceito de “cultura” acima apresentado trata-se de uma categoria nativa. Dessa forma, como etnomusicóloga, não compartilho das noções de cultura apresentadas nesse contexto de políticas públicas, tanto quando ligado à imigração italiana quanto à operacionalização do gênero musical blues. Penso-a antes como “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas” (CUNHA, 2009, p. 313).

Prefeitura de Caxias do Sul, a Biblioteca Parque Largo da Estação, o Teatro Moinho da Estação, além de escritórios, órgãos públicos e espaços comerciais. A localidade é referência para eventos ao ar livre, que crescem a cada ano e compõem o calendário cultural da cidade, sendo um deles o MDBF. Dessa forma, o Largo da Estação Férrea representa para a população caxiense um espaço de entretenimento e de acesso a atividades culturais.

O cenário musical dessa localidade - a “estação”, assim chamada pelos caxienses -, é diversificado. É possível apreciar, em uma mesma noite, música eletrônica, pop, música gaúcha, jazz, rock, funk, sertanejo, entre outros gêneros musicais. Porém, isso ocorre quase sempre em lugares específicos (bares, restaurantes etc), pois cada um desses espaços privilegia gêneros musicais dominantes. Assim acontece com o blues, que é tocado principalmente no MDBB. Como esse é o espaço voltado para a prática desse gênero, os demais bares não o determinam como o seu gênero musical principal. É o caso da casa noturna chamada Bier Haus, que atribuiu o rock como o seu gênero musical principal e o blues como um gênero secundário. Sob essa perspectiva, entendo que, quem deseja ouvir blues, direcionará sua escuta para o “Missi”. Essa prática musical localizada geograficamente “ensina” os ouvintes como pertencer, encontrar lugar, bem como não pertencer ou estar à deriva da cena bluseira.

O “Missi”, assim chamado carinhosamente pelo público que frequenta o bar, instalou-se em Caxias do Sul no ano de 2006, e recebe semanalmente artistas nacionais e internacionais para tocar e cantar. É administrado pelo empresário e músico Toyo Bagoso em parceria com seu sócio Rodrigo Parizotto. Em entrevista com os donos do estabelecimento e idealizadores do festival, percebo a importância do bar para o cenário musical de Caxias do Sul. Com ele, cantores, cantoras e instrumentistas da cidade passaram a conhecer e a se interessar ainda mais pelo gênero musical blues. Segundo a cantora caxiense Camila Dengo, “antes do Mississippi chegar aqui, eu já ouvia blues e me identificava muito com o gênero, porém, através do bar, pude assistir artistas com mais experiência que me influenciaram bastante e me apresentaram um novo repertório” (DENGO, 2015). Ela comenta ainda que:

O Mississippi foi fundamental na formação de uma cena local, na formação de músicos que integram a cena “blueseira” nacional, pois, através do bar, o gênero se popularizou e os músicos têm a oportunidade de assistir a grandes artistas. Cada show que assisto vale por uma aula (DENGO, 2015).

Concomitante à afirmação de Camila, a cantora Tita Sachet também aponta que o bar “foi fundamental para a cena blues caxiense. Antigamente, tinha algumas bandas de blues em Caxias, mas o blues nunca foi o ponto forte de Caxias do Sul. A partir do Mississippi, muita coisa começou a surgir” (SACHET, 2017). A partir disso, observo a formação de uma espécie

de cena blues na cidade, a qual é catalisada e legitimada culturalmente por dois agentes: o MDBB e o MDBF². Essa é experienciada pelo público que se senta nas mesas do bar para assistir às bandas que tocam, para se alimentar dos pratos *Voodoo Chicken* ou *Filet Jack Daniel's Sauceé* (pratos típicos do Estado do Mississippi feitos com ingredientes que remetem à culinária dessa região – a chamada *South Food*) ou, ainda, para tomar chope em um copo estampado com algum dos grandes astros do blues. Esse público se identifica com o bar a ponto de vestir uma camiseta com o slogan do festival ou colar um adesivo com essa imagem em seu carro. Na época em que o festival ocorre (geralmente no fim do mês de novembro de cada ano), essa cena blues é aguçada e se expande pelos noticiários, redes sociais e comentários cotidianos dos caxienses.

Os fatos apresentados representam indícios de um amplo e complexo objeto de pesquisa, o qual envolve questões de construção identitária, legitimidade cultural, raça, etnicidade, questões de gênero, entre outras. Essas questões levam-me a indagar os motivos pelos quais essa “cena blues” tornou-se tão significativa para o cenário musical de Caxias do Sul em tão pouco tempo. Ou seja, o que há por trás dos solos de guitarra de B.B. King, Bob Stronger, Joe Bonamassa, Albert King e outros, quando executados na terra dos “gringos³” da serra gaúcha?

O esboço inicial dessa cena musical suscita meu interesse em responder a seguinte questão de pesquisa: como as práticas musicais das mulheres (cantoras e instrumentistas) atuantes na cena blues caxiense ligam-se e articulam-se com construções de gênero e raça? Para respondê-la, optei em realizar uma etnografia sobre a prática do blues na cidade de Caxias do Sul, tendo como foco de atenção as concepções musicais e os discursos das mulheres dessa cena. Além delas, durante o período em campo, realizei entrevistas com os donos e as atendentes do bar Mississippi, músicos da cena blues local, técnicos de áudio e o público do MDBB e do MDBF.

O escopo das minhas discussões é limitado, em grande parte, nas intersecções de gênero e raça na música, em vez de outras como classe, etnia e geração. No entanto, reconheço que, em última instância, essas categorias estão interligadas, criando caminhos

² É válido constar que a localidade do Mississippi (Estado dos Estados Unidos) é, segundo as narrativas históricas sobre o blues, a região de seu aparecimento. As origens míticas do gênero musical serão abordadas no terceiro capítulo desta dissertação.

³ O termo “gringo” é uma categoria nativa empregada de maneira informal pelos cidadãos da serra gaúcha para denominar aqueles que descendem de imigrantes italianos. É válido salientar, ainda, que a região onde hoje se localiza Caxias do Sul foi uma das que mais recebeu imigrantes italianos no período de 1875 a 1914. (Fonte: Revista Portal Itália, maio 2016. Disponível em: <http://www.portalitalia.com.br/historia/rs/comunidade_mapa_rsvejamaais.asp>. Acesso em: 20 maio 2016).

diferentes para a compreensão dessa prática musical. Ao longo do texto, ainda que não de forma direta, apontarei algumas percepções acerca das questões de classe que estão relacionadas com o universo do blues em Caxias do Sul.

Ao se tratar das questões de gênero, pude perceber a presença de mulheres atuando em uma função específica na cena: em sua maioria, elas são as cantoras de suas bandas. Outro dado relevante é que em 2014 o MDBF “direcionou” as atrações que envolvem mulheres (cantoras ou instrumentistas) em um palco especial chamado Palco Magnólia. Nele, já se apresentaram cantoras estadunidenses como Annika Chambers; a cantora, guitarrista e compositora britânica Bex Marshall; e diversas cantoras caxienses, como Camila Dengo, Franciele Duarte, Tita Sachet, Etiane Nadine e a gaitista Débora de Oliveira. Apesar de esse palco viabilizar apresentações que envolvam as mulheres como protagonistas, a participação das mesmas em outros palcos do festival é flexível e há circulação.

Tendo em vista a emergência em discutir a visibilidade e a invisibilidade das mulheres em relação às suas práticas musicais, essa pesquisa opta por atribuir especial atenção à articulação das bluseiras dessa cena. Ao privilegiar o trabalho de campo e o método etnográfico, entendo que as interações diretas e face-a-face com as minhas interlocutoras resultaram em imagens e noções mais satisfatórias do contexto pesquisado. Minha compreensão e preferência pelo trabalho de campo cooperou, também, para a própria tomada de consciência feminista.

O interesse em acionar e problematizar o conceito de raça nesse estudo, manifestou-se diante do fato de que o blues, gênero que emergiu dos Estados Unidos como uma música negra, é incorporado em Caxias do Sul por músicos brancos de classe média, filhos de imigrantes europeus, em sua grande maioria. Dessa forma, busquei compreender como ocorre essa apropriação, como essas pessoas percebem a relação de suas práticas com a música negra, como se articulam as representações de raça e quais são os sentidos assumidos e articulados por essa manifestação de música popular.

É importante ressaltar o fato de que eu mesma atuo na cena caxiense, desde que me dediquei como cantora de blues na banda Son Of a Blues. Curiosamente, a ideia de formar minha banda de blues ocorreu logo após assistir a uma performance inspiradora da cantora norte-americana Zora Young no MDBF em novembro de 2015. Com isso, percebo que há uma crescente formação de apreciadores do gênero em Caxias do Sul, sendo estes músicos ou não. Essa pesquisa se vincula também às memórias sociais que moldaram minha prática enquanto cantora e professora de canto; inicialmente, pelo anseio em compreender os motivos pelos quais a voz humana é facilmente e coloquialmente convencionada pela cor de pele de

uma pessoa (a “voz de negro”), ao passo que, quando um indivíduo rompe com essa “lógica” - como cantores brancos que cantam soul music, rap, jazz ou blues (pode-se pensar na cantora Joss Stone de soul music ou no rapper Eminem) - acaba chamando a atenção da mídia pela suposição de que a cor da pele é ou não alusiva à sua voz. Em segundo lugar, pude experienciar, enquanto pesquisadora, que a concepção de voz baseada em uma “essência” definida pelo corpo, raça (cor) e/ou gênero pode ser pernicioso: ao convidar a única cantora negra da cena blues caxiense para participar desse estudo, a cantora não aceitou meu convite, o que evidenciou, nas palavras dela, a “objetificação” do ser e o complexo dessas categorias, mais do que uma mera dificuldade analítica por parte de nós, pesquisadores(as).

Considerando os dados obtidos em campo, essa pesquisa teve como objetivo geral problematizar e sinalizar as questões de gênero e as construções racializadas de corpo e voz a partir da imersão no universo feminino do blues em Caxias do Sul. Dessa forma, as dimensões de gênero e raça são problematizadas a partir das nuances do universo específico pesquisado.

Por fim, é válido constar que essa dissertação está estruturada em quatro capítulos, os quais se referem ao cumprimento dos objetivos específicos estabelecidos para o desenvolvimento desse estudo. No primeiro capítulo, apresento e descrevo os recursos e ferramentas metodológicas dessa etnografia. Além disso, apresento algumas considerações em relação às pesquisas sobre gênero e música e discorro acerca do conceito de raça social. No segundo capítulo, é apresentada a cena blues caxiense - sua localização geográfica e simbólica no Largo da Estação Férrea, bem como dados históricos e documentais sobre o bar e o festival. Esse capítulo também é destinado a discutir a importância e a repercussão do Palco Magnólia para o evento, para as cantoras de blues e para o público do festival. O terceiro capítulo aborda o blues enquanto gênero musical a partir da análise das narrativas sobre suas origens. Essa narrativa é constituída através do referencial bibliográfico e dos dados coletados em campo. Acompanho, também, as características sonoras que caracterizam o blues e a atuação das mulheres que foram pioneiras nesse gênero musical.

O quarto capítulo relaciona as questões teóricas com o material empírico vivenciado e experienciado com as seis interlocutoras dessa pesquisa, sendo cinco cantoras e uma instrumentista. O trabalho de campo aconteceu ao longo dos meses de agosto de 2017 a janeiro de 2018. Nesse período, realizei entrevistas abertas e conversas nas residências ou locais de trabalho das interlocutoras e pude acompanhá-las, como ouvinte, em seus ensaios e apresentações no bar Mississippi, no MDBF de 2017 e em outros bares da cidade.

Esse capítulo evidencia e analisa, sobretudo, como as questões de gênero e de racialização são construídas no interior da cena blues pelo discurso das minhas interlocutoras. Os dados coletados apontam que, quando categorias sociais como gênero e raça são associadas à voz humana, por exemplo, tal voz passa a adquirir um caráter inerente aos indivíduos. Assim, a categoria nativa “voz de negro” funcionaria como prática de controle, acesso às posições sociais e evoca valores de uma natureza incorporada que essencializa o corpo e a voz da intérprete.

1 REFLEXÕES SOBRE A ETNOGRAFIA: METODOLOGIA DE PESQUISA DE CAMPO, QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA SOCIAL

Neste capítulo discorro, inicialmente, sobre os recursos e ferramentas metodológicas utilizadas na presente etnografia e apresento as seis mulheres interlocutoras desse estudo. Posterior a isso, no subcapítulo intitulado ‘apontamentos sobre questões de gênero e raça social’ discorro acerca das intersecções gênero e raça, vistas como chaves de leitura fundamentais para a compreensão da prática do blues em Caxias do Sul.

Para tanto, é válido ressaltar que a etnografia é o próprio trabalho produzido em antropologia social e também em muitos outros campos, tendo ganhado singularidade a partir da multiplicidade de abordagens nas diversas áreas que abrange. Ela consiste em uma descrição densa e na produção textual a partir da imersão do pesquisador no contexto dos sujeitos em questão, ou seja, na experiência decampo (GEERTZ, 1978).

Clifford Geertz (1978) aponta que a etnografia parte de um esforço intelectual para produção de descrição densa e que ela visa à reflexão a partir do contato com as múltiplas estruturas conceituais e complexas do campo. Essas estruturas podem se encontrar sobrepostas, irregulares, implícitas, estranhas ou naturalizadas pelos nativos. Cabe, então, ao pesquisador apreender tais estranhezas e posteriormente, interpretá-las. Geertz (1978) ressalta que, antes de um método mecânico de observação participativa e transcrição, a etnografia envolve estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, mapear um diário e assim por diante. Posterior à utilização dessas técnicas e processos, ela empreende esforço intelectual para a elaboração de uma descrição densa (GEERTZ, 1978, p. 4).

Em perspectiva etnomusicológica, Anthony Seeger (2008) relacionou as concepções de música e de cultura, estabelecidas anteriormente pela antropologia e pela musicologia, numa perspectiva que envolve “tanto sons quanto seres humanos” (SEEGER, 2008, p. 239). Nesse sentido, almejo por meio da etnografia da música desenvolver uma “[...] abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 2008, p. 239).

O método também aborda e valida a importância dos eventos musicais. Seeger (2008) afirma que é por meio da descrição deles que se forma a base da etnografia da música. Os eventos correspondem a um grande e amplo nicho de significados constituídos pelo indivíduo (músicos ou público), e esses significados devem justificar fatores de caráter socioeconômicos e temporais:

a música que eles executam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento. Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da *performance* podem ser significativos, assim como o gênero, idade e status dos executantes e da audiência (SEEGGER, 2008, p. 238).

Além de abordar essas considerações acerca do trabalho etnográfico, proponho algumas reflexões de significativa importância para o desenvolvimento desse estudo. Refiro-me à minha perspectiva *insider* nesse campo, ou seja, o fato de ser caxiense e participante dessa cena blues. Para ampliar essa discussão, os estudos de Bruno Nettl (2005) apontam a posição do *insider* (aquele que naturaliza os processos musicais e estético-musicais) e do *outsider* (aquele que desconhece esses processos e procura entendê-los) como uma questão de perspectiva e questiona a existência de um verdadeiro *insider* no trabalho etnomusicológico. Além disso, ele fornece a ideia de que a pesquisa conjunta por um *insider* e um *outsider* pode ser uma forma de encurtar fendas e cooperar para uma pesquisa colaborativa e de coautoria (NETTL, 2005).

Diante disso, Bruno Nettl (2005) sugere outra nomenclatura para a prática do trabalho etnomusicológico chamada “*at home*”. Essa surgiu após o ano de 1985 e centra-se no estudo de culturas que estão nos “quintais” dos pesquisadores, ou seja, é o estudo de suas próprias culturas: “A noção de ‘em casa’ sugere o pesquisador olhando literalmente no próprio quintal” (NETTL, 2005, p. 205). Analiso, então, que essa se adequa melhor para o presente estudo, uma vez que pesquiso a minha própria cultura e desconheço muitos aspectos do campo, tornando as barreiras do *insider* e *outsider* tênues e relativas diante dessa preposição.

Além de apresentar essas reflexões associadas à presente pesquisa, é válido apontar que, para o desenvolvimento da mesma, acionei a pesquisa documental combinada ao método etnográfico, a fim de contextualizar o blues no contexto específico de Caxias do Sul. Assim, o levantamento de dados históricos ocorreu por meio da coleta de notícias e reportagens em jornais e *sites* locais, durante os meses de agosto a outubro de 2017. Esses dados demonstraram como ocorreu a chegada e a consagração do gênero musical na cidade. Cito como uma das fontes de pesquisa o *Jornal Pioneiro*, que é o principal jornal do município e que, anualmente, produz matérias sobre o evento, além de divulgá-lo. Com isso, pude agregar informações significativas entre o ano de implantação do bar (2006) até o presente ano.

Para relacionar os conceitos bibliográficos à ótica nativa dos sujeitos, utilizo o método da etnografia da música (SEEGGER, 2008), mencionado anteriormente, o qual evidencia as relações entre a música de grupos humanos, sua organização e a sua cultura. Da mesma forma

que Seeger (2008), Tiago de Oliveira Pinto (2001) compreende a música como um “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Em sua perspectiva, o estudo etnográfico envolve, então: “todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (PINTO, 2001, p. 227-228).

Entendo, nesse sentido, que a função do etnomusicólogo é compreender o discurso nativo e recuperá-lo no texto. Dessa forma, esse estudo envolveu a pesquisa de campo assim como os “encontros etnográficos” (BRAGA, 2013, p. 274), os quais são marcados por sentimentos e racionalidades mútuas entre pesquisadora e interlocutores. Essa escolha soma-se à contemplação da ótica nativa como prática do trabalho de campo.

Em um momento inicial, adotei um diário de campo utilizado para registrar os questionamentos e as observações pessoais quanto ao tema de pesquisa e registrar frases que chamavam a minha atenção quando frequentava o Bar Mississippi Delta Blues Bar. Além do diário de campo, realizei entrevistas narrativas e semiestruturadas, vistas como ponto de entrada para organizar esquemas interpretativos dos dados fornecidos através das narrativas das interlocutoras. Para isso, apliquei questionários (APÊNDICE A e B) na forma de entrevistas em cada contexto pesquisado. Esses questionários foram uma ferramenta para a coleta de dados e serviram como orientação e mediação para as entrevistas.

É válido acrescentar que as entrevistas não se fixaram como a única forma de coleta de dados, de forma que, no decorrer do trabalho de campo, busquei acompanhá-las em outras atividades referentes às suas atuações musicais, como o espetáculo da Escola de Música Allegro, em dezembro de 2017, no qual as cantoras Rhaysa Santos e Camila Dengo estavam envolvidas. Nesses encontros, além de conversarmos sobre assuntos referentes à pesquisa em si, compartilhávamos escutas, discutíamos assuntos paralelos e de interesse comum entre nós, como a gestão da carreira profissional, além de trocar informações referentes à nossa atuação enquanto mulheres, cantoras e musicistas⁴. Dessa forma, tanto nas entrevistas quanto nos encontros não formalizados, os aspectos linguísticos e simbólicos de cada entrevistado ou entrevistada, suas práticas e reflexões foram mantidas, registradas e analisadas.

⁴ Ellen Koskoff (2014) aponta que, ao privilegiar dialogar com investigações em que o marco metodológico se centra no trabalho de campo e na etnografia musical, resultam interações: “conversando, rindo, ouvindo, gritando, comendo, fazendo música, resultam a maneira mais direta e eficaz de compreender os outros e suas músicas em relação a outros métodos de documentação” (KOSKOFF, 2014, p. XIII, tradução nossa). Dessa forma, percebo que essa pesquisa perpassou interações como essas, uma vez que as formulações sobre música e gênero entre pesquisadora e interlocutoras resultaram deste tipo de empreendimento metodológico-epistemológico.

A pesquisa de campo ocorreu de agosto de 2017 a janeiro de 2018. Estimo que resultaram, aproximadamente, oito horas de entrevistas e um acervo significativo de imagens, vídeos e áudios. Para melhor analisar esse material, realizei a transcrição das entrevistas e das observações nas noites em que frequentei o bar Mississippi e os três dias do MDBF de 2017 (22, 23 e 24 de novembro de 2017). Os dados coletados e transcritos foram incorporados ao texto da dissertação.

Para melhor contemplar esse estudo, além de mapear a cena blues caxiense, descrevendo a dinâmica dos shows, buscando traçar o perfil sociocultural de público e músicos e fazendo um levantamento das bandas locais atuantes, optei por acompanhar a atuação de cinco cantoras de blues da cidade. São elas: Camila Dengo, da banda Mamma Doo; Tita Sachet, da dupla Tita & Rafa; Rhaysa Santos, da banda Rhaysa & The Standards; Franciele Duarte, da banda Madelaine Soul; e Bibi Blue, da banda Bibi Jazz Band. Além das cantoras, acompanhei a prática musical da gaitista Débora Oliveira, da banda It's So Blues. Essas mulheres compartilham de algumas qualidades comuns em suas práticas musicais: 1) as cinco cantoras, a gaitista e suas respectivas bandas são atuantes na cena musical de Caxias do Sul; 2) elas e suas bandas já se apresentaram ou apresentam-se com regularidade no bar Mississippi; e 3) a maioria delas já participou (cantando ou tocando) de pelo menos alguma das edições do MDBF.

Busquei acompanhar as interlocutoras em suas apresentações no MDBB ou em outros bares da cidade, como o Bar Zanuzi e a Bier Haus, no MDBF de 2017 e em eventos nos quais elas atuaram como professoras de canto. Os espaços escolhidos para as entrevistas e encontros foram, por vezes, em suas próprias residências (Camila Dengo e Tita Sachet), em minha residência (Rhaysa Santos), nos espaços de educação musical em que trabalham (Fran Duarte, Camila Dengo e Bibi Blue), nos locais que ensaiam com suas bandas (Fran Duarte e Camila Dengo), nos locais de show, como o Bar Mississippi e o Bar Zanuzi (Fran Duarte, Tita Sachet, Camila Dengo, Bibi Blue e Débora de Oliveira), ou, ainda, no local em que elas me sugeriam, como o espaço chamado Arco da Velha Café, que é localizado no centro da cidade, próximo ao trabalho de duas interlocutoras (Bibi Blue e Débora de Oliveira). Cumpre salientar que, além de ter entrevistado essas seis mulheres, entrevistei os dois donos do MDBB (Toyo Bago e Rodrigo Parizotto), a fim de melhor compreender a cena blues local. As entrevistas com os donos do bar ocorreram no bar Mississippi, após a apresentação da cantora Fran Duarte, no dia 24 de janeiro de 2018.

Intento, nesse momento, apresentar as seis interlocutoras dessa pesquisa, abordando, sobretudo, a relação que elas estabelecem com o blues e com outros gêneros musicais, como o

rock, soul e jazz, dados referentes às suas histórias, atuação profissional, informações sobre suas vidas cotidianas e como as conheci. A primeira entrevista ocorreu com a cantora Rhaysa Santos no dia 14 de setembro de 2017, em minha residência. Pelo fato de termos a mesma idade, eu e Rhaysa compartilhamos de amizades e experiências musicais comuns. Além disso, fomos colegas de trabalho na Escola de Música Allegro nos anos de 2014 e 2015. Nessa escola, ministrávamos aulas de canto para crianças e adolescentes e *workshops* de técnica vocal. Durante os dois anos em que trabalhamos juntas nessa escola, realizamos viagens de estudo que visavam nosso aprimoramento enquanto cantoras e professoras. Assim, pude aproximar-me ainda mais de Rhaysa.

Além de cantar e ensinar canto, Rhaysa é professora de inglês em uma escola de Ensino Fundamental chamada Madre Imilda, em Caxias do Sul. Ela explica que compreende a prática do canto e do idioma (inglês) de forma relacional: “eu canto em inglês, canto repertório internacional porque gosto. Eu adoro inglês, sou professora de inglês. E foi através da música que eu comecei a falar inglês” (SANTOS, 2017). Essa relação influencia na escolha do seu repertório, de modo que ela prefere e opta por cantar canções em inglês do que em português nos projetos musicais que desenvolve.

Rhaysa me relatou que iniciou seus estudos musicais ainda criança. Foi aluna de canto da Camila Dengo – que é também uma das minhas interlocutoras –, mas também estudou piano, violão e banjo. A Figura 1 apresenta as cantoras Rhaysa e Camila cantando juntas durante a apresentação da Escola de música Allegro, realizada em 23 de dezembro de 2017 no Teatro Pedro Parenti, em Caxias do Sul.

Figura 1 - As cantoras Rhaysa e Camila cantando juntas em 23 de dezembro de 2017.



Fonte: Foto da autora.

Atualmente, Rhaysa desenvolve um novo projeto musical voltado para o repertório soul music. Antes disso, ela cantava em uma banda de jazz chamada Rhaysa & The Standards, que se apresentou no MDBB e no MDBF nos anos de 2016 e 2017. A circulação em diferentes gêneros musicais (soul, blues e jazz) propiciou a cantora especificar certos modos de utilização da voz em cada um deles. Para tanto, tratou sobre a importância de buscar aprimoramento, como aulas e cursos de canto, para que possa utilizar a voz de forma eficaz em cada um dos gêneros musicais mencionados.

Eu sempre gostei mais de soul music. A voz do soul é genial. Sempre quis cantar algo com “vozerão”. Não voz muito pequena. E o jazz às vezes tem que segurar. Dentro do repertório de jazz o que eu mais gostava de cantar eram aquelas que cresciam. Sempre gostei de cantar assim e fui atrás de buscar o que eu tinha que fazer. E esse ano que eu comecei a ir para São Paulo todo mês para estudar, fazer aula... Vi que estou conseguindo aquilo que eu queria. Estou tendo uma relação muito legal com a minha voz nesse ano. Aí está o porquê de eu querer fazer um repertório soul music: porque eu sei que a voz do soul é maior. Parece uma voz mais ligada a sentimento. Tenho uma sensação de que tem uma relação muito grande com sentimento a voz do soul e do blues também. Eu acredito que teria blues nesse novo repertório, pois é muito parecido. Nesse repertório tem muitas da Aretha Franklin... [...] blues e soul são coisas que sempre se unem (SANTOS, 2017).

A segunda entrevista foi com a cantora e instrumentista Tita Sachet, no dia 15 de setembro de 2017. Apesar de não se considerar “uma cantora de blues, de fato, canto mais

rock” (SACHET, 2017), Tita afirma integrar a cena blues local. Ela iniciou seus estudos musicais por influência e incentivo de seus pais, que também eram músicos – a sua mãe, que faleceu quando ela era ainda criança, gostava de cantar e seu pai tocava violão. Tita se dedica prioritariamente ao canto, mas também toca flauta transversal e violão em suas apresentações em bares e eventos. A paixão e o anseio em se dedicar profissionalmente à música aflorou na adolescência, quando passou a integrar a banda Fall Up, que compunha o cenário rock e pop rock da cidade. Sua participação nessa banda, na qual era cantora e violonista, rendeu-lhe inúmeras apresentações em Caxias do Sul e em outras cidades do Rio Grande do Sul. Além de se dedicar profissionalmente enquanto artista, Tita já ocupou cargos políticos vinculados à Secretaria da Cultura de Caxias do Sul, na área de música. Há mais de dez anos ela possui um trabalho voltado para casamentos, formaturas e eventos com o cantor e instrumentista Rafael Gubert. A dupla, mais conhecida como Tita & Rafa, apresenta-se em diversos bares da cidade, tendo apresentações frequentes no MDBB.

O vínculo que Tita mantém com o bar Mississippi e com o festival de blues não se estabelece apenas enquanto cantora e artista (ver Figura 2), mas ela tem desempenhado, nas últimas edições do festival, funções administrativas e organizacionais vistas como fundamentais para a concretização e produção do festival. Em entrevista, ela descreveu sobre suas funções e desafios experienciados junto à produção do MDBF. A narrativa da cantora apresenta algumas situações decorrentes da organização e da produção desse evento:

Das dez edições do festival, eu não trabalhei em todas elas. Lá no início eu não costumava trabalhar na produção do festival. [...] eu comecei trabalhando com os músicos, ou seja, na produção toda dos músicos: eu comprava as passagens aéreas. Imagina que são duzentos músicos do Brasil, mais 50 de fora, ao todo deve circular 300 e tantos músicos. 50 estrangeiros, entre argentinos, uruguaios, chilenos, estadunidenses, ingleses, enfim... Eu comprava as passagens aéreas dos músicos, organizava a logística deles aqui, reservava os hotéis, alimentação... Então procurava as parcerias que vão da alimentação, do almoço para eles, como vai funcionar o jantar, passagem de som, qual é o horário da passagem de som de cada banda... Às vezes eles precisam ensaiar, aí antigamente tinha um local de ensaio que era fora do hotel, então tinha que agendar a sala de ensaio, hoje, já faz a sala de ensaio dentro do hotel, o que fica mais fácil. Atualmente, todos os músicos estão ficando em um único hotel, o que facilitou, porque há três anos atrás eles ficaram bem espalhados pela cidade, era uma loucura de buscar todos os músicos para trazer todos para o festival! Aí tem um músico que de repente arrebenta a corda da guitarra, quando tu vê tá tu na loja comprando cordas. [...] teve um ano que eu surtei total porque eram muitas bandas, muitos músicos e tem coisas assim, por exemplo: faltam vinte minutos para começar o show, tá? E eles tem que estar aí pelo menos uma hora antes do show, vai ter o camarim reservado para eles, eles chegam se organizam e tudo mais... Daí acontece que tem um senhorzinho lá de oitenta e tantos anos que ele tem outro ritmo, só que a gente precisa que ele comece o show na hora certa, porque é um show emendado com outro. A gente tem um cronograma bem exigente a cumprir. Então, acontece coisas do tipo: eles ficam trancados dentro do quarto e aí te ligam desesperados perguntando “onde ele tá?” (risos). Esses imprevistos todos... Outro exemplo: eles (os músicos) me falaram “nós vamos comer um churrasco na casa do amigo de não sei quem”, aí um deles um deles esquece a carteira no bendito

churrasco e aí o produtor chega pra mim e diz: “o fulano esqueceu a carteira no churrasco, aí eu pergunto: onde foi o churrasco? E ele: “não lembro o nome”, aí eu pergunto: “quem conhece a pessoa tal?”. Ou seja, você faz todo um percurso, descobrir onde foi o churrasco, entrar em contato com as pessoas, para as pessoas do churrasco trazerem a carteira de volta para o festival porque sei lá, as palhetas estão dentro da carteira! (risos). Então é um troço assim surreal. Eu passei muito tempo cuidando da logística dos músicos [...]. Essa era a minha função principal, mas também, dependendo do ano, eu também trabalhava na produção geral. Na verdade, no festival de blues, todo mundo se ajuda, não é uma equipe muito grande de produção. No ano passado eu ajudei até os *roadies*, contraregras, a pendurar placas, eu fiz algumas artes, algumas impressões, pendura coisa, ajuda na passagem de som, na técnica... Enfim, tem várias equipes que trabalham, mas quem fica na produção geral acaba ajudando em tudo que está acontecendo e quebrando galho de última hora. [...] então, é uma produção gigante, têm uma logística muito grande. É uma teia de funcionamento que precisa funcionar muito bem para que o festival atinja seu objetivo de todo mundo tá aísossegado, de não ter atraso, não ter confusão e tá todo mundo curtindo achando que tá “às mil maravilhas”. Tudo funciona às mil maravilhas, mas isso demanda muito trabalho, às vezes é bem corrido. São muito os desafios (SACHET, 2017).

Figura 2 - Tita Sachet cantando na abertura do MDBF de 2017.



Fonte: Foto da autora.

A gaitista Débora de Oliveira foi a terceira interlocutora que entrevistei. Esse encontro aconteceu no dia 22 de setembro de 2017 no local em que ela mesma sugeriu (o Arco da Velha Café). Anterior a isso, contatei a Débora através de uma rede social para apresentar a temática dessa pesquisa e perguntar se ela tinha interesse em participar. Isso aconteceu porque, antes de iniciar os meus estudos sobre a atuação das mulheres na cena blues, não a conhecia, mas escutava as pessoas comentando sobre seu trabalho. A gaitista se mostrou

interessada pelas questões que eu levantava e reagiu de forma solícita aos meus questionamentos. Por meio da pesquisa etnográfica, tornamo-nos amigas e assistimos parte das atrações artísticas do MDBF de 2017 juntas. Outra menção importante para se fazer acerca da atuação da Débora e o motivo que busquei entrevistá-la refere-se ao fato de que ela é a única instrumentista da cena blues de Caxias. Apesar das outras cantoras também tocarem instrumentos musicais, cumpre salientar que a Débora se dedica exclusivamente à gaita de boca.

A gaitista toca esse instrumento musical desde a sua adolescência e, além de musicista, é professora de biologia e ciências na rede pública de ensino de Caxias do Sul. Ela contou-me que, quando está em sala de aula com seus alunos do Ensino Fundamental, eventualmente leva as suas gaitas e toca blues para os alunos. Nisso, relatou-me sobre sua paixão por esse gênero musical: “a minha relação com essa música é uma relação de sublimação. De tirar o que tem dentro, todos os meus processos internos dores, angústias, e sublimar isso através da música. Colocar o que está no mundo interno para fora e é isso que o blues me proporciona de forma única” (OLIVEIRA, 2017). Na citação a seguir Débora explica como conheceu esse gênero musical:

Quando eu era adolescente eu obviamente comecei ouvindo rock. Quando eu ouvi pela primeira vez blues, eu cai em Muddy Water, eu tive a sorte de cair no colo do pai. E aquilo me fisionou de uma maneira, aquela cadência do blues, aquela sensualidade mexeu muito mais com os meus hormônios do que o rock da época. Me pegou como se me envolvesse de uma maneira total. Então foi amor, paixão assim pela primeira vista. Hoje eu posso dizer que eu gosto mais de blues do que de rock. Eu ouço e tenho ouvido muito mais blues ao longo dessa década. E quando as pessoas me falam que não conseguem ouvir blues porque é tudo igual, eu fico pensando “como tudo igual? Não nota as variações, as diferenças?”. E, na verdade, até hoje, eu sou apaixonada, toda a levada do blues eu acho profundamente envolvente. Eu acho de uma sensualidade, especialmente muito grande (OLIVEIRA, 2017).

Atualmente, Débora desenvolve suas atividades musicais tocando harmônica na banda It's So Blues, formada em março de 2013. Seus integrantes são: Alisson Witt (vocal), Ale Alles, (piano), Gê Aita (guitarra), Samuel Durta (bateria), Davi Frezza (baixo) e Débora de Oliveira (harmônica). A banda já se apresentou diversas vezes no MDBB (ver Figura 3), mas também em outros bares da cidade, além de ter participado de eventos de blues, como o Blues in Concert que aconteceu no dia 14 de outubro de 2017. No ano de 2015, a banda It's So Blues (por conta da presença da Débora enquanto integrante) tocouno Palco Magnólia do MDBF, o que foi motivo de realização pessoal para a instrumentista.

Figura 3 - Débora de Oliveira tocando com a sua banda It's So Blues no MDBB.



Fonte: Foto da autora.

Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de entrevistar a cantora Franciele Duarte, mais conhecida como Fran Duarte, que foi minha professora de canto. Fran é filha de músico - seu pai era baterista - e, segundo ela, sua infância foi regada de música negra norte-americana e samba. Os avós da cantora também eram músicos; Fran contou-me que sua avó paterna tocava cavaquinho e seu avô violão. Ela também toca violão desde a adolescência e, eventualmente, utiliza esse instrumento em seus shows. A cantora iniciou sua carreira musical ainda jovem, quando passou a integrar a banda Lucille, que foi uma das bandas mais famosas no início dos anos 2000 em Caxias do Sul. Nela, Fran desempenhava a função de vocalista. Explicou-me que, no período em que se dedicou a essa banda, passou a conhecer ainda mais o repertório da soul music e o blues, o que a motivou a dar continuidade a essa prática musical, dentro desses gêneros musicais. Quando perguntei sobre o seu envolvimento com o blues, ela explicou-me:

[...] eu não vou saber te dizer exatamente quando isso começou, mas o que eu lembro que foi em função do meu pai ser músico, ter sido músico, e ele gostava muito de música americana. Então eu acho que veio daí. [...] depois eu lembro de um disco que um amigo meu me emprestou da Janis Joplin, antes de eu cantar em banda, e aquilo me marcou muito. O jeito dela cantar, a força da voz dela... Eu fiquei apaixonada. Eu lembrei que eu ouvi de um jeito aquelas músicas e aquilo me marcou muito. E ficou só nisso por um tempo. O meu pai começou a perceber meu gosto por música e ele começou a me apresentar outras coisas, como Tina Turner, que ele gostava muito, e aí depois de um tempo eu entrei na banda Lucille e foi aí que eu comecei a ter mais contato com a música negra americana, com soul, com blues... Aí que eu conheci Aretha Franklin, Etta James... todo esse repertório. [...]

me identifiquei com essa música porque eu sentia muita facilidade em cantar isso (DUARTE, 2017).

Fran já desenvolveu diversos projetos dentro da música negra norte-americana, tendo se apresentado no MDBF e no MDBB diversas vezes com eles. A Figura 4 apresenta a cantora em uma de suas apresentações no MDBB. Além de manter sua atuação profissional como cantora, ela continua ministrando aulas de canto na escola Sala das Artes, local em que realizamos a entrevista, no dia 03 de outubro de 2017. Fran já atuou enquanto compositora de músicas para peças de teatro para uma companhia de teatro caxiense e gravou um álbum de músicas autorais voltado para o gênero musical MPB no ano de 2015.

Figura 4 - Fran Duarte e banda apresentando-se no MDBB dia 24 de janeiro de 2018.



Fonte: Foto da autora.

Bibi Blue foi a quinta entrevistada da minha pesquisa. Encontramo-nos nos dias 07 e 19 de outubro de 2017 para conversarmos. A primeira entrevista aconteceu durante o ensaio para uma apresentação de seus alunos em um teatro da cidade e a segunda no Arco da Velha Café, local próximo ao seu trabalho. Nessas ocasiões, Bibi me narrou sobre a sua relação com a música negra que começou através do jazz: “Eu sempre gostei de jazz. Mas, antes de passar a escutar mais jazz, eu e minhas amigas escutávamos Led Zeppelin. Na minha casa se escutava muito rock’n’roll também” (BLUE, 2017b). Aos vinte e dois anos, Bibi engravidou da sua filha Ariana. Segundo Bibi, essa gravidez era de risco e, por conta disso, ela não podia realizar atividades físicas que comprometessem a gestação. Foi nesse período que ela se

aproximou e passou a escutar ainda mais jazz. Ela me contou: “[...] E meu marido me dizia: ‘eu preciso que tu fiques quieta, você não pode faxinar, não pode cozinhar... nada’. E eu pensava: ‘O que eu vou fazer?’” (BLUE, 2017b). Nisso, ela conta que seu companheiro abriu uma estante da casapara a qual eles recém haviam se mudado, e lá havia uma coletânea inteira de jazz que, até então, ela não conhecia: “ele pegou um disco da Nina Simone e me disse: ‘essa mulher tem um timbre de voz muito bonito, você precisa escutar’” (BLUE, 2017b). Bibi conta que naquela época não cantava profissionalmente, mas a partir da escuta dos discos de Nina Simone, Etta James e Billie Holiday passou a se interessar ainda mais por essa música e por cantar.

Após ter se separado desse companheiro, Bibi mudou-se para São Paulo, onde trabalhou na Folha de São Paulo no Departamento de Pesquisa durante um ano. Ela morava com outro companheiro, que também era apreciador de música norte-americana. Contou-me, então, que na residência do casal havia, de forma frequente, “reuniões de violões”, que era “uma forma de reunir amigos na nossa casa, muitos eram músicos e me diziam ‘Bibi, tu tem uma voz bem ‘afinadinha’” (BLUE, 2017b). A partir desses comentários, Bibi passou a investir em sua carreira enquanto cantora. No âmbito da prática coral, ela cantou no coral da Universidade de São Paulo (USP) e, tempos depois, quando se mudou para Florianópolis, cantou na Associação Coral Florianópolis, onde executou seus primeiros solos em árias de óperas. Após ter-me narrado essas experiências, a cantora afirmou: “mas eu ainda não era profissional [...] me separei novamente, como te disse, aí não quis mais saber de música. Fui trabalhar num shopping. Sozinha, com bastante problemas, uma filha para cuidar e criar... Foi a fase mais difícil da minha vida. Aí conheci meu ex-marido que era e é bem envolvido com música” (BLUE, 2017b). Esse último relacionamento possibilitou a cantora ter diversas experiências musicais. Juntos, tinham uma banda de rock que se apresentava com frequência nas noites de Florianópolis: “eu fui ‘criar calo’ cantando em bandas de rock, baile etc” (BLUE, 2017b). Após o período que morou na capital de Santa Catarina, a cantora mudou-se para Caxias do Sul (RS), onde continua atuando enquanto cantora.

Bibi é também professora de canto em três escolas de música, preparadora vocal do coro de idosos Aldo Locatelli e é vocalista da banda Bibi Jazz Band, juntamente com outros quatro músicos instrumentistas: Mateus Mussatto (bateria), Gustavo Viegas (baixo), Marcelo Fabro (piano), André Viegas (guitarra). A banda já se apresentou em diversos bares de Caxias do Sul e região, como Gramado e Farroupilha, no palco do MDBB e em festivais de jazz, como o Festival Villa do Jazz de Porto Alegre, em 2017. A Figura 5 refere-se à reportagem

publicada em 01 de março de 2018 no Jornal *Zero Hora* que divulga a apresentação da Bibi jazz band no bar Café Fon Fon em Porto Alegre.

Figura 5 - Reportagem do jornal Zero Hora divulgando o “Jazz de Bibi”.



Fonte: Jornal *Zero Hora*, publicado em 01 de março de 2018.

A sexta interlocutora entrevistada foi a cantora Camila Dengo (ver Figura 6). Conheci Camila no ano de 2011, quando ingressei no Curso de Licenciatura em Música na Universidade de Caxias do Sul. Éramos colegas na disciplina de Instrumento Principal - Canto. Em uma aula dessa disciplina, a cantora estava com alguns CDs de sua banda de blues, da qual eu já havia ouvido falar. Por meio da escuta desse CD e, posteriormente, assistindo-a em suas apresentações no MDBB, passei a conhecer mais sobre o seu trabalho como cantora.

Figura 6 - Camila Dengo e sua banda Mamma Doo durante uma apresentação no MDBB.



Fonte: Foto da autora.

O repertório da banda incluía algumas músicas em inglês e, também, composições em português – o que chamou a minha atenção, pois até então eu não havia escutado muitos exemplos do gênero no nosso idioma. Além disso, a cantora estava utilizando artifícios como o *drive*, um recurso de emissão vocal com um significado próprio dentro do blues. Nesse repertório, a cantora também recorria à voz falada para enfatizar determinados trechos das músicas. Essas características chamaram a minha atenção e, com a oportunidade de pesquisar a construção de timbres vocais no Trabalho de Conclusão de Curso, em 2015, escolhi compreender como isso ocorre no blues.

Lembro-me que, em outubro de 2015, encontrei a Camila a fim de conversar sobre as representações vocais com as quais ela trabalha, de compreender a sua vivência, a sua formação musical e as influências de tais aspectos na sua emissão vocal. Nessa ocasião, ela me contou que a sua relação com a música foi iniciada, primeiramente, por meio de vivências familiares. O pai de Camila ouvia rádio diariamente, o que lhe possibilitou conhecer os gêneros musicais rock e blues. Contou, também, que sua mãe adorava cantar nas celebrações da Igreja e que, até hoje, mantém-se ativa nessa atividade.

Além disso, Camila comentou-me, em uma entrevista, sobre a marginalização das mulheres na cenablues de Caxias do Sul. A cantora contou-me o caso de uma banda de blues que possuía um vocalista do sexo masculino, na qual fazia *backing vocals* e cantava apenas algumas canções. Com a saída do cantor, Camila se tornou a vocalista oficial. No entanto, demorou a conquistar o seu espaço enquanto cantora. Ela comentou ainda que, no início, não conseguia assumir funções de liderança e, mesmo após assumir a função de vocalista principal do grupo, as tonalidades das músicas não eram adaptadas para a sua extensão e tessitura vocal. Foi somente depois de alguns meses, mais especificamente na gravação do segundo álbum da banda, que tais questões foram repensadas e modificadas por parte dos integrantes.

No início do mês de dezembro de 2017, contatei a cantora novamente para realizarmos uma nova entrevista, agora com a temática e os questionamentos da pesquisa de mestrado. Camila mostrou-se solícita novamente e, logo, agendamos um encontro. Na data combinada, fiquei sabendo, por meio de uma rede social, que o pai de Camila havia falecido. Ela postou nessa mesma rede social a Figura 7; a imagem se referia a um presente que seu pai havia lhe dado na adolescência. A cantora explica: “era uma fita gravada em 1979 que tinha muitas canções de blues que ele gostava e que eu passei a gostar também” (DENGO, 2017). Para Camila, esse foi um dos legados que seu pai deixou a ela: o blues, a música.

Figura 7 - Recordação do pai da cantora Camila Dengo.



Fonte: Foto de Camila Dengo.

Passadas duas semanas após o ocorrido, agendamos uma nova entrevista. Nessa ocasião, Camila reiterou algumas informações semelhantes às que tínhamos conversado em 2015 durante a pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de Curso. Além disso, contou-me de forma mais detalhada sobre a sua atual banda – a Mamma Doo, a qual é formada por ela e outros quatro instrumentistas. Contou-me, também, sobre as experiências de intercâmbio que tem realizado com músicos argentinos desde 2016:

faz dois anos que eu vou para lá e depois eles vêm para Caxias e ficam aqui em casa. Lá, eles marcam, vendem shows para mim e me acompanham nesses shows. É muito tranquilo, o repertório que eles me sugerem é sempre muito acessível, coisas que eu já cantava... Era um ensaio e fazer o show! Eu também ministro *masterclass* de canto blues e também uma conversa mais informal, uma “charla” com os alunos. Isso acontece na La Escuela de Blues⁵, que é uma escola especializada em blues lá de Buenos Aires” (DENGO, 2017).

Em sua última ida a Buenos Aires, a cantora conta que ministrou a “charla” (a conversa) na disciplina de História do Blues, que é uma disciplina do currículo da La Escuela de Blues. O intercâmbio acontece de forma que alguns dos músicos da cena blues argentina, que também atuam como professores na Escuela, recebem o acolhimento da cantora em sua

⁵ La Escuela de Blues é uma escola de ensino informal de música especializada em blues localizada em Buenos Aires. Segundo Camila Dengo (2017), essa escola oferece um programa curricular que envolve disciplinas como História do Blues, Prática de Conjunto e ensino e prática individual do instrumento. Além disso, a Escuela também conta com um estúdio de gravação próprio dedicado inteiramente à gravação e produção integral de discos de música afro-americana. Link para acesso ao site da instituição: ESCUELA DE BLUES. *Site Oficial Escuela de blues*. 2017. Disponível em: <<http://www.escueladeblues.com.ar>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

própria casa em Caxias do Sul. Os músicos argentinos também realizam apresentações locais e ministram cursos tendo como temática central a prática do blues.

Camila é mãe de dois filhos: o Caio Dengo, que estuda guitarra desde criança, e a Luana Dengo, que se graduou em Artes Cênicas em 2016.

1.1 APONTAMENTOS SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA SOCIAL

O contexto pesquisado envolve redes complexas de significados, as quais são agenciadas e construídas por meio dos sujeitos envolvidos na cena, ou seja, músicos, aficionados, produtores e donos do bar. Além dos aspectos relacionados à cena local e a sua efervescência nos últimos anos, entendo que essa pesquisa perpassa um momento propício para discussões de gênero e raça. Dessa forma, analiso que essas intersecções são chaves de leitura fundamentais para a compreensão dessa prática musical, o que evidencia a ênfase dada às experiências musicais das mulheres e a relação com essa música negra. Em vista disso, neste subcapítulo intento apresentar, a partir do referencial teórico, algumas considerações em relação às pesquisas sobre gênero e música em perspectiva musicológica/etnomusicológica e, posterior a isso, discorro acerca do conceito de raça social.

1.1.1 Estudos feministas e de gênero em perspectiva musicológica/etnomusicológica

Os estudos feministas e de gênero apontam para além de categorias instrumentais em uma arena política, mas se apresentam, desde o início, imersos de um viés ideológico capaz de possibilitar a progressiva aquisição de direitos, juntamente com o reconhecimento cultural de indivíduos à margem de certas estruturas de poder. Sob essa perspectiva, Alba Carosio (2016) afirma que os estudos feministas e de gênero têm como objetivo epistemológico subverter os discursos universalizantes, totalizantes e homogeneizantes que impõem uma visão androcêntrica da história e da ciência. A autora apresenta que eles visam “se aproximar da situação social histórica e cultural das mulheres sob uma perspectiva crítica e comprometida com a transformação” (CAROSIO, 2016, p. 252). Compreendendo a emergência em visibilizar o campo⁶ de música e gênero como um campo científico e que esse

⁶ Entendo o conceito de campo a partir das formulações de Pierre Bourdieu (2004). O autor explica que, dentro de um campo há leis de funcionamento que o caracterizam como relativamente autônomo e que regem as suas transformações. Nele, há a produção de bens culturais e o aparecimento de diferentes representações e práticas, sendo que muitas são conflitantes entre si. Acrescento também que, para Bourdieu (2004), a produção e a

movimento é capaz de produzir “resistências, refrações e retraduições das pressões e imposições externas ao campo” (ZERBINATTI et al., 2018, p. 10), discorro neste subcapítulo acerca das questões de gênero em perspectiva musicológica/etnomusicológica.

Antes de adentrar às questões específicas sobre gênero e música, entendo a categoria social gênero a partir das ideias de Judith Butler (1999) como algo construído socialmente, atribuindo às questões biológicas um construto não estável. Segundo a autora, o gênero não é a interpretação cultural do sexo; resultando, então, das escolhas assumidas em função do desempenho de papéis sociais e da forma de executar ou utilizar o corpo nesses papéis. Para Butler, gênero é “o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou o “sexo natural” é estabelecido como “pré-discursivo” antes da cultura, uma superfície politicamente neutra na qual a cultura atua” (BUTLER, 1999, p. 10). Concomitante a isso, Susan Moller Okin (2008) afirma que a categoria “refere-se à institucionalização social das diferenças sexuais; é um conceito usado por aqueles que entendem não apenas a desigualdade sexual, mas muitas das diferenciações sexuais, como socialmente construídas” (OKIN, 2008, p. 306).

Ellen Koskoff (2014) reitera que o gênero se refere a uma categoria construída e executada pela diferenciação humana. Para a autora, trata-se de “um *continuum* mutável de categorias socialmente construídas e negociadas (KOSKOFF, 2014, p. 7). Essa afirmação vincula-se, sobretudo, à problemática dos estudos biológicos e cerebrais que apontam que homens e mulheres diferem-se em determinados aspectos cognitivos, por exemplo. Entretanto, a autora explica que essas bases primárias servem de justificativa para a divisão de trabalho em domínios econômicos, rituais e para convencionar comportamentos e práticas ditas “masculinas” ou “femininas”. Conforme Koskoff (2014): “estas formas parecem-me em grande parte irrelevantes para os indivíduos como atores sociais” (p. 6). Além disso, seus estudos aliam-se à desconstrução das noções de gênero como um sistema binário baseado unicamente no sexo biológico.

Sob o prisma de diferentes áreas do conhecimento, as questões de gênero (sobretudo, o papel das mulheres) têm sido sistematicamente revistas nos últimos anos, e com isso pesquisas são originadas no campo dos estudos culturais, na antropologia social, na educação, nas artes cênicas, na linguística, nas letras, na sociologia, na psicologia, na história, na teoria literária, nas ciências humanas, e em outras áreas e campos. Ao tratar dos estudos de gênero no “macro campo da música” (ZERBINATTI et al., 2018, p. 2), Susan McClary (1993)

circulação dos bens simbólicos funcionam como um sistema de relações objetivas que são definidas conforme a função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e difusões de bens simbólicos.

discute e problematiza a ausência de mulheres enquanto artistas e protagonistas em determinadas práticas musicais, como na música de repertório sinfônico. Para a autora, isso é justificado, por vezes, por conta da “sua incapacidade de alcançar “grandeza” (p. 401), a qual é atribuída às ditas capacidades masculinas. Dessa forma, para as mulheres, a música não representa apenas superar os obstáculos enfrentados por qualquer artista, mas caberia a elas lidar com as implicações implícitas e explícitas do gênero. Nisso, McClary (1993) sustenta que “a história das mulheres [e das questões de gênero] na música é digna de ser estudada” (p. 402).

No Brasil, os estudos de Zerbinatti et al. (2018) apontam que a crítica pós-moderna e a Nova Musicologia contribuíram para aproximar a análise feminista do campo da música: “há indicações por parte da nova musicologia de que esse conjunto de ideias precisa ser problematizado na música também pelas críticas e teorias feministas e de gênero” (ZERBINATTI et al., 2018, p. 7). Diante disso, Zerbinatti et al. (2018) indicam que o crescimento (especialmente a partir dos anos 2000), a ampliação e a assimilação crítica e reflexiva desses estudos dá-se em processo e qualifica-se como um campo “em emergência, heterogêneo, híbrido, múltiplo, construído coletivamente, como em uma ‘onda’ de publicações e práticas, que vem emergindo e sendo gradativa e socialmente construído no macro campo do conhecimento da música” (p. 2). Apesar disso, analiso que o debate feminista na realidade da musicologia e da etnomusicologia brasileira é ainda pouco decorrente, o que corrobora e legitima a discussão acerca das práticas musicais tendo como protagonistas as mulheres - cantoras, instrumentistas, compositoras, educadoras musicais etc. Entendo que esse movimento epistemológico contribui para subverter os discursos universalizantes e a visão androcêntrica que, também, perpassam os saberes da música.

Para exemplificar alguns desses trabalhos sobre música e gênero, em âmbito acadêmico, apresento a tese de doutorado de Maria Ignez Mello (2005). Através de uma densa etnografia de um ritual musical – o ritual de *iamurikuma*, realizado exclusivamente pelas mulheres–, a autora analisa os aspectos musicais sob o ponto de vista das relações de gênero. Essas relações estão ligadas indissociavelmente à música e são observáveis tanto na mitologia quanto nas práticas rituais. Isso ficou explícito através da contextualização das “casas das flautas” (também chamada por “casa dos homens”), que ocupa o centro da aldeia circular e que não pode ser frequentada por mulheres. As flautas que são abrigadas na casa também não podem ser vistas pelas mulheres. Mello (2005) aponta que, em um primeiro momento, pode-se pensar em um contexto de dominação masculina, porém, ao adentrar a profundidade do rito *iamurikuma*, entende-se que as mulheres não se submetem simplesmente às imposições dos

homens. Por meio do rito, elas ocupam também o centro da aldeia, ameaçam os homens com seus cantos, entoam provocações e denúncias e expressam de forma poético-musical os sentimentos individuais em um plano coletivo.

Além de Mello (2005), os estudos de Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) no artigo *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música*, apresentam a música como um terreno de consciência feminista e histórica. São abordados aspectos teóricos das perspectivas feministas, tratados em sua aplicabilidade e desdobramentos para a criação musical, a partir de uma perspectiva que inclui marcadores sociais como gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros. O objetivo das autoras é “buscar uma escuta das margens” (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 50) para que, por meio disso, possam-se apresentar novas possibilidades de compreender de forma crítica os processos produtivos das mulheres. Como consequência dessa prática, tem-se o encorajamento e a motivação do resgate do desejo de criar e da valorização das próprias memórias gerando, finalmente, redes de pertencimento e fortalecimento identitário. Além disso, as autoras atribuem às epistemologias feministas a produção do conhecimento baseado em parâmetros diferentes dos normativos:

Produz-se assim outra memória de sonoridades, repertórios e práticas, e o estabelecimento de relações e sobreposições entre os campos de possibilidades musicais e estas memórias. As epistemologias feministas cumprem, desta forma, a função de oferecer uma outra forma de escuta e olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade, o distanciamento, e atrelado à ele o mundo masculino, heteronormativo, branco, ocidental (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 51).

Destaco, também, o livro *A Feminist Ethnomusicology: Writing on Music and Gender* (2014) de Ellen Koskoff. A autora analisa, em perspectiva histórica, as conexões entre feminismo, estudos de gênero e música, especialmente em trabalhos voltados para o campo da etnomusicologia. O livro oferece um caminho para a compreensão de como a etnomusicologia feminista anglo-americana se desenvolveu nos últimos quarenta anos. Embora a autora oriente suas análises por meio do cenário anglo-americano, atribuindo a esse o berço das discussões de música e gênero, Koskoff dialoga, também, com trabalhos etnográficos produzidos em diferentes regiões do mundo. Para tanto, no terceiro capítulo do livro, são examinadas as relações de gênero em três contextos culturais que deslocam o foco dos estudos de música e gênero para além das artes ocidentais. Os contextos estudados pela autora foram: a ultra ortodoxa cultura judaica Lubavitch; as práticas xamânicas na Coreia; e o grupo indígena norte-americano Iroquois Long-House.

Além disso, Koskoff intenta desenvolver uma teoria geral que explica a performance musical como um agente ativo das relações de gênero. Com isso, ela aponta que a performance funcionaria como “um sistema de crenças baseado nas relações de gênero e nas noções de poder, prestígio e valores aplicados transculturalmente” (Ibid, p. 30). Denominada como “*cross-cultural*” (p. 30), essa perspectiva de performance musical analisa como a categoria gênero atua transformando, revertendo, ou mediando conflitos entre os sexos. Em suma, Koskoff aponta que “a maioria das relações de gênero (e outras) são noções de poder” (p. 40), uma vez que “em todas as sociedades para que temos provas, os homens controlam o acesso à maioria das questões educacionais, políticas, instituições religiosas e econômicas. No entanto, cada sociedade [e, na verdade, cada família] organiza suas relações entre gêneros de maneira única” (p. 40), o que torna emergente compreender como essas relações são construídas e negociadas nas práticas musicais.

Em vista de que esse estudo aborda as práticas musicais de mulheres e de como o trabalho delas colaborou e colabora para moldar a cena blues de Caxias do Sul, aponto que Angela Davis (1998; 2016) problematiza o fato de que a maioria dos estudos sobre o blues tende a ser sobre músicos do sexo masculino. Para a autora isso tem gerado implicações sociais acerca desta música e da marginalização da mulher nesse contexto. Davis (1989; 2016) se dedicou, então, ao estudo da música como um terreno de uma consciência feminista histórica, que se reflete nas vidas de mulheres negras, cantoras e compositoras de blues estadunidense, oriundas da classe trabalhadora das comunidades negras. A socióloga enfatiza que os trabalhos artísticos das mulheres pioneiras do blues eram provocativos como representações estéticas de políticas de gênero e sexualidade. Segundo Angela Davis (1998):

Durante as fases iniciais de sua história, o blues era essencialmente um fenômeno masculino [...]. As representações de amor e sexualidade no blues das mulheres muitas vezes contradizem flagrantemente os pressupostos ideológicos das mulheres apaixonadas. Elas também desafiaram a noção de que o "lugar" das mulheres estava na esfera doméstica. Essas noções foram baseadas nas realidades sociais. (DAVIS, 1998, p. 11).

Davis descreve, ainda, o desejo de querer saber mais sobre as práticas musicais de cantoras do blues e do jazz e como o trabalho dessas mulheres colaborou para constituir modos coletivos de consciência negra. Para isso, ela elegeu analisar a prática musical de três cantoras estadunidenses de blues: Gertrud “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday. Como consequência da escravidão e da segregação racial norte-americana, Davis (1998) aponta que a consciência social negra foi determinada pelas questões de raça, mas com pouca atenção às questões de gênero e praticamente nenhuma à classe. Para tanto, Davis apresenta as cantoras citadas (“Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday) e outras cantoras de blues dos anos 1920

e 1930 como contribuintes não apenas para articular a consciência negra da classe trabalhadora, mas para moldar essa luta. A atuação política e social dessas mulheres concretizou-se em forma de música. A autora cita, por exemplo, a canção de protesto social chamada *Strange Fruit*, na qual Billie Holiday, em 1939, condenou o linchamento dos negros estadunidenses.

1.1.2 Raça Social

Lilia Moritz Schwarcz (2001) afirma que as raças sempre deram o que pensar no Brasil, porque elas sempre acionaram, em momentos específicos e estratégicos, a identidade, também pensada como uma construção, como elemento conformador de políticas públicas e de políticas de Estado. Dito isso, Schwarcz (2001) afirma que a raça é uma construção, assim como a identidade, e ambas são construídas em contexto, com lutas e tensões sociais a todo o momento. A fim de contextualizar “raça” historicamente, a autora explica que este conceito foi produzido pela ciência moderna do século XIX e XX e servia como estratégia para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados ou com características fenotípicas comuns (SCHWARCZ, 1993; 2001). Assim, a partir do mapeamento de características como cor, tamanho do crânio, da mandíbula ou do nariz, era possível delimitar ações psicológicas, morais, intelectuais e estéticas dos indivíduos.

Para além das formulações baseadas em atributos fenotípicos, essa pesquisa se detém ao conceito de “raça social”, que é compreendido a partir das ideias de Lia Schucman (2012). Para a autora, a raça é vista como construto social; são formas de identidade existentes no mundo social, baseadas numa ideia errônea, mas eficaz socialmente, para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Sob essa perspectiva, neste subcapítulo intento discutir e problematizar o conceito de raça e seus desdobramentos enquanto categoria social. No contexto dessa pesquisa, não entendo a raça enquanto uma realidade biológica ou como um conceito fixo em si, mas como uma construção social perversa, porque constitui um campo de hierarquizações. À luz dos referenciais teóricos a seguir e conforme os dados do campo que serão apresentados no decorrer do texto, percebo que a categoria social raça continua a ser acionada como elemento legitimante e essencializador, ainda que produzido no nosso imaginário.

A noção de raça, vista então enquanto produto das formas de classificar e identificar as ações humanas, vincula-se às propostas teóricas de Yvonne Maggi e Claudia Barcelos Rezende (2001). Para as autoras, a ideia de classificação racial apresenta uma dimensão

retórica que, no Brasil, apesar de se revestir de um potencial autoritário, é também capaz de inverter e subverter essa mesma autoridade. Tratam-se, portanto, de categorias que não são fixas; pelo contrário, são acionadas em determinados contextos e relações.

Em vista disso, seria preciso pensar por quê no Brasil a raça sempre foi material para pensar a identidade (SCHWARCZ, 2001) e, logo, como a raça fez e faz parte de uma agenda nacional pautada por duas atitudes paralelas: a exclusão racial e a assimilação cultural. Schwarcz (2001) aponta que, ao abordar essas duas atitudes, encontramos-nos diante do tema do racismo – visto como uma agenda da própria modernidade. A autora explica que, apesar de o Brasil contemplar o selo da globalização, encontra-se marcado por ódios históricos, nomeados pela ineficiência de olhar para apenas um ângulo ou pautar a discussão em respostas localizadas. Essa maneira de encarar o racismo foi nomeada pela autora de racismo “à brasileira” (SCHWARCZ, 2001, p. 35) e é constituinte de uma espécie de discurso costumeiro, praticado como tal, porém pouco oficializado, assumindo, assim, um caráter não oficial de preconceito, cuja grande complexidade se manifesta na esfera do privado por conta da ausência de movimentos no corpo da lei.

Para contrastar essa conjuntura de racismo “à brasileira”, Schwarcz (2001) analisa como outras nações aderem a estratégias jurídicas que garantem que a discriminação racial seja amparada, muitas vezes, pelo corpo da lei. São exemplos disso países como a África do Sul e os Estados Unidos. No Brasil, no entanto, desde a proclamação da República, afirmou-se uma retórica de universalidade dos direitos. Em consequência disso, um “silêncio” diante da problemática racial é estabelecida, o que não significa estar oculta ou ausente. Ao longo da história, é perceptível que o racismo foi sendo afirmado, primeiramente, de forma “científica”, como justificativa da biologia (SCHWARCZ, 1993), e depois pela própria ordem do senso comum codificada em violência, distinção social e econômica e de direitos formais.

Como apontado anteriormente, em termos de ideologias raciais, há uma diferença entre Brasil e os Estados Unidos. Nesse último, houve o estabelecimento de ideologias raciais oficiais como a criação de categorias específicas de segregação – as leis chamadas de *Jim Crow*⁷ foram um exemplo disso. No Brasil, Schwarcz (2001) explica que se projetou a ideia ou mito de democracia racial, que se justifica pela representação de uma escravidão benigna e extinta de forma “harmoniosa”. Por conta disso, a autora problematiza os efeitos dessa

⁷ *Jim Crow* foram leis promulgadas nos Estados do sul dos Estados Unidos de 1876 a 1965. Conforme aponta Cobb (2004) e Davis (2016), essas leis locais reforçavam a segregação racial, eliminando os direitos conquistados pelos negros estadunidenses após a Guerra Civil ocorrida no país em questão. Apontarei como esses mecanismos constitucionais dialogavam com o blues no terceiro capítulo dessa dissertação.

“harmoniosa” relação que ocorre no Brasil, dado que a invenção da mestiçagem, por exemplo, não é uma característica unicamente brasileira:

Se o fenômeno de mestiçagem não é um atributo exclusivo ou inventado no Brasil, é aqui que o mito da tal convivência racial harmoniosa ganhou penetração ímpar [...] insistir nesse mito significa, assim, recuperar uma forma de sociabilidade, em que o princípio de classificação hierárquica permanece sustentado por relações de intimidade (SCHWARCZ, 2001, p. 85).

Outra problemática relacionada à raça situa-se nas expressões utilizadas para classificar o uso da cor. Essas nomenclaturas estão presentes nos discursos costumeiros e vinculam-se ao conceito de “raça social” (SCHUCMAN, 2012). Schucman (2012) afirma que a constituição de discursos baseados no uso estratégico e situacional da cor aponta para as discrepâncias entre cor atribuída e cor autopercebida. Além disso, Schwarcz (2001) afirma que os discursos sobre a cor estão imbricados à situação econômica, bem como aos efeitos do “branqueamento”⁸ aqui existente, já que o Brasil vem se imaginado cada vez mais branco, ou no máximo mestiço.

Em síntese, os critérios de atribuição de cor e raça são fluídos e instáveis, sendo ambos uma denominação construtiva que varia em função do local, da hora e da condição. Sob essa perspectiva, Maggi e Rezende (2001) percebem que as categorias ligadas à cor são acionadas como jogo de interesses e projetos políticos em um cenário que, quase sempre, liga-se a situações de conflito e a representação máxima de poder. Conforme as autoras:

Negro, branco, preto, moreno se tornam atribuições que podem variar de acordo com quem fala, como fala e de que posição fala. As formas de manipular esse sistema de classificação não se dão, entretanto, por acaso. Há certas regras de classificação que deixam entrever um complexo de relações de poder (MAGGIE; REZENDE, 2001, p.15).

Por meio desses dados, percebo que o conceito de raça social está vinculado às identidades sociais, que conforme Schucman (2012) são relacionais e contingentes. Dessa forma, brancos e negros só existem em relação um ao outro, e suas diferenças variam conforme sistemas políticos, históricos e socioculturais específicos. Schucman (2012) aponta, ainda, que: “os indivíduos e os grupos sociais não trazem dentro de si uma essência negra ou uma essência branca, mas essas categorias são significadas e ressignificadas sempre em

⁸ O conceito de branqueamento e branquitude são discutidos na tese *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista*, de Lia Schucman (2012). São entendidos como os processos e ações capazes de colocar os sujeitos em posições sistematicamente privilegiadas no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Para a autora, a branquitude é vista como uma rede de significados construídos sócio-historicamente pela ideia falaciosa de raça que, como resultado, faz com que os sujeitos considerados brancos obtenham privilégios em uma estrutura racista.

relação ao contexto sócio-histórico e cultural” (SCHUCMAN, 2012, p. 40-41), o que reforça o campo de hierarquizações produzido pela categoria raça.

A citação anterior de Schucman (2012) relaciona-se à questão racial existente no gênero musical blues que, conforme Charles Keil (1991), liga-se à cultura negra (*Negro Culture*) norte-americana. Conforme Keil (1991), esse termo foi instituído para nomear e mapear a cultura e os modos de vida dos afro-americanos. Além disso, o termo está associado às lutas para encontrar uma identidade própria dentro da cultura norte-americana. Segundo Keil (1991), o blues é uma manifestação e um símbolo de resistência negra na *Negro Culture*, sendo uma das forças que a moldaram, possibilitando que homens e mulheres encontrassem suas identidades como sujeitos. A este respeito, o autor afirma que os artistas em geral, o *bluesman* ou a *blueswoman* de hoje, em particular, são frutos da *Negro Culture* – eles e elas assumem uma posição no centro da cultura negra contemporânea.

Keil (1991) afirma, ainda, que o blues é um meio eficaz de perceber que os negros americanos devem ser livres e os americanos brancos devem aprender algo essencial a respeito do esforço do negro para se identificar. A partir disso, entendo que o termo social raça também pode incorporar um conjunto de identidades assumidas e adotadas pelos indivíduos, funcionando como agregadora de grupos sociais que, por meio de coletivos raciais, lutam para reestabelecer uma nova ordem social.

É válido apontar, ainda, que as categorias “cultura negra” e “música negra” aparecerão com frequência nessa dissertação, tanto no discurso nativo quanto nas referências bibliográficas. Em vista disso, intento refletir sobre tais categorias a fim de não as tratar de forma homogênea e estratificada. Para adentrar essa discussão, Gerard Horne (2010), em *O sul mais distante: o Brasil, os Estados Unidos e o tráfico de escravos africanos*, discorre sobre as relações entre esses dois impérios escravistas do século XIX, acompanhando, sobretudo, o aspecto transnacional da escravidão e a ligação inextricável entre o Brasil e os Estados Unidos. Segundo o autor: “a escravidão nos Estados Unidos demonstrara, ao longo dos anos, que fora influenciada por correntes globais – sobretudo hemisféricas” (p. 282). Horne (2010) explica que o tráfico transatlântico se intensificou no Rio de Janeiro de 1818 até 1830, e isso ocasionou a chegada de milhares de africanos para atender à demanda agrícola que exigia mão-de-obra cativa. Ao mesmo tempo, em âmbito internacional, a Inglaterra exigia o término do infame comércio do tráfico de escravos, o que levou o Brasil a se comprometer com o fim da escravidão. É válido assinalar que essa era a condição para o reconhecimento da Independência do Brasil, ocorrida em 1822. No entanto, a problematização de Horne (2010) circula justamente em torno do controverso crescimento do tráfico de escravos em solo

brasileiro na década de 1830; período em que o sul escravista norte-americano ampliou sua presença no comércio ilícito, incentivando a entrada de escravos nos Estados Unidos e perpetuando a escravidão por meio de agenciamentos clandestinos com o Brasil. Os africanos eram vistos como bens imóveis, geradores de riqueza, principalmente para os negociantes norte-americanos. Conforme Horne (2010): “o Sul escravista via em uma aliança com o Brasil uma formidável proteção contra um futuro embate com o Norte e, também, contra as contínuas pressões de Londres para abolir a escravidão – proteção essa que poderia significar a vitória numa Guerra Civil” (HORNE, 2010, p. 7-8).

Horne (2010) aponta que de 1835 a 1855, aproximadamente 500 mil africanos foram contrabandeados para o Brasil, o que reflete na “maior emigração forçada da história” (p. 4). Por conta disso, o autor salienta que os interesses das elites americanas e brasileiras sustentavam o mercado escravo durante o século XIX, atribuindo ao Brasil a condição de reservatório de negócios e interesses norte-americanos. Além disso, o autor analisa que, por conta dessa aliança, o câmbio populacional dos escravos africanos se ajustava conforme os interesses políticos e de comércio entre os países, o que permite refletir, brevemente, sobre as populações negras vindas da África para a América.

No Brasil, Rodrigues (2010) aponta que além os povos *bantus*, Gongos, Cabindas e Angolas vindos da costa ocidental da África; Macuas e Anjicos da costa oriental; Cacheu e Bissau que residiam nos estados de Pernambuco, Maranhão e Pará constituíam a população de negros africanos no Brasil. As pesquisas desse autor apontam, ainda, que de 1812 a 1820, o país recebeu 17.691 escravos da África setentrional, provindos das localidades de Castelo da Mira, Costa da Mina, Ajudá, Bissau, Oorin, Calabrar e Camerom e 20.841 escravos da África meridional, correspondente às localidades de Congo, Zaire, Moçambique, Cabo Lopes, Zanzibar, Quillemani, Rio Ambris e Malambo.

Nos Estados Unidos, as pesquisas de Thornton (2004) demonstram que as etnias Kimbundu e Kilongo, provenientes dos reinos do Kongo e Ngongo, foram os primeiros africanos que habitaram no Estado da Virgínia. Segundo Karnal et al. (2007), foram trazidos aproximadamente 500 mil africanos para as terras do Sul dos Estados Unidos, escravizados nas plantações, sobretudo, no Alabama, Virgínia, nas Carolina do Sul e do Norte. Em sua maioria, os africanos que foram escravizados nos Estados Unidos vieram de regiões conhecidas hoje como Senegal, Gambia, Nigéria, Camarões, Congo, Angola, Costa do Marfim e Namíbia. Thornton (2004) explica que a diversidade africana que se transferiu para a América não ocorreu somente por meio de culturas transformadas pela diáspora, mas também por conta dos agrupamentos étnicos criados pela própria escravidão. O autor assinala

que escravos de uma mesma nação trabalhavam juntos ou próximos, encontravam-se com frequência em cerimônias religiosas e consolidavam uniões matrimoniais. Nesse sentido, Thornton (2004) explica que grupos como os minas, os nagôs, os lucumis, os congo-angolas e os bambaras, de fato, não existiam como tais no continente africano, mas que se tornaram referência para a organização dos africanos e dos afrodescendentes no Novo Mundo.

A partir desses dados, pode-se pensar nas categorias “cultura negra” (e “música negra”) não enquanto partes integrantes de uma população única, com bagagens culturais idênticas, antes disso, essa diáspora correspondeu à vinda de populações provindas de regiões distintas da África. Esse entendimento permite compreender a formação e a reorganização de uma cultura gerada por intercâmbios culturais e sociais complexos, os quais eram mediados pelo comércio de diferentes grupos étnicos africanos.

Ainda se tratando do desenvolvimento da identidade racial, cumpre salientar que ela tem impactado outras questões identitárias, conforme Benjamin et al. (1998). Segundo os autores, a questão racial se intersecciona com aspectos adicionais dos sujeitos, como as questões de gênero, status socioeconômico, idade etc. Dessa forma, caberia aos estudos voltados às construções de identidades raciais compreender “como essas variáveis podem interagir umas com as outras na definição do eu” (BENJAMIN et al., 1998, p. 98). Essa problemática abordada pelos autores liga-se ao fato de que muitas teorias raciais não abordam as diferenças no desenvolvimento identitário dos negros estadunidenses, entendendo-os como supostos esquemas de homogeneização, em que todos os negros percebem e experimentam problemas raciais de forma semelhante. Por conta disso, Benjamin et al. (1989) explicam que as identidades estão incorporadas na sociedade em contextos temporais específicos, o que torna fundamental compreender a identidade negra de modo dinâmico e sensível aos contextos do tempo e da sociedade e não de forma generalizada.

Por fim, é necessário destacar que o caráter pseudocientífico do termo raça tem utilização diversa que varia de lugar e condição, o que indica que as determinações de cunho biológico adquirem apenas efeito relativo e estatístico (SCHWARCZ, 1993). Nesse sentido, Schwarcz (1993) explica que não há como atribuir à natureza o que é da ordem da cultura, uma vez que “a humanidade é uma, as culturas é que são plurais” (SCHWARCZ, 1993, p. 81).

As questões levantadas até aqui permitem-me vislumbrar meu campo de estudo como um território que reproduz e negocia identidades raciais por meio da prática do blues. Intento, portanto, compreender quais são os significados que perpassam o elogio “ela canta que nem negra” quando atribuído a uma cantora branca, descendente de imigrantes italianos, de classe

média que canta uma música criada “negros” em uma terra de “brancos”. Esses estranhamentos etnográficos evocam diretamente ao contexto desse estudo e evidenciam que imaginar o apagamento da raça nas relações dessa música é imaginar um “estágio” da sociedade que ainda não foi alcançado, uma vez que menções e elogios racializados se fazem presentes nos discursos cotidianos.

2 BLUES NOS TRILHOS DA ESTAÇÃO FÉRREA DE CAXIAS DO SUL

Nesse capítulo, apresento a cena blues caxiense em seu âmbito territorial e simbólico. Com base na pesquisa etnográfica, percebo que a legitimidade musical e a territorialidade são construídas de forma relacional, ao passo que a legitimidade na prática do blues reporta ao pertencimento a territórios simbólicos ligados aos “Mississippis” (bar e festival). Para elucidar essa relação, descrevo a prática local desse gênero musical por meio de três principais caminhos: 1) a apresentação dos dados históricos sobre a cidade de Caxias do Sul; 2) a localização geográfica e a territorialização acústica do gênero, tendo como espaço privilegiado o Largo da Estação Férrea; 3) a descrição dos responsáveis pela catalização e legitimação da cena blues caxiense – o Bar Mississippi Delta Blues Bar e o Mississippi Delta Blues Festival. Além disso, apresento e descrevo as atrações que já se apresentaram no Palco Magnólia que, desde a sua criação, em 2014, é responsável por direcionar as atrações artísticas que envolvem mulheres cantoras e/ou instrumentistas no MDBF. Com isso, pode-se melhor compreender e localizar a atuação das mulheres na cena blues caxiense.

2.1 A CIDADE DE CAXIAS DO SUL

Localizada na Serra Gaúcha, a cidade de Caxias do Sul é lembrada bienalmente por ser a cidade da Festa Nacional da Uva. Além dessa festa, que ocorre nos meses de fevereiro e março, pode-se dizer que Caxias é também uma cidade de aficionados por blues, pois é responsável por sediar um dos maiores festivais desse gênero musical, em âmbito nacional e na América Latina. No dia 23 de novembro de 2017 (primeiro dia do MDBF da edição de 2017), ao chegar no palco principal para assistir à primeira atração da noite (o músico norte-americano DeitraFarr e o brasileiro Décio Caetano), o apresentador do festival, que também é cantor e músico, saudou o público dizendo: “Essa é a décima edição do MDBF. De hoje até sábado Caxias do Sul é a capital mundial do blues” (RAFA GUBERT, 2017). Essa afirmação levou-me a descrever o impacto desse festival que ocorre em uma cidade vista como um dos “berços da imigração italiana” no Brasil e que, ao mesmo tempo, torna-se a “capital mundial” do blues nos meses de novembro, há mais de dez anos.

Caxias do Sul possui aproximadamente 435 mil habitantes e uma área de 1.652,308 km², segundo a estimativa do IBGE para o ano de 2017. Desde a fundação da cidade, em 20 de junho de 1890 (127 anos), sua história está vinculada aos fluxos migratórios ocorridos ao longo do tempo no território geográfico onde está localizada. É reconhecida nacionalmente

como um parque industrial, com inúmeras vinícolas e um comércio dinâmico. Os vários ciclos econômicos que ocorreram e marcaram a evolução do município ao longo dos últimos séculos, como o do cultivo da uva e do vinho primeiramente, e a cristalização da cidade como importante polo metal mecânico do Brasil em um segundo momento, são vistos como alicerces ligados à construção identitária dos caxienses.

Tratando brevemente da história de Caxias, conforme o site da Prefeitura de Caxias do Sul⁹, estima-se que até o fim do século XIX a região atual do município era percorrida por tropeiros, ocupada por índios e era chamada de Campo dos Bugres. Em 1875, chegaram os primeiros imigrantes na região (inclusive meus quatro bisavôs, que vieram da Itália); aspiravam melhores condições de vida e de trabalho, sendo que grande parte desses imigrantes era de origem italiana. Após dois anos, a sede da colônia do Campo dos Bugres recebeu a denominação de Colônia de Caxias e no dia vinte de junho de 1890 foi criado o município.

A vinda significativa de imigrantes europeus à localidade está relacionada a uma ação política estabelecida pelo governo do Brasil no século XIX, que intencionava o desenvolvimento econômico brasileiro que permitisse a industrialização do país (SCHWARCZ, 1993). Dessa forma, ao longo das últimas décadas desse século, é perceptível uma gradual organização populacional de imigrantes na Colônia Caxias que, mediante técnicas agrícolas e em pequenas propriedades rurais, estabeleceram relações comerciais organizadas a partir do trabalho familiar. Novamente o site da Prefeitura de Caxias do Sul descreve que esses imigrantes conseguiam também abastecer a economia local e com o excedente da produção, entraram no mercado nacional.

Ao lado do lastro cultural italiano, que é significativo em termos quantitativos e simbólicos para a cidade, cabe desmitificar a unanimidade de imigrantes italianos na antiga Colônia Caxias. Outras nacionalidades também construíram a formação étnica da população de Caxias do Sul. O discurso do músico e empresário ToyoBagoSO evidencia e problematiza essa lógica presente no imaginário da população caxiense. Ele explica que “parece existir uma linha do tempo aqui de Caxias que inicia a partir da chegada dos italianos. Antes era o Campo dos Bugres, certo? Então, o que acontecia antes da chegada dos italianos?” (BAGO SO, 2018). ToyoBagoSO complementa:

esse lugar em que nós estamos sentados agora [*o bar Mississippi*], onde os imigrantes começaram a moer grão, era o primeiro cemitério indígena da cidade.

⁹ PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL (RS). *A cidade*. 2017. Disponível em: <<https://www.caxias.rs.gov.br/>>. Acesso em: 3jul. 2017.

Tinha índios antes da chegada de alemães, italianos e etc., e eram Kaingang, se não me engano. Na época, a grande maioria desses índios foram levados daqui para “preparar” a região para receber os italianos” (BAGOSO, 2018).

Em conformidade ao que Toyo Bagoso aponta, o Quadro 1, elaborado por Caregnato (2010), apresenta os quatro primeiros anos do processo de colonização de Caxias. É possível observar que, desde seu início, a localidade teve forte presença de colonos de diversas nacionalidades, como austríacos, espanhóis e alemães.

Quadro 1 - Nacionalidade dos imigrantes que chegaram na Colônia Caxias, entre os anos de 1875 e 1878.

Anos	1875	1876	1877	1878	Total
Origem	Número de Famílias				
Alemães	1	60	31	4	96 2,99
Austríacos	44	126	10	1	191 5,95
Belgas	-	-	1	-	1 0,03
Espanhóis	10	4	-	-	14 0,43
Franceses	8	5	7	-	20 0,60
Indígenas	2	-	-	-	2 0,06
Ingleses	-	2	-	2	4 0,12
Italianos	102	2.233	101	345	2.781 86,77
Poloneses	-	-	16	-	16 0,49
Russos/Alemães	-	37	40	-	77 2,40
Suíços	-	1	2	-	3 0,09
Total	167	2468	208	352	3205

Fonte: CAREGNATO, 2010.

Toyo Bagoso (2018) aponta como exemplo da significativa atribuição dada à imigração italiana o embate que tem experienciado, desde o ano de 2013, por conta do palco chamado Front Porch Stage, também conhecido como a “Casinha”. Esse palco está localizado nas dependências da Estação Férrea desde o ano de 2010, é utilizado para contemplar inúmeras atrações nacionais e internacionais no festival de blues e permanece no mesmo local durante todo o ano. Conforme o dono do bar, “a ‘Casinha’ foi criticada porque a gente está fazendo uma construção ‘americana’ em um lugar que quer ser representado como cultura italiana, quer se preservar assim” (BAGOSO, 2018). Além disso, Toyo complementa: “queremos que ela seja reconhecida como o patrimônio moderno que é, e que tenha seu lugar garantido dentro do Largo da Estação Férrea” (BAGOSO, 2018).

Como forma de evitar a demolição dessa estrutura por parte do poder público e garantir sua permanência na Estação Férrea, a comissão organizadora do festival propôs coletar assinaturas através de um abaixo-assinado online¹⁰. Esse movimento em prol da “Casinha” foi nomeado de “Moradores de Caxias do Sul e amantes do Mississippi Delta Blues Festival: Salvem A Casinha!” e reverberou nas notícias locais desde o final do ano de 2017. Assim, a reportagem publicada pelo *Jornal Pioneiro*¹¹ (divulgação online) descreve:

A polêmica envolvendo a possível retirada da Casinha do complexo da Estação Férrea de Caxias, pedido formalizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (Iphae), ganha novo desdobramento nesta quarta. O palco, que lembra as clássicas varandas das casas americanas onde os *blueseiros* se reuniam para tirar um som, se tornou um xodó do Mississippi Delta Blues Festival. Ela acabou se mantendo no espaço desde sua instalação, em 2010. Convocada pela Comissão de Educação, Ciência, Tecnologia e Inovação, Cultura, Desporto, Lazer e Turismo, a reunião extraordinária pública será às 16h desta quarta, na Sala de Reuniões GeniPeteffi da Câmara de Vereadores. A entrada é aberta à comunidade (PIONEIRO ONLINE, 06 dez. 2017).

Retomando a construção identitária caxiense envolta de valores históricos e simbólicos ligados à colonização europeia da região, percebo que essas associações perpassam, também, relações inter-raciais. Conforme Schwarcz (1993; 2001) isso ocorreu devido aos desejos de industrialização do país no fim do século XIX, o qual se baseava em novo sistema econômico e na balização do trabalho assalariado branco. Nisso, a lógica do branqueamento da população brasileira (SCHWARCZ, 1993; 2001) entrava em vigor como forma de remediação racial. Anterior a isso, é válido analisar que a quantidade de africanos trazidos como mão de obra escrava foi de significativa importância, tanto cultural e econômica, como em termos de população para o Brasil. Porém, após a abolição da escravidão, os negros ficaram à deriva e continuaram a sofrer as consequências que o estigma construído com o sistema escravocrata acarretou. Com a finalização do tráfico de escravos e a inserção da mão de obra estrangeira, ocorreu a substituição da força de trabalho do negro pelo incentivo da vinda do imigrante europeu branco, que estava associado ao processo de branqueamento tão almejado na época (SCHWARCZ, 1993; 2001).

O branqueamento da população foi incentivado pelas políticas públicas no final do século XIX, momento em que o Brasil era apontado como um país miscigenado racialmente.

¹⁰ O abaixo assinado online está disponível em: SECURE AVAAZ. *Moradores de Caxias do Sul e amantes do Mississippi Delta Blues Festival: Salvem A Casinha!*. 2017. Disponível em: <https://secure.avaaz.org/en/petition/Moradores_de_Caxias_do_Sul_e_amantes_do_Mississippi_Delta_Blues_Festival_Salve_A_Casinha/?cpRYEmb>. Acesso em 18 de fev. 2018.

¹¹ A notícia está disponível em: PIONEIRO. *O futuro da Casinha do MDBF*. 2017. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-etendencias/noticia/2017/12/3por4-reuniao-nesta-quarta-discute-futuro-da-casinha-do-mdbf-em-caxias-10055128.html>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

Segundo Schwarcz (1993), o Brasil é analisado e mostrado por escritores (teóricos, romancistas, naturalistas) e artistas, nacionais e estrangeiros, como um caso único e singular de extrema e indisfarçável miscigenação racial. Porém, essa miscigenação é tratada como um problema para a construção de uma nação, de uma população e de um país. Em vista disso, apontou-se que o branqueamento do país deveria acontecer por meio dos brancos que aqui chegaram graças à política de incentivo à imigração que, ao se misturarem com os dessa terra, solucionariam, gradativamente, esse “problema”.

Essas medidas estavam de acordo com as ideias evolucionistas e social-darwinistas vindas da Europa e com a idealização do Império brasileiro para adequar a população a um modelo biológico branco. A classe dominante brasileira percebia que a presença étnica e cultural do negro poderia trazer prejuízos a esse prenúncio de novos tempos, estimulando a exclusão e coisificação do escravo africano e colocando o imigrante europeu (italiano, principalmente no caso de Caxias) numa situação de destaque. Nesse sentido, entendo que a valorização dada aos europeus na mídia, na religião e na própria historiografia se monumentaliza e é idealizada. Em Caxias do Sul, por exemplo, no ano de 1954 foi erguido o Monumento Nacional ao Imigrante, que hoje é um dos principais pontos turísticos da cidade.

Para finalizar essa contextualização histórica, chamo a atenção ao fato de que Caxias do Sul continua a ser, ainda hoje, uma terra de imigrantes. Em 2010, a cidade recebeu um grupo significativo de imigrantes senegaleses, haitianos e ganeses. Segundo Vania Beatriz MerlottiHerédia (2014), essa imigração é, prioritariamente, laboral, ou seja, ocasionada pela busca de trabalho; em vista da crise econômica europeia emergida em 2009, o Brasil, e então Caxias do Sul, tornaram-se destinos possíveis para esses imigrantes. De modo geral, é a busca por trabalho que movimenta o fluxo em direção à Serra Gaúcha. Da mesma forma que afirmou Herédi (2014), Toyo Bagoso explica: “essas pessoas vieram aqui para trabalhar, mandar dinheiro para as suas famílias” (BAGOSO, 2018).

É válido apontar, ainda, que alguns imigrantes senegaleses e ganeses já participaram ativamente do festival de blues da cidade. Na edição de 2015, por exemplo, tive a oportunidade de assistir a uma apresentação do grupo SabarAfrica, formado por imigrantes senegaleses e ganeses que recém haviam chegado na cidade, como os músicos Ameth e Mustapha Ibrahim. Além disso, na edição de 2017, no dia 24 de novembro, o músico senegalês Mouhamed Aw apresentou-se com a banda caxiense Não Alimente Os Animais no palco chamado Hot Music Stage. Notei, também, que na edição de 2017 havia dois *stands* destinados para a venda de produtos artesanais, como máscaras de madeira, colares, pulseiras

e instrumentos musicais, como atabaques, os quais eram confeccionados por famílias de imigrantes africanos. A figura 8 apresenta um dos *stands* de venda desses produtos.

Figura 8 - Stand dos imigrantes senegaleses no MDBF 2017



Fonte: Foto da autora

Quando questionei os motivos pelos quais os imigrantes eram convidados a tocar no festival, bem como expor seus produtos para a venda, Toyo respondeu-me que essa atitude se refere à solidariedade à causa da imigração local e à valorização artística de músicos imigrantes que residem em Caxias, mas que até então não eram prestigiados por suas práticas musicais. Nesse sentido, Toyo (2018) aponta que, por meio do festival, esses imigrantes podem receber o devido reconhecimento por parte do público e realizar intercâmbios e parcerias com outros músicos. Conforme o dono do bar:

a gente acreditava, com a vinda dos senegaleses, que da mesma forma que o italiano chegou aqui e era um imigrante, os senegaleses também são imigrantes aqui hoje e a gente precisa acolher essas pessoas que vem aqui para trabalhar. Essas pessoas (senegaleses) que no festival fizeram artesanato ou tocaram foi para mostrar o trabalho deles. Um desses senegaleses é músico, tem CD gravado e tudo lá, ou seja, tem uma visibilidade no seu país e agora vai gravar um som com o pessoal da Não Alimente Os Animais, que é uma banda caxiense (BAGOSO, 2018).

Por fim, é válido constar que a busca por empregos mencionada por Toyo relaciona-se ao *boom* no aspecto econômico ocorrido desde o início dos anos 2000 até o final dessa década. Nesse período, a cidade foi vista como um polo industrial crescente que rendia

empregos, principalmente no âmbito da indústria metal-mecânica. Esse cenário propiciou constantes fluxos migratórios e imigratórios na região, conforme apontado anteriormente.

Além disso, o período mencionado (dos anos 2000 até 2010 aproximadamente) foi acompanhado de iniciativas políticas por parte da prefeitura do município que visavam torná-la o que se compreendia como um “polo cultural”. Assim, a cidade deveria contemplar e promover eventos artísticos, intelectuais e ligados ao turismo. Para tanto, foi criado no ano de 2004 o Conselho Municipal de Cultura, que através da Lei nº 6278 propunha deliberar sobre políticas públicas de desenvolvimento da cultura, a partir de iniciativas governamentais e/ou em parceria com agentes privados, a fim de promover e incentivar estudos, eventos, atividades permanentes na área da cultura. Acerca disso, a cantora Tita Sachet, que atuou na Secretaria da Cultura da cidade no ano de 2016, aponta que: “um dos problemas que Caxias precisa entender que não é mais apenas a cidade da indústria e do comércio. É uma cidade culturalmente riquíssima que precisa valorizar as iniciativas culturais que acontecem na cidade” (SACHET, 2017). Aqui, percebo que o conceito de cultura se articula com o contexto sociocultural de Caxias do Sul assumindo um novo papel como argumento político e de encontro interétnico (CUNHA, 2009) ao se tratar da prática do blues.

Antes de adentrar nessa discussão, é válido constar que o termo “cultura” é analisado como uma categoria nativa, ao passo que os dados apresentados anteriormente apontam para o conceito de cultura enquanto argumento político. Por conta disso, atento que a manipulação do termo cultura está vinculada às associações ambíguas que dizem respeito à institucionalização da cultura – as chamadas “instituições culturais” (WAGNER, 2010, p. 55) – e ao “processo cumulativo de refinamento” (p. 55) dos indivíduos. Conforme Roy Wagner (2010), o termo cultura não possui um referente único, assim “seus vários e sucessivos significados são criados mediante uma série de metaforizações” (p. 61). Para o autor, a cultura é um “ato de extensão” (p. 61) que se constitui quando objetificada e, posteriormente, passa a se tornar visível e inventada a partir da experiência entre as culturas. Dessa forma, a cultura não diz respeito a si mesma, sendo sempre “um símbolo de outra coisa” (p. 71). Em suma, ela “traça um sinal de igualdade invisível entre o conhecedor (que vem a conhecer a si próprio) e o conhecido (que constitui uma comunidade de conhecedores)” (p. 30).

Manuela Carneiro da Cunha (2009) explica que a “cultura” se distingue de duas formas: a cultura sem aspas e a cultura com aspas. Nesse sentido, como pesquisadora, penso a noção de cultura tal qual a cultura sem aspas cunhada por Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 313) como “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas”, e a “cultura” enquanto “uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma” (p. 356), tendo

em vista que “a lógica interna da cultura não coincide com a lógica interétnica das ‘culturas’” (p. 359), ou seja, que a cultura enquanto categoria nativa é “coisificada” e “objetificada”, não havendo lugar nesse esquema para visões de mundo idiossincráticas.

Ao se tratar da incorporação do blues em Caxias do Sul, percebo o termo cultura associado ao encontro interétnico (CUNHA, 2009). O blues que é praticado por instrumentistas homens e mulheres, cantores e cantoras brancos e brancas de classe média, filhos e filhas de imigrantes europeus e europeias ou, como tenho chamado, os “gringos” e “gringas”, representa “o incremento criativo, a produtividade [...] e o conhecimento que ao fornecer-lhes ideias, técnicas e descobertas, em última instância molda, o próprio valor cultural” (WAGNER, 2010, p. 56). Nessa relação, a etnicidade é vista como forma de reivindicação de cunho cultural que difere da retórica usada para demarcar o grupo em função de uma categoria analítica. Trata-se de uma categoria “nativa”, usada por agentes sociais para os quais ela é relevante (CUNHA, 2009).

A apropriação criativa do blues por parte dos “gringos” e “gringas” da serra gaúcha adquiriu diferentes resultados em termos de identidade quando produzido em outro contexto sociocultural, que não o local onde o gênero é oriundo – os Estados Unidos. Uma das formas de exemplificar isso é o projeto chamado “Baião – O Blues Brasileiro”, idealizado pelo grupo caxiense Forró Fino, e o projeto “Blues Brazuca”, idealizado por ToyoBago, TitaSachet, Fran Duarte e outros músicos caxienses. Acerca disso, Roy Wagner (2010) aponta que esse empreendimento criativo é baseado em símbolos que se relacionam “a outras simbolizações, que percebemos como realidade” (p. 83). Essas, no entanto, não correspondem a uma realidade “externa” ou “inata”, mas se referem a uma “ilusão cultural” (p. 83) que é construída e ressignificada pelos sujeitos.

A experiência etnográfica permitiu-me acompanhar a invenção de uma “cultura blues caxiense”. Nesse processo percebo, também, a invenção e a ressignificação da própria cultura italiana. O discurso nativo aponta que essas culturas (italiana e blues) estabelecem diferenciações entre si, mas, ao mesmo tempo, analiso o empreendimento em mantê-las relacionadas pelas simbolizações do trabalho laboral, do cultivo da terra, de produtos agrícolas (uva e algodão) e da fé religiosa. Para elucidar isso, na revista *Mississippi Delta Blues Festival* (edição de 2012) há um comparativo entre o branco do algodão de lá (no Mississippi) e o cultivo das parreiras de uva daqui (na Serra Gaúcha). A reportagem descreve que em ambas se encontra a forte presença do cultivo da terra para a sobrevivência e continuidade da vida. De um lado, a reportagem discorre sobre o valor comercial do algodão e das grandes propriedades servidas pela mão de obra escrava e negra e como a solidificação do

preconceito racial integrou o processo de desenvolvimento econômico norte-americano. Do outro lado, na encosta superior do nordeste do Rio Grande do Sul, os imigrantes europeus, de predominância italiana, ocuparam a partir de 1875 o espaço que lhes faltou na pátria de origem. A reportagem aponta ainda que esses imigrantes trouxeram sua bagagem cultural, o que resultou em uma nova formação produtiva e social. A figura 9 retrata esse “elo cultural” entre as culturas mencionadas:

Figura 9 - Imagem publicada na revista Mississippi Delta Blues Festival na edição de 2012.



Fonte: REVISTA MDBF, 2012, p. 5.

A despeito das qualificações específicas de cada localidade e suas “culturas”, analiso, a partir das colocações de Wagner (2010), a ação do coletivo em significar o outro, estabelecendo sobre ele diferenciações: “é impossível objetificar, inventar algo sem ‘contrainventar’ o outro” (p. 86). Da mesma forma, Stuart Hall (2005) aponta que as identidades culturais são “construídas por meio das diferenças” (HALL, 2005, p. 110) e que são construídas dentro do discurso por parte dos agentes que compartilham e experienciam dessa prática musical local. Assim, as identidades são “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (p. 109). Portanto, compreendo que as noções

compartilhadas de “cultura italiana” e “cultura blues” são vistas como sistemas de acumulações, não estáveis, e que são produzidas e reinventadas no interior do discurso dos sujeitos. É nesse sentido que as culturas são sempre produtos oriundos de pontos de vista específicos (WAGNER, 2010) – o de quem vê, de quem pensa e dá significado a essa invenção.

2.2 A LOCALIZAÇÃO E A TERRITORIALIZAÇÃO ACÚSTICA DA CENA

O Mississippi Delta Blues Bar localiza-se na Rua Augusto Pestana em um bairro central da cidade, chamado São Pelegrino. Tanto o bar Mississippi quanto outros bares e restaurantes estão inseridos no chamado Largo da Estação Férrea, que é um complexo da antiga estação férrea de Caxias do Sul. Calcula-se que, em maio de 2017, essa localidade integrava dez restaurantes, seis casas noturnas, a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Caxias do Sul, a Biblioteca Parque Largo da Estação, o Teatro Moinho da Estação, uma feira semanal, além de escritórios, órgãos públicos e espaços comerciais. No mesmo quarteirão da Estação Férrea está localizada a Faculdade da Serra Gaúcha (FSG), o que agrega diariamente nessa localidade um número significativo de jovens e estudantes. A figura 10 apresenta a Rua Augusto Pestana e alguns dos principais bares da cidade (Mississippi Delta Blues Bar e bar Zero 54).

Figura 10 - Rua Augusto Pestana no bairro São Pelegrino.



Fonte: Google Maps.

O Largo é também referência e espaço para eventos ao ar livre, que crescem a cada ano e compõem o calendário cultural da cidade. Além do já consolidado MDBF, que é realizado no mês de novembro, o complexo é palco de outras atrações, como o Festival Brasileiro de Música de Rua, o Cinema de Verão e o Aldeia SESC. No Largo da Estação Férrea, a cena artística e cultural interage com alguns prédios históricos que foram tombados, preservados e restaurados, como o prédio em que o bar Mississippi está instalado, o qual é conhecido como Antigo Moinho Sul Brasileiro. Conforme o site da Prefeitura de Caxias do Sul, de 1928 à década de 1980, o conhecido “Moinho Germani” foi referência no ramo alimentício e era composto por um conjunto industrial de processamento do trigo. O nome do moinho refere-se à residência do administrador e proprietário, Aristides Germani, localizada na estratégica proximidade da Estação Férrea. Desde 1997, esse espaço transformou-se em centro de lazer, cultura e serviços, identificado como “Moinho da Estação”.

Além da interação com os prédios, essa cena cultural relaciona-se, especialmente, com a antiga Estação Ferroviária de Caxias do Sul. O site Guia de Caxias do Sul explica a importância dada à preservação desse patrimônio histórico que, além do tombamento municipal, também obteve o tombamento estadual do IPHAE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul). Além disso, a fonte ressalta a interação desse local com as atividades turísticas e culturais atuais:

O conjunto denominado “Sítio Ferroviário de Caxias do Sul” foi tombado em 2001 pelo Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE). Em 2005, o Instituto definiu a área do entorno da antiga estação férrea com parâmetros para reforma, construção e manutenção de bens de interesse permanente. A organização Associação Amigos do Largo da Estação (AALE), além de dar ênfase à preservação, à revitalização e à valorização da história, da cultura e do patrimônio, apoia as atividades sociais, culturais, turísticas e esportivas em todo o espaço (GUIA DE CAXIAS DO SUL, 2018).

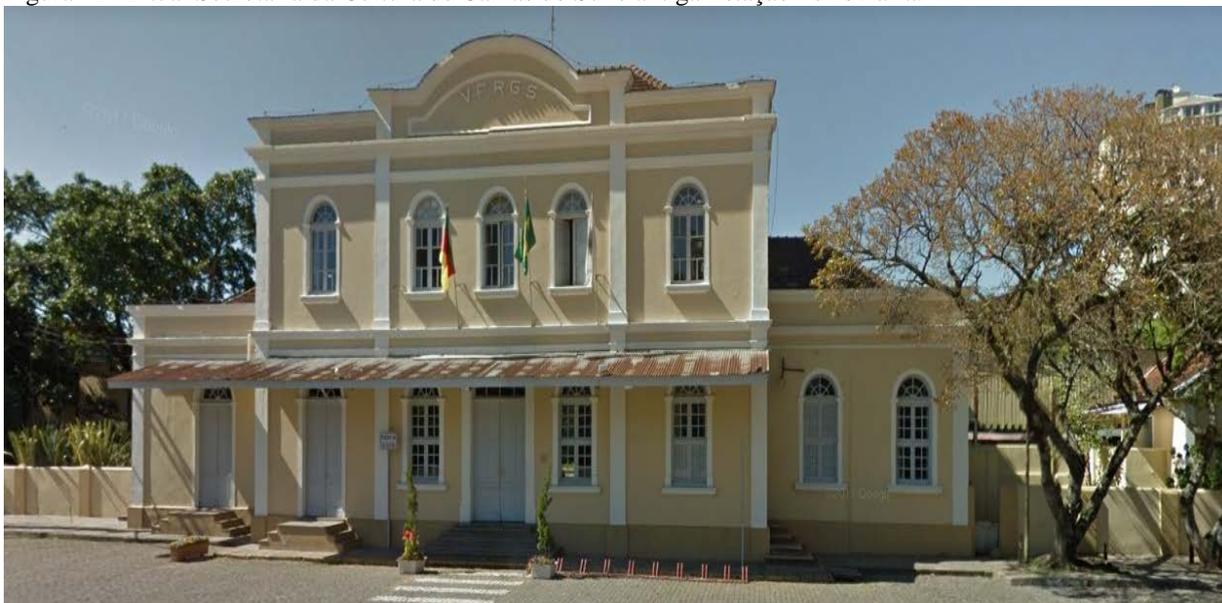
Novamente, o site Guia de Caxias do Sul descreve que a construção dessa estrada de ferro (a linha Porto Alegre – Caxias) foi uma iniciativa do governo estadual. Nesse período, estava no poder, primeiramente, o governador Julio de Castilhos (1860-1903) e, posterior a esse, Borges de Medeiros (1863-1961); ambos governavam com base em preceitos positivistas. Sob essa perspectiva, o desenvolvimento industrial do Estado vislumbrou na região de Caxias do Sul um futuro promissor, dotando a região com o que havia de mais eficaz em termos de transporte: uma estrada de ferro.

Sua inauguração ocorreu em 1910, juntamente com o conjunto ferroviário implantado próximo ao núcleo urbano e ao espaço agrário das fontes fornecedoras de matéria-prima, que eram principalmente a uva e a araucária. Até o ano de 1980, os trens de passageiros ainda chegavam a Caxias do Sul; depois disso, a estação foi desativada e fechada. Conforme Ana

Elísia da Costa (2001), entre os anos de 1910 e 1930 houve um crescimento significativo de edifícios industriais no tecido urbano de Caxias, principalmente na região da estação férrea. Consequentemente, a região oeste da cidade, onde os bairros São Pelegrino e Rio Branco estão localizados, expandiu-se de modo significativo.

Atualmente, essa antiga estação se faz presente na paisagem urbana cotidiana e tem a capacidade de evocar o "tempo dos trens". Sua existência vincula-se a um amplo contexto que envolve, fundamentalmente, os processos de evolução tecnológica e de desenvolvimento econômico. O legado da sua ocupação não foi apenas físico, mas sinalizou a importância do transporte ferroviário sem o cunho saudosista, mas em direção ao futuro. Além disso, é válido destacar que o prédio tombado onde funcionava a antiga estação férrea é, desde 2004, a sede da Secretaria Municipal da Cultura. As imagens a seguir apresentam as estruturas metálicas da antiga estação férrea e os prédios tombados dessa localidade, os quais remetem ao passado da cidade, juntamente com o atual cenário urbano de Caxias do Sul. A Figura 11 apresenta a sede da Secretaria Municipal de Cultura, a Figura 12 mostra a entrada do MDBB na Rua Augusto Pestana e na Figura 13 percebem-se os trilhos do trem perpassando a mesma Rua na ocasião do MDBF de 2015.

Figura 11 - Atual Secretaria da Cultura de Caxias do Sul e antiga Estação Ferroviária.



Fonte: Google Maps

Figura 12 - Entrada do Bar Mississippi e Rua Augusto Pestana em 2017.



Fonte: Google Maps

Figura 13 - Trilhos do Trem perpassando o MDBF de 2015.



Fonte: Revista online La Parola.

Ao tratar da implantação do bar Mississippi no ano de 2006 na localidade da Estação Férrea, Toyo Bago (2018) explica que passou por uma série de negociações até conseguir uma pequena sala e inaugurá-lo enquanto estabelecimento formal. Ele conta que, inicialmente, o bar dividia o espaço com a locadora de filmes, que tempos depois cedeu o seu espaço aos proprietários para o crescimento do bar. Acerca desse processo, Toyo (2018) explica: “quando surgiu esse prédio, eu participei do processo de revitalização, havia outras instalações aqui, de outros proprietários [...]. Houve na época informações de que ele seria

todo alugado pela Unimed. Mas isso não aconteceu. Depois de um tempo, houve a divisão do prédio em pequenas salas, sendo uma dessas a nossa” (BAGOSO, 2018). A cantora Tita Sachet (2017) também comenta que a implantação do bar na Estação Férrea foi uma iniciativa audaciosa por parte dos proprietários Toyo Bagoso e Rodrigo Parizotto, uma vez que, essa localidade era pouco habitada, não havia outros bares próximo ao Mississippi e o local reportava a uma localidade violenta da cidade. Segundo Tita Sachet (2017):

O Mississippi foi pioneiro em vários aspectos. O Toyo deu um “peitaço” na época... Antes de abrir o bar ele comentava comigo e com o Rafa Gubert que iria abrir um bar [...] na estação férrea que é o lugar em que está o bar hoje em dia. Na verdade, lá era um lugar meio danado, não tinha muita coisa, e uma das primeiras coisas que abriu lá foi o Mississippi (SACHET, 2017).

Quando questionei Toyo Bagoso (2018) sobre os motivos pelos quais a implantação do bar ocorreu na antiga Estação Férrea de Caxias do Sul e se ele e seu sócio estabeleciam alguma relação entre o gênero musical blues e essa localidade, o dono do bar explicou-me que há muitos elementos semelhantes entre a estação férrea caxiense e o cenário sulista norte-americano. Ele cita que o moinho, a caixa da água, a estação ferroviária e os trilhos do trem remetem àquilo que observou em suas viagens aos Estados Unidos. A descrição dessa relação tornou-se explícita em seu discurso quando aponta que:

O moinho é interessante: quando eu fui para o Delta, em 2003, eu conheci uma rádio em Arkansas (estado no sudeste dos Estados Unidos). Foi uma das primeiras rádios que promove um dos festivais mais famosos atualmente do sul dos Estados Unidos que era patrocinado por uma marca de farinha. Então, até hoje é mega famoso e esse festival que acontece anualmente em outubro você vê as fotos dos músicos que começaram a tocar no rádio e através da rádio foi promovido o festival. Tem fotos deles ao lado de grandes sacos de farinha, os microfones na frente e eles tocando, a bateria com o logo da farinha... Tudo isso dentro de um moinho. Esse antigo moinho tem tudo a ver com os trilhos do trem, aqui paravam os vagões para carregar de grãos e já saía daqui mesmo [...] A história do trem: todas as cidades americanas tem a caixa da água com o nome da cidade, aí no Delta do Mississippi tu vai tu vê uma caixa da água que era para botar água nas “maria fumaça”, aí tu chega lá já estão podres, velhas, mas a relação é a mesma: você vê a caixa da água, os trilhos do trem, o moinho na região. Aí bati o pé para conseguir uma sala aqui. Consegui uma sala que era pequena: primeiro montei a loja, mas depois fui batalhando por pedacinho e pedacinho. A dona da locadora – a Sinara, nos vendeu o espaço dela e assim nós fomos ampliando o espaço. Mas ele era muito menor quando abriu do que é hoje (BAGOSO, 2018).

A partir desses dados, entendo que a territorialização do blues em Caxias é datada de um espaço geográfico específico – o largo da Estação Férrea, local marcado historicamente pelos impulsos modernistas que, através da implementação do transporte ferroviário, aspiravam um plano de ascensão tecnológico e econômico. Após 100 anos desde a inauguração dessa estação, a paisagem sonora alterou-se: não se escutam mais os sons gerados pelos apitos, buzinas, motores, vapor ou saudações de chegadas e despedidas, mas novas gamas de experiências acústicas são instauradas dinamicamente nesse local. Uma

dessas experiências é o território acústico gerado pelo bar (e também pelo festival) no Largo da Estação Férrea. Ali, os mesmos trilhos que reproduziam sonoridades de fricções metálicas típicas de uma estrada de ferro, hoje servem de palco e passagem para o público, músicos e musicistas da cena blues.

Atento também que a temática da ferrovia representada pelos trilhos e os trens, que foi evidenciada por Toyo (2018), merece atenção dentro da narrativa do blues. A ferrovia adquiriu uma dimensão mitológica que não simboliza apenas um mero meio de transporte, mas é visto como um meio de transcender a árdua condição de vida, como analisa Muggiati (1995):

Trens e trilhos correm como sangue pelas veias do blues. A ferrovia não é um mero meio de transporte – é quase um veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição. Viagem, união, separação: o trem adquire no blues uma dimensão mitológica. Não à toa, o sistema de fuga pelos abolicionistas antes da guerra civil para ajudar escravos a ganharem a liberdade nos Estados Unidos foi chamado de *Underground Railroad*, Ferrovia Subterrânea. Era uma rede de casas amigas (“estações”) nas quais os negros se abrigavam à noite durante sua escapada (MUGGIATI, 1995, p. 29).

Noto que aqui há uma das justificativas da presença dessa temática no blues: o sonho de conquistar novos caminhos e uma vida melhor. Além disso, Muggiati (1995) aponta para outro dado relevante dentro dessa relação entre os trens e o blues; trata-se da existência dos *ramblifield*, que eram músicos negros viajantes que, de forma clandestina, arriscavam-se para alcançar a sua liberdade. Dessa forma, os trens aparecem como verdadeiras metáforas nas canções, como em *The L&N Blues*, composta por Clara Smith, em 1925: “Gotthetravelin’ blues, gonna catch a train and ride. When I ain’t ridin’, I ain’t satisfied. I’m a ramblin’ woman. I’ve got a rambling mind. I’m gonna buy me a ticket and ease on down the line¹²”.

A temática ferroviária adquiriu, tanto em Caxias do Sul quanto nas cidades sulistas dos Estados Unidos, valores históricos, simbólicos e culturais relevantes ao longo do tempo. Em Caxias do Sul, a estação férrea territorializa a cena blues local, legitimando a prática desse gênero no bar Mississippi e no MDBF. A relação que se estabeleceu entre esses elementos (trem e blues) possibilita experienciar a escuta do blues como um ato de imaginação e transferência temporal e cultural. Para tanto, no ano de 2010 – ano da comemoração dos 100 anos da chegada do trem em Caxias – o trem foi eleito o próprio tema desse festival. A Figura 14 apresenta a reportagem realizada pela *Revista Mississippi Delta Blues Festival* (edição de

¹² Estou com o “blues” da viagem, vou pegar o trem e rodar. Quando eu não estou não estou satisfeita. Sou uma mulher da estrada, tenho a estrada na cabeça. Vou comprar uma passagem e rodar por esses trilhos (Tradução nossa). A canção *The L&N Blues* está disponível em: DISCOGS. *Clara Smith Court House Blues*. 2017. Disponível em: <<https://www.discogs.com/Clara-Smith-Court-House-Blues-The-L-N-Blues/release/4260094>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

2010) que descreve e evidencia o trem como “um dos fatores determinantes para que Caxias fosse elevada à cidade e teve grande responsabilidade em seu desenvolvimento” (REVISTA MDBF, 2010, p. 17).

Figura 14 - Reportagem “100 anos da chegada do trem”.



Fonte: REVISTA MDBF, 2010, p. 17-18

Após apresentar esses aspectos acerca da localização do MDBB e do MDBF, analiso que os mesmos estão relacionados ao conceito de território acústico elaborado por Brandon Labelle (2010), entendendo por territórios acústicos os espaços sonoros que envolvem exame de trocas através de uma perspectiva expandida sobre como o som empresta uma materialidade dinâmica à negociação social. Nesse sentido, Labelle (2010) expõe por meio de perspectivas culturais e filosóficas o som e o silêncio atuando como mecanismos de

autenticidade, controle, poder e comunicação. Para tanto, ele propõe uma reflexão da temática da paisagem sonora inserida em situações cotidianas e urbanas como metrô, prisões, residências etc, e institui o processo de territorialização acústica como portador da capacidade de integração e reconfiguração do espaço urbano.

Retomando as discussões geográficas do blues em Caxias do Sul, percebo que sua prática é localizada em um ponto central, dinâmico, perpassado por um passado histórico significativo e que hoje representa uma localidade elitizada. Observo ainda que, é nessa localidade que a prática de blues na cidade acontece e é privilegiada, de modo que, o MDBB tem o blues como o seu gênero dominante, enquanto outras casas noturnas o têm como um gênero secundário. Sob essa perspectiva, entendo que quem deseja ouvir blues direcionará sua escuta principalmente para o MDBB, local onde a prática musical do blues é quase que exclusiva e legitimada. É possível, dessa forma, “ensinar” o público caxiense como pertencer à cena blues, bem com não pertencer ou estar à deriva dela.

Além disso, o blues dialoga com a dicotomia do público e privado e com a transformação dos espaços sonoros cotidianos, envolvendo assim, questões de poder e políticas de redução de ruídos. Inicialmente, isso se dá porque, quando o MDBB acontece, durante três dias do ano, a céu aberto e no centro da cidade, gerando uma espécie de alarde do gênero que, até então, concentrava-se dentro de um bar, ou seja, quando os bluseiros emitem sua música sem as barreiras físicas (as paredes do MDBB), o gênero passa a se comunicar com a paisagem sonora que até então era outra, “silenciosa” e sem “ruído” algum. De fato, nesses dias de festival há uma ruptura da ordem sonora pré-estabelecida daquele local.

Essa ruptura levou o evento a adaptar-se em termos de níveis de volume e horários de início e término. Tais medidas foram estabelecidas pela prefeitura do município, a fim de não comprometer os moradores da região central da cidade, conforme apontou Toyo Bagoso (2018) em entrevista. Este fato também pode ser lido à luz de Labelle (2010), que considera que o som é condicionado não apenas como fenômeno acústico, mas como um processo político que atravessa a realidade social. As menções seguintes da cantora e organizadora do MDBB, Tita Sachet (2017), sinalizam as dificuldades que perpassam a viabilização do evento, justamente por conta do rompimento da ordem sonora do ambiente acústico convencional. Além disso, ela descreve as dificuldades de implantar o festival no espaço físico em que ele ocupa, dado que esse local dialoga politicamente com o poder público e administrativo da cidade.

Tem uma questão burocrática que é a liberação do espaço. A comunidade não entende o motivo que se fecha uma rua e se cobra ingresso. Qual é o problema de tu ter um festival na tua cidade, um evento muito bacana e tu fechar uma rua? O

peçoal complica com um negócio que é completamente sem nexu. É um dos maiores festivais da América Latina, aí a galera não entende porquê que se fecha a rua por uma semana? A dificuldade do povo caxiense de entender que as coisas precisam acontecer. Eu lembro de uma vez que eu cheguei na Secretaria da Cultura para conseguir a liberação para fechar a rua e a resposta que eu tive foi “assim daqui a pouco vai estar todo mundo querendo fazer evento aqui na Estação Férrea”. E eu olhei para as pessoas que trabalhavam na Secretaria da Cultura e pedi: qual é o problema de realizar eventos aqui? Qual é o problema? (SACHET, 2017)

O som se estende depois da 1h da manhã, mas isso ocorre apenas três dias. Eu entendo essas reclamações, mas o poder público precisa entender que isso é absolutamente importante para o município. Ainda há essa dificuldade de passar por esses aspectos burocráticos, por essas liberações... Todo o terreno da Estação Férrea, o município só administra, o município não é dono daquilo ali. A Estação Férrea, no Brasil, é da União, é Federal. Existe um convênio entre a União e o Município que quem administra e cuida daquele terreno é a Secretaria da Cultura (SACHET, 2017).

Além do fenômeno acústico que os ouvintes de blues compartilham, observo a formação de uma cena que é experienciada pelo público que se senta nas mesas do bar para assistir às bandas que tocam, para alimentar-se de um prato típico do Estado do Mississippi (EUA), ou ainda, para tomar chope em um copo estampado com algum dos grandes astros do gênero. A partir disso, entendo que essa cena, codificada em som, carrega não apenas informações físico-acústicas, mas sim uma grande quantidade de informações geográficas, sociais e emocionais que possibilita ao público compartilhar e ressignificar elementos culturais oriundos dos Estados Unidos. As relações entre o som e a formação de uma cultura sonora são evidenciadas por Brandon Labelle:

O som opera formando conexões, agrupamentos e conjunções que acentuam a identidade individual como um projeto relacional. Os fluxos de som podem ser ouvidos para tecer um indivíduo num tecido social mais amplo, preenchendo as relações de som, cultura sonora, memórias auditivas e os ruídos que se movem, contribuindo para a realização de espaços compartilhados¹³ (LABELLE, 2010, p. 14, tradução nossa).

A noção de cena, que aqui é articulada tal como cunhada por Michel Maffesoli (1998), está relacionada à vida social e às redes de amizades dos sujeitos. Segundo o autor, essas cenas são formadas por grupos que compartilham de uma ética e estética específicas (MAFFESOLI, 1998). As cenas são nodosidades que se configuram e diluem com o câmbio de máscaras realizado pelas personas (JACQUES, 2007). O termo é um recurso para observar formações efêmeras e à parte de instituições, num contexto de fluxo.

Esse termo também é empregado por Tatyana de Alencar Jacques (2007), em sua etnografia sobre a socialidade e as concepções musicais da comunidade rock e das bandas de

¹³ Sound operates by forming links, groupings, and conjunctions that accentuate individual identity as a relational project. The flows of surrounding sonority can be heard to weave an individual into a larger social fabric, filling relations with local sound, sonic culture, auditory memories, and the noises that move between, contributing to the making of shared spaces.

rock independentes de Florianópolis. A autora considera que “as cenas se formam com a cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo extensas de troca de informação” (JACQUES, 2007, p. 78). Dessa forma, ela aponta os shows de rock como momentos ou ambientes de maior efervescência da cena, fundamentais para a formação das comunidades afetuais.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a cena blues em Caxias do Sul consolida-se a partir da relação afetiva dos apreciadores que se reúnem no Mississippi Delta Blues Bar, especialmente nos dias de festival, para compartilhar uma ética e estética comum: o blues. Essa relação foi evidenciada no discurso da cantora Tita Sachet quando descreve a relação entre a música e o convívio das pessoas:

O que acontece é isso: as pessoas, quando conhecem o festival, elas não deixam de ir no ano seguinte. Então, a tendência é aumentar ano a ano. Eu acho que o evento como um todo é muito bacana. A galera comparece não só pelo blues, aliás eu acho que muita gente não vai pela música, mas vai pelo evento. Porque, assim, é um evento que não dá briga, o blues é estilo musical que é sossegado, ele é tranquilo, tem lá um senhorzinho que tem 80 anos de idade tocando no palco, de repente até sentado numa cadeira. Ou seja, a galera não está agitando, a galera tá curtindo o som, sabe? Leva seus filhos, leva crianças... Aí no intervalo de um show para o outro, a galera vai para um outro palco, e às vezes nem chega até esse outro palco, pois vê algo que chama atenção. Vê uma outra coisa, uma *jamsession*, uma demonstração de alguma coisa... Aí você vê as crianças na frente desse palco, tomando conta da “pista” e brincando. [...]quer dizer, são tantos atrativos no festival que não dá para dizer que é só o blues que atrai as pessoas, a grande sacada do festival é essa: mistura de pessoas, de todas as idades, a multi oferta de coisas que ali são oferecidas e esse clima sossegado do festival, esse clima de blues. Meu irmão, por exemplo, vai desde a primeira edição. Às vezes ele vai com a família, às vezes ele vai sozinho e lá ele encontra os amigos dele, toma um chope, encontra os amigos dele, curte um som, daqui a pouco dá uma circulada e daqui a pouco cruza com um músico e dá uma conversada. É uma convivência muito familiar. Não é só um festival que tu vai lá só para ouvir música, mas você vai lá para participar do festival. Tu o constrói junto com todo mundo que tá ali. As pessoas se sentem participantes daquela ideia (SACHET, 2017).

Por fim, arrisco dizer que a ocasião do festival é o momento de efervescência para essa comunidade. A cultura sonora que circula em torno dessa cena traz impactos, os quais são reconhecidos pelos indivíduos que a integram: “Eu acho que o impacto do festival para a cena blues caxiense é justamente o crescimento dessa cena” (SACHET, 2017). Adentro nesses dois agentes (o bar e o festival) para contextualizar a cena blues caxiense.

2.3 MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR (MDBB)

Esse subcapítulo trata da importância do bar Mississippi em termos de legitimação simbólica da prática do blues, bem como algumas de suas características enquanto estabelecimento formal. O bar foi fundado pelo empresário, músico e entusiasta do gênero,

ToyoBagoso, no dia 25 de julho de 2006, junto com o seu sócio Rodrigo Parizotto, que até o ano de 2006 administrava um importante bar de rock da cidade – o bar Revival. Doze anos depois, o bar não somente cumpriu essa meta, como pode ser considerado um dos mais importantes nichos da cena musical de Caxias do Sul. Em entrevista com Toyo Bagoso (2018) pude acompanhar como ocorreu o processo de implantação do MDBB:

Quando voltei para Caxias, porque minha vó havia ficado doente, eu pensava em montar o bar, mas antes disso tínhamos a loja em frente ao colégio do Carmo. Mas quando eu ouvi falar da Estação Férrea, que este prédio era um patrimônio histórico, eram prédios antigos e que havia planos de montar um espaço cultural eu falei com a namorada do meu sócio (naquela época tinha um bar de rock) que estava por dentro dessa situação e que havia montado uma locadora nesse espaço. Nisso, fiquei interessado em dividir com a locadora o lugar e montar bar, porém era muito pequeno. Então, tivemos a ideia de montar a loja. Passado um tempo a locadora saiu, o Rodrigo (meu sócio) também tinha o interesse em montar algo que não fosse até às 6h da manhã, e assim acabamos montando nesse lugar o bar de blues. Ao contrário de muitas pessoas que pensam: “vou abrir um bar, mas um bar de quê?” Ao contrário disso, nós vivíamos aquilo. Eu vivia o blues (BAGOSO, 2018).

Além de seus serviços convencionais enquanto um bar e restaurante, o Mississippi Delta Blues Bar é uma espécie de “museu” que revela ao seu público a rica história do blues. Em entrevista, Toyo (2018) menciona que a arquitetura e os objetos que compõem sua decoração buscam construir semelhanças com os rústicos casebres de beira de estrada chamados de *jukejoints*, locais que remetem à origem do blues. Conforme o jornalista caxiense Marcelo Passarella (2017), os *jukejoints* assemelham-se ao bar, pois eram espaços em que “os negros recém-emancipados se manifestavam musicalmente, à revelia dos fazendeiros e da sociedade no Sul dos EUA no início do século XX” (PASSARELLA, 2017). Cito como exemplo disso as referências visuais e itens decorativos dispostos nos espaços do bar: quadros, bandeiras, tampinhas de garrafa, luzes de natal, árvores de garrafas, placas de automóveis, guitarras e violões antigos pendurados nas paredes. Para Passarella (2017) essa “desordem” aparente do bar, inspirada fortemente no estilo visual dos bares típicos nos quais o blues floresceu de forma clandestina, reforçam a personalidade única do “Missi”. Em vista disso, entendo que esse território (o bar) conta a história do blues especialmente por conta dos objetos que são expostos na loja e nas paredes do bar, do local onde ele está localizado na cidade, da culinária que o restaurante dispõe ao público, e claro, por conta do gênero musical predominante enquanto atração artística – o blues.

Enquanto estabelecimento formal, o MDBB abre de terça-feira a sábado, sendo os horários de funcionamento das 18h00 às 01h30 (o horário de fechamento pode variar conforme a noite). Todas as noites, o bar oferece ao público música ao vivo. Nisso, a agenda do bar é atualizada mensalmente nas mídias sociais, como o *Facebook* e o *Instagram*, além

dos nomes das atrações serem divulgados diariamente no *Jornal Pioneiro*. Apresentam-se no palco do bar artistas da cena blues, da soul music e do rock. Ocasionalmente, acontecem eventos de escolas de música da cidade. Nessas apresentações, alunos e professores apresentam ao público do bar seus repertórios de blues. Já se apresentaram as escolas de ensino informal de música Allegro e Teclas & Cordas.

Fernanda Rilo (2017), que é uma das atendentes do caixa do MDBB, descreveu-me que o bar recebe uma média de cinquenta a cem pessoas nas terças e quartas-feiras durante o período em que está aberto, tendo um acréscimo significativo no número de pessoas nas quintas, sextas e sábados. Esse acréscimo é de quase 50% em relação aos primeiros dias da semana. Um dos fatores que proporciona o aumento do número de pessoas no bar são, conforme Fernanda Rilo, as bandas ou atrações musicais que se apresentam em uma determinada noite. Ela comentou que “a primeira atração que me vem na cabeça é o Rafa e a Tita, que têm um público fiel e que faz aumentar bastante o nosso movimento aqui” (RILO, 2017).

Nas sextas-feiras e nos sábados, o valor da entrada no bar também sofre uma modificação: aumenta de R\$15,00 por pessoa para R\$20,00. Em relação aos valores de entrada do público no bar, Toyo ressalta que não estipulou, desde a sua abertura, valores diferenciados para os sexos feminino e masculino: “Logo que o bar abriu tinha esse negócio que todo mundo fazia de valores femininos e masculinos diferentes, lembra? E nós sempre fizemos um preço só e vamos parar com essa palhaçada” (BAGOSO, 2018). Acerca da faixa etária do público que frequenta o bar, os donos do bar apontam que ela varia de 18 anos a 55 anos e a classe social predominante dessas pessoas é média alta. Esse público costuma chegar por volta das 21h para jantar e, posteriormente, assiste ao show da banda que se apresenta no palco do bar. A música ao vivo inicia por volta de 22h de terça a quinta-feira e às 23h nas sextas-feiras e nos sábados.

A cantora Tita Sachet, que se apresenta no bar desde a sua implantação, comenta sobre como é a relação do público que frequenta o bar e como essas pessoas compartilham de uma sensibilidade coletiva comum. Analisa-se que nessa relação há uma partilha de valores sentimentais e locais representadas pelo apreço pelo blues. Esse lugar específico é responsável pela manutenção do convívio e da vida social dos indivíduos (MAFFESOLI, 1998). A cantora explica que:

O Missi sempre teve esse perfil de não ser muito grande, de ser aconchegante, que qualquer pessoa, de qualquer idade podia chegar ali. O Mississippi foi precursor de um novo formato de bar na cidade. Ele tem um apelo que poucos bares da cidade têm que é essa coisa do adulto (uma pessoa de dezoito anos) pode ir ao bar e gostar de tá ali tanto quanto uma pessoa de cinquenta anos. Ninguém tá julgando ou

achando estranho tu tá ali. Não é um bar de festa, é um bar de música. Tu chegar ali, tu curtir, conversar com teus amigos e curtir uma boa música (SACHET, 2017).

Além dessa manutenção da socialidade compartilhada pelos apreciadores de blues em Caxias, a cantora explica que o Mississippi foi fundamental para a consolidação da cena blues caxiense. Por meio dele, muitos cantores, cantoras e instrumentistas motivaram-se para estudar e aprofundar seus conhecimentos acerca do gênero e, assim, muitas bandas formaram-se com o intuito de tocar no Mississippi e no festival. Essa afirmação também é confirmada pela cantora Fran Duarte: “pensar que uma geração inteira se apaixonou por esse estilo musical, por tocar e cantar isso, porque antes tinha blues, mas predominava o rock. O que eu senti de diferença entre essa cena blues para essa cena rock é a presença do festival” (DUARTE, 2017).

Para melhor ilustrar isso, cito algumas bandas profissionais de blues formadas por caxienses. Essas bandas apresentam-se frequentemente no bar MDBB e nas edições do festival MDBF. São elas: It’s So Blues, Mamma Doo, Eletric Blues Explosion, Cristian Rigon Trio, Lara Jackpoot, The Bluesmakers, Rhaysa & The Standards, Madelaine, Lennon Z and the Sickboys Trio, Gordini Blues Band, Carol Soul e Blackbirds. Algumas bandas de blues dissolveram-se nos últimos anos, como a Pacific 22 e a The Blues Beers; no entanto, cito-as, pois ambas foram importantes para a constituição da cena blues da cidade.

Das bandas citadas, os músicos que desenvolvem um trabalho de músicas autorais no seguimento são o guitarrista Cristian Rigon Trio, que lançou em 2015 seu primeiro álbum e o segundo álbum em julho desse ano, tendo em ambos os álbuns todas as letras das músicas compostas em inglês, e o gaitista Ricardo Biga. É válido comentar também a relação dos cantores, cantoras e instrumentistas que integram essas bandas com as suas atuações enquanto professores de música, seja no ensino formal ou informal. Cito como professores de instrumento o guitarrista Johnatan Macelo, Mauro Caldart e Cristian Rigon, os gaitistas Hiran Fros e Ricardo Biga, o baixista Marcos Petta e Jocemar Cristóvão e os bateristas Leonardo Bottini Dos Reis e Samuel Dutra e no ensino de canto e técnica vocal, as cantoras Rhaysa Santos, Fran Duarte, Bibi Blue e Camila Dengo, que são interlocutoras dessa pesquisa.

Além de fomentar e cristalizar a atuação de cantores e instrumentistas, o bar também colabora para a formação de um público apreciador do gênero, que é contemplado diariamente com as atrações musicais. Nesse sentido, Tita Sachet (2017) comenta sobre a manutenção da cena blueseira de Caxias:

A gente fala de como criar público, não é? O Mississippi foi fundamental para isso. [...]A galera começou a buscar conhecimento nesse estilo, tanto que hoje a gente tem

inúmeras bandas e cantores que acabaram conhecendo mais esse estilo e claro, bandas específicas que tocam blues... Temos guitarristas que tocam blues... O Mississippi foi o precursor dessa história, mas claro que a galera comprou a ideia (SACHET, 2017).

Para melhor visualizar os dados apresentados, a figura 15 refere-se à agenda do bar no mês de julho de 2017, mês do aniversário do bar. Na agenda desse mês havia atrações locais, como a banda Gordini Blues Band, Rhaysa & The Standars e Rafa Gubert & Toyo Bagoso. Houve a presença de atrações nacionais, como Uirá Cabral, de São Paulo, e Busker Denim, de Londrina, no Paraná, e atrações internacionais, como Martín Burguez & banda, do Uruguai. Além disso, no dia internacional do Rock (13 de julho) apresentaram-se as seguintes bandas: Blackbirds, Hardrockers e Red Hot Chili Peppers Tribute. No dia 10 desse mês aconteceu a apresentação de uma escola de música – o Allegro Hour, promovido pela escola de música Allegro, onde Camila Dengo é sócia-proprietária e professora e Rhaysa Santos é professora. Além disso, no dia 26 de julho aconteceu o lançamento do CD de blues do músico caxiense Cristian Rigon.

Figura 15 - Agenda do Bar Mississippi no mês de julho de 2017.

AGENDA

Julia **B DAY #11**
MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR

04 GORDINI BLUES BAND
05 UIRÁ CABRAL (SP)
06 LADIES AND TRAMPS
07 MÁRTIN BURGUEZ (URU)
08 & BANDA

10 ALLEGRO HOUR
11 RHAYSA & OS STANDARDS
12 JACK BAND
13 DIA INTERNACIONAL DO ROCK BLACKBIRDS
14 HARDROCKERS
15 RED HOT CHILI PEPPERS TRIBUTE

MISSISSIPPI Delta blues bar

18 RAFA GUBERT & TOYO BAGOSO
19 HERNAN GONZALES TRIO
20 BAIÃO BLUES BRASILEIRO COM: FORRÓ FINO
21 MONTY PYTHON BAND ALLMAN BROTHERS TRIBUTE
22 LENNON Z AND THE SICKBOYS TRIO

25 *Tchê* **B DAY #11**
MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR

26 LANÇAMENTO CD CRISTIAN RIGON
27 FRIZON BROTHERS PIANO BAR
28 LADY LOUCURA (GRAMADO/RS)
29 BUSKER DENIM (LONDRINA/PR)

TERRY HARMONICA BEAN
(MS/USA)

Fonte: Página do MDBB no Facebook. Disponível em: facebook.com/mdbb

Outra característica relevante do bar é o cardápio oferecido. Os pratos e os ingredientes são inspirados na alimentação do estado do Mississippi, revelando “o sabor do Mississippi”. Pratos como *VoodooChicken* ou *Filet Jack Daniel'sSauceé* são exemplos dessa fidelidade simbólica do bar ao gênero musical. Há também uma loja interna ao bar que vende produtos como CDs e DVDs de blues, camisetas, adesivos, copos, chaveiros, almofadas, porta-copo, instrumentos musicais como gaita de boca e palhetas, alças para guitarristas e baixistas, entre outros objetos com os emblemas do bar ou de festivais anteriores. A Figura 16 apresenta o espaço interno da loja do bar.

Figura 16 - Loja do Mississippi Delta Blues Bar.



Fonte: foto da autora.

As reflexões do sociólogo Bruno Latour (1994) acerca da ambiguidade da modernidade e do entendimento social permeado por objetos que se integram com os humanos estão atreladas ao papel dos objetos vendidos na loja do bar e no festival. Antes de abordar o papel dos objetos nessa cena, intento contextualizar que a modernidade, na ótica de Latour (1994), é concebida por meio de dois conjuntos de práticas distintas entre si que, para permanecerem eficazes, devem permanecer sob essa conjuntura. No entanto, Latour afirma que isso foi recentemente rompido. Acerca das práticas, o autor explica que esse primeiro conjunto cria misturas entre seres completamente novos – os chamados híbridos de natureza e cultura. Isso ocorre pelo processo de “tradução” e corresponde àquilo que Latour chama de redes. O segundo conjunto cria duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, do outro. Essa prática se utiliza do processo de

“purificação” que se refere à separação total entre natureza e cultura e corresponde ao que o autor chama de crítica.

Latour (1994) explica que esses dois conjuntos cooperam entre si, sendo que “sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou supérfluas. Sem o segundo, o trabalho da tradução seria freado, limitado ou mesmo interdito” (p. 16). No entanto, ao discorrer sobre a separação entre eles, o autor aponta que, se os considerarmos separados, seremos realmente modernos e estaríamos aderindo ao projeto de purificação crítica, ao passo que, “a partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridação, deixamos instantaneamente de ser modernos” (p. 16).

Sua crítica fundamenta-se justamente pela contínua proliferação dos híbridos que são mistos de natureza e cultura que habitam os nossos coletivos. Os híbridos apontam para a contraposição da ideia de natureza e sociedade dadas como causas opostas entre si, mas que se transformam mutuamente por práticas de mediação. Essa tendência opositiva entre natureza e sociedade deve-se ao fato de que “a epistemologia, as ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação, contanto que permaneçam distintas” (LATOUR, 1994, p. 11), o que constitui a produção da realidade, das narrativas e dos coletivos do discurso sobre a natureza como ordens e configurações diferentes do discurso social. A fim de contrapor essa ideia, Latour (1994; 2001) conecta “ao mesmo tempo à natureza das coisas e ao contexto social, sem, contudo, reduzir-se nem uma coisa e nem a outra” (1994, p. 11). Nas palavras de Latour (1994):

A transcendência da natureza, sua objetividade, ou a imanência da sociedade, sua subjetividade, provêm ambas do trabalho de mediação sem, contudo, depender de uma separação entre elas [...]. No fim das contas, há de fato uma natureza que não criamos, e uma sociedade que podemos mudar, há fatos científicos indiscutíveis e sujeitos de direito, mas estes tornam-se consequência de uma prática continuamente visível, ao invés de serem, como para os modernos, as causas longínquas e opostas de uma prática invisível que os contradiz (LATOUR, 1994, p. 232).

Além disso, o conceito de “híbrido” (LATOUR, p. 16) ressalta a ideia de participação desses nas relações entre humanos e não-humanos, ou seja, “seu envolvimento com nossos coletivos e com os sujeitos” (p. 9). Os híbridos são dotados, portanto, de cidadania e agência, “mas apenas enquanto mistura das formas puras em proporções iguais” (p. 56). Ao considerar a agência tanto de humanos quanto de não-humanos pode-se chegar à simetria entre os primeiros e os segundos (LATOUR, 1994). Assim, o autor aponta que nenhuma das entidades é mais importante que a outra, decentralizando assim, a agência social apenas no humano e alegando aos objetos a capacidade de “autorizar, permitir, produzir, encorajar, consentir, sugerir, influenciar, bloquear, retribuir e proibir” (LATOUR, 1994, p. 72).

Esses híbridos residem no mundo moderno formando redes vistas como “prolongamentos de práticas, acelerações na circulação do conhecimento, uma extensão das sociedades, um crescimento do número de actantes” (LATOUR, 1994, p. 52). Portanto, a abordagem do social para Latour (2012) é vista antes como a associação entre agentes distintos do que uma “explicação do social” (LATOUR, 2012, p. 16) baseadas na tentativa de compreender o social como um fato em si ou como uma força social.

Na teoria Ator-Rede proposta por Latour (2012), institui-se de forma abstrata que os atores são todos aqueles que formam redes, ou precisamente atores-rede (LATOUR, 2012). Assim como os humanos, os objetos são dotados de propriedades, competências e estabelecem agrupamentos e relações. A experiência etnográfica por meio de visitas ao bar e ao MDBF de 2017 possibilitou-me observar que as associações simétricas entre os atores humanos e não-humanos realizadas pelo mundo social, natural e material sinalizam o imbricamento e o agenciamento dos objetos sociais. De modo especial, atento que o objeto chamado Mojo Hand, que também foi o tema do MDBF de 2017, propicia uma redefinição da relação entre humanos e dos não-humanos nesse contexto. Esse objeto atua como um mediador de uma associação entre o gênero musical e a superstição dos blueseiros. Essa mediação do Mojo Hand foi descrita por Toyo Bagoso (2018):

O Mojo Hand é um saquinho. Por que então que o *slogan* do festival é uma mão com um olho e o *slogan* do palco principal era *Blues Against the Evil Eye* [o blues contra o mau-olhado]? Porque os blueseiros tinham sempre esse saquinho no bolso com coisas que atraíssem coisas boas, aí toda vez que precisavam seguravam o saquinho para atrair isso (BAGOSO, 2018).

Por isso que o festival era em cima dessa cultura *voodoo* que é tão importante para o blues. Essa cultura tem uma conotação meio para o mal, mas a gente fez questão de mostrá-la com outro significado [...] mostrar questões históricas para se pensar no respeito entre as pessoas e entre as diferentes religiões. Isso é o mais importante (BAGOSO, 2018).

Além do Mojo Hand (ver Figura 17), os “copos do missi”, os quais apresentam a estampa de uma das atrações musicais do festival e que são distribuídos aos visitantes na entrada do evento, bem como os adesivos, que são colados nos carros do público, mobilizam outros atores, como a música (o blues) e a materialidade do processo coletivo de ter participado de uma determinada edição do festival. Nesse sentido, considerando a teoria ator-rede (LATOUR, 2012), os atores – humanos e não-humanos – são conectados e cooperam para fortalecer vínculos de participação no festival e adesão à cena blues. Assim como os músicos, as cantoras e o público, que são os atores humanos, os objetos são necessários para que essa prática musical aconteça como tal. Nisso, o processo de hibridização se materializa e reitera que nenhuma prática de purificação é possível.

Figura 17 - Mojo Hand vendido na loja do MDBB.



Fonte: Foto da autora.

2.4 MISSISSIPPI DELTA BLUES FESTIVAL (MDBF)

No dia 23 de novembro de 2017, quinta-feira, era o primeiro dia do festival de blues e eu estava recém terminando meu credenciamento nas dependências da entrada do festival quando escutei a cantora Tita Sachet interpretando o Hino Nacional Brasileiro. Nisso, direcionei-me para o palco principal. Ouvi-la cantando o hino fez-me lembrar da importância que ela atribui a esse momento quando a entrevistava dois meses antes do festival. Ela explicou-me que já se apresentou com diversas bandas nos palcos do MDBF, mas cantar o hino na abertura é um momento de realização pessoal que se difere das outras experiências musicais. As palavras de Tita Sachet descrevem esse momento de performance e a dinamicidade que envolve a produção desse evento:

eu já cantei no festival de blues várias vezes. Eu sempre canto o hino na abertura a partir do segundo festival. [...] com banda eu já fiz várias participações com a banda do Pedro Stacer, com Fran Duarte, Shakedancers em 2013, em 2015 eu cantei com a Fran um especial de blues Brasil no palco Magnólia. O problema que cantar e trabalhar no festival é surreal. Eu já disse para o Toyo que eu canto o hino nacional, mas depois não canto mais, porque tu tá com aquele radinho na orelha, mais o celular, e mais tu corre o tempo inteiro, tu fala com as pessoas, a tua voz cansa e às vezes tu tá no meio de uma correria e aí tu sai porque tem que tocar, então troca a camiseta de produção, põe um vestidinho, uma roupa bacana, sobe no palco e vive aquele momento, que é aquilo que eu costumo fazer, estar no palco. Mas quando tu está no meio de uma produção é complicado porque o corpo está cansado, a mente está inquieta e a voz está cansada [...]. A experiência de tocar no festival é sempre incrível, eu adoro abrir o festival de blues com o hino nacional brasileiro, isso para mim é uma experiência única porque é um megafestival que acontece no Brasil, em

Caxias do Sul, do qual eu ajudo a construir. E o hino nacional tem uma letra de envolvimento pessoal, sabe? De dizer olha aqui está acontecendo um negócio que a gente está construindo junto. Quinta-feira às seis e vinte eu abro o palco principal cantando o hino nacional. Nesse momento todos os palcos param, enquanto tá rolando show no palco principal todos os palcos param, quando acaba o palco principal os outros palcos começam, só que nesse primeiro momento do hino nacional no palco principal não tem muito público a essa hora, o público começa a chegar depois disso. Então tem muito trabalhador, tem os seguranças, tem a galera que está terminando de trazer as coisas para os stands, tem uns outros músicos que estão chegando para passar som, tem técnicos, *roadies*, galera da produção, então, nessa hora todo mundo para e respira. Aí tu olha para a fisionomia de cada um que tá aí e tu olha para cada olhar e diz “galera a gente tem esses dois minutinhos para respirar, e dizer vamos lá que daqui a pouco o festival vai começar” e logo em seguida, o Rafa Gubert, que é o apresentador do festival lança justamente isso: está aberta a nona edição do festival de blues, por exemplo. Aí começa a rolar o blues a mil no palco principal. Cantar com banda no palco do festival é muito especial, é algo que eu até faço e tal, mas esse hino nacional na abertura ele tem um significado muito grande. Ele é a tradução de que hoje até domingo a gente vai se doar para que isso aconteça da melhor forma possível (SACHET, 2017).

A primeira edição do Mississippi Delta Blues Festival (MDBF) ocorreu no ano de 2008 a partir da ideia dos dois sócios e proprietários do Mississippi Delta Blues Bar, amigos e apreciadores de blues – Toyo Bagozo e Rodrigo Parizotto. Conforme Toyo Bagozo (2018), o festival é inspirado nos moldes do Chicago Blues Festival e nos grandes festivais de Blues dos Estados Unidos. Além disso, a ideia inicial era promover uma confraternização entre os músicos que haviam tocado no bar durante o ano de 2008 (nessa época o bar já completava dois anos de existência). Desde esse ano, o festival ocorre anualmente no Largo da Estação Férrea, geralmente no final do mês de novembro e é considerado um dos maiores festivais do gênero da América Latina, conforme apontou Chico Blues (2017), que é produtor musical de artistas brasileiros de blues. Tita Sachet descreveu-me a criação do festival e o impacto que ele promove enquanto evento nacional e internacional.

O festival de blues está na sua décima edição, mas inicialmente ele começou com um laboratório, um teste de como a comunidade ia reagir àquela ideia, se ia ou não comprar aquela ideia. O festival no início era muito pequeno e ele foi tomando uma proporção grande. Teve um ano específico que deu um boom, e agora, atualmente, ele é um festival reconhecido internacionalmente. Então, ele tem ‘n’ importâncias, ele leva Caxias para o país inteiro, para o Mercosul e para outros lugares pela exposição na mídia, nas revistas, nos meios autorizados, nos meios musicais, então todo mundo comenta. O fato de trazer músicos de fora para tocar aqui também leva o blues lá pra fora e o nome de Caxias lá pra fora. Eu vi algumas coisas acontecerem, por exemplo: teve um ano que o Bob Stroger — ele toca praticamente desde a primeira edição; ele é um senhor, baixista, cantor que vem sempre para o festival. Quem traz ele é um produtor argentino que também tem um bar de blues em Buenos Aires até antes de existir o festival. E o Bob vem todo ano, a galera o adora e tem essa proximidade com ele, ele gosta de passear pelo festival... E eu o vi conversando pelo telefone com uma outra cantora americana amiga dele, e ele dizia a ela: tu não faz ideia de como é isso aqui. As pessoas não têm expectativa... É uma cidade no interior do Sul do Brasil. As pessoas jamais imaginam que a coisa é do jeito que é, que o festival tem a proporção que é, que o festival alcança as pessoas que alcança. Ou seja, quem mora em Caxias e não conhece o festival de blues ou nunca foi no festival não faz a menor ideia da dimensão que isso tem, que o evento tem como um todo e musicalmente, o que ele traz. Quer dizer, ano passado tinha nove palcos! O

festival começa na quinta-feira às seis da tarde, a música começa às 18h15 e a música só vai terminar no domingo às seis da manhã. Claro, tem passagem de som e etc, mas durante o tempo que acontece o festival tem música o tempo inteiro. Em qualquer palco que tu olha vai ter alguém tocando (SACHET, 2017).

Enquanto caxiense e integrante do público desse festival, observo que seu crescimento é notável em termos de atrações, divulgações em mídias físicas e digitais e número de pessoas que o frequentam. Atento que esse crescimento ocorreu, especialmente, nos últimos três anos. Em 2015, por exemplo, o MDBF convocou mais de 90 artistas, nacionais e internacionais, para se apresentarem durante os três dias em sete palcos diferentes. Entre as atrações do ano citado estão os músicos estadunidenses Mr. Sipp, Chris Cain, Super Chikan, Bob Stroger, Rip Lee Pryor, Zora Young, Terry Harmonica Bean, o dinamarquês Big CreekSlim, os brasileiros Jefferson Gonçalves, Luiza Casé, Igor Prado, o chileno Gonzalo Araya e a argentina Xime Monzon.

Além de atrações musicais, o festival integra diversas atividades paralelas aos palcos, como a prática de atividades esportivas e recreativas. Em 2015, por exemplo, a tirolesa com 132 metros de distância sobrevoou o festival. Outra atração é o Blues ArtStation, que é um espaço exclusivamente dedicado aos artistas voltados às artes plásticas. O tradicional projeto recebeu esse nome porque ocupa com exclusividade toda a plataforma de embarcação de trem da antiga Estação Férrea de Caxias do Sul. A ideia do espaço é integrar trabalhos, cuja temática é norteadada pela música, com ênfase no blues. No ano de 2015, doze artistas plásticos divididos em oito grupos expuseram seus trabalhos em um espaço especial para as Artes Visuais. A curadora do espaço é a caxiense Mona Carvalho, em parceria com a arquiteta Manuela Boff. Os artistas foram: Augusto Alessio Bazzo, Wagner Carsten, Luis Eduardo Peres, Daniela Antunes, Serginho Filho, Richard Izidro, Pedro Emiliano Capellari Bin, Rafael Dambros, Simone Signorelli e Vitor Hugo Dell Osbel.

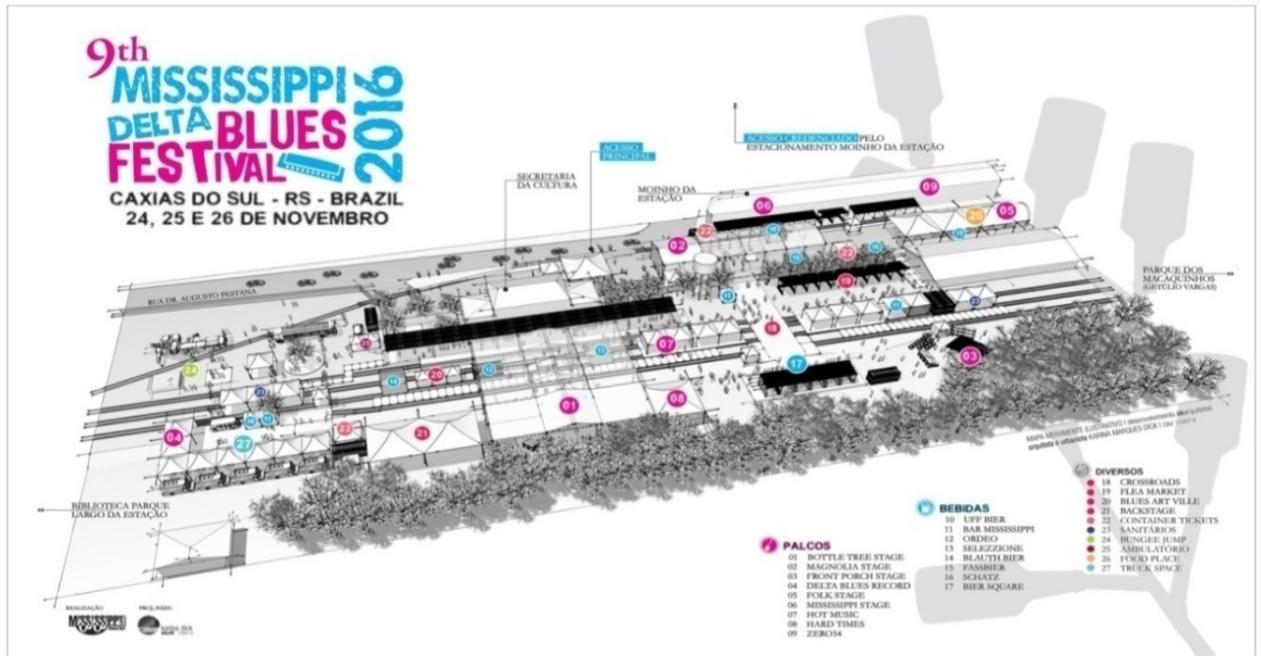
Durante o período do festival são realizados *workshops* de música gratuitos. A iniciativa é uma parceria com a escola de música caxiense Teclas & Cordas, dos proprietários Ricardo Biga (gaitista e violonista) e Esmeralda Frizzo (pianista). Os proprietários dessa escola, que também são amantes de blues, promovem diversas oficinas nos dois últimos dias de festival de cada ano (sextas-feiras e sábados). Os *workshops* são destinados a todos os públicos, isto é, não é preciso ter conhecimento prévio sobre música ou instrumentos musicais. Os cursos são realizados nas dependências do bar Zero 54, que é um espaço que integra a infraestrutura do MDBF. Para exemplificar essa atração paralela ao festival, na edição 2015, a cantora Camila Dengo ministrou um *workshop* sobre “Técnica vocal e fraseado Blues”. Além dela, houve dois workshops de guitarra nessa noite. Primeiramente,

com o guitarrista do paranaense Luke De Held, que abordou o tema “A guitarra Blues na composição e no canto” e, após ele, o paulista Netto Rockfeller tratou sobre o tema “Guitarra e empreendedorismo”. A gaita de boca também foi tema dos *workshops*; assim, o gaitista Ale Ravello abordou o tema “A gaita no Blues” e o gaitista Jeferson Gonçalves abordou a temática “A gaita brasileira e o Blues”. Na última noite de festival dessa edição, o músico Kleber Dias (RJ) ministrou sobre “Carreira e construção de instrumentos”, o renomado bluseiro paranaense Décio Caetano tratou sobre “Guitarra Blues e outras histórias” e a cantora Luiza Casé (RJ) ministrou seu *workshop* sobre “Voz e performance no Blues”.

Em meio a um cenário ambientado, na antiga estação férrea da cidade, cujos velhos trilhos atravessam os 12 mil metros quadrados de estrutura, o Mississippi Delta Blues Festival recebe, desde 2015, um número limitado de 10,5 mil pessoas durante os três dias, tendo em vista a segurança e o conforto dos músicos e do público, que é de todas as idades. O evento recebe o patrocínio de diversas empresas caxienses e da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e Prefeitura de Caxias do Sul.

O mapa ilustrativo na Figura 18 refere-se ao festival de 2016, nomeado Bottle Tree Edition. A figura apresenta como o festival dispõe de suas atividades no espaço da Estação Férrea. A estrutura do festival oferece ao público shows musicais simultâneos (nessa edição haviam nove palcos), estruturas de alimentação (*foodplace* e *truckspace*), venda de bebidas (os fornecedores de 2016 foram: UFF Bier, Bar Mississippi, Blauth Bier e entre outros), *workshops* de música, *container tickets* (para realizar um câmbio interno entre o real e a moeda desenvolvida pela produção do festival), ambulatórios médicos, serviços de lojas de instrumentos musicais, CDs, DVDs, vestuário, estrutura de entretenimento do *bungee jump* etc.

Figura 18 - Mapa do festival de 2016.



Fonte: Disponível em: www.mdbf.com.br

O festival caracteriza-se, portanto, pela simultaneidade das apresentações. Segundo a cartilha da imprensa do festival de 2015, esse sistema organizacional do festival provém do formato dos festivais de blues dos Estados Unidos, sendo assim: “a ideia é que o público possa circular pelo festival, conferindo as diversas atrações criteriosamente selecionadas. Cada palco tem sua peculiaridade, baseada no estilo e vertente musical” (CARTILHA DA IMPRENSA, 2015, p. 3). A edição de 2016 dispôs suas atrações artísticas em sete palcos diferentes, foram eles: 1) Bottle Trees Stage (o palco principal dessa edição); 2) Magnolia Stage; 3) Front Porch Stage; 4) Mississippi Stage; 5) Folk Stage; 6) 054 Stage; e 7) Mississippi Delta Blues Records.

É válido constar que alguns palcos alteram seu nome conforme a temática do festival. ToyoBago (2018) explicou-me que, no ano de 2015, por exemplo, o palco principal chamava-se Moon Stage e era onde as principais atrações do festival se apresentavam. Esse palco foi inspirado na cultura africana levada pelos escravos negros aos EUA que deram origem ao blues e à cultura afro-brasileira. Conforme Toyo: “o palco, assim como todo o festival, é também uma referência a uma das lendas do blues clássico, Howlin' Wolf, guitarrista que ficou conhecido por sua performance incomum nos palcos” (BAGOSO, 2018). No entanto, outros palcos permanecem com o mesmo nome desde a sua consolidação. É o caso do Front Porch Stage, a “Casinha” que existe desde a terceira edição do MDBF. Além disso, Toyo (2018) comentou-me sobre as diferentes temáticas dos palcos do festival que se contrapõem à lógica das temáticas de palcos dos festivais que acontecem nos Estados Unidos:

Isso dos palcos temáticos está cada vez mais forte. Nos festivais de Chicago também são diversos palcos, mas as temáticas são diferentes: são muito mais comerciais, tipo esse é o palco da marca X tipo da Budweiser, por exemplo. A gente pensa nessas temáticas em função do que esse palco vai ter de atrações, por exemplo: esse é o palco folk ou a casinha, que era para ser as atrações mais do Delta, mais rústico (BAGOSO, 2018).

Outros palcos foram criados recentemente no festival, como o Magnolia Stage, em 2014; o Mississippi Stage, em 2015, e que é destinado ao blues brasileiro; o 054 Stage que, desde 2016, é um palco que apresenta os músicos de Caxias do Sul e região. Entretanto, no ano de 2017, o 054 Stage foi palco das atrações de músicos argentinos, como a gaitista Xime Monson. Para melhor visualizar o crescimento do público, juntamente com as iniciativas de instaurar novos palcos e da realização de workshops, o Quadro 02 sintetiza essas informações ao longo dos dez anos do festival.

Quadro 2 - Dados relevantes ao longo dos dez anos de MDBF

Ano do Festival	Temática	Nº aproximado de pessoas que frequentaram os três dias de festival	Nº de palcos	Número de workshops oferecidos na edição
2008	MDBF 2008	2000 pessoas	04 palcos	Sem workshops nessa edição
2009	MDBF 2009	4000 pessoas	04 palcos	10
2010	Cem anos da Chegada do Trem	6000 pessoas	05 palcos	08
2011	MDBF 2011	7000 pessoas	05 palcos	08
2012	MDBF 2012	9000 pessoas	05 palcos	09
2013	MDBF 2013	9000 pessoas	05 palcos	09
2014	MDBF 2014	10 mil pessoas	06 palcos	09
2015	Blues da LuaCheia	10,5 mil pessoas	07 palcos	09
2016	Bottle trees edition	12 mil pessoas	07 palcos	06
2017	Mojo hand	15 mil pessoas	07 palcos	07

Fonte: Quadro elaborado pela autora. Dados retirados do site oficial do festival. Disponível em: www.mdbf.com.br

2.5 O PALCO MAGNÓLIA (MAGNOLIA STAGE)

O brotar das flores chamadas magnólias está fortemente relacionado com a identificação cultural do estado do Mississippi, nos Estados Unidos, segundo o músico e empresário Toyo Bagoso (2018). Em entrevista, Toyo explicou-me que o estado possui oficialmente uma cidade chamada “Magnolia” que se localizada no Condado de Pike. Além disso, essas flores apresentam-se em abundância na região onde o blues emergiu como gênero musical, atribuindo à magnólia importante referência visual a esse universo musical.

O músico e empresário, juntamente com os caxienses Ana Langone e Marcelo Passarella (2017), afirmam que, desde 1959, a magnólia representa a flor oficial do Mississippi e essa representação vincula-se a uma das principais referências da história do Deep South (o “Sul Profundo”) norte-americano. Dessa forma, os aspectos geográficos do Mississippi, sendo um deles a própria existência das flores magnólias, estão conectados às origens do blues e à memória dessas origens distantes:

Esse cenário mantém características similares a este período, ou seja, ainda é composto de cidades pequenas situadas em meio às colinas arborizadas e terras onduladas, nas quais o feeling do blues está fortemente presente. A brisa quente e úmida da região, que se mistura ao aroma das magnólias no florescer da primavera, traz um significado especial, que se conecta com a memória afetiva dos amantes dessa cultura (BAGOSO; LANGONE; PASSARELLA, 2017, s/p).

Em vista disso, pode-se dizer que, enquanto vistos sob o entorno da localidade do Mississippi, o blues e a magnólia são elementos relacionais, partes complementares de uma mesma dimensão subjetiva. No Festival, a importância atribuída à relação entre ambos se materializou através da criação de um palco especial para as mulheres do blues. Em 2014, o Palco Magnólia — ou o chamado Magnolia Stage — passou a evidenciar, por meio de suas atrações artísticas, a atuação musical de cantoras e/ou instrumentistas do cenário blues nacional e internacional.

Toyo (2018) explicou-me que, além do anseio de enfatizar essa relação entre a flor magnólia e o blues, a criação do palco “aconteceu por questões cenográficas” (BAGOSO, 2018), de forma que era possível explorar por meio dele aspectos como cores, temáticas e iluminações que se diferenciavam dos outros palcos do festival. Ao mesmo tempo, o empresário percebeu que a cantora Fran Duarte se apresentava desde as primeiras edições do festival e que a atuação dela e de tantas outras mulheres poderia ser direcionada através de um palco exclusivo para “Elas, as nossas divas” (BAGOSO, 2018).

E logo no início do festival, a Fran tocava bastante. Então, a gente pensou que seria massa criar um palco feminino, dá uma cara diferente, e com a magnólia, que é a flor do estado do Mississippi. A partir disso, pensei em um ano [2014] em colocar nesse palco só mulheres. Na hora que lancei a ideia deu muita discussão entre a nossa equipe. Eles diziam que o pessoal ia comentar que estaríamos dividindo etc. Mas não se trata disso. É muito legal poder ter a liberdade de criar um palco. Ele tem uma iluminação, uma temática totalmente diferente que foi pensada exclusivamente para ele (BAGOSO, 2018).

Desde 2014 o palco apresenta grandes nomes do blues, mas também da soul music, R&B e do jazz. No ano da sua estreia, a programação contou com a participação do grupo vocal de Londrina (PR) chamado Cluster Sisters. Em entrevista ao *Jornal Pioneiro* (2014), o grupo afirmou que: “O show terá muito som dos anos 1940, principalmente jazz, e clássicos

de artistas da icônica gravadora Motown” (PIONEIRO, 2014). Nessa mesma noite, apresentou-se no palco a norte-americana Jai Malano e a argentina Flor Horita.

Nessa mesma edição, apresentou-se no palco Magnólia e também no palco Front Porch a vocalista e guitarrista inglesa Bex Marshall. Em seu show, Bex trouxe ao público composições próprias mesclando estilos como delta blues, slide guitar, ragtime picking e funk. Conforme o *Jornal Pioneiro* (2014), no ano de 2013, Bex foi premiada como a melhor vocalista feminina e álbum do ano no British Blues Awards. A cantora e guitarrista tem um selo próprio de gravadora, agencia e marca seus próprios shows. Em entrevista ao *Jornal Pioneiro*, ela afirmou que: “o pessoal de Caxias pode esperar um show apaixonado e cheio de energia. Não acredito em performances com meio coração. Quando você faz algo que você ama, então cada vez é uma celebração de sentimentos” (PIONEIRO, 2014).

No ano seguinte, em 2015, o palco inspirado na flor-símbolo do estado do Mississippi manteve suas atividades. Esse ano era a segunda edição em que o palco integrava a estrutura do MDBF. No primeiro dia de festival, apresentaram-se duas atrações caxienses: primeiro, a instrumentista (gaitista) Débora de Oliveira com a sua banda It’sSo Blues e, posteriormente, as cantoras TitaSachet& Fran Duarte. A gaitista Débora contou-me sobre a sua experiência de tocar nesse palco e de como esse evento esteve relacionado à conquista de um espaço legítimo dentro da cena blues caxiense:

Um palco que eu toquei e que me realizei muito, foi tocar no Palco Magnólia. Foi inesquecível e, embora que tenha sido no primeiro dia, não tinha muita gente naquele horário, poder tocar num palco destinado às mulheres... Tu pensa na minha alegria! Foi de arrepiar do início ao fim do show. Eu me arrepiava tocando porque eu estava num palco de divas, de mulheres, eu tinha conquistado esse lugar. Era um orgulho ter chegado àquele ponto, feito uma trajetória e poder chegar até ali. Porque a gente tem a mania de querer as coisas logo e é tudo uma construção. São anos... Estar ali depois de uma construção imensa de tempo, de estudo, e tu estava ali representando as mulheres, entende? Estavam todos os meninos da banda me acompanhando, mas a ênfase era para a mulher e aquilo me deixou numa alegria que tu não imagina. Uma das maiores coisas que aconteceu na minha trajetória musical foi tocar no Magnólia (OLIVEIRA, 2017).

Da mesma forma, a cantora Fran Duarte contou-me que o MDBF contribuiu para a criação de novos projetos vinculados à sua carreira. Nesse ano, as cantoras Fran Duarte e TitaSachet apresentaram-se no palco Magnólia com um projeto chamado Blues Brauca:

A gente propôs para o Toyo um projeto diferente no festival daquele ano. O festival é muito legal nesse sentido, pelo menos para mim, porque ele me fez, em vários momentos, criar shows especificamente para o festival. Temos resultados muito legais e isso acaba te motivando como artista e te ensinando muito. Tu não fica fazendo a mesma coisa... Naquele ano, eu e a Tita pensamos “vamos fazer algo juntas”... Aí a gente pensou “não vamos fazer algo que todos imaginam que a gente vá fazer, ou seja, cantar umas músicas de blues”. Ao mesmo tempo, a gente sabe que tem muitas músicas que foram influenciadas pelo blues no Brasil, na música brasileira, nisso fizemos uma pesquisa gigante de músicas que a gente sentia que tinha uma sonoridade mais “blues”, fizemos uma seleção de repertório e montamos

o show. O projeto se chamava Blues Brazuca. A gente até fez uns shows no Missi porque o resultado ficou bem bacana, mas a estreia foi no Magnólia, em 2015 (DUARTE, 2017).

Após as atrações caxienses, a gaitista argentina XimeMonzon apresentou-se com a sua banda Easy Babies. No segundo dia de festival dessa edição, apresentaram-se as cantoras Camila Toledo, Luiza Casé e a norte-americana Whitney Shay. No último dia de festival, houve nesse palco a participação apenas de musicistas e cantoras internacionais: Alma Thomas (USA), Lola Delon (França) e Zora Young (USA).

Em 2016, no primeiro dia de festival dessa edição, a carioca Luiza Casé, que já havia se apresentado em 2015, cantou grandes sucessos da cantora Amy Winehouse. Além dela, a guitarrista, cantora e compositora britânica Bex Marshall, que também cantou e tocou na edição de 2014, apresentou-se na edição de 2016. Além delas, Orianna Anderson, o trio Indiana Nomma, Barbara Mendes e Alma Thomas e, pela primeira vez no festival, a cantora norte-americana Annika Chambers (Figura 19), apresentaram-se no palco destinado às mulheres do blues.

Figura 19 - Anikka Chambers apresentando-se no Palco Magnólia na 9ª edição do MDBF.



Fonte: Foto de Diogo Sallaberry / Agência RBS

Como apresentado nos dados acima, o palco não é destinado apenas para atrações internacionais ou de outras cidades ou estados, mas propicia que cantoras e instrumentistas caxienses também se apresentem. Em 2016, apresentaram-se as cantoras Etiene Nadine

(atualmente reside em Bento Gonçalves, cidade próxima a Caxias do Sul) e Fran Duarte, conhecida como a “diva do blues de Caxias”.

A apresentação de Fran Duarte, no ano de 2016, contou com a presença especial de um coro adolescentes composto apenas por vozes femininas, as chamadas Meninas Cantoras de Nova Petrópolis sob a regência de Cristiane Ferronato. Elas apresentaram-se na abertura da última noite do festival. A Figura 20 apresenta a cantora caxiense Fran Duarte com o coro de adolescentes.

Figura 20 - Fran Duarte e as Meninas Cantoras de Nova Petrópolis no Palco Magnólia.



Fonte: Foto de Diogo Sallaberry / Agencia RBS

No ano de 2017, busquei atentar aos discursos que emergiam acerca do palco Magnólia por parte do público, operadores de áudio, algumas das atrações daquele ano e das minhas interlocutoras. Para isso, na quinta-feira, no primeiro dia de festival, conversei com dois operadores de áudio que me contaram que operam o áudio desse palco desde a sua implantação. Eles afirmaram que, ao longo desses anos, a atração que mais chamou a atenção foi o projeto Blues Brazuca, executado pelas cantoras Fran Duarte e Tita Sachet em 2015, descrito anteriormente.

Por volta das 19h começava a primeira atração desse palco; era a cantora e baixista porto-alegrense Dani Ela, juntamente com a banda Hard Blues Trio. Percebi que a duração dos shows da 10ª edição era de cerca de uma hora. Notei que havia um intervalo de uma hora e dez minutos entre uma atração e outra. Infelizmente, não havia muitas pessoas assistindo à

primeira atração, mas houve um acréscimo significativo do número de pessoas no festival a partir das 19h30.

Por volta das 21h, o número de concentração de pessoas próximo ao Magnólia aumentava, o que apontava o início da apresentação da cantora argentina Jes Condado com uma banda formada por músicos argentinos. Após o seu show, a cantora “misturou-se” com o público e assistiu à terceira atração do palco próximo a mim. Para finalizar a noite de atrações no Magnolia Stage, a cantora paulista Bia Marchese se apresentou com os músicos que gravaram seu último álbum, sendo um deles o tecladista porto alegreense Luciano Leães. Ela contou durante o show que o disco se chamava “Let me in”, e que estava disponível para a venda durante o festival no *stand* do Chico Blues Recods. Durante o show, ela fez menção a esse álbum ao selo “Chico Blues Records”, saudando o produtor – o Chico Blues – que estava em meio ao público nesse momento. É válido salientar que o selo “Chico Blues Records” se refere ao estúdio de produção, mixagem e masterização do álbum, à produção executiva e à venda do mesmo. Afim de compreender esse nicho de produção e venda de discos no festival, resolvi, após o término do show, comprar o álbum da cantora. Para minha surpresa, quem me vendeu o CD foi o próprio Chico. Chico Blues é um produtor musical de blues e tem seu estúdio de produção musical em São Paulo (SP). Ele contou-me que se empenha em participar de diversos festivais de blues e rock ao longo do ano para vender os álbuns que produz.

No segundo dia de festival, dia 24 de novembro, a primeira atração do palco foi uma das minhas interlocutoras, a cantora Camila Dengo, com a sua banda Mamma Doo. Em seguida, a cantora e guitarrista britânica Bex Marshall. Por fim, a noite de atrações no palco foi concluída com o show da cantora carioca Taryn e banda.

Na última noite do festival de blues, apresentou-se, inicialmente, a cantora carioca Rosane Correa e banda. Às 21h, a cantora caxiense Fran Duarte e norte-americana Alma Thomas, que hoje reside no Rio de Janeiro, apresentaram-se juntas pela primeira vez. Fran Duarte descreveu-me sobre essa experiência alguns meses após ter realizado o show: “Eu não ia cantar no festival em 2017. Foi sorte. O Toyo me ligou e me pediu se eu topava cantar com a cantora Alma Thomas sem ensaio nenhum. E eu disse claro! Eu e ela pensamos em um repertório pelo *Whatsapp* mesmo” (DUARTE, 2018). A última atração da noite foi a norte-americana Andrea Dawson, que se apresentou com o guitarrista Igor Prado e banda.

Nessa mesma noite tive a oportunidade de conversar com a gaitista argentina Xime Monson, que me descreveu brevemente sobre a cena blues em Buenos Aires (ARG): “em Buenos Aires há muitas mulheres que tocam blues. Há guitarristas, gaitistas e muitas cantoras

boas de blues” (MONSON, 2017). Xime percebe que o número de instrumentistas é inferior ao número de cantoras, mas explica que se “alegra [em] ver mais mulheres no blues, assim como em outros estilos musicais” (MONSON, 2017). A gaitista argentina estabelece parcerias musicais com a minha interlocutora Débora de Oliveira. Na noite de sexta-feira (24 de novembro de 2017), Débora participou de uma *jam session* durante o show da gaitista argentina, no palco *054 Stage*.

3 CONHECENDO E RECONHECENDO O BLUES: NARRATIVAS SOBRE AS ORIGENS DO BLUES E A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO MUSICAL

Nesse capítulo, busco abordar o blues enquanto gênero musical a partir de três principais caminhos: 1) a análise das narrativas sobre suas origens; 2) o acompanhamento das características sonoras que caracterizam esse gênero musical; 3) a atuação das mulheres no blues. Entendo o gênero musical a partir das formulações do linguista russo Mikhail Bakhtin¹⁴ (2003), que caracteriza os gêneros de discurso (orais e escritos) como formas típicas para a estruturação de totalidades que se apresentam de forma relativamente estável. Os gêneros de discurso organizam-se a partir do seu conteúdo temático, estilo e composição. É dentro desse espaço que o sujeito discursivo pode expressar sua individualidade, a qual é alcançada por meio dos estilos. De modo especial, cumpre salientar a heterogeneidade dos gêneros de discurso que incluem indiferentemente o diálogo com o cotidiano e a relação dialógica dos gêneros, os quais não podem ser compreendidos fora de um contexto de significação e do tempo.

Complementando as ideias de Bakhtin (2003) em relação aos gêneros de discurso, na música, Juliana Guerrero (2012) propõe a análise de diversas perspectivas teóricas e o processo cognitivo da categorização dos gêneros musicais na música popular. Dessa forma, a autora examina que o conceito de gênero musical inclui outros elementos, os quais não provêm apenas de uma análise do som, mas que inclui também elementos como a performance, o contexto cultural da música e a sua imersão no mundo político, social e econômico que se constroem em torno do gênero. Em vista disso, os gêneros musicais adquirem a qualificação de sistemas fluidos que operam de forma livre e flexível, conforme aponta Menezes Bastos (2005). Conforme esse autor, eles recebem conteúdos simbólicos diferentes relacionados à existência de subtextos ideológicos, cujas fronteiras estão sempre se modificando, pois, sua incorporação é ativa.

Outra leitura que Menezes Bastos (2005) propõe acerca dos gêneros musicais trata da tendência controversa de congelá-los. Esse congelamento ocorre por considerar um ou outro gênero musical como pertencente a determinada nacionalidade ou como emblemas de um país

¹⁴ É válido constar que, assim como nas pesquisas desenvolvidas por Domínguez (2011), Jacques (2007), Oliveira (2009) e Piedade (1997, 1999, 2004), aproprio-me da proposta dos gêneros de discurso cunhada por Bakhtin (2003) para pensar os gêneros musicais “entendendo-os como conjuntos de enunciados relativamente estáveis nos planos estrutural ou compositivo, temático e estilístico ou interpretativo” (DOMÍNGUEZ, 2011, p. 283).

específico. Isso acontece, por exemplo, com o samba no Brasil, com o tango na Argentina, com a rumba em Cuba e, por assim dizer, com o blues no Estado do Mississippi, nos Estados Unidos. Essa concepção homogeneizante moldada por rótulos verbais faz perder de vista que, em sua circulação em contexto internacional, a música constitui-se como uma das linguagens mais cruciais no sistema de relações entre estados-nações. É necessário, portanto, analisar os gêneros musicais como um “sistema discursivo dinâmico, heterogêneo e aberto cuja estabilidade – temática, estilística e composicional e composicional estrutural – é dialética” (MENEZES BASTOS, 2005, p. 8).

A dialética constitutiva dos gêneros musicais é relacionada por Denis-Constant Martin (2012) às noções de mestiçagens, inovação e criouliização¹⁵. Esses aspectos são analisados no contexto das práticas musicais de sociedades escravagistas ou pós-escravagistas. Em sua perspectiva, as metáforas¹⁶ da mestiçagem e das misturas produzem “dinâmicas fundamentais” (p. 18) que se desdobram e utilizam procedimentos inéditos suscetíveis para gerar criação e inovação. A mestiçagem é vista, ainda, como o lugar de onde parte a criouliização que, por sua vez, é processualmente gerada “pela violência e pela dominação e não poderia ser concebida somente como uma mistura harmoniosa e tranquila dos traços culturais de origens diferentes” (p. 32).

No intuito de aplicar esses termos, Martin (2012) analisa a relação entre proprietários e escravos afro-americanos para abordar o processo que fez emergir o gênero musical blues nos Estados Unidos. Segundo o autor, esse processo de criação ocorria de forma coletiva por conta da miscigenação. No entanto, explica-se que, por vezes, isso ocorria separadamente, de forma que, aos escravos e a seus descendentes era atribuído à propriedade cultural das invenções ditas “crioulas” e aos proprietários, que são dominantes, abrigava-se uma fixação

¹⁵ Cunhado por Édouard Glissant (1996), o conceito de criouliização, aponta para o contato de elementos culturais diferentes que resultam em um dado novo e imprevisível em relação à soma ou à síntese desses elementos. Para que esse fenômeno ocorra, é preciso que haja uma intervalorização dos elementos que entraram em contato uns com os outros (FLORES, 2006). Além disso, segundo Martin (2012), ela resulta necessariamente em inovação, não podendo limitar seu impulso ao sincretismo ou à hibridez. Ao se tratar dos fenômenos musicais, o autor explica que a criouliização está ligada a “sistemas de dominação e às estratégias inseparáveis de resistência, de acomodação e de poder que esses fenômenos provocaram e continuam a provocar” (p. 17). Uma forma de elucidar isso é a massificação da *world music* que, vendida há mais de duas décadas, concebe o “Outro para consumir, mas não para conviver” (p. 41). É por conta disso que, tomando a noção de criouliização, Martin (2012) propõe reconstruir a ligação histórica entre as músicas da escravatura e a *world music*, para assim, recomeçar a tecer a continuidade das dinâmicas de criação, circulação, reapropriação, mistura e nova criação dessas músicas.

¹⁶ Martin (2012) não emprega o termo “metáfora” para tratar do fenômeno da mestiçagem ou das misturas raciais. No entanto, entendendo o termo “raça” e, logo, “mestiçagem” não como conceitos biológicos, mas como constructos sociais que emergem do imaginário das pessoas para criar hierarquizações e diferenças, opto pelo uso do termo “metáfora” para elucidar essa contradição.

da suposta nobreza de sua origem. Essa pureza era fictícia, mas empreendia negar essa “crioulidade”, rejeitando aquilo que pode parecer degenerado ou primitivo. Dessa forma, os proprietários “doam a crioulidade aos oprimidos” (p. 32), que são os afro-americanos ou mestiços.

Conforme Martin (2012), as músicas crioulas tornam-se facilmente símbolos identitários para esses grupos por conta das “suas características fazerem sentido nas sociedades racialmente organizadas onde o corpo é estigmatizado como sinal de inferioridade” (p. 33). É válido reiterar, nesse sentido, certos emblemas homogeneizantes projetados acerca da nomeada “música negra”. Cita-se, por exemplo, a ênfase atribuída aos elementos rítmicos dessa música. Acerca disso, o autor aponta que o emprego dos elementos rítmicos nas músicas crioulas não se deu graças a um atavismo qualquer, mas à existência de “elementos comuns em várias culturas musicais africanas e ao vínculo entre o ritmo, a dança e o corpo que era capital para essas pessoas cuja condição de escravos e cuja desumanização eram endereçadas no corpo” (p. 33). Trata-se, então, de uma “reabilitação implícita do corpo graças à utilização de princípios rítmicos compartilhados” (p. 33) que funciona como “um cimento comunitário e um instrumento de criação musical” (p. 33).

Em síntese, a abordagem de Martin (2012) aponta para que a historicidade e as ressignificações da música oriunda de sociedades escravagistas e pós-escravagistas devam ser tecidas “na continuidade das dinâmicas de criação que nunca cessaram de se entrelaçar, sem por isso levar a uma uniformidade” (p. 33). O autor ressalta que essas práticas musicais estão ligadas a sistemas de dominação e estratégias de resistência e acomodação, ao passo que essa congruência não deve justificar as generalizações que descrevem seus fenômenos musicais. Para aplicar essa preposição, aponta-se que os elementos musicais e corporais associados, prioritariamente, ao ritmo e à sensualidade são vistos como emblemas de pureza e autenticidade ou como características inatas e biológicas. Entretanto, emblemas como esses apresentam-se como etiquetas eficazes que satisfazem uma demanda de exotismo, mas não são passíveis de descrição e uniformidade (MARTIN, 2012).

O estudo do blues e dos outros gêneros musicais que provêm dele, como a soul music e o jazz, por exemplo como aponta Martin (2012), o qual me propus analisar no contexto de Caxias do Sul, atenta para a tentativa de reconstruí-los historicamente a partir da experiência etnográfica e da pesquisa bibliográfica, para que a partir desses dados possa-se analisar e compreender os sentidos que são atribuídos à prática do blues nesse recorte temporal e local. Adentrar nesse estudo requer, além de diligência acerca da sua historicidade (MARTIN, 2012), uma análise cautelosa acerca dos termos “origem” e “nascimento” do blues. Menções

como essas apareceram repetidamente nas referências bibliográficas e nos discursos nativos e, por conta disso, percebo-os envoltos de significativa carga simbólica para os praticantes desse gênero musical.

Para analisar os discursos acerca da história do blues, os quais fornecem dados centrais para a prática musical dos meus interlocutores, aplico a noção de mito cunhada por Lévi-Strauss (1978). Por meio dela, pode-se apreender como o pensamento vivo oferece modelos para a compreensão e prática do passado, orientando o presente e o futuro (MELLO, 2005). Os discursos mapeados não tratam de “verdades” em si, mas evidenciam a forma como essa música é criada, praticada e ressignificada continuamente.

Para Lévi-Strauss (1978), o mito faz parte do mundo dos sentidos, sendo “o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos” (p. 11). No entanto, ele aponta que “o mundo sensorial é um mundo ilusório” (p. 11), atribuindo às propriedades racionalizadas, que são descobertas pelo intelecto, a capacidade de conhecer a realidade. Nesse percurso argumentativo entre mito e ciência, o autor propõe o método estruturalista como forma de “busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais” (p. 13).

Nesse sentido, o modelo proposto pelo autor aponta que as formas de compreensão não correspondem à realidade em sua totalidade, mas exprimem, de maneira reduzida, elementos que são possíveis de observar e traduzir. Ao tratar da tradução, Lévi-Strauss (1978) aponta que elas exprimem regras e, portanto, significados: “falar de regras e falar de significado é falar da mesma coisa [...] em todo o mundo, verificaremos que o denominador comum é sempre a introdução de alguma espécie de ordem” (p. 18). Sob essa perspectiva, o método estruturalista assinala que as regras são constituintes dos significados. Ao mesmo tempo, essa abordagem atribui ao simbólico o nível da análise para se produzir sentido e significado para a experiência no mundo e com o mundo, o que o autor chama de “lógica do concreto” (p. 18). O pensamento mítico encontra-se, então, ancorado pelos dados dos sentidos que cria ordem para o mundo dos estímulos e dos sentidos.

Conforme Maria Ignez Mello (2005), o mito “expressa a natureza inconsciente dos fenômenos coletivos, sua função sendo de expor publicamente paradoxos destes fenômenos” (MELLO, 2005, p. 104). Além disso, ele manifesta o desejo de compreender o mundo de forma geral (LÉVI-STRAUSS, 1978; MELLO, 2005), apresentando-se como “modo de pensar que parte do princípio de que, não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 22). Por fim, assim como outros domínios da vida sociocultural, o mito pode ser abordado de vários modos (MELLO, 2005). Ao tratar do pensamento mítico que envolve o gênero musical blues, entendo que essa narrativa reside na

realidade cultural e empírica dos meus interlocutores. Assim, o mito organiza a experiência sensível por meio da elaboração de uma narrativa que cria significado para determinada prática do blues. Nesse caso, percebo que as exegeses sobre a gênese do blues - sua relação com a música negra e com o sofrimento dos escravos - criam sentido para as práticas de blues em Caxias do Sul.

A ação de compreender a “origem” ou o “nascimento” do blues enquanto uma narrativa mitológica implica na identificação do que é percebido como relevante e importante no que diz respeito à constituição desse gênero musical tanto por minhas interlocutoras e interlocutores em Caxias do Sul, quanto pelos intelectuais e pesquisadores do gênero. De modo geral, percebo que o blues é entendido como uma significativa manifestação de música popular estadunidense que foi criada por negros afro-americanos no sul dos Estados Unidos. Com isso, as narrativas históricas sobre o blues desenvolvem-se tendo como centro de interesse, investimento e investigação a relação entre as primeiras manifestações desse gênero musical e o sofrimento e exploração física dos negros escravos, seu local e ambiente de origem, o sentido e origem do termo “blues”, o “estado de espírito” característico desse gênero musical e a sua relação com a religiosidade. Em vista disso, busco evidenciar as questões de investimento social de construção histórica, ou seja, aquilo que é relevante e central quando se conta a “história do blues”.

Para tanto, inicio apresentando as formulações de Alan Lomax¹⁷ (1977), que afirma que: “se os Estados Unidos têm uma música nacional, essa música é o blues” (1977, p. 3). Lomax (1977; 1993) aponta que o gênero musical surgiu entre os anos de 1890 a 1930, período em que os Estados Unidos se transformavam de nação rural em uma nação industrial, rumo ao apelo à experiência moderna e urbana. Para o autor, essa forma simples de música tratava de angústia, isolamento, sexo, labor e estava enraizada às formas de vida da população negra estadunidense no Delta do Mississippi.

Conforme Paul Oliver (1978), o blues está relacionado ao lamento da dura labuta física dos negros escravizados nos Estados Unidos e aborda, em sua maioria, as

¹⁷ O etnomusicólogo Alan Lomax viajou pelo Delta do Mississippi nos anos de 1930 e 1940 para gravar e documentar a herança musical dessa região. Esta experiência etnográfica está descrita no livro *The Land where the Blues Began* (1993). Nele, o autor descreve as cidades e aldeias onde o blues emergiu, apresenta trechos de conversas com músicos como Leadbelly, Fred MacDowell, Muddy Waters e outros. Além disso, o etnomusicólogo foi responsável por disponibilizar uma série de gravações de blues, incluindo canções de trabalho (*worksongs*), músicas infantis, *hollers*, músicas tocadas em bordéis e *spirituals*. Cito, por exemplo, o álbum *Roots Of The Blues* (1977), o qual foi produzido a partir dos arquivos fonográficos coletados pelo autor em campo. Nesse álbum, são disponibilizadas canções como: *Mamma Lucy* (Leroy Gary), *Berta Berta* (Leroy Miller e o grupo de prisioneiros), *Po' Boy Blues* (John Dudley), *Louisiana* (Henry Ratcliff) e *Field Song from Senegal* (Bakari- Badji).

representações melancólicas da vida, do trabalho escravo, do amor e da miséria. Além disso, o autor aponta que o blues é um estado de espírito que se utiliza da música como veículo de expressão desse estado profundo de tristeza.

Na concepção de Gérard Herzhaft (1989), o desenvolvimento do blues deu-se de forma espontânea por parte de seus criadores – os negros estadunidenses. Essa manifestação de música popular estava inserida, inicialmente, em um contexto histórico específico, que corresponde ao período de escravidão dos Estados Unidos. Na perspectiva de que Herzhaft (1989), o blues deve ser mapeado em seus aspectos históricos, psicológicos e sociais:

Compreende-se que o blues foi uma criação espontânea do povo norte-americano que, condenado ao isolamento e ao desespero, carregou toda a sua emoção à única forma de arte que lhe foi aberta na África: a música. Então, o blues para ser compreensível deve ser recolocado em seu contexto histórico real: o itinerário histórico, psicológico, sociológico do povo negro em terra americana (HERZHAFT, 1989, p. 14).

Além de Oliver (1978) e Herzhaft (1989), Roberto Muggiati (1995) afirma que “o blues nasceu com o primeiro escravo negro na América¹⁸” (MUGGIATI, 1995, p. 9). Apesar do sentido poético da afirmação, analisa-se o blues operando como ferramenta cultural de afirmação do negro diante da sociedade colonial, forma de resistência negra e como meio de articulação da formação da cultura afro-americana, a qual está diretamente vinculada aos escravos. Muggiati (1995) afirma que o gênero musical está enraizado na música religiosa e nas canções de trabalho e que serviu de trilha sonora para a grande migração negra do sul para o norte dos Estados Unidos. Em virtude disso, além de percorrer um longo caminho durante o processo migratório interno no país, o blues modificou-se desde a sua origem como música rural e regional até a sua difusão em meio urbano e mercadológico.

Muggiati (1995) aponta, também, que o blues emergiu, dentre inúmeras formas, graças ao fazendeiro solitário, ao prisioneiro cantando *worksongs* no tempo da escravidão, ao pregador que também desempenhava a função de cantor, ao pianista que “martelava” as teclas do piano para animar a clientela e ao cantor itinerante que disseminava suas canções. A notável imbricação e influência da música negra norte-americana com as atividades musicais em bares e nas igrejas, comentada por Muggiati, também foram evidenciadas por Angela Davis (1998), que explica que o blues, tanto praticado na esfera religiosa quanto na secular, era essencialmente coletivo e expressava o anseio pela liberdade da comunidade. No entanto, para a autora, o blues como forma musical afro-americana após o período de escravização

¹⁸ Conforme Leandro Karnal et al. (2007), no ano de 1619, chegou na Virgínia o primeiro navio holandês com escravos negros. Cinco anos depois, em Jamestown, nascia o primeiro menino negro em solo americano. Ele chamava-se William Tucker, filho de africanos e, oficialmente, o primeiro afro-americano.

articulou uma nova avaliação das necessidades e desejos emocionais individuais. Por meio do blues, evidenciou-se a estética de novas realidades psicossociais dentro da população negra.

Da mesma forma, Charles Keil (1991) aponta que alguns dos critérios estabelecidos para a música religiosa se aplicam também para algumas músicas seculares. Dessa forma, muitas vezes, os cantos de trabalho são os cantos religiosos e que, por conta disso, algumas características musicais e materiais temáticos poderiam ser reproduzidos e compartilhados no blues, nas canções de trabalho, nos *spirituals*, nas músicas de gangues e nas músicas de jogos (KEIL, 1991).

A cantora e interlocutora Fran Duarte (2018) compreende que essa influência se estabelece pelo fato de que “a música está sempre presente no cotidiano dos negros americanos por causa da igreja. Eles frequentam muito esse ambiente. Então, eles acabam se ‘criando’ e tendo seus primeiros contatos com a música na igreja” (DUARTE, 2018). Essa afirmação de Fran vincula-se à experiência de quando esteve nos Estados Unidos e presenciou essa prática musical nas igrejas evangélicas dos Estados Unidos, bem como, a relação entre cantor/pastor: “eu fui num culto batista e o pastor era o Al Green, que foi um grande cantor da soul music dos anos 60 e 70. Ele cantava ‘Let's Stay Together’, um single de 1972 e que foi a música mais famosa dele. Era impressionante o ver como artista e como pastor” (DUARTE, 2018).

Essa relação foi também evidenciada quando conversei com a cantora durante o intervalo de um dos seus shows, ocorrido no dia 24 de janeiro de 2018 no MDBB. Nessa ocasião, ela contou-me sobre a sua participação no último dia do MDFP de 2017, em que se apresentou com a cantora estadunidense Alma Thomas. Fran pode perceber, a partir dos relatos de Thomas, o quanto a prática vocal nas igrejas evangélicas relaciona-se com a prática fora dela também. Fran Duarte explica:

Aquela experiência foi uma aula. Ela me contou da sua prática enquanto cantora lírica e cantora gospel da Igreja Batista dos Estados Unidos. Ela me disse que participava do coro da igreja, que desde pequena toca violino, começou aos cinco anos de idade, e que frequentava a Igreja Batista com toda a sua família (DUARTE, 2018).

Outro foco de atenção das exegeses históricas sobre o blues, central para a elaboração da narrativa mítica que dá sentido às práticas ligadas a esse gênero musical, são a origem e sentido do termo “blues”. O termo reporta origens diversas e, por isso, é visto como motivo de ressalvas entre os pesquisadores do gênero (ALVES, 2011). Apesar disso, é válido apresentar algumas qualificações referentes a ele. Uma delas, central às concepções musicais ligadas ao blues, é sua relação com um sentimento que remonta a um estado de espírito típico

dos negros escravos vindos da África para os Estados Unidos nos séculos XIX e XX que habitavam o sul dos Estados Unidos. Sobre esse sentimento ou estado de espírito do blues, alguns dos ícones do gênero elaboram exegeses paradigmáticas. Por exemplo, o cantor e guitarrista Robert Johnson dizia que: “o blues é uma dor que corrói o velho coração, uma dor que vai me consumindo aos poucos” (COBB, 2004, p. 122), para o guitarrista Jimi Hendrix: “O blues é fácil de tocar, mas difícil de sentir” (DOUGLAS; NEAL, 1993, p. 129) e conforme cantor, guitarrista e letrista Willie Dixon: “tudo o que existe sob o sol, tudo o que se arrasta, voa e nada gosta de música. Mas nada se compara ao blues, pois é o único tipo de música que transmite sabedoria” (COBB, 2004, p. 123). Percebe-se que essas afirmações atribuem ao blues uma condição de representação musical envolta de sentimentos naturais e cotidianos da dura vida de seus criadores. Note-se, com isso, como a relação com o “sentir” específico do blues constitui-se como um valor central nas práticas desse gênero musical, podendo legitimar ou não as músicas e músicos atuantes na cena.

Amanda Alves (2011) explica que o termo “blues” foi encontrado pela primeira vez no diário de Charlotte Forten, que foi uma professora negra nascida livre no norte dos Estados Unidos durante o século XIX. No período em que Forten morou e lecionou em Edisto Island (Carolina do Sul), entre 1862 e 1865, a professora elaborou um diário repleto de informações onde narra suas angústias e descreve os gritos dos escravos que vinham dos alojamentos: “Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei, me senti muito triste e muito miserável” (ALVES, 2011, p. 52). Apesar de o blues (enquanto gênero musical) provavelmente não existir em Edisto Island na época em que a professora escreveu, percebe-se a utilização da terminologia “blues” empregada e difundida entre os negros.

Por meio da entrevista com a cantora Fran Duarte, pude perceber de forma frequente o emprego da expressão “blues” como algo que, novamente, remete à melancolia e à tristeza. Fran utilizou a expressão enquanto contava-me sobre sua experiência nos Estados Unidos em 2015. Ela explica que se deparou com lugares emblemáticos da história do blues, como a casa onde B.B. King nasceu e a famosa “encruzilhada”, que faz alusão ao “local onde Robert Johnson teria vendido sua alma ao diabo para se tornar o maior *bluesman* da história” (DUARTE, 2017). No entanto, mesmo reconhecendo a importância desses lugares, ela explica que se sentia triste por notar a memória da segregação racial e do racismo ainda presentes naquele local, bem como, a pobreza do sul rural do país.

A gente chegou em Memphis, que como é uma cidade turística. É a cidade do blues, tem a rua do blues, tudo gira em torno do blues, tem muito turista indo ver sobre o blues, então tu não percebe tanto isso. Mas quando tu começa a entrar um pouco

mais adentro do Estado do Mississippi, nas cidades menores, tu começa a perceber que tem uma super discriminação tanto para latina quanto para negro. Ali também a gente tinha que tomar mais cuidado tanto com o pessoal negro quanto com o pessoal branco, porque eu notava que era uma coisa meio territorial. Tipo “o que tu veio aqui fazer? Querer saber o que sobre o blues? O que te interessa o blues? O blues é nosso”. Claro que não era de todo mundo que tu sentia isso e também na medida em que tu ia conversando com as pessoas e mostrando que a gente realmente gostava muito daquilo e se identificava com aquilo, eles iam baixando a guarda e iam te integrando. Mas eu sentia que tinha algo bem forte de segregação e de racismo ainda muito presente. E eu acho que tem uma energia do passado muito forte ali, uma memória muito forte... Isso para eles é ainda presente. Quando eu estava lá muitas vezes eu tinha vontade de chorar sem explicação... E não era emocionada porque eu estava vendo aonde o B.B. King nasceu ou porque eu estava na encruzilhada, a “verdadeira” encruzilhada, não! Era uma coisa que parecia que me tomava de um jeito diferente, era uma sensação de tristeza, de peso, de angústia... Não era em todos os lugares, mais esses lugares de interior. Aquilo foi muito forte para mim. Para mim aquilo tinha muita tristeza. Talvez eu senti o “blues”. Eu só fui entender essa experiência depois que eu voltei [...] Tu vê aqueles campos, a gente achava que era algodão, mas hoje é soja. Aí tu se dá conta que naqueles lugares o que mudou foi só a matéria-prima. São lugares ainda muito agrícolas, muito atrasados em relação ao resto dos Estados Unidos e o próprio pensamento dos *headnecks*, que são os brancos, ainda é muito preconceituoso (DUARTE, 2017).

De forma similar à cantora Fran Duarte, os discursos das outras interlocutoras e do sócio proprietário do MDBB, apresentaram-se de forma relativamente estável ao tratar sobre o que é o blues. Compreendo, portanto, que essas definições nativas são autênticas, centrais e compartilham de um discurso comum envolto de representações de sentimento, tristeza e da resiliência dos negros estadunidenses. Conforme Rhaysa Santos, Tita Sachet, Débora de Oliveira e Toyo Bagoso:

o blues é uma música negra. Eu acho que o que eu consigo relacionar é que o blues e as suas vertentes mais próximas foram as músicas que mais retrataram sentimento até agora. De tudo que eu já ouvi, foi o que mais se tratou de sentimento, porque foi uma música, pelo que eu sei, que veio do sofrimento, veio literalmente do que a pessoa estava sentindo. Não tinha uma preocupação estética, mas a preocupação era em dizer “eu não aguento mais isso, eu só quero colocar isso pra fora”. Era uma necessidade que as pessoas tinham de se expressar. Já que essas pessoas não podiam se expressar, não era aceito... Então o blues era uma forma de se expressar. Então para mim, a maior relação de música e sentimento é o blues (SANTOS, 2017).

O blues então é essa coisa real. O blues não é esse estilo musical, o blues é um sentimento. O cara que estava na plantação de algodão, os negros que estavam nas plantações eles cantavam para aliviar aquela carga de trabalho. O blues era a escapatória deles. O blues é tu chegar aí e contar uma história, a história da tua vida. É um negócio simples que trata da vida de um povo muito sofrido (SACHET, 2017).

O blues é... uma pergunta que eu me faço há uma década... É uma maneira e extravasar, de sublimar as minhas questões também, as minhas angústias pessoais, os meus medos, as minhas fantasias, os desejos reprimidos... Tudo sai através da música. Eu consigo essa sublimação até porque nenhuma outra atividade que eu faço eu consigo atingir esse nível de transferência do mundo interno para fora. Porque no restante das atividades que eu faço eu visto uma armadura vou lá e faço. No blues, tu tem que se entregar, tu tem que se despir. Tu tem que estar livre, sem máscaras,

porque se não “não vem”, entende? Essa inspiração que tu precisa, essa sensibilidade que tu tem que ter para tocar não é como uma atividade que tu trabalha, que tu produz, não é a mesma coisa... é arte. Ela vai mexer com outras questões e por isso que às vezes tu fica meio introspectiva, porque o palco é difícil de encarar porque tu sabe que tu estará extremamente exposta e não é exposto de estar visível, mas é a tua alma, o mundo interno que está exposto [...] Como música, o blues é o resultado de um sofrimento sublimado, tu entende? (OLIVEIRA, 2017).

O meu amor pelo blues na verdade é o motivo que surgiu essa música, de onde que ela veio. Por que o blues foi feito? Tem uma frase que diz “o blues é a dor criada para curar a dor”. Quando está doendo demais tucanta um blues e alivia mesmo, né? (BAGOSO, 2018).

Outro aspecto relevante ao se tratar do blues discorre acerca da localização geográfica das primeiras manifestações desse gênero musical. Sobre isso, as referências bibliográficas e os discursos nativos apontam com unanimidade que o blues emergiu do sul dos Estados Unidos. Para Roberto Muggiati (1995), se o blues teve um berço ou uma origem geográfica, seria o Delta. Contudo, o delta ao qual o autor se refere não é o do Mississippi (nas proximidades de Nova Orleans), e simo delta do rio Yazoo. Ele explica que essa região do delta era conhecida como “cinturão negro” devido ao alto índice de linchamentos de negros no Mississippi entre os anos 1920 e 1930. No entanto, Herzhaft (1989) discorda de Muggiati ao afirmar que o local onde “nasceu” o gênero seria, provavelmente, a região do delta do Mississippi.

Conforme o músico e empresário Toyo Bagoso (2018), as primeiras manifestações de blues estão relacionadas ao trabalho dos negros afro-americanos em plantações de algodão sulistas. No entanto, aquilo que ele afirmou ser o “marco do zero” do blues liga-se à atuação de um músico chamado W.C. Handy que, após desembarcar em uma estação de trem na cidade de Tutwiler, iniciou um processo de estruturação harmônica e rítmica do blues a partir da escuta de músicos locais. Nisso, há a inauguração do blues enquanto gênero musical. Toyo explica que, após ter realizado uma viagem ao Delta do Mississippi, em 2003, pode melhor compreender como ocorreu essa “origem do blues” (BAGOSO, 2018). Aqui, a origem é compreendida como a estruturação harmônica e rítmica feita por W.C Handy, que está relacionada com a localização geográfica desse ocorrido, a cidade de Tutwiler:

Primeiro eu entendi que, geograficamente, o marco zero do Delta não é a encruzilhada da Highway 61 com a 49, até porque tratavam-se de estradas antigas que hoje já não são mais assim e naquele lugar. Mas acreditava-se que era esse local o marco zero do blues porque aí havia plantação de diversos músicos que tocaram e trabalhavam nessa região. Afinal, o blues é datado por 1903 a data de seu início por causa, não dessa região em si, até porque o marco zero é uma cidadezinha chamada Tutwiler que tinha uma estação de trem e aí o W.C. Handy que era um músico negro de orquestras e ele tinha conhecimento musical, mas que não era um estudioso de blues e ele sabia que havia blues naquela região e então ele foi para o Delta. Nisso, ele viu um cara com um objeto de metal deslizando sobre o violão fazendo “o som

mais estranho que ele escutou na vida”. Essa é a frase que ficou imortalizada como o início do que era o blues. Porque até então ninguém com conhecimento musical tinha escrito os 12 compassos formados por primeira, quarta e quinta. Mas, nesse dia em Tutwiler, W.C. Handy escreveu a primeira estrutura harmônica do blues (BAGOSO, 2018).

Retomando os discursos que apontam que o blues está diretamente relacionado ao universo dos negros retirados da África que se tornavam capital humano destinado ao trabalho em solo americano, salienta-se que, nesse período, a única capacidade de sobrevivência dessas pessoas era ser uma boa ferramenta de trabalho, sendo esse trabalho, escravo. Acerca disso, Leandro Karnal et al. (2007) afirmam que “aos plantadores, a escravidão negra foi parecendo cada vez mais vantajosa e seu número crescia bastante” (KARNAL et al., 2007, p. 75). A partir dessa afirmação, faz-se necessário ampliar a discussão sobre a escravidão ocorrida nos Estados Unidos¹⁹.

Contextualiza-se que a escravatura nos Estados Unidos iniciou no século XVII, período em que os Estados Unidos era concebido como treze colônias inglesas espalhadas e sem unidade geográfica e política na costa leste da América do Norte. É válido compreender a dupla realidade econômica das treze colônias e, logo, a sua dupla realidade geográfica. Segundo Karnal et al. (2007), as nomeadas colônias do Norte ficavam próximas à costa atlântica e apresentavam o clima temperado, semelhante ao europeu. Consequentemente, pode-se atribuir a essa área certa dificuldade em oferecer algum produto de que a Inglaterra necessitasse. Essa questão climática favoreceu o surgimento de um núcleo colonial voltado à policultura, ao mercado interno e não condicionado aos interesses metropolitanos. Além disso, o trabalho familiar concebido em pequenas propriedades foi dominante nessa região. As colônias do Sul, por sua vez, abrigaram uma economia diferente. Seu solo e clima eram mais propícios para uma colonização voltada aos interesses europeus. Destaca-se o tabaco como um dos produtos mais importantes na economia sulista. Essa planta implicava de forma permanente a expansão agrícola, esgotando rapidamente o solo e obrigando a exploração de novas áreas de cultivo. Ao mesmo tempo, o árduo esforço físico que seu cultivo empenhava impôs em pouco tempo o uso do trabalho escravo.

Leandro Karnal et al. (2007) apontam que entre os anos de 1619 e 1860 cerca de 400 mil negros foram levados da África para os Estados Unidos, o que ocasionou, ao término do período colonial, cerca de meio milhão de escravos nas colônias inglesas da América do

¹⁹ Para saber mais sobre a História dos Estados Unidos ver Karnal (1999; 2001) e Karnal et al. (2007).

Norte. A escravidão perpassou momentos cruciais da história do país, não sofrendo “abalos” mesmo com o movimento de independência em voga (KARNAL et al., 2007).

Acerca da independência do país, consta que o fato das treze colônias existirem sem a tutela direta do Estado e sem um projeto efetivo colonial propiciou a aproximação dos Estados Unidos de sua independência. No entanto, uma série de conflitos entre colonos e metrópole (a Inglaterra) antecederam sua efetivação. Cita-se a Guerra dos Sete Anos, que foi uma disputa entre a Inglaterra e a França nos anos de 1756 e 1763, ocasionada pela posse de territórios na América do Norte. Desse embate, a Inglaterra saiu vencedora, passando a cobrar os prejuízos das batalhas dos colonos que habitavam, principalmente, as colônias do norte. E mais, a metrópole resolveu aumentar vários impostos e taxas, além de criar leis que tiravam a liberdade dos norte-americanos, como a Lei do Chá (deu o monopólio do comércio de chá para uma companhia comercial inglesa), Lei do Selo (todo produto que circulava na colônia deveria ter um selo vendido pelos ingleses) e a Lei do Açúcar (os colonos só podiam comprar açúcar vindo das Antilhas Inglesas).

Evidentemente, essas taxas e impostos geraram revolta nas colônias. Para tanto, os colonos promoveram o chamado Primeiro Congresso da Filadélfia, no ano de 1774, que foi um congresso de caráter não separatista, mas que buscava reivindicar, sobretudo, o fim das medidas restritivas impostas pela metrópole. A não eficácia desse congresso ocasionou e, em 1776, a reunião dos colonos no Segundo Congresso da Filadélfia com o objetivo de conquistar a independência. Porém, a Inglaterra não aceitou a proposta de independência de suas colônias e declarou guerra. A Guerra de Independência ocorreu entre 1776 e 1783 e foi vencida pelos Estados Unidos com o apoio da França e da Espanha. Com fortes características iluministas, em 1787, é elaborada a Constituição dos Estados Unidos. Nela, estava prevista a garantia da propriedade privada (interesse da burguesia), a perpetuação da escravidão e optou-se pelo sistema de república federativa (KARNAL et al., 2007).

Por volta de 1812, após posteriores conflitos com a antiga metrópole, os Estados Unidos atravessam uma fase de rápida expansão e desenvolvimento econômico, atingindo pontos antes inimagináveis de crescimento. Leandro Karnal (1999) afirma que o país se encontrava em uma revolução de mercado caracterizada pela concentração de investimentos em um único produto ou serviço, lógica de mercado que proporciona lucros rápidos e incremento acelerado de venda e compra. Esse crescimento econômico vincula-se, por consequência, à demanda de mão de obra escrava:

um produto que ganhou muita expressão foi o algodão, principalmente após a invenção do descaroçador, em 1793, por Eli Whitney, disseminando plantações pelas regiões da Geórgia e Carolina do sul. Além do algodão, o tabaco também

obteve grande expansão na área costeira da Virgínia e Mary land e em novas regiões de produção, como em Kentucky, Missouri e Tennessee. Tanto o aumento da produção do algodão quanto o do tabaco fizeram crescer a demanda por mão de obra e, conseqüentemente, por escravos negros nessas regiões. Nesse momento, a Virgínia, além do tabaco, passou a fornecer um novo produto para o sul: escravos vindos da África (KARNAL et al., 2007, p. 127-128).

Karnal (1999; 2001) e Karnal et al (2007) apontam que, apesar do notável crescimento econômico no território norte-americano, do sentimento de imperialismo somado à vontade de expandir seus estilos de vida para áreas maiores, havia interesses diferentes entre o sul e o norte do país, de modo que o sul queria aumentar seu império do algodão e da escravidão e o norte almejava a expansão das chamadas “terras livres”. Apesar dos interesses das duas regiões serem distintos, o autor afirma que eles não se caracterizavam como completamente antagônicos. Realçam-se as diferenças entre as duas regiões, de modo que:

o norte, mais avançado em termos industriais, tinha uma classe média nascente e uma indústria de importância crescente. O sul, embora apresentando características fundamentalmente agrícolas, baseava-se no sistema de *plantation* e escravidão, muito bem inserido no sistema capitalista; o escravo era visto como mercadoria (KARNAL et al., 2007, p. 153).

Essas discrepâncias entre norte e sul, acentuadas principalmente pelas diferentes formas de superar a escravidão no país, leva-o à Guerra Civil, a qual foi travada entre 1861 e 1865. O historiador H.C. Allen (1968) aponta que “indubitavelmente, a escravidão foi, ‘de algum modo’, a causa fundamental da Guerra Civil [...] a escravidão era no fundo um problema moral: fortalecer, perpetuar e ampliar esses interesses era o objetivo pelo qual os sulistas subvertiam a União, recorrendo até a guerra” (ALLEN, 1968, p. 131-132). Ocorreu que vários estados escravagistas do sul declararam sua secessão e formaram os Estados Confederados da América, conhecidos como “Confederação” ou “Sul”. Os estados que não se rebelaram ficaram conhecidos como “União” ou simplesmente “Norte”. Nisso, entende-se que o conflito teve sua origem justamente na controversa questão da escravidão.

O episódio histórico da Guerra Civil dos Estados Unidos também tem um papel importante na elaboração das narrativas sobre as origens ou a gênese do blues. O episódio é, por exemplo, retomado por Guz Ferreiro, guitarrista aficionado por blues e *builder* – um construtor – de guitarras elétricas estilizadas, em uma conversa que tivemos durante meu trabalho de campo, no dia 24 de novembro durante o Mississippi Delta Blues Festival de 2017. Conforme Guz, os instrumentos que constrói fazem alusão aos primeiros instrumentos utilizados pelos negros estadunidenses, as chamadas *cigarbox* (ver Figura 21). Em entrevista, ele explicou-me que esses instrumentos foram construídos pelos negros em combate durante a Guerra Civil Americana.

A Guerra Civil Americana foi uma guerra entre o norte e o sul, certo? O sul queria os escravos, pois precisava deles para as plantações, mas o norte já tinha abolido a escravidão. Esses caras do sul, os brancos, eram tão preconceituosos que colocaram os negros na frente de batalha, lógico, para combater na guerra. E foi esses negros que começaram o blues. Eles ganhavam um uniforme dos confederados e nesse uniforme vinha uma bota dentro de uma caixa de madeira. Aí eles fizeram o primeiro instrumento, usando três cordas e essa caixa que ganhavam. Os caras usavam crina de cavalo para fazer as cordas... E o blues veio daí! Porque os caras sabiam que iam morrer, então por isso que falam que o blues é melancolia. E o instrumento principal era esse. Robert Johnson, por exemplo, tocava *cigarbox*, e ele fez um disco só de *cigarbox*. Aconteceu uma adaptação das caixas de madeira para as caixas de charuto, vem aí o nome “*cigarbox*” (FERREIRO, 2017).

Figura 21 - Cigarbox produzida por Guz Ferreiro e vendida durante o MDBF 2017.



Fonte: Foto da autora.

Em 1863, finda-se a escravidão nos Estados Unidos com a Proclamação de Emancipação do primeiro presidente republicano Abraham Lincoln (KARNAL et al., 2007). No entanto, mesmo com a abolição da escravidão, prevaleceu nos Estados Unidos um regime de semiescravidão, no qual os brancos proprietários de grandes plantações impunham condições precárias de trabalho e escassa remuneração aos afrodescendentes arrendatários dessas terras. Charles E. Cobb (2004) afirma que as ocupações da região sul pelas tropas do norte acarretaram mudanças importantes na agricultura do país. Essas transformações do

sultiveram como consequência o desmembramento das grandes extensões de fazendas que se tornaram lotes menores, havendo a redistribuição de terras. A partir disso, o que mudou foi a estrutura de exploração agrícola, de modo que, os antigos escravos tornaram-se arrendatários de terra (assalariados).

Nesse sentido, segundo Muggiati (1995), o processo de abolição da escravatura sinalizou modificações das paisagens das plantações do sul do país. Dessa forma, o cenário formado por trabalhadores negros unidos uns aos outros por correntes de ferro que entoavam *worksongs* cedeu lugar ao canto solitário do cultivador. Percebe-se, então, que a diferença existente entre o sistema anterior de escravidão e o sistema posterior de meação era a relativa liberdade do movimento dos sujeitos trabalhadores: de uma plantação para outra, do campo para a fábrica. A temática da mudança é constante no blues (MUGGIATI, 1995).

Como já disse, os negros escravos foram em grande maioria empregados como arrendatários, com o direito de cultivar um pedaço de terra em troca de deveres exorbitantes ao proprietário. Segundo Charles E. Cobb (2004), ao serem obrigados a entregar mais de 80% dos lucros da colheita aos donos das terras, esses trabalhadores contraíam débitos até que o algodão fosse vendido. Assim, muitos fazendeiros e comerciantes aproveitavam a oportunidade para comercializar produtos de primeira necessidade a preços altos, resultando em um longo processo de endividamento. Cobb (2004) aponta que, no entanto, nem todos os negros tornaram-se arrendatários, parte procurou trabalho nas fábricas (metalúrgicas e refinarias) como lenhadores ou em fábricas de terebintina, que eram criadas perto dos jazidos florestais. Além disso, outros ex-escravos migraram em direção às grandes cidades sulistas em busca de novas oportunidades de trabalho.

Outro dado relevante é que no final do século XIX foram estabelecidas as chamadas leis *Jim Crow* (COBB, 2004; DAVIS, 2016), conforme já mencionadas no primeiro capítulo. Essas medidas constitucionais reforçavam o isolamento dos negros na sociedade sulista, interditando o exercício de seus direitos e, sobretudo, marcando a superioridade branca. Medidas como toques de recolher impediam que a população negra andasse à noite pelas ruas ou, ainda, estabeleciam que as escolas públicas e a maioria dos locais públicos (entre eles, trens e ônibus) devessem apresentar instalações diferentes para brancos e negros. No estado do Mississippi, a Constituição estadual de 1890 aboliu na prática o direito de voto dos negros, por exemplo. Em 1910, a maior parte dos estados do extremo Sul e o mesmo Velho Sul (como o estado da Virgínia) adotaram legislações constitucionais negando qualquer direito político aos negros.

Além das leis *Jim Crow*, os códigos negros (nomeados de “*Black Code*”) foram também aprovados pelos Estados do sul controlados pelos democratas em 1865 e 1866. Essas leis tinham a intenção e o efeito de restringir a liberdade dos afro-americanos e de obrigá-los a trabalhar com baixos salários ou dívidas. O *Black Code* do estado do Mississippi, por exemplo, proibia o uso de instrumentos musicais (como instrumentos de sopro e de percussão) pelos escravos, alegando que a utilização dos mesmos poderia incitar a revolta do grupo. Nisso, a voz torna-se o principal, senão o único, instrumento musical do negro. Com isso, conforme Muggiati (1995), a marcação rítmica da música era feita por meio do canto, que funcionava, ainda, como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras.

Em vista das condições políticas, econômicas e segregacionistas a que os afro-americanos eram submetidos, Cobb (2004) explica que dezenas de milhares de negros já haviam abandonado o sul no final do século XIX. Esse movimento é conhecido como a diáspora negra. Alguns se direcionavam às novas fronteiras agrícolas em Kansas e Oklahoma e outros seguiam para as cidades do norte, onde parecia haver mais oportunidades e menos opressão. Porém, foi com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e o consequente aumento da produção no norte industrializado que se deu início ao “êxodo” do Delta e de todo o sul. Essa grande imigração ocorreu de modo numeroso depois de 1918. A chamada “*Mason-DixonLine*” marcava a fronteira entre os Estados de legislação racistas e os outros, fazendo assim uma espécie de corte em um mesmo país. “*Move on up the line*” – atravessar a linha – tornou-se o sonho e o objetivo de muitos jovens negros.

Associadas a isso, as propagandas para que os negros americanos migrassem para o norte do país cresciam, motivando essa diáspora. Cobb (2004) analisa que um dos principais meios de propaganda era o jornal *Chicago Defender*, amplamente difundido entre os negros. O *Defender* “ressaltava o contraste entre o linchamento e a opressão racial no sul e a vida próspera e livre em Chicago” (COBB, 2004, p. 134). A publicação ainda alertava quanto à “conversa” dos brancos sulistas, enfatizando que qualquer outra região seria melhor do que as terras do sul. A propaganda eficaz e a pregação militante do *Chicago Defender* propiciaram que muitas pessoas vendessem todas as suas coisas e seguissem para o norte. A diáspora em direção ao norte também foi retomada nas narrativas elaboradas por meus interlocutores durante meu trabalho de campo. Toyo Bagoso (2018) apontou que, apesar de ter representado a liberdade dos negros sulistas e a expansão do blues para o norte do país, esse movimento de diáspora era “muito perigoso para os negros. Entrar em um vagão era muito perigoso. Sem pagar, o próprio fato de ser negro, coisas clandestinas...” (BAGOSO, 2018).

Reprimidos por legislações racistas, desprezados de atos da vida cotidiana e excluídos de estabelecimentos como escolas, teatros, espetáculos de dança e igrejas, os negros redefiniram sua cultura, bem como, a sua música (KEIL, 1991). Por conta de tal situação social degradante, reconhece-se que o negro afro-americano afirmou de modo particular a cultura negro-americana (KEIL, 1991). Acerca disso, Martin (2012) reitera que as músicas de sociedades escravagistas ou pós-escravagistas “são o resultado de contatos de cultura que ocorreram em condições específicas de desigualdade e de violências absolutas” (p. 17).

Da mesma forma que os autores apresentados elucidam o sofrimento e abordam a segregação racial vivida pelos negros estadunidenses, meus interlocutores em Caxias do Sul reconhecem e se relacionam com essas características para tocar e cantar blues. Isso deixa evidente o caráter de mito assumido pelas narrativas sobre a “origem” do blues. Essas narrativas criam sentidos e significados para práticas atuais e contemporâneas a partir do que teria acontecido séculos antes, com os negros nos Estados Unidos. Com isso, explica-se os motivos pelos quais essa música remete à tristeza, à melancolia e à resistência dos negros e a legitimação dada ao “sentimento” quando se canta e toca um blues.

Por meio da experiência etnográfica, analisei que as noções de “pureza” e “impureza” são decorrentes na prática e nos discursos em torno do blues. Isso foi detectado por meio de menções nativas como “blues puro”, o qual está vinculado ao sentimento e ao “*feeling*” de um cantor ou instrumentista ao cantar ou tocar blues. Esses valores são emblemas de pureza, essência e autenticidade nessa prática, parecendo haver “puro” e “impuro” no universo do blues. Nesse sentido, Toyo Bagoso (2018) explica: “em cima dessa fórmula básica eles começaram a aperfeiçoar e enriquecer algo muito simples. Todo mundo fala: ‘mas é primeira, quarta e quinta em doze compassos’. Mas eu pergunto: ‘cadê o sentimento?’, ‘cadê tu transformar esses três acordes em algo tão rico?’ E aí entra a carga histórica de tudo que eles sofreram” (BAGOSO, 2018).

Para adentrar nessa discussão, Jacques (2007) ao tratar do gênero musical rock, explica que a relação dicotômica entre o “puro” e o “impuro” faz-se presente nesse universo musical, de forma que, a “pureza” aponta para a inventividade, a espontaneidade e a autenticidade do músico, valores centrais no rock; enquanto a “impureza” refere-se às restrições que as necessidades financeiras imprimem à sua liberdade criativa e à impregnação da música pela comercialização. Assim, a relação entre o “puro” e o “impuro” é chave de leitura para a compreensão dessa cena musical, ao mesmo tempo que se vincula às análises adornianas sobre indústria cultural, às concepções artísticas e às relações com à indústria fonográfica e com o mundo do trabalho dos músicos.

Em campo, localizei que essa dicotomia também pode ser compreendida a partir das diferentes formas de tocar e cantar blues, ao passo que essas variações estão relacionadas às formas de conceber o blues em diferentes localidades dos Estados Unidos. Nesse sentido, a gaitista Débora de Oliveira (2017) explicou-me que “em Chicago, por exemplo, o blues é uma forma de música que foi criada naquela cidade com a adição de instrumentos elétricos, diferente das formas de tocar e cantar no Delta [o Sul]” (OLIVEIRA, 2017). Segundo a gaitista, o estilo de Chicago se desenvolveu como consequência da "Grande Migração" de trabalhadores negros pobres do sul dos Estados Unidos para as cidades ricas do norte. Dessa forma, há um blues “puro” e “rural” que remete às origens do Delta do Mississippi e um blues “urbano” que se consolidou no norte do país, especificamente na cidade de Chicago.

Menções como essa evocam a construção e a negociação de diferentes valores tímbricos na execução do repertório. A gaitista explica: “a voz do Alisson é mais para o Delta, então hoje eu não posso dizer que eu tenho uma banda Chicago” (OLIVEIRA, 2017). Além disso, Débora explica que esses valores interferem na escolha do repertório, de forma que: “como eu sou gaitista, eu tinha uma forte tendência de trazer as referências de Chicago” (2017). E, por fim, na forma como a banda se identifica dentro do universo blues: “o que se encaixa melhor conosco hoje é um blues do Delta, tipo Howlin' Wolf” (OLIVEIRA, 2017).

Para elucidar essas diferenças, Débora descreve quais valores remeteriam ao estilo *Chicago blues* (urbano) e ao *blues do Delta* (“puro” e rural):

No início da banda, eu tentei implementar essas ideias de Chicago Blues. Eu queria ter a referência de ser uma banda de blues de Chicago, mas eu não tinha músicos com perfil de Chicago. A guitarra do Geraldo, por exemplo, não é tão sutil como a guitarra de Chicago. A voz do Alisson é mais para o Delta, então hoje eu não posso dizer que eu tenho uma banda Chicago. Eu tentei implementar, mas eu não tenho a estrutura. Eu não posso querer que os músicos da banda sejam, tem que aproveitar o jeito de cada um e achar um jeito de achar um repertório que se encaixe melhor. O que se encaixa melhor conosco hoje é um blues do Delta, tipo Howlin' Wolf (OLIVEIRA, 2017).

Para finalizar essa seção descritiva acerca do blues, retomo a proposta bakhtiniana e a noção dialética dos gêneros musicais formulada por Menezes Bastos (2005) para discorrer sobre a relação do blues com outros gêneros musicais. Nesse sentido, Martin (2012) aponta que o blues, assim como outras formas musicais de sociedades escravagistas e pós-escravagistas, “foram também universos de contatos, de trocas e de misturas” (p. 18). Sob essa perspectiva, o blues é compreendido como uma manifestação sociocultural negra estadunidense que influenciou e marcou, em maior ou menor grau, outras formas de música contemporâneas, como a soul music e o rap, possibilitando a circulação, reapropriação,

mistura, criação de outros gêneros musicais. Essas interações se estabelecem dialeticamente e em movimento contínuo (MARTIN, 2012).

Ao encontro disso, o discurso nativo evidencia essa circulação e apropriação do blues. Isso fica evidente quando Bibi Blue descreve o repertório de sua banda de jazz. Aqui, a cantora elabora uma descrição que vai além dos limites entre os gêneros (DOMÍNGUEZ, 2011), evidenciando como eles são manipulados pelos sujeitos. Conforme Bibi Blue (2017):

No nosso repertório fazemos dois blues: *Miss Celie's Blues* e *Saint Louis Blues*. Só que tem esses dois blues, pois somos uma banda de jazz. Mas por exemplo, tem músicas que para alguns músicos de jazz é um blues. Aí você mostra essas duas músicas para os músicos de blues eles dizem que é jazz. Então, está muito mimetizado. Claro que tem algumas coisas que são bem características e que são bem separadas, mas é híbrido (BLUE, 2017).

A partir dessa afirmação da cantora e tendo em vista a proposta de Bakhtin (2003), poderíamos perceber as músicas como enunciados elaborados a partir de um sistema de gêneros composto por forças centrípetas e centrífugas coexistentes (BAKHTIN, 2003). As forças centrípetas tendem à centralização e à unificação, enquanto as centrífugas, à descentralização, divisão e competição entre múltiplas vozes sociais. Nesse sentido, a música pode expressar uma combinação dessas duas forças (DOMÍNGUEZ, 2011). Na hipótese de que o repertório desenvolvido pelas minhas interlocutoras apresenta diferentes gêneros oriundos da música negra estadunidense, como R&B, soul music e jazz, pode-se pensar na atuação das forças centrífugas, as quais transgridem as normas definidoras do que se espera da performance quando se apresentam num bar de blues ou em um festival de blues, por exemplo, ou mesmo quando definem o repertório e o gênero musical da sua banda. Nesse sentido, Fran Duarte explica:

E outra coisa muito legal gerada pelo festival foi que essa banda (Fran Duarte e Banda), que também surgiu por causa do festival de blues. Nós nos juntamos para tocar no festival, e depois disso, por mais cinco anos nós tocamos juntos. Aí era música internacional [...] eu gosto de cantar coisas que eu curto. Entrou, bateu, eu canto. Às vezes a coisa nem tem muito a ver com blues, mas a gente pega e transforma até ficar de um jeito legal, porque é legal tocar essa ou aquela música. Então o repertório tinha desde Alicia Keys, Tina Turner, Aretha Franklin, Stevie Wonder, Slay in thefamily Stone... (DUARTE, 2017).

No entanto, podemos identificar as forças centrípetas no discurso de Toyo Bagoso (2018), quando afirma que “a gente está num lugar no nosso universo do blues feito pelos negros e também por brancos que acabou se transformando em rock’n’roll e também em soul music e jazz. E tudo isso tem uma ligação” (BAGOSO, 2018). Note-se, com isso, como há também centralização dessas músicas naquilo percebido e classificado como “música negra”.

Por fim, o discurso anteriormente transcrito de Toyo também evoca a dinamicidade que perpassa o entendimento dos gêneros musicais (MENEZES BASTOS, 2005) e as diferentes conotações e significados que um gênero musical pode adquirir em diferentes lugares e tempo. Atento, portanto, que em Caxias do Sul, a racialização dos corpos e da voz e os discursos “com cor” influenciam as práticas musicais, especialmente as práticas vocais. Essas conotações atuam legitimando e orientando as performances das pessoas que pertencem à cena blues. Entendo que essas formas locais de manipulação do conceito de raça social atravessam a concepção musical das interlocutoras e fazem emergir formas específicas de técnicas de corpo e voz.

3.1 ASPECTOS SONOROS DO GÊNERO MUSICAL

Referido por Charles Keil (1991) como uma “música afro ocidental”, o blues representa um campo vasto de reflexão e evoca um território de contato cultural em preto e branco, como o rótulo com a utilização do hífen implica (KEIL, 1991). Essa “música afro ocidental” oferece, segundo o autor, um laboratório ideal para o estudo da difusão, transfigurações culturais, do sincretismo e do surgimento, aceitação, rejeição dos gêneros musicais ao longo do tempo. Analiso que todas essas questões são de significativa importância para os estudos etnomusicológicos, e, portanto, para essa pesquisa.

Conforme Keil (1991), o blues apresentaria os ingredientes gerais de qualquer gênero musical afro ocidental: um ritmo africano proeminente, uma harmonia europeia e uma fusão melódica. O autor complementa que no processo de transmissão dessa música, a base rítmica africana absorve e transforma os elementos europeus. Considero que as formulações de Keil (1991) apontam para uma exegese frequentemente encontrada na literatura sobre música popular, que apresenta indícios de racismo na constituição dos gêneros musicais. Com isso, buscarei dissolver a atribuição da harmonia aos brancos europeus e da rítmica aos negros afrodescendentes. Chamo a atenção para como essa separação remete à uma concepção racista que considera que a parte tida como mais cerebral ou racional da música, a harmonia, seria tipicamente ocidental, enquanto a parte, normalmente, percebida como diretamente ligada à corporalidade, o ritmo, seria africana²⁰. Fundamentada tanto no discurso nativo quanto na

²⁰ Para pensar nas negociações e construções de africanidades na música, Menezes Bastos (2014) apresenta as relações entre o samba, gênero musical brasileiro emblemático por excelência, com a sua capacidade de ser reconhecido pelas elites como a linguagem autenticamente brasileira na esfera da música popular. Isso alterava seu caráter primário que era associado a uma música imoral e de baixa origem feita por afrodescendentes. Para

análise de Martin (2012), busco defender que tanto a harmonia quanto o ritmo do blues são constituídos a partir do diálogo entre musicalidades europeias e africanas, havendo elementos rítmicos europeus e elementos harmônicos não europeus que podem apontar para musicalidades africanas.

Com o intuito de problematizar o quão europeia seria a harmonia do blues, já de início chamo a atenção para a forma específica que os acordes ocidentais são utilizados no blues. Por exemplo, utiliza-se a sétima menor no acorde que desempenha a função de tônica. Conforme aponta Martin (2012), essa manipulação criativa e flexível está ligada à “reconstituição do processo americano de mestiçagem musical” (p. 18). Para fundamentar essa afirmação o autor explica que as descrições de cânticos religiosos (*spiritualse gospel*) anteriores e posteriores à abolição da escravatura permitem notar características melódicas e harmônicas das canções dos menestrelis - também conhecidos como os Blackface Minstrels.

Segundo Araújo (2016) as apresentações dos menestrelis emergiram nos Estados Unidos no século XVII, tendo um crescimento de popularidade na virada do século XIX graças aos Espetáculos de Menestrelis (Minstrels Show). Os menestrelis eram artistas brancos que enegreciam seus rostos com carvão para ironizar e estereotipar comicamente os negros sulistas. Além dos brancos, Martin (2012) aponta que alguns negros impedidos de qualquer carreira artística “legítima” também se ocupavam em gerar divertimentos enquanto menestrelis, como o violinista e compositor Will Marion Cook (1869-1944).

Ao tratar da música dos menestrelis, Martin (2012) explica que se pode acompanhar grande plasticidade melódica, ou seja, a possibilidade de não reproduzir uma composição de forma exatamente fixa, ornamentando-a ou propondo variações em sua execução. Além disso, o autor sinaliza a utilização sistemática de progressões harmônicas baseadas na sucessão tônica, subdominante e dominante (I, IV, V) que, com variações diversas, permanecerá na maior parte das músicas americanas do século XX, começando pelo blues. Ou seja, trata-se de um diálogo musical inter-racial que emerge partir da escravidão (MARTIN, 2012).

tanto, o samba foi instrumento colonial que utilizou da miscigenação (vista enquanto problema para a formação identitária brasileira, conforme já apresentado) como uma solução para esse embate. Segundo Menezes Bastos (2014), a miscigenação foi tomada para exaltar o gênero, agora incorporando a um ambiente urbano particular e modernizador – o Rio de Janeiro – tornando-o emblema, nacional e internacional de um Brasil moderno. O autor assinala que, nesse processo, parece existir uma espécie de “vitória” do Rio de Janeiro à antiga Bahia vista, por conseguinte, como “tropa de uma passada, pura e original identidade afro-brasileira” (MENEZES BASTOS, 2014, p. 12). Menezes Bastos (2014) aponta, também, que autores como Sandroni (1996) argumentam que a tendência para complexidade métrica na segunda variedade do gênero (o samba carioca) o faz muito mais “africano”. Aqui, nota-se a circulação da categoria “africano” associada à rítmica e dialogando com o que o autor situa como as tensões dos valores da música popular brasileira, que tratam da “luta pela compatibilização entre o tido como cultivado e o pretensamente autêntico” (MENEZES BASTOS, 2014, p. 13).

A utilização sistemática das progressões harmônicas tônica, subdominante e dominante (I, IV, V) também foi comentada por Toyo Bagoso (2018). Seu discurso volta-se para a atuação do músico negro W.C. Handy, que conforme Toyo, teria iniciado o processo de estruturação harmônica e rítmica do blues. Da mesma forma que Martin (2012), o dono do bar descreve a disposição da progressão harmônica mencionada em doze compassos: “até então ninguém com conhecimento musical tinha escrito os 12 compassos formados por primeira, quarta e quinta. Mas nesse dia em Tutwiler, W.C. Handy escreveu a primeira estrutura harmônica do blues” (BAGOSO, 2018).

Em concordância a isso, Charles Keil (1991) e Roberto Muggiati (1995) descrevem que a estrutura musical do blues é geralmente composta em um compasso quaternário (4/4), de doze compassos, dividido em três sessões de chamada e resposta e com um padrão de rima A A B. Ocasionalmente, esta unidade básica é alterada para oito, dezesseis, ou ainda vinte e quatro compassos, mas a maioria das canções de blues gravada baseia-se em uma sequência de doze compassos, que qualifica-se, portanto, como uma característica comum, porém irregular. Conforme Keil (1991) o padrão harmônico subjacente a esta típica estrutura de doze compassos configura-se da seguinte forma:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I				IV		I		V		I	
Tônica				Subdominante		Tônica		Dominante		Tônica	

A despeito da aparente “ordem” descrita sobre a estrutura musical do blues, tanto no aspecto harmônico quanto no aspecto rítmico, Toyo (2012) explica que essa estruturação foi manipulada: “eles inventaram uma coisa que é os 12 compassos” (BAGOSO, 2018). Antes disso, o dono do bar explica que o blues se tratava de um exercício de repetição e reiteração de frases melódicas que “na realidade era falar sobre alguma coisa, repetir essa frase e concluir” (BAGOSO, 2018). Nesse sentido, percebe-se que as estrofes vocais são construídas por repetições e resoluções em conexão aos relacionamentos e desfechos que se encontram na própria letra. Dessa forma, uma letra de blues consiste em uma imagem simples e concreta, um tropo ou algum tipo de representação de um conjunto complexo de associações e conotações que perpassam sentimento. Conforme Toyo (2018):

Mas como que o blues na sua origem, na sua essência surgiu? Era uma questão, além daquilo que todo mundo sabe que eles, os negros, tinham sido proibidos de falar a sua língua e batucar, com o tempo, a partir do conhecimento da musicalidade ocidental e eles aprendendo a falar a língua do branco, eles inventaram uma coisa que é os 12 compassos, mas que na realidade era falar sobre alguma coisa, repetir essa frase e concluir. Então era algo como: “hoje eu acordei e fui plantar algodão. Ah, hoje eu acordei e fui plantar algodão. Oh Deus que bom que a colheita foi boa”.

Então, era uma coisa crua e simples que encima dessa fórmula básica eles começaram a aperfeiçoar e aperfeiçoar e enriquecer algo muito simples (BAGOSO, 2017).

Outra constatação relevante acerca do diálogo de musicalidades, refere-se, segundo Martin (2012), à dificuldade dos espectadores brancos dos serviços religiosos negros em discernir se determinada canção estava sendo construída em modo escalar maior ou menor, pois lhes parecia que os cantores passavam de um ao outro facilmente. Esse estranhamento somado às ornamentações melismáticas, glissandos e trinos improvisados, faz-nos concluir que essas alterações poderiam abolir a diferença europeia entre o modo maior e o modo menor.

Além da criativa relação com os modos, bem como as polifonias complexas dessas músicas, elas anunciavam “o que se chamaria mais tarde de *blue notes*” (MARTIN, 2012, p. 28). A blue note é vista como a célula básica do blues, conforme Muggiati (1995). Ela ocorre na terceira e na sétima (por vezes também na quinta) nota da escala diatônica ocidental. Por exemplo, na tonalidade de Dó Maior, o Mi e o Si são bemolizados, ou seja, diminuídos de meio tom: Do Re Mib Fa Sol La Sib. Atenta-se, a partir disso que, as blue notes foram responsáveis por evidenciar a fricções entre musicalidades africanas e europeias, além de remodelar a harmonia tonal acadêmica, possibilitando o desenvolvimento do improviso presente em inúmeras variações da música contemporânea. Conforme Martin (2012),

Nessas músicas aparecem os primeiros sinais dos traços do que se tornariam aspectos típicos nas músicas americanas do século XX, principalmente as variações que se desenvolvem na improvisação; a remodelagem da harmonia tonal acadêmica que, combinada com os pentatonismos hemitônicos encontrados tanto na África quanto nas músicas anglo celtas, favoreceu a utilização das inflexões em “*blue notes*”; uma tendência, ainda que sutil, em deslocar os acentos para o contratempo²¹(MARTIN, 2012, p. 29, tradução nossa).

Nota-se, então, que as *blue notes* estabeleceram novos horizontes para a improvisação e sinalizam inovações determinantes da miscigenação musical. Outra análise decorrente desse processo refere-se às funções harmônicas. Como apresentado, a progressão I, IV, V foi claramente reproduzida da Europa e estava presente comumente em hinos, principalmente os hinos metodistas no século XVIII (MARTIN, 2012). Entretanto, Martin (2012) aponta que, no caso da música negra oriunda dos Estados Unidos, não se percebe as escalas pentatônicas não

²¹In their work we see the first signs of the features that would typify American twentieth-century music, particularly embellishment, which would develop into improvisation; the reshaping of academic tonal Harmony which, when combined with the anhemitonic pentatonisms of both African and Anglo-Celtic music, would come to promote the use of inflections on blue notes; and the tendency of modern American music, still mild back then, to shift the accent to the offbeat.

semitônicas, conhecidas nas músicas britânicas presentes nos cânticos metodistas e frequentes na África. Esses pentatonismos são de tipos diferentes, principalmente nos *spirituals*, sendo um dos mais comuns representado pela sequência melódica: 2 2 3 2 3 (sendo 2 a segunda maior e 3 a terça menor). Nessa formulação, os sujeitos deixavam espaço para as ornamentações que poderiam ser cantadas ou tocadas em um banjo (no início desprovido de trastes), utilizando, com abundância, inflexões e glissandos. Esses espaços de improviso são vistos como tangenciais no blues. Martin (2012) sintetiza que os *spirituals* qualificam-se então por:

[...] incorporar alturas que mesclam a oposição dos modos maior/menor e que, particularmente, quando é preciso reproduzi-las no teclado ou escrevê-las, vão ser escritas como *blue notes*. Essa reformulação da harmonia europeia, provavelmente iniciada nos entrelaçamentos das variações nas polifonias originais, e que deve muito à África, caracteriza-se pela concepção cíclica do tempo que se materializa em formas de 12, 16 ou 32 compassos. Estabelecendo, assim, uma estrutura favorável para a improvisação²² (MARTIN, 2012, p. 31, tradução nossa).

No âmbito da prática vocal, é comum que o cantor ou a cantora apresente uma ou duas linhas melódicas durante os primeiros oito ou nove tempos. Nessa apresentação inicial, o restante da frase melódica é preenchido com figuras instrumentais adicionais. Utilizam-se nos finais das frases melódicas exclamações como: "Yeah", "Lord have mercy", "I said". Nessa interação, percebe-se uma relação dialética: em um nível, cada frase cantada ou falada é equilibrada ou comentada por uma resposta instrumental que geralmente traz um tema ou um contraponto temático importante. Herzhaft (1989) explica que há canções em que quase nunca se chega a preencher os quatro compassos de cada verso, mas que a outra metade costuma ser completada por uma frase instrumental. Essa dinâmica comunicacional entre o canto e a parte instrumental estendeu-se como uma característica importante para a música negra americana (HERZHAF, 1989).

Ao se tratar da prática vocal no blues, retomo e contextualizo as *worksongs* (canto ou canções de trabalho), que são compreendidas como o constructo inicial do blues e evocam elementos centrais do gênero, como a prática alternada entre coro e solista improvisador e a utilização das blue notes. Para Roberto Muggiati (1995) o blues era entoado enquanto *worksong* e como modo de expressão e resistência. Por meio dessas canções o feitor cadenciava o trabalho dos escravos a fim de amenizá-lo, ao mesmo tempo em que, elas

²² [...] incorporate pitches that blur the major/minor opposition and that will be fixed as *blue notes*, particularly when played on the keyboard or written down. This reformulation of European harmony, one of the crucial innovations of American crossbred forms, probably began amid embellishments within original polyphonies that owed much to Africa and were embedded within a cyclical conception of time concretized in twelve-, sixteen-, or thirty-two-bar forms, thus setting the framework for improvisation.

cumpriam a função de tranquilizar o proprietário que as ouvia, garantindo assim que os seus escravos estavam trabalhando e ocupando suas funções laborais.

Esse canto é consequência de uma gama de características, nomeadas pelo Dr. Edoardo Vidossich de “elementos fundamentais do folclore musical africano” (VIDOSSICH, 1975, p. 12). Referindo-se ao elemento vocal das culturas africanas, o autor apresenta algumas características como a existência de cantos sem nenhum acompanhamento instrumental, de tipo responsório e que geralmente são entoados em ocupações cotidianas. Ele se refere ao canto responsorial como uma característica típica do canto africano que consiste no processo de reiteração, o qual está vinculado a um processo de repetição incessante de uma frase curta e simples, sem desenvolvimento, a qual é conhecida como melopeia. Há, nessa prática musical, a presença de um coro que segue os solos de forma alternada. O coro constitui o alicerce rítmico para o solista improvisador e a cadência reiterativa estimula os cantores. Outro fator linguístico mencionado pelo autor é a onomatopeia, isto é, a emissão da voz reproduzindo o som de um objeto ou ruído.

Na perspectiva de Edoardo Vidossich, depois dos cantos responsoriais e das melopeias reiterativas, surgem, cronologicamente, as *worksongs* como combinações das culturas branca e negra (VIDOSSICH, 1975). Tal qual um lamento, esse canto era executado nas plantações de café, nos engenhos, nos trabalhos domésticos, penitenciárias e durante o trabalho nos campos de algodão ou na construção de ferrovias, pois ajudava a manter o ritmo da manipulação da enxada ou da batida do martelo. Segundo Vidossich (1975), esse canto alcançou todas as regiões das Américas e era uma tentativa do negro cativo de aliviar o sofrimento oriundo do trabalho extenuante e opressão social.

As canções de fé cantadas pelos negros escravos também se vinculam ao blues (KEIL, 1991). Essas canções são conhecidas como *spirituals* e retratam, em seu conteúdo temático, histórias bíblicas. Essa relação entre fé e música estabeleceu-se de forma mais evidente no início do século XIX, quando os escravos passaram por um processo de evangelização por conta de que a prática da religião africana era proibida aos escravos. Dessa forma, o canto religioso se tornou um importante meio de expressão, sendo concebido pela capacidade de homens e mulheres em transformar os hinos batistas e metodistas em cantos que mesclavam as origens africana e europeia. Conforme Charles Keil (1991) e como já abordado pela cantora Fran Duarte (2018), muitos cantores de blues começam suas carreiras em grupos evangélicos, alguns como pregadores ou cantores gospel.

Ainda em relação aos *spirituals*, Irving Sablosky (1994) argumenta que tanto a música da África Ocidental quanto o hinário anglo-saxônico contribuíram para a consolidação do

negro spiritual. Porém, entende-se que sua constituição deriva de um conjunto de circunstâncias geradas pela vida daquelas pessoas, naquele lugar e naquela época, sendo que “o que os escravos herdaram da música africana e o que aprenderam com o hinário anglo-saxônico faz parte do negro spiritual” (SABLOSKY, 1994, p. 42). Os *spirituals* também obedeciam ao esquema de chamadas e respostas em suas canções, esse sistema antifonal de cântico permitia a constante inclusão de improvisos por parte de seus participantes.

Outra menção referente ao canto blues vincula-se à herança do continente dos negros escravos e à expressão por meio de gritos (*fieldhollers*), caracterizado como um som longo e tenso que chamava o arrendatário do campo vizinho, que lhe respondia em contracanto. Esses “*hoolies*”, “*arhoolies*” ou, mais frequentemente, “*hollers*” são uma expressão primal que sofreria alterações e mutações no cotidiano escravocrata. Nesse sentido, conforme Marcos Sorrilha Pinheiro e Fred Maciel (2011), era uma forma de comunicação e expressão subjetiva durante o período de trabalho, uma vez que o lazer e o ócio eram privados e interditados por seus senhores.

Ao encontro disso, a interlocutora Fran Duarte (2018) contou-me que, conversando com Alma Thomas (cantora estadunidense), ela pode notar que os discursos de Thomas estabeleciam uma relação entre a força vocal e a necessidade de estabelecer comunicação entre os negros: “ela (Alma Thomas) me disse que toda aquela potência vocal que os negros têm, além de ser em função da parte óssea e da estrutura física, era devido ao fato de que eles (os negros) precisavam se comunicar. Isso se dava através da voz e de cantar forte” (DUARTE, 2018). Em síntese, percebo que as *worksongs*, o *negro spiritual* e a comunicação por meio de *hollers* desempenharam um papel importante na elaboração do gênero musical blues.

Em termos de conteúdo, a maioria das letras de blues fornece ao ouvinte um olhar poético, porém ainda mais realista acerca de temáticas como o labor e os relacionamentos amorosos. Acerca das temáticas das letras de blues, Angela Davis afirma que acima de todas as temáticas estava o amor e a sexualidade (1998):

A sexualidade era central no blues dos homens e das mulheres. O arquetípico do cantor de blues era um homem errante e solitário acompanhado por seu banjo ou violão [...] seu tema principal é a relação sexual. Quase todos os outros temas, a cidade, passeios de trem, problemas de trabalho, insatisfação geral, elementos da crescente indústria de entretenimento negro eram deixados de lado, pois havia uma ênfase ainda mais pronunciada no amor e na sexualidade (DAVIS, 1998, p. 11).

A afirmação de Davis é confirmada por uma das minhas interlocutoras, a gaitista Débora de Oliveira, que em entrevista sinalizou que a questão da sensualidade, bem como, as

questões da bebida, relacionamentos amorosos e os jogos são temáticas presentes nas letras de blues. Débora (2017) explicou-me que esses elementos foram fundamentais para que ela se tornasse uma instrumentista e apreciadora de blues.

O blues fala de bebedeiras, mulheres, jogos... que é o que traz nas letras, uma sensualidade extrema, a questão da mulher muito forte, um desejo muito grande, eles deixam isso muito claro nas letras e nos *riffs*. [...] essas letras de jogos, mulheres, a vida dura do dia a dia, o ser deixado, essas coisas que envolvem os relacionamentos, especialmente. É uma música muito humana, porque eu acho que ela trabalha muito essas questões da vida (OLIVEIRA, 2017).

Ainda sobre o conteúdo temático das letras, a cantora Bibi Blue (2017b) explica que estabelece uma relação de envolvimento, mediação e pertença com o conteúdo poético das canções que canta. Percebo, então, que o texto e a música estabelecem um vínculo que é central nessa prática musical. A música funciona como agência de socializações que emana significados, os quais estão vinculados à dimensão subjetiva da cantora que, por sua vez, ressignifica esse conteúdo consigo mesma e com o público.

Quando eu canto *Feeling Good* da Nina Simone, por exemplo, ela entrou num momento em que eu estava mal. E essa música não entrou por acaso e eu acho que muitas letras de músicas salvam vidas. E a Nina Simone estava falando de questões políticas, mas também de ser livre de qualquer maneira “os pássaros estão voando, você sabe como eu me sinto. É um novo dia, eu me sinto bem”. Eu entendo que ela diz eu sou “dona de mim” e quando eu canto essa música eu quase choro, faço fiasco porque eu me sinto livre quando eu estou cantando. Eu me considero mais livre do que nunca. Essa letra, essa música não é minha, mas agora é minha. Cada música que eu canto eu procuro viver aquilo, porque o cantor não se identifica apenas com a música, mas também com a poesia. Porque eu sou o link entre os músicos e o público e eu preciso tocar aquelas pessoas por mais que elas não entendam tudo que eu estou falando. Então, quando ela diz “*freedomis mine*” essa parte me toca. Eu busco esse vínculo com o público e com a poesia. Nesse repertório tem a música *Leave me* de Billie Holiday, por exemplo, que eu me apego dizendo o que eu quero dizer porque as letras que estão no repertório falam de algo parecido com o que eu já vivi (BLUE, 2017b).

Durante a entrevista com a interlocutora Débora de Oliveira (2017), a gaitista mencionou sobre seu interesse pelos instrumentos musicais utilizados no blues. Inicialmente, ela tratou da sua relação com o seu instrumento musical – a gaita de boca ou a harmônica, a qual ela toca há mais de dez anos.

A gaita é um instrumento que tu pode rir, que tu pode chorar, dependendo o que tu faz na gaita tu pode falar. Tu pode ir de um lamurio extremo a uma explosão, a uma coisa intensa. Tu consegue fazer tudo isso com a gaita porque é ar, tu entende? E ar é uma coisa que vem de alma. Eu particularmente sou totalmente ar. Eu não tocaria corda, eu não tenho interesse em corda, em bater, eu tenho interesse em ar. Tanto que se eu não fosse gaitista eu seria saxofonista. Por que com ar tu consegue dar o mesmo que o canto faz, é o mais perto que eu consigo chegar do canto. Tu expressa com as palavras, com as entonações, eu expresso com o lamurio da gaita. Então, tu consegue chorar, tu consegue transformar aquilo que seria um choro em um lamurio de gaita (OLIVEIRA, 2017).

Além da gaita de boca, Débora comentou que os músicos de blues utilizavam, inicialmente, o violão, o banjo (originário do *banjor* africano), o *one-string* (uma versão do nosso berimbau), a rabeça e a gaita de boca. Muggiati (1995) complementa que além desses, o *kazoo*, a *Jew's harp* (espécie de mini-harpa usando o interior da boca como caixa de ressonância), o *jug* (botija de barro e vidro que, soprada pelo gargalo, fazia o papel dos graves da tuba) e uma quantidade de instrumentos de confecção doméstica feitos com tábuas de passar roupa, cabos de vassoura, caixas de sabão e de charuto também eram utilizados pelos praticantes dessa música.

Apesar da numerosa lista de instrumentos, destaca-se que nenhum instrumento musical possuía a flexibilidade do violão para acompanhar a música fundamentalmente vocal do blues (HERHALFT, 1989). Por conta disso, Herzhalft (1989) afirma que o *bluesman* não se acompanha ao violão, mas ele o faz responder à sua voz, atribuindo ao instrumento a função de prolongar ou imitar a voz humana. Há uma particularidade acerca do violão no blues mencionada por Muggiati (1995); o autor explica que, inspirado nas técnicas da guitarra havaiana, o violão no blues apropria-se do estilo *slide* (de “deslizar”) ou o *bottleneck* (“gargalo da garrafa”), de modo que o músico “deslizava” pelas notas um pedaço de metal, uma faca, ou um gargalo de garrafa enfiado no dedo (MUGGIATI, 1995). Segundo Toyo Bago (2018), essa prática foi descrita pelo músico W.C. Handy como: “o som mais estranho que ele escutou na vida” (BAGOSO, 2018) e reporta a sensação de estranhamento do músico norte-americano ao ouvir blues pela primeira vez.

3.2 O BLUES E A INDÚSTRIA MUSICAL

Seguindo a linha das narrativas históricas sobre o desenvolvimento do blues, conforme Cobb (2004) e Keil (1991), após a Primeira Guerra Mundial, esse gênero musical teria sido incorporado pelo rápido desenvolvimento do mercado de música gravada e de seus aparatos – sobretudo discos e gramofones. Além disso, durante esse período, o gênero musical teria sofrido o impacto dos processos de urbanização e da diáspora dos negros sulistas.

Com isso, conforme Cobb (2004) e Keil (1991), àqueles que abandonavam o Delta, a cidade portuária de Memphis, no rio Mississippi, seria a primeira escala importante. Linhas ferroviárias de todo o sul convergiam para Memphis, onde os passageiros tomavam a ferrovia Illinois Central com destino a Chicago. A migração desse grande número de afro-americanos para as cidades do norte e do oeste propiciaria um novo contexto para a realização de blues. O aparecimento dos músicos profissionais e a existência de um subproletariado urbano

inspiravam uma nova atmosfera para o blues. Um músico podia tocar na rua em troca de moedas ou, se tivesse sorte, em um teatro ou clube. Tanto o blues como o jazz invadiram Memphis, um reforçando o outro. Após Memphis, a escala seguinte era a cidade de Cairo, em Illinois, na metade do caminho até Chicago. A cidade de Cairo representava o início do norte; antes de chegar nela, os ônibus eram divididos por uma cortina escura – os brancos sentavam na frente, enquanto os negros no fundo (COBB, 2004).

Cobb (2004) aponta que, entre 1910 e 1930, a população negra de Chicago quintuplicou, chegando a um quarto de milhão de pessoas. Nessa cidade, as regras de etiqueta racial diferiam das do Mississippi. No entanto, havia uma nítida fronteira racial que separava negros e brancos em diferentes bairros e condições de vida. Os bairros operários – a “zona negra” – estendiam-se em direção ao sul desde o centro da cidade. Nela viviam metalúrgicos, empregados frigoríficos, porteiros e as empregadas domésticas. Além dessas ocupações, acompanhava-se a crescente quantidade de músicos que se radicavam em Chicago. Esses músicos propiciaram que a cidade se tornasse pioneira na transição entre a música folclórica acústica do sul rural e a música urbana e amplificada. Cantores, como Muddy Waters, que migraram do Mississippi para Chicago, passaram a aderir cada vez mais a guitarras, harmônica, baixo e bateria em suas práticas e formatos. O crescente aumento dos músicos e da significativa prática musical em Chicagorapidamente impulsionou a corrida por parte das gravadoras, que perceberam a importância do mercado revelado pelos cantores, cantoras e instrumentistas negros (COBB, 2004; KEIL, 1991; MUGGIATI, 1995).

Durante a década de 1920, além da categoria de música popular, a indústria da música desenvolveu subcategorias para atender a americanos africanos e rurais. A categoria “race” (raça) atendia os afrodescendentes e a “hillbilly” os americanos brancos (BRACKETT, 2003; 2009). A categoria de música de raça incluía blues, músicas do gospel, *boogie-woogies* de piano, pequenos grupos de jazz e bandas de *swing* desconhecidas para o público branco. Durante a década de 1920, a categoria de música de raça também incluiu tipos de música que depois perdem sua associação com os afro-americanos. Conforme Brackett (2003; 2009), o nome da categoria em si, “música de raça”, trazia conotações pejorativas aos seus criadores, idealizadores e praticantes. Ao mesmo tempo, durante o período entre 1920 e 1940, ser de “raça” apontava para o pertencimento ativo à luta pela igualdade de direitos dos negros.

David Brackett (2009) explica ainda que, essa nova concepção de música formulada tinha como destinatário majoritário o público negro do Sul. Esse fenômeno foi rapidamente canalizado em séries especiais reservadas à música negra, chamadas de *blackrecords*, e depois *racerecords*. Com isso, percebo que essa categoria de música produzia distinçõesque

sinalizavam discursos raciais em suas articulações. Essas categorias utilizadas pela indústria da música como associadas aos afro-americanos estavam explicitamente amarradas às questões de raça e à posição dos afro-americanos na sociedade americana. Em vista disso, Brackett (2009) comenta que, a partir de 1922, todas as companhias de discos tiveram suas *racerecords*, cujas importantes vendas impulsionaram a procura por novos intérpretes voltados para o público negro. A gravação dessas canções seguia, conforme Keil (1991), uma forma relativamente padrão, “na fronteira de uma fórmula” (KEIL, 1991, p. 55) e, passaram a ser conhecidas, também, como as “*tin-pan-alley blues productions*” (p. 55).

Muggiati (1995) e Keil (1991) apontam que nesse período surgiu uma série de cantoras negras acompanhadas por orquestras de jazz, nomeadas como “*classic blues singers*” (KEIL, 1991, p. 56) - as cantoras de blues clássico. Essas mulheres eram provenientes de diferentes regiões e de camadas sociais diferentes (algumas eram do Sul ou das grandes metrópoles do Norte, miseráveis meirinhas ou proprietárias de cabarés) e, de forma geral, aprendiam canto por meio da escuta, durante a infância, do blues rural ou de apresentações de *vaudeville*²³ (KEIL, 1991). Keil (1991) cita Bessie Smith, Gertude “Ma” Rainey, Victoria Spivey, Ida Cox, Lucille Hegamin e Edith Wilson, Rosa Henderson, Clara Smith, SippieWallance e Alberta Hunter como representações de *classic blues singers*.

Nisso, LeRoi Jones (1963) comenta sobre as razões pelas quais as mulheres eram “preferidas” para tornarem-se *classic blues singers*. Essa “preferência” era decorrente de seus papéis na sociedade e de sua “estabilidade” enquanto trabalhadoras:

havia várias razões pelas quais as mulheres se tornaram melhores cantoras do blues clássico. A maioria dos cantores de países eram conhecidos por serem vagabundos, trabalhadores agrícolas ou homens que iam de um lugar para outro procurando emprego. Naqueles tempos, a menos que ela viajasse com sua família, era quase impossível que as mulheres se deslocassem como um homem. Também era desnecessário, uma vez que as mulheres quase sempre poderiam obter emprego doméstico²⁴ (JONES, 1963, p. 91-92. Tradução nossa).

Detecto, ainda, outro mito de origem relacionado ao blues quando David Brackett (2009) discute sobre como a inclusão de novos instrumentos, agora amplificados, propiciou a popularidade do formato de *big band swing* durante os anos de 1935 a 1945. Esse fenômeno

²³ Eram comédias musicais, espetáculos ambulantes do começo do século que percorriam os Estados Unidos durante o ano inteiro. Esses *tent-shows* apresentavam esquetes cômicas, números circenses e canções. Ao término da apresentação, tocava-se blues. Essa parte final do espetáculo era cantada por vozes femininas (MUGGIATI, 1995).

²⁴ There were several reasons why women became the best classic blues singers. Most of the best known country singers were Wanderers, migratory farm workers, or man who went from place seeking employment. In those time unless she traveled wuth her family it was almost impossible for women to move about like man. It was also unnecessary since women could almost Always obtain domestic employment.

também incentivou os músicos de blues a adicionarem saxofones e instrumentos de metal às suas bandas e incorporar técnicas de arranjo derivadas do jazz. Finalmente, alguns músicos de jazz, muitos dos quais tocaram em grandes bandas, começaram a tocar em grupos menores e a simplificar a formação que utilizavam nas bandas de jazz para se adaptarem a condições econômicas menos favoráveis do que as grandes bandas ofereciam. Segundo o autor, todos os elementos começaram a se unir no meio do final de 1940 em um novo gênero conhecido como *rhythm and blues* (também conhecido como R&B ou ritmo e blues). Essa música caracteriza-se por ser baseada em blues, mas usar elementos de jazz. Foi projetada para satisfazer o desejo de dançar nas festas do público urbano afro-americano. A interlocutora Camila Dengo descreve, nesse sentido, que se trata de “um blues mais pra cima, diferente daquele blues mais *slow* (lento) e tem que ser em inglês, não tem como fazer *rhythm and blues* em português” (DENGO, 2017).

Chamo a atenção para como a incidência das questões de raça e da indústria musical em contextos de música popular (nesse caso, o blues), acima apresentadas, são consequências de conotações de categorias musicais que estão centradas nas relações sociais e históricas que ocorreram desde 1920. Cada uma dessas conotações supostamente referia-se a um estilo musical e a um público específico. A música negra, assim difundida no *mainstream*, foi fruto de interconexões específicas entre políticas institucionais, discursos de categorização e elementos de estilo musical dentro desse período de tempo específico.

Brackett (2009) também faz notar como, acompanhado a isso, assistiu-se que o fenômeno da profissionalização do cantor e cantora de blues e o significativo aumento da indústria de entretenimento negra sinalizaram um modo individualizado de música popular. Sua cristalização influenciou de forma duradoura a música afro-americana, propiciando uma lista extensa de homens e mulheres que marcaram época no blues.

3.3 O BLUES ENQUANTO UM SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES ABERTO

Tendo como importante referência o trabalho de Charles Keil (1991), entendo que o blues, desde suas primeiras gravações, é uma música negra estadunidense ligada às lutas das pessoas negras e que remete, assim como o jazz, a referentes simbólicos de solidariedade para com os grupos, massas e segmentos intelectuais da burguesia negra. É tendo em vista a relação extremamente significativa do blues com a história dos negros estadunidenses, desde os tempos de escravidão, que Keil alerta que os processos de apropriação e revitalização do blues merecem estudos cuidadosos, uma vez que se ligam à exploração dessa música. Keil

(1991) é pontual em sua análise e cita alguns exemplos comuns dessa revitalização estilística às instâncias de apropriação, tornando incontestável a utilização da complexidade e da sutileza das rimas, dos padrões de pergunta e resposta, dos elementos vocais como gritos, *growl*, falsete, cromatismos do blues, progressões de acordes do blues e do gospel, vocabulário negro e passos de danças afro-americanas na música estadunidense contemporânea, por exemplo.

Apesar do importante alerta de Keil sobre a especificidade contextual e histórica das práticas sociais e musicais ligadas ao blues, e das questões éticas e políticas implicadas nos processos de apropriação musical, como já disse no início desse capítulo, compreendo, conforme Menezes Bastos (2005) os gêneros musicais são sistemas abertos e dinâmicos. Com isso, é a partir desse paradoxo que busco analisar as práticas do blues em território caxiense. Ao mesmo tempo em que nessa cidade emergem processos dinâmicos que apontam para a amplitude mundial assumida por esse gênero musical e para as especificidades criativas que o gênero apresenta em cada contexto de incorporação local, também podemos acompanhar questões vinculadas às preocupações de Keil (1991) sobre a perversidade dos processos de apropriação e revitalização. Essas questões agravam-se quando em pauta um gênero musical como o blues, que em suas primeiras manifestações assumia caráter altamente politizado e ligado às lutas negras por cidadania e que em Caxias do Sul e, no Brasil, de forma geral, é incorporado pelas classes médias e altas, predominantemente brancas. A interlocutora Rhaysa (2017) afirma nesse sentido: “é engraçado como aqui o blues adquiriu características de uma espécie de ‘música erudita’” (SANTOS, 2017).

Durante meu trabalho de campo, infelizmente, observei que os processos de apropriação e revitalização do blues em Caxias do Sul não deixavam de ocorrer em um contexto permeado, por vezes, pelo racismo e pela ideia de higienização (SCHWARCZ, 1993). Conversando com alguns frequentadores do MDBF, mapeei discursos como: “no Festival não entra *tigrada*²⁵” ou “é essa convivência pacífica, num ambiente pacífico, num ambiente que não é qualquer um que entra. Você pagou ingresso para entrar ali”. Por conta disso, o festival adquire qualificações de um espaço “pacífico”, “decente” e, por assim dizer, elitizado. Retomo, então, as ideias de Schwarcz (2001) sobre o racismo “à brasileira” que está associado a uma prática empregada no discurso costumeiro, mas que é pouco oficializado. O contexto apresentado assume, nesse sentido, um caráter não oficial de preconceito. Soma-se a

²⁵ Categoria nativa alusiva às pessoas de classes sociais inferiores às que frequentam o Festival. O termo pode estar associado, também, à “espera” por comportamentos subversivos ou ações ligadas ao vandalismo por parte da “*tigrada*”.

isso o entendimento da cor como uma denominação contrastiva (SCHWARCZ, 2001), que assume diferentes significados e agenciamentos conforme o local, a hora ou a condição que é exposta.

Acerca disso, o discurso nativo problematiza a realidade sociocultural de alguns dos músicos negros estadunidenses que se apresentam no festival. Em entrevista com Tita Sachet, que é cantora e uma das organizadoras geral do MDBF, e com a cantora de blues caxiense Fran Duarte, que esteve no Estado do Mississippi em 2015, elas me narraram que esses músicos são muitas vezes vítimas da pobreza, da herança do árduo trabalho nas plantações e da “ainda muito forte segregação racial” (DUARTE, 2017) no país em que residem. Para tanto, Tita Sachet explicou-me sobre essa situação citando o músico americano James Wheeler como exemplo:

o James Wheeler e esses músicos americanos que vem tocar aqui no festival são muito simples. Alguns deles, inclusive, trabalharam nas plantações de algodão dos Estados Unidos, então alguns deles têm uma vida muito sofrida nos Estados Unidos. Eles não são pop stars, rock stars, nada disso, eles tocam em boteco mesmo nos Estados Unidos, vivem nessas casinhas de madeira, simples, *frontporch* mesmo, com uma varandinha e tal, não tem glamour nenhum na vida deles (SACHET, 2017).

Em paralelo a isso, a cantora Fran Duarte me descreveu sua primeira viagem aos Estados Unidos, especificamente no Estado do Mississippi, quando foiem companhia de Toyo Bago, que realiza essa viagem anualmente a fim de realizar contatos com novos produtores, instrumentistas, cantoras e cantores de blues para se apresentarem no MDBF e também no MDBB. A cantora contou-me que teve uma experiência impactante e transformadora nessa ocasião. Um de seus questionamentos posteriores a essa viagem diz respeito à incoerência entre as discrepantes realidades socioculturais de um mesmo artista, porém em localidades diferentes:

Os de lá também querem vir para cá, pois é uma visibilidade enorme para eles. Quando eu voltei de lá eu fui tocar no próximo festival, mas te digo que eu voltei até meio revoltada. Eu vi um show do Terry "Harmonica" Bean (USA) que ia tocar no festival de 2015, porque o Toyo havia contratado ele para vir para cá tocar. E eu assisti ele tocando num lugar muito simples, não tinha muita gente e tal. Eu não sei, aquilo me chocou. Não que eu ache que ele não deva vir, acho que ele tinha mais que vir e ser muito bem tratado! Mas aquilo me revoltou, eu pensava: mas por que aqui o cara é bem tratado e lá o cara sofre, passa esses *perrengues*... O que determina isso? O teu talento parece que não basta, precisa de uma máscara ou de uma fantasia. Essas coisas me revoltaram quando eu voltei dos Estados Unidos (DUARTE, 2017).

A cantora não encara a vinda desses músicos para se apresentarem no MDBF como um ponto negativo, pelo contrário, ela acredita que isso coopera para a visibilidade deles e delas enquanto artistas. Em seguida, a cantora comenta que, além de ter cantado em bares de

blues, conhecidos lugares que remetem ao início e à “explosão” do blues enquanto gênero musical, como a cidade de Memphis, e contatado pessoas praticantes do gênero musical, o que mais a marcou foi deparar-se com a realidade de pobreza no interior do Estado do Mississippi e com a presente memória da segregação racial: “lá eu entendi o que é o racismo” (DUARTE, 2017). Nisso, questionei-a sobre as consequências dessa experiência para ela enquanto cantora, ou seja, de como ela passou a compreender e praticar o blues após a viagem:

Porque até então a gente ouve, a gente canta, a gente conhece essa história do blues, da escravidão, mas quando tu canta blues pouco tu pensa nisso. Eu não pensava. Eu ouvia as músicas e pensava eu quero cantar essa, aquela, aquela outra... Eu não pensava no tudo, toda essa carga atrás de uma música “simples”, sabe? Só cantava porque achava legal, porque eu curtia [...]. Depois que eu fui lá eu entendi que a gente precisa saber da onde veio isso, a história mesmo. Tudo tem uma história e a música acontece e se forma por causa da sua história. Qualquer pessoa, qualquer cantora se forma por causa dessa história. Se tu for atrás vai ver que aquela pessoa toca, canta ou compõe de um determinado jeito por causa da história de vida dela (DUARTE, 2017).

A experiência narrada pela cantora aponta, ainda, para a importância do conhecimento da realidade desses músicos somada à compreensão da historicidade do blues (MARTIN, 2012): “acho que a gente tem que ter um certo cuidado. Não que a gente não deva tocar e cantar blues porque a música é universal. Tu pode cantar e tocar o que tu quiser, mas acho que a gente precisa saber da onde veio isso” (DUARTE, 2017). Entendo que esses fatores apresentados pela cantora podem cooperar em uma escuta e prática mais cuidadosa e menos violenta simbolicamente em relação a essa música, a qual é datada de um contexto histórico de sofrimento e racismo, ainda que esse último esteja mascarado, fantasiado ou negociado.

3.4 WOMEN IN BLUES

Tendo em vista que as relações de gênero, sobretudo a partir da perspectiva das mulheres, é uma questão central a essa dissertação, é importante ressaltar aqui que a história do blues também foi construída por mulheres que personificaram valores associados à defesa do feminismo e da igualdade de direitos; questões que eram negligenciadas no período após a abolição da escravidão nos Estados Unidos (DAVIS, 2016), fato muitas vezes omitido nas narrativas históricas sobre o blues, que, como as narrativas históricas de forma geral, tendem sempre a valorizar as ações e papéis sociais desempenhados por homens (DAVIS, 1989). Cumpre salientar que há poucas referências bibliográficas que tratam da atuação das mulheres

no blues. Nesse subcapítulo, utilizo principalmente os trabalhos de Davis (1989) e Muggiati (1995).

Essa abordagem acerca das mulheres no blues destaca-se no contexto dessa pesquisa, pois percebo o empenho das mulheres interlocutoras que falam e descrevem com propriedade sobre outras mulheres, as pioneiras do blues. Minhas interlocutoras conhecem as histórias e produções artísticas e passam a ressignificar suas práticas musicais por meio desse conhecimento. Dessa forma, as exegeses míticas sobre as mulheres são fundamentais para a prática musical das minhas interlocutoras.

Apesar de a década de 1920 marcar o período de fixação e maturação do blues (HERZHALFT, 1989), correspondeu, ao mesmo tempo, a um período conturbado para a mulher negra e artista. Elas continuavam as “mesmas” do período escravagista, às penas da forte intolerância social, trabalho incessante e péssimas condições de vida. Em suma, essas artistas conseguiram o reconhecimento de seu trabalho graças à autonomia e lutas dentro desse território hostil.

Uma abordagem anterior à difusão e massificação do blues, bem como a projeção dessas cantoras no cenário blues, é necessária para compreender o protagonismo das artistas em seus tempos. Angela Davis (2016) recorda em seu livro *Mulher, Classe e Raça* sobre o período instaurado como “instituição peculiar” – eufemismo usado nos Estados Unidos para se referir à escravidão –, que gerou inúmeros ensaios e debates por parte de historiadores e sociólogos. No entanto, essa densa atividade intelectual pouco contribuiu para a compreensão da situação das mulheres escravas, não dando ao assunto a atenção necessária. Davis (2016) explica que as observações anteriores ao seu trabalho atribuíam às mulheres escravas apenas o papel de esposas. Assim, o papel multidimensional das mulheres negras no interior de suas famílias e comunidades como um todo era negligenciado.

Os mapeamentos realizados pela autora descrevem que as mulheres negras trabalharam mais fora de casa do que as mulheres brancas, o que traz consequências: “O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante o período de escravidão” (DAVIS, 2016, p. 17). O trabalho compulsório representava a avaliação do papel da mulher na sociedade e, de modo geral, a condição do povo negro dentro do sistema escravista. Nesse sentido, já que as mulheres eram vistas igualmente aos homens, em termos de força física, ou representavam, ainda, a mesma unidade de trabalho que eles, eram vistas como desprovidas de gênero. Antes de serem mulheres, elas assumiam o papel de trabalhadoras em tempo integral para o seu proprietário e ocasionalmente eram mães, donas de casa e esposas. Davis (2016) explica que, quando

assumiam os duvidosos benefícios da feminilidade, a escrava assumia a função de trabalhadora doméstica, cozinheira, arrumadeira ou de cuidadora das crianças dos proprietários (*mammy*).

Angela Davis (2016) também se reporta à distinção em relação aos papéis assumidos pelas mulheres conforme a localidade em que elas estavam inseridas nos Estados Unidos. A autora explica que nas cidades que faziam fronteira entre o Norte e o Sul havia uma quantidade significativa de mulheres trabalhando como domésticas, o que se diferenciava do extremo Sul – local do verdadeiro núcleo do escravismo; nas cidades sulistas, as mulheres assumiam a função estritamente de trabalhadoras agrícolas. Assim, o trabalho das mulheres iniciava na infância, estendia-se à idade adulta e à velhice. Desde muito cedo, as crianças trabalhavam pesado nas lavouras, sendo a força e a produtividade sob a ameaça de açoite mais relevantes do que as questões de sexo. Davis (2016) explica, ainda, que homens e mulheres trabalhavam lado a lado nas plantações e lavouras.

Apesar dessas similaridades em termos físicos e de produção laboral, as mulheres sofriam de forma diferente. Elas eram frequentemente vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos. A postura dos proprietários com relação às mulheres variava conforme a conveniência:

Quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (DAVIS, 2016, p. 19).

Outra questão relevante que é mencionada por Davis (2016) refere-se às incoerências dos arranjos econômicos da escravidão em relação à clivagem econômica doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial. Conforme a autora, nesse cenário, encontrava-se de um lado a propaganda vigente da mulher enquanto dona de casa e mãe e, ao mesmo tempo, para as escravas, a produtividade equiparada a dos homens. Nisso, os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis de homem-mulher no interior da comunidade escrava; as mulheres não correspondiam à ideologia dominante, o que instituiu a inferioridade delas dentro desse sistema.

A divisão dos papéis sociais e, por consequência disso, a concepção da sexualidade tornou esse tema central no blues dos homens e das mulheres, segundo Angela Davis (1989). Conforme a autora, o contexto histórico em que o blues emergiu desenvolveu uma tradição de abordar abertamente a sexualidade feminina e masculina. Entretanto, Davis explica que, em suas primeiras fases, o blues era essencialmente um fenômeno masculino, tendo a figura do cantor um homem solitário acompanhado por seu instrumento como o banjo ou guitarra. Já o blues feminino, que se tornou um elemento crucial da crescente indústria negra de

entretenimento, nas décadas de 20 e 30, enfatizou mais pronunciadamente as temáticas do amor e da sexualidade. Davis ressalta que, nesse período, os artistas profissionais dessa música, ou seja, os fornecedores individuais mais ouvidos do blues, eram as mulheres.

Acerca disso, Angela Davis (1989; 2016) aponta que as representações do amor e da sexualidade no blues feito por mulheres muitas vezes contradizem os pressupostos ideológicos convencionais em relação a elas. Elas desafiavam a noção de que o "lugar" das mulheres era a esfera doméstica. Essas noções foram baseadas nas realidades sociais que não descreviam e problematizavam apenas a realidade das mulheres negras, mas também retratavam as vidas das mulheres brancas de classe média, aplicando-se, assim, a todas as mulheres, independentemente da raça ou classe. Isso levou a inevitáveis contradições entre as expectativas sociais prevalecentes e as realidades sociais das mulheres negras. Davis (1989) explica que se esperava que as mulheres daquela época buscassem o cumprimento dentro dos limites do casamento, com seus maridos atuando como provedores e seus filhos como evidência de seu valor como seres humanos.

A consequência disso é a escassez de alusões ao casamento e a domesticidade no blues das mulheres, conforme apontou Davis (1989). Para melhor contextualizar isso, a autora exemplifica que a canção *Sam Jones Blues*, de Bessie Smith, contém um dos poucos comentários sobre o casamento que se encontra em seu escopo de trabalho. O assunto é reconhecido apenas em relação à sua dissolução. Davis (1989) explica que a performance desta música acentua satiricamente o contraste entre a construção cultural dominante do casamento e a posição da independência econômica que as mulheres negras foram obrigadas a assumir por pura sobrevivência. Outro exemplo disso é a atuação da cantora Bessie Smith, que, conforme Davis (1989), utilizava de ironia para referenciar o casamento percebido pela cultura branca dominante. Nessa mesma música, Bessie debocha da noção de matrimônio eterno cantando palavras gentis com uma entonação provocadora para evocar concepções culturais brancas. Esta música²⁶ é notável pela forma como Bessie traduz com contraste musical as percepções de casamento, e particularmente o lugar das mulheres dentro da instituição.

²⁶ A música *Sam Jones Blues* interpretada por Bessie Smith está disponível em: YOUTUBE. *Bessie Smith-Sam Jones Blues*.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3nUHD19iexY>>. Acesso em 20 fev. 2018.

Além dessa breve análise do papel das mulheres²⁷ no período em que o blues emergiu, intento apresentar algumas das pioneiras no blues. Essas mulheres representam um legado de perseverança, tenacidade, resistência e insistência na igualdade social. Conforme Camila Dengo (2017), “enquanto o feminismo branco lutava pelos direitos de voto, as negras lutavam para ser gente. É uma luta muito mais profunda” (DENGO, 2017). Nisso, consiste a necessidade de resgatar e da valorização da atuação dessas artistas. Entendo, ainda, que os conhecimentos acerca das pioneiras do blues são centrais na atuação das minhas interlocutoras, pois propiciam redes de pertencimento e fortalecimento identitário de suas próprias práticas musicais. Conforme Camila Dengo (2017):

Quando eu cantava Janis Joplin, notava que ela cantava muito blues e, por influência dela, cheguei nessas grandes mulheres, como a Bessie Smith e “Ma”Rainey. Eu curto essa pegada feminina do blues, porque elas transgrediam muito. Elas falavam coisas que, imagina uma mulher, negra, na década de 30 cantar o que elas cantavam [...] Essas mulheres como a Gertrud “Ma”Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday eram mulheres muito sofridas. Mas a gente percebe o empoderamento feminino, elas tinham muito poder, influenciaram muito as outras mulheres. É muito interessante esse movimento. Elas falavam de homossexualismo, por exemplo. Se você parar e pensar no contexto que elas viviam, chega a ser difícil até de entender como que essas mulheres conseguiam fazer isso. Tinham muita força e lutaram muito por isso. E, claro, tu canta uma coisa, mas a vida real é outra né? Racismo, discriminação, elas sofriam isso na pele e o tempo todo (DENGO, 2017).

Já mencionada por Camila, Bessie Smith (1898-1937) foi oficialmente a primeira a registrar uma canção de blues em voz feminina, em 1920, conforme Muggiati (1995). Angela Davis (1989), aponta que Bessie Smith ganhou o título de "Imperatriz dos Blues", principalmente devido à venda de três quartos de milhão de cópias de seu primeiro registro fonográfico. Além disso, foi uma das primeiras cantoras que vendeu discos e rendeu à indústria fonográfica valiosos avanços. Conforme Muggiati (1995), ao contrário de “Ma”Rainey, Bessie não atendia apenas as plateias rurais, mas também ao crescente público urbano que impulsionou seus primeiros anos de trabalho. Bessie cantava e tocava violão e também se dedicou à composição.

Muggiati (1995) explica que, em 1920, a gravação da música *Crazy Blues* pela cantora abriu às gravadoras o mercado mencionado anteriormente: os *racerecords*, que eram destinados à população negra. Três anos depois, com dezoito canções gravadas, Bessie realizou a primeira turnê pelo sul e meio-oeste dos Estados Unidos. A cantora viajava com

²⁷ O filme *Histórias Cruzadas (The Help)*, dirigido por Tate Taylor, lançado em 2012 no Brasil, retrata a atuação profissional das mulheres estadunidenses negras nos anos 60, bem como, a luta pelos seus direitos civis e de expressão dentro de seus espaços de atuação. Esses espaços qualificavam-se por serem significativamente marcados pela segregação racial. O filme se passa na cidade de Jackson, no Estado do Mississippi.

uma réplica do equipamento de gravação e explicava didaticamente à plateia como eram feitos os discos. A gravação do seu primeiro blues foi em 16 de fevereiro de 1923; a interpretação da música *Down Hearted Blues*, da compositora Alberta Hunter, vendeu cerca de 800 mil cópias.

Nascida em um gueto negro de Chattanooga, no Tennessee, em 1894, Elizabeth “Bessie” Smith, era filha de um pastor batista. Muggiati (1995) explica que, desde a infância, Bessie interessava-se pela música e, aos nove anos, tocava nas esquinas de sua cidade. Aos 18 anos, passou dez anos em turnê em um circuito chamado TOBA — Theaters Owneres Booking Association. Após esse ciclo, Bessie passou a se apresentar regularmente em um cabaré na Filadélfia, cidade onde morava. Em 1923, a cantora gravou seu primeiro álbum - *Down Hearted Blues* - na renomada gravadora Columbia. Nesse mesmo ano, casou-se com Jack Gee, que se tornou seu empresário. Em pouco tempo, Bessie tornou-se a cantora mais bem paga, mas sem receber o direito de seus discos. Na gravadora Columbia, ela também se tornou uma das cantoras mais bem pagas, ganhando até mais do que muitos artistas brancos (MUGGIATI, 1995).

A produção de Bessie resultou em cinco álbuns duplos lançados a partir de 1970. Essa ampla produção oscila em três vértices marcantes de sua carreira: o *vaudeville*; a nascente da canção popular americana (nomeada como produto da Tin Pan Alley) e o blues. A cantora foi acompanhada ao longo dos dez anos de estúdio por grandes instrumentistas, como Clarence Williams, Fletcher Henderson e Jimmy Jones (pianistas), Charlie Green (trombonista), Joe Smith (cornetista) e Louis Armstrong. Bessie faleceu em um trágico acidente de carro nos arredores de Coahoma, em 1937.

Muggiati (1995) descreve a atuação de outra mulher notável no universo no blues, a cantora “Ma”Rainey. Segundo o autor, por conta dos *racerecords*, as cantoras rapidamente conseguiram se projetar como autênticas rainhas da música negra americana. Uma delas foi a Gertrude Pridgett “Ma”Rainey, nascida em Columbus, na Geórgia, em 1886 e que foi reconhecida como a “Mãe do Blues” (DAVIS, 1998, p. 15). Conforme Muggiati (1995) “Ma”Rainey realizava apresentações artísticas desde criança em shows de jovens talentos. Aos 16 anos já se interessava pelo blues e já realizava espetáculos cantando esse gênero musical. Casou-se muito jovem com William PaRainey. Aos 37 anos de idade, gravou seu primeiro álbum pela gravadora Pamount e, no período entre 1923 a 1928, “Ma”Rainey gravou mais de cem músicas. Além disso, Muggiati (1995) descreve que sua carreira artística foi reconhecida como a “voz do Sul”, cantando do Sul para o Sul, o que evidencia sua extrema

popularidade no Sul e a pouca popularidade no Norte. A cantora se posicionava como bissexual (assim como Bessie Smith) em algumas de suas canções (DAVIS, 1998).

Ainda sobre as cantoras Bessie Smith e “Ma”Rainey, Angela Davis (1989) aponta que elas tratavam abertamente em suas letras sobre o amor sexual e, ao fazê-lo, articularam uma experiência coletiva de liberdade, dando voz à evidência mais poderosa que havia para muitos negros: de que a escravidão não existia mais. Nesse sentido, Camila Dengo (2017) descreve sobre a vida pessoal e a atuação profissional dessas cantoras. Seu discurso discorre, principalmente, acerca da coragem de abordar temas polêmicos nas letras e sobre a efemeridade da fama somada ao racismo institucionalizado. Nas palavras de Camila Dengo (2017):

Por exemplo, a música *Hear me Talking to you*²⁸ da “Ma”Rainey, ela está reclamando dos homens. Ela está dizendo que eles são enrolados, demoram para tomar decisões, que o problema deles é que não importa se ele é velho ou novo, quando eles estão deitados eles têm o mesmo problema. Tem uma malícia, uma ironia... As letras são muito sacanas. E elas foram, na década de 30, os grandes artistas. Os grandes artistas eram as mulheres! Elas que atraíam multidões. A “Ma”Rainey e a Bessie Smith tinham um trem com o nome delas e saíam tocando, fazendo fortunas. Depois acabaram perdendo tudo... A Bessie Smith, por exemplo, morreu “zerada”. Tanto que foi a Janis Joplin que fez uma lápide no túmulo dela. Há histórias da Bessie Smith, por exemplo, que no fim da sua vida ela não pode ser atendida em um hospital por ser negra, mesmo tendo sido uma das maiores cantoras do blues e milionária até alguns anos antes da sua morte (DENGO, 2017).

Muggiati (1995) ressalta como uma das pioneiras do blues a cantora e instrumentista Memphis Minnie (1896-1973) que, ao longo de sua carreira, cantou em cabarés de Beale Street e gravou blues no estilo de sua cidade de origem, Memphis. Instalou-se em Chicago desde os 30 anos de idade e lá fez sua carreira como cantora e guitarrista. Gravou entre 1929 e 1954 na companhia de grandes músicos de Chicago e foi responsável por contribuir nas trocas musicais entre as cidades de Memphis e Chicago.

Outra cantora que se tornou ícone dessa época foi a cantora Clara Smith, conforme Muggiati (1995), ela era conhecida como a Rainha das Choronas e ao longo de sua carreira gravou um total de 123 canções. Segundo o autor, Clara nasceu em Spatanburg, Carolina do Sul, em 1894. E, assim como Bessie, tornou-se um dos grandes nomes do circuito TOBA. Seu primeiro disco, gravado pela Paramount, chamava-se *Every Women’s Blues*.

Muggiati (1995) aponta, também, Ida Cox como uma protagonista do blues. Cox foi a cantora que conseguiu sustentar a sua carreira de sucesso durante 40 anos. O autor aponta que

²⁸ A música *Hear me Talking to you* interpretada por “Ma”Rainey está disponível em: YOUTUBE. *Gertrude 'Ma' Rainey - Hear Me Talking to You*. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DtYUDO-vz5o>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Ida Cox nasceu em Cedartown na Geórgia em 1889 e, aos 14 anos de idade, fugiu de casa com um grupo itinerante chamado White and Clark Minstrels. A cantora foi a primeira a gravar para a gravadora Paramount Records, sediada em Chicago, seis meses antes de “Ma” Rainey. De 1923 a 1929, Ida Cox gravou 88 canções, sendo um de seus clássicos a canção *Wild Women Don't Have the Blues*. Além dessa, enfatizo a gravação da música *Fogyism*, em 1928, a qual aborda outra temática comum do blues: a superstição.

Segundo Brackett (2003; 2009), após a década de 20, em função da ascensão do jazz e de outros gêneros musicais, a presença da mulher no blues reduziu. No entanto, Muggiati (1995) aponta que a cantora Chippie Colina, que havia deixado o blues em 1930 para cuidar dos sete filhos, retornou à cena musical, em 1946, e recuperou o prestígio obtido até a data da sua morte, em 1950. Além de Colina, Keil (1991) menciona que cantoras como Koko Taylor, Mama Thorton e Big Maybelle emergiram no cenário blues como renomadas intérpretes e compositoras, tendo conquistado significativa popularidade e influenciado outras cantoras Victoria Spivey (KEIL, 1991; MUGGIATI, 1995), mesmo após o período da grande difusão do gênero musical.

Minhas interlocutoras em Caxias do Sul estabelecem relações entre as suas práticas musicais com as de muitas das artistas pioneiras do blues. Elas conhecem informações sobre a vida pessoal e artística dessas mulheres, descrevem sobre como uma determinada artista se articulava politicamente e conhecem dados referentes às suas produções musicais e fonográficas. Por meio desse conhecimento, as cantoras caxienses ressignificam suas próprias práticas musicais, manipulam suas vozes e posicionam-se diante de assuntos como assédio, racismo e feminismo.

Bibi Blue (2017b) aponta como as questões de raça e gênero estão imbricadas e refletem estruturas de poder e normatizações: “claro que no caso do jazz a maioria eram homens, além de não poder ter músicos negros e nem mulheres. Aí entra a Billie Holiday, aparece a Ella Fitzgerald... A última que eu fiquei sabendo é que a Ella Fitzgerald teve que ceder o acesso à Marilyn Monroe porque ela era negra” (BLUE, 2017b). Bibi complementa sua afirmação relacionando a hostilização das artistas negras estadunidenses com a sua prática: “qualquer ser humano que for humilhado e hostilizado vai descambar, mesmo sem saber, para a arte. E eu posso dizer isso porque eu fui hostilizada e marcada pelo resto da minha vida através de situações horríveis que uma mulher pode passar” (BLUE, 2017b).

Da mesma forma, a cantora Rhaysa aponta como as cantoras Billie Holiday, Nina Simone e tantas outras eram vítimas de preconceito racial e objetificação pelo fato de serem mulheres. Conforme Rhaysa: “a Billie Holiday sofreu a vida inteira. Todo mundo gostava

dela cantando, mas depois tratava ela que nem um lixo. Nina Simone também... Todas! Elas eram tipo um objeto. Tipo: canta tá lindo, pronto, deu” (SANTOS, 2017). Nesse trecho Rhaysa refere-se, sobretudo, ao poder e ao direcionamento que essas cantoras recebiam. Relaciona, ainda, a normatização apontada com a sua própria prática musical: “parece que as coisas são direcionadas para serem assim, nisso eu vejo quanta direção a gente recebe” (SANTOS, 2017).

Outra análise discorre acerca da influência da fonografia nos processos de aprendizagem do canto. Nos trechos a seguir as cantoras Bibi Blue e Camila Dengo descrevem sobre o seu interesse pela música negra estadunidense, mencionando a escuta às cantoras Etta James, Billie Holiday e Ruth Brown. Segundo Bibi Blue (2017b):

Escutei também o disco da Etta James cantando músicas da Billie Holiday, cantando “Mister Related”. O álbum tinha uma mão negra com uma magnólia. Se as cantoras de blues acham que a Magnólia é uma flor do blues, a Magnólia representa as cantoras de jazz. Mas isso é uma implicância minha! Tem uma música *StrangeFruit* que a Billie Holiday canta que fala de cheiro de magnólia, e é um jazz, teoricamente. E eu escutei aquele disco todo com arranjos de blues pela Etta James e tinha uma tal de Billie Holiday no álbum, e eu fui atrás[...]. Quando eu escutei aquele disco da Billie Holiday, “Mister Related”, que são músicas de jazz arranjadas em blues. Quando eu ouvi o primeiro drive eu pensei “eu quero fazer isso”. Então, eu queria fazer aquilo e comecei imitando aquilo. Como qualquer ser humano que aprende por imitação. Claro que é impossível chegar ao dela, mas o meu saiu porque eu queria imitar a Etta James. Ouvindo, eu fui pegando (BLUE, 2017b).

Nas palavras de Camila Dengo (2017):

Quando eu estava selecionando o repertório para a Mamma Doo, que foi o primeiro projeto que eu criei, que eu escolhi repertório, os músicos[...] eu conheci a cantora Ruth Brown que eu gostei muito do jeito que ela canta, os ajustes, as alturas, tonalidades, parece que encaixou com a minha voz e a partir daí eu descobri uma identidade. Depois que eu comecei a trabalhar com a Mamma Doo, eu observei que as coisas que eu canto tem um pouco da pegada que eu criei. Eu vejo que eu consigo cantar as coisas mais do meu jeito. Esse meu jeito foi construído depois da Mamma Doo e a Ruth Brown me ajudou muito (DENGO, 2017).

Para concluir o presente capítulo, compreendo que analisar a atuação das mulheres no blues é uma forma de reconhecer um território de consciência feminista. Esse reconhecimento se refletiu na vida das mulheres negras, cantoras e compositoras de blues estadunidenses, mas reflete também na vida e nas práticas musicais das minhas interlocutoras, conforme apresentado. Por conta disso, a importância desse subcapítulo no contexto desta dissertação não se refere apenas a recuperar a memória dessas cantoras por meio da revisão bibliográfica, mas coopera para mediar e “buscar uma escuta das margens” (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 50), articulada aqui a partir do discurso nativo.

Dessa forma, ao descrever as práticas musicais das cantoras pioneiras e a forma como a atuação delas colaborou para constituir modos coletivos de consciência negra, as cantoras caxienses estabelecem criticamente relações sobre o lugar das mulheres nas práticas musicais locais, conforme aponta Rhaysa Santos (2017) e sobre a articulação das mulheres no mercado da música, conforme Fran Duarte (2017):

Agora, a gente entra em questões de feminismo. Por exemplo, no meu TCC de jornalismo eu falei sobre gênero, então eu me interessei muito nessas questões... Quando a gente abre o olho... Às vezes eu penso que teria sido melhor não ter aberto, mas seria muito pior [...]. Então, essa coisa de cantora parece que é porque a gente é aceita como cantora. Tu pode cantar. Não é que alguém veio e me disse “não, tu não vai tocar”, mas é algo que tá dentro, tá lá atrás... E eu também me sinto cantora, estudei muito mais canto do que banjo, mas me parece que a gente não é incentivada a ser instrumentista. A gente é incentivada a ser cantora porque a gente se encaixa lá. É ali. E eu não sei o quanto bom ser a pessoa da frente é uma coisa tão positiva também (SANTOS, 2017).

O mercado da música é machista e ele é dominado por homens, então, tu ser mulher e impor o que tu quer, é difícil. Aí quando a gente vê uma mulher e diz: olha aquela lá mostrando aquilo, fazendo aquilo... A gente não tem noção do quanto essas mulheres estão sofrendo para conseguir sei lá o que, realizar um sonho. Então é um mercado movido por “grandes”, por homens... e quando eu vejo uma mulher lidando com a carreira dela como ela quer é motivo de muito prestígio porque ela está indo contra uma onda gigante que não quer que ela faça isso (DUARTE, 2017).

Os dados apresentados são indícios que sustentam a importância em abordar em que medida o discurso sobre a atuação das mulheres, as questões de gênero, a racialização do corpo e da voz e seus efeitos regulatórios influenciam as práticas musicais. A aplicabilidade e os desdobramentos dessa análise tornam, conforme descreve Camila, “libertador até hoje!” (DENGO, 2017), e faz-se proveitoso diante da emergência em discutir a visibilidade e a invisibilidade das mulheres em relação às suas práticas musicais.

4 “ELA CANTA QUE NEM NEGRA”

Nesse capítulo, trato dos significados atribuídos à prática do gênero musical blues e, sobretudo, das práticas vocais ligadas a esse gênero musical. Para tanto, intento apresentar como a voz se constrói a partir da intersecção entre as questões de gênero e da racialização. O discurso nativo, coletado através da pesquisa etnográfica, apontou que as práticas vocais ligadas ao blues emergem como espaços de desconstrução de normatizações e binarismos ligados ao saber-fazer vocal. Esse discurso evidencia como a abordagem fisiológica, assim como a musicologia ocidental, são apenas algumas entre muitas formas de compreender e conceber o corpo. Além disso, os dados do campo apontam que, quando categorias sociais como gênero e raça são associadas à voz, elas adquirem um caráter inerente aos indivíduos, o que pode funcionar como prática de controle e acesso a posições sociais. Com isso, categorias como “ela canta que nem negra” ou “ela tem voz de negra” podem evocar valores de uma natureza incorporada que faz com que as vozes pareçam imanentes aos corpos (EIDSHEIM, 2009).

Para dar conta desse objetivo, os dados etnográficos serão discutidos através de quatro caminhos: 1) a análise dos valores ligados às questões de identidade e ao timbre vocal na prática do blues; 2) a construção racializada da voz e do corpo; 3) a manipulação das interlocutoras em torno das questões de classificações vocais e da utilização de categorias e técnicas específicas da voz no blues; 4) a análise de como as questões de gênero perpassam essa música.

Como esse estudo atenta, principalmente, aos significados atrelados às práticas vocais ligadas ao blues, apresento algumas considerações epistemológicas relacionadas à voz humana. Como faz notar Travassos (2008), os estudos sobre a voz humana não são exclusivos da musicologia e da etnomusicologia. Tendo em vista sua totalidade biopsicossocial (MAUSS, 2003), a voz é um objeto passível de múltiplas abordagens. Enquanto foco de interesse de diversos campos de saber — como fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia e fonoaudiologia —, entende-se como desvantajosa a abordagem unilinear da voz.

Essa múltipla abordagem da voz é também discutida por Ruth Finnegan (2008). A autora atribui ao texto, à música e à performance a condição de acontecimentos simultâneos, interligados e que operam em conjunto em uma canção ou em uma poesia oral. Assim, a voz funciona como mediadora dessas três dimensões e como um agente que corporifica o texto de uma canção ou de uma poesia oral. Essa ativação corporificada dá-se em performance de

modo que, “em última instância, tudo o que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Finnegan (2008) compreende que o ato de cantar (e/ou de falar) é visto, em si próprio, como um marcador de performance (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008).

No campo musicológico/etnomusicológico, Travassos (2008) analisa a voz enquanto um instrumento marginalizado e que, por vezes, escapa das abordagens de várias disciplinas, sendo uma delas a própria musicologia. A autora compreende essa marginalização como resultado do processo de valorização da música escrita. Soma-se isso à consagração da noção de música “pura” e “abstrata”, no século XIX, dada à música instrumental e estendendo-se também para os gêneros sacros e a ópera. Em vista disso, Travassos (2008) sintetiza que o entendimento da voz enquanto “objeto fugido” (p. 99) na musicologia “deita raízes no processo de constituição mesma da noção de música erudita” (p. 99). A partir dessa constatação, a autora discute o lugar da voz nos saberes sobre a música.

Uma das formas de aplicabilidade da voz humana enquanto conteúdo musicológico deu-se por meio do vocabulário técnico que o canto da Europa Ocidental utilizou desde o advento da ópera. Travassos (2008) explica que essa formulação gerou uma série de normatizações técnicas e estéticas, que percebo pouco renderem na produção de conhecimento sobre a voz de um cantor ou de uma cantora não praticantes desse repertório. O desafio desse estudo incide, portanto, no fato de que certas tipologias vocais não são suficientes para atender às vocalizações e às concepções vocais múltiplas da música popular (TRAVASSOS, 2008).

Para elucidar a hipótese levantada, tomo como exemplo os discursos de minhas interlocutoras nessa pesquisa. As cinco cantoras e a instrumentista entrevistadas são atuantes nos gêneros musicais blues, R&B, soul music e jazz. Quando as questionava sobre como compreendem sua própria voz quando cantam, seus discursos e auto definições vocais não se centravam em terminologias do canto erudito, mas em especificidades e demandas estéticas do próprio gênero musical que praticam.

Durante o período em campo, indagava-me sobre os motivos pelos quais, com frequência, não eram apontadas pelas interlocutoras certas terminologias que julgava “centrais” no meu processo de ensino e aprendizagem do canto (erudito, nesse caso), nem mesmo nos discursos da cantora Camila Dengo, que foi minha colega no curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Essa ausência conduziu-me a um novo questionamento: o que os termos oriundos da música erudita podem realmente me dizer sobre as suas vozes? E sobre a voz no blues? A partir disso, entendo que a aplicabilidade

dessas categorias pode ser eficaz dentro de um contexto específico, mas quando empregadas a outros tipos de canto e vocalizações, podem levar a lacunas e a uma percepção e abordagem da voz etnocêntrica. Contudo, é válido constar, que as terminologias aplicadas pela musicologia ocidental para a classificação vocal são sinalizadas pelas interlocutoras e aparecem em campo; no entanto, elas não se constituem enquanto categorias centrais, havendo outras categorias mais importantes que serão abordadas e analisadas nesse capítulo.

Ao explanar essas provocações epistemológicas, somadas aos dados coletados em campo, busco compreender os valores e os significados atados à atuação vocal das intérpretes. Tenho por intuito desprender-me de minhas próprias estruturas cognitivas para apreender, em um mesmo plano de discussão, o discurso e as categorias nativas. Em apoio a isso, Ruth Finnegan (2008) e Nina Eidsheim (2009) sugerem que as análises podem se voltar, então, ao entendimento de como as canções são recebidas e experienciadas na prática de um cantor ou uma cantora. Mais do que isso, pode-se perguntar, ainda, sobre como as pessoas cantam, compõem, escutam e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo. Nessa perspectiva, “a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura [...]. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 24). A partir disso, entendo que a busca pela agência do(a) cantor(a) deve perpassar também o desligamento de atribuições vocais ligadas ao gênero e à raça (cor); uma vez que, essas categorias não são estáveis e frutíferas, pois evocam a ideia de uma natureza idealizada e essencializada.

4.1 “CONSTRUÍ MINHA IDENTIDADE VOCAL CANTANDO BLUES”

“A voz desafia todo binarismo” (VILAS, 2008, p. 282). A partir dessa afirmação de Paula Vilas (2008), percebe-se a condição paradoxal intrínseca à voz humana ou, como a autora nomeia, a sua condição de “*entrelugar*” (VILAS, 2008, p. 282). Se, por um lado, a voz se constitui de forma fisiológica e particular, por outro, sua produção se dá no corpo social. Suas fronteiras – não nítidas – entre o corpóreo e o universal, o orgânico e a organização (VASSE, 2001), ficam evidentes quando a entendemos como socialmente enraizada. Nesse sentido, é indiscutível compreender a voz individual enquanto “própria” a um corpo fisiologicamente distinto, mas é válido destacar aquilo que é produto de manifestações sociais.

O timbre vocal emerge, nesse sentido, como um campo de observação privilegiado. Artigo, nessa pesquisa, um conceito de timbre multidimensional, que inclui não apenas a

forma assumida pelos harmônicos do som fundamental em sua concepção, como também aspectos do ataque, do desenvolvimento temporal e da extinção do som (TRAVASSOS, 2008). Leonard Meyer (2000, p. 36) atribui ao timbre a condição de “parâmetro secundário” da música, que, diferentemente dos “primários” (melodia, ritmo e harmonia), não gera uma ordenação sintática da música em virtude de suas limitações cognitivas. Para Meyer (2000), os parâmetros secundários podem ser escritos em termos de qualidades mais do que em termos de relações categoriais. O tratamento do timbre enquanto parâmetro secundário, contudo, aponta diretamente para a valorização da análise da música escrita (partituras) em detrimento da performance. Nesse sistema, os parâmetros notados (sobretudo alturas e durações rítmicas) assumem maior relevância que os artifícios timbrísticos da performance. Como buscarei evidenciar, meus dados de campo apontam que, ao se tratar do canto no blues, as alturas e durações das notas de uma música são sempre modificadas e recriadas, e, por outro lado, buscam-se recursos timbrísticos que caracterizam esse gênero musical.

No que diz respeito à voz humana, Sundberg (1987) aponta que o timbre assume caráter autoral e está também relacionado à personalidade ou identidade da voz, ligando-se à construção de identidades individuais. Dessa forma, o timbre vocal não depende apenas de estruturas anatômicas e dos órgãos fonadores, resultando de padrões culturais de produção de voz e de sons. Além disso, o timbre aponta para a forma com que o indivíduo aprende a relacionar-se com seu próprio corpo e explorar suas potencialidades expressivas. Ao mesmo tempo, ele é capaz de flexibilizar-se o quanto necessário para denotar aspectos psíquicos e culturais em que o sujeito está inserido (VILAS, 2008), tornando-se “um objeto cultural irreduzível a uma descrição do sinal acústico” (TRAVASSOS, 2008, p. 115). Também Nina Eidsheim (2009) propõe uma concepção multifacetada do timbre vocal ao afirmar que ele pode ser moldado por práticas de formação “que funcionam como repositórios para as atitudes culturais em relação ao gênero, classe, raça e sexualidade” (EIDSHEIM, 2009, p. 9).

Os estudos de Eidsheim (2009) investigam o complexo em torno das percepções do timbre vocal quando associado às categorias sociais de gênero, raça e classe. Segundo a autora, estudar essas práticas é desafiador porque: 1) os mecanismos de reificação do timbre vocal funcionam de maneira extremamente sutis dentro de estruturas de poder existentes (e muitas vezes oblíquas); 2) a natureza associada à voz faz com que o timbre pareça uma característica inerente aos corpos; 3) historicamente, imaginava-se que a voz poderia revelar informações íntimas e verdadeiras sobre a identidade de um indivíduo. A fim de compreender os pressupostos sobre os quais o timbre vocal é geralmente lido e elaborar uma proposta em que a relação entre timbre e construção identitária possa ser entendida através das noções de

performatividade, Eidsheim (2009) analisa os resultados formulados pelos usuários do *software* de síntese vocal Vocaloid²⁹ acerca do timbre vocal de quatro cantores. Os cantores-perfis desenvolvidos pelo *software* chamam-se Lola, Leon, Miriam e Cantor e são conhecidos também como "*Singer in a box*". Não são, portanto, cantores reais, mas foram criados pela empresa britânica de *software* de música Zero-G (a própria empresa que desenvolveu o Vocaloid).

Operando dentro desse método, a autora analisou a “coerência” entre um timbre vocal particular e um corpo racializado, nesse caso, negro. Ela explica que os cantores negros Lola e Leon foram classificados pela Zero-G como cantores de soul music, o que propiciou aos usuários do *software* estabelecerem uma conexão direta entre um corpo negro e um timbre vocal específico de soul music. Eidsheim (2009) não desconsidera que as circunstâncias históricas e sociais desse gênero surgiam profundamente envolvidas com as comunidades afro-americanas dos Estados Unidos e que o termo “soul music” teria surgido com os grupos de música gospel formados por americanos negros nos anos 40 e 50. No entanto, as relações estabelecidas entre timbre e a “escuridão” ou “negritude” do timbre vocal dos afro-americanos sinalizam como a raça opera como princípio organizador da sociedade (EIDSHEIM, 2009). Segundo a autora a reificação de um timbre e um corpo faz “ascender uma categoria que engloba um corpo particular e um timbre vocal particular sem real coerência conceitual - e uma semiologia que depende dessas premissas será necessariamente falha” (p. 6).

O estudo demonstrou que houve rejeições dos usuários do *software* em relação à voz de Lola - cantora soul music - pelo fato de suas articulações não corresponderem à referência de uma cantora do gênero musical mencionado. Isso ocorreu, conforme Eidsheim (2009), pois os desenvolvedores da Zero-G acreditavam que uma voz da soul music seria emitida por qualquer corpo negro. Assim, escolheram uma cantora negra para fornecer as amostras desse som. No entanto, quando a cantora de Lola cantou e gravou as sílabas para a biblioteca de sons do *software* Vocaloid, sua origem no Caribe - e, portanto, um sotaque atípico da soul music - foi gravada, o que gerou estranhamento e rejeição dos usuários. O exemplo examina o

²⁹ Segundo Nina Eidsheim (2009) o Vocaloid é um *software* de síntese vocal que combina de modo contínuo amostras de fonemas gravados por meio de palavras (letras de canções) com sequências melódicas. Dessa forma, o usuário pode criar sons de cantores profissionais sem um cantor real. A síntese vocal é produzida por fragmentos de vozes gravadas por cantores reais; esses fragmentos disponíveis aos usuários do Vocaloid são chamados de Biblioteca de Cantores. O *software* permite, ainda, combinar e alterar os sons das amostras, adicionando a elas recursos técnicos como vibrato, por exemplo.

complexo das percepções em torno do timbre vocal e da raça. Em termos semiológicos, Eidsheim (2009) explica que isso ocorre porque:

o som com o qual os usuários foram apresentados significava, em um primeiro nível, o som de uma voz; em um segundo nível, um acento particular que os usuários podem não ter identificado com precisão, mas que eles ouviram como diferentes do timbre associado ao soul music. Portanto, por conta de que os usuários foram apresentados com o perfil da voz do soul, em um terceiro nível de significação, eles definiram a voz em oposição a essa imagem³⁰ (EIDSHEIM, 2009, p. 6, tradução nossa).

Com isso, a autora conclui que não existe um som “negro” ou “escuro” que qualquer vocalista negro reproduza automaticamente e “naturalmente”; em vez disso, o timbre é composto de um material vocal particular. Em síntese, para Eidsheim (2009) o timbre vocal de uma pessoa é totalmente mediado e os significados que atribuímos a qualquer timbre vocal não são imanentes. Além disso, o exemplo de Lola demonstrou que timbre, corpo e raça articulam, de forma perniciososa, som e significado juntos. Ela enfatiza que a relação entre um determinado corpo, a sua cor e o seu timbre vocal (e qualquer timbre vocal que possa ser reconhecido como representativo de um gênero³¹) não corresponde a algo essencial. Nisso, a construção do timbre vocal ocorre gradualmente por meio de técnicas aprendidas, e não pela objetivação de atributos físico-biológicos.

A atribuição identitária do timbre vocal tornou-se evidente quando, em campo, uma das cantoras entrevistadas descreveu-me sua voz da seguinte maneira: “apesar das pessoas dizerem ‘Fran, a tua voz é de negra’ eu não me vejo assim. Não acho que meu timbre seja de negra, eu ainda escuto meu timbre diferente. Eu acho que a minha voz é forte, um timbre potente, mas não exatamente de negro” (DUARTE, 2017). É interessante notar como a cantora compreende, percebe e constrói sua voz em relação a uma das questões que percebi como centrais à legitimação das práticas de blues em Caxias do Sul; qual seja sua relação com a cultura negra estadunidense. Cantar essa “música negra” reconhecida como tal, ainda que constituída da participação dos brancos nas relações inter-raciais, seu valor, seu poder e sua invenção foram inteiramente atribuídos aos afro-americanos. Por conta disso, quem canta blues em Caxias do Sul incorpora e se apropria do status de uma voz diferenciada, que emana e articula representações de raça.

³⁰ The sound with which the users were presented signified, on the first level, the sound of a voice; on the second level, a particular accent which users may not have precisely identified, but which they heard as different from the timbre they associated with soul. Therefore, because the users had been presented with the profile of soul voice, on the third level of signification they defined the voice in opposition to that image.

³¹ Aqui, a autora se refere às questões de gênero (masculino e feminino) e não aos gêneros musicais.

Com isso, no comentário transcrito acima, nota-se como a cantora busca conciliar sua identificação com o gênero musical blues com outras facetas de sua identidade ligadas à sua construção racial. Nesse caso, conceitua-se a “voz negra” como uma voz “potente” e “forte”. Entretanto, a cantora explica que identifica a sua própria voz como “potente” e com “um timbre forte”, mas diferencia tais categorias do que seja um “timbre de negro”, fato esse que viabiliza compreender que as identidades vocais são “construídas por meio das diferenças” (HALL, 2005, p. 110).

Ainda em relação à constituição identitária ligada à concepção do timbre vocal, a cantora afirma que “[as pessoas] acham que pela minha voz ser forte, eu tenho um timbre de negro” (DUARTE, 2017). Nessa fala, sinaliza-se a intersecção dos discursos internos atuando como mediadores da prática musical e da identidade vocal da cantora. Conforme Stuart Hall, as identidades sociais são construídas “dentro e não fora do discurso [...], produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (2005, p. 109). Por meio disso, os discursos que emergem das práticas musicais na cena blues caxiense atuam na mediação da construção das identidades vocais, vistas antes como marcação da diferença e da exclusão do que como uma unidade idêntica e “naturalmente” construída.

Essa interação do discurso na prática musical fornece, ainda, uma forma típica para a estruturação de totalidades (BAKHTIN, 2003). A formulação relativamente estável do discurso por meio dos enunciados vincula-se àquilo que é constituinte, em termos de timbre vocal, dentro de um gênero musical. A partir da proposta bakhtiniana, identifico uma descrição estável de que a “voz negra” e o “timbre de negro” referem-se à potência e à força vocal, conforme o enunciado nativo. Rhaysa (2017), por exemplo, relaciona aspectos referentes à voz e ao timbre no blues semelhantes aos que Fran Duarte mencionou: “Meu envolvimento com o blues [...] foi quando comecei a montar bandas e a perceber essa voz grandona que falava antes. Sempre me chama a atenção ter sempre essa voz maior, mais rasgada, grande e de ter uma presença. No blues sempre tem essa presença” (SANTOS, 2017).

A partir desses dados, analiso que as convenções voz potente, forte e maior são emblemas da voz do blues que remetem diretamente à “voz negra” ou ao “timbre de negro”. Em vista disso, meu intuito nessa seção é exatamente enfatizar que essa “voz negra”, antes de apontar para características físicas outrora tratadas como oriundas de diferenças raciais, liga-se ao desenvolvimento de técnicas vocais e corporais típicas da música negra, que remontam à integração de técnicas vocais específicas dos gritos dos campos (*field hollers*) e dos cantos

religiosos executados pelos negros afro-americanos (*spirituals*), vistas como especificidades constituintes do saber-fazer vocal do blues.

Vale ressaltar que o conceito de identidade desenvolvido por Stuart Hall é formulado a partir da concepção de identidade não “essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (2005, p. 108). Dessa forma, a afirmação da cantora Camila Dengo: “construí a minha identidade vocal cantando blues” (DENGO, 2017) pode ser lida sob a perspectiva de Hall (2005). Com isso, analiso também que o timbre vocal não é algo necessariamente fixo em si, mas pode ser ajustado na medida em que o indivíduo adota diferentes identidades. Para ampliar essa discussão, Camila explicou-me que cantava rock antes de blues e, nesse período, era cantora de uma banda que prestava um tributo a Janis Joplin³². Anos depois, ela passou a se dedicar ao blues, atuando como cantora e compositora em diversas bandas locais, como a The Blues Bears e a Mamma Doo. Nos últimos dez anos, período em que tem se dedicado ao blues, sua identidade vocal é construída processualmente por meio da experiência de cantar, ensinar e de encontrar, por meio da escuta, referências de outras intérpretes que contribuíram para construir sua identidade vocal. Ela cita as cantoras Ruth Brown e a An Díaz como exemplos disso. Nas palavras de Camila Dengo:

Janis Joplin eu sempre gostei, mas eu via que quando eu tinha o tributo à Janis [...] as pessoas ficavam decepcionadas comigo quando eu não fazia algo exatamente igual a ela... Eu gostava de fazer, aprendi muito, me divertia, consegui trabalhar performance porque a Janis Joplin é um personagem, ela é uma pessoa. E quando eu fazia o tributo eu podia fazer coisas que eu não faria, eu podia imitar a Janis Joplin [...] Quando eu estava selecionando o repertório para a Mamma Doo, que foi o primeiro projeto que eu criei, que eu escolhi repertório, os músicos[...] eu conheci a cantora Ruth Brown que eu gostei muito do jeito que ela canta, os ajustes, as alturas, tonalidades, parece que encaixou com a minha voz e a partir daí eu descobri uma identidade. Depois que eu comecei a trabalhar com a Mamma Doo eu observei que as coisas que eu canto tem um pouco da pegada que eu criei. Eu vejo que eu consigo cantar as coisas mais do meu jeito. Esse meu jeito foi construído depois da Mamma Doo e a Ruth Brown me ajudou muito (DENGO, 2017).

Essa afirmação exclui a hipótese de que o timbre vocal se baseia apenas em uma construção fisiológica. Minha interlocutora atribui a ele um caráter territorial, que é ao mesmo tempo uno e múltiplo (VILAS, 2008). Nesse sentido, outra chave de leitura para o trecho transcrito fundamenta-se no que Maffesoli (1998) chama de *persona*, termo que contrapõe a

³² A cantora e compositora Janis Joplin (1943-1970) foi mencionada pelas cantoras Camila Dengo e Fran Duarte. Para ambas, Janis Joplin foi fundamental para que elas se interessassem pela música negra norte-americana, sobretudo, pelo blues: “eu sempre gostei dessas músicas que tinham um ‘q’ de blues, e a Janis que fez perceber isso” (DENGO, 2017). Conforme Fran Duarte, “o jeito dela cantar, a força da voz dela...” (DUARTE, 2017). Nota-se como Janis Joplin populariza-se, especialmente na década de 60, exatamente por ser branca e cantar “como negra”, incorporando técnicas vocais semelhantes às menções que remetem a uma “voz de negra”. Técnicas como “força vocal” ou “um som rasgado” (DENGO, 2015;2017) são exemplos disso.

ideia de indivíduo. As *personas* relacionam-se ao uso de “máscaras” que podem ser maleáveis e “que se integram sobretudo numa variedade de cenas e de situações que só valem porque representadas em conjunto” (MAFFESOLI, 1998, p. 15). A noção de cena, por sua vez, vincula-se à vida social e às redes de amizades dos sujeitos, e são formadas por grupos que compartilham de uma ética e estética específicas. As cenas se formam com a cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo (MAFFESOLI, 1998). Camila apontou a ação de ter representado o papel da *persona* (DENGO, 2017) Janis Joplin e, como tal, adotado seu figurino, linguagens e a própria voz. Conforme seu depoimento, isso garantiria sua integração à cena de rock local. Nesse sentido, as máscaras são centrais à socialidade (MAFFESOLI, 1998).

Em síntese, essas máscaras assumidas pelos membros da cena também são constituídas por utilizações específicas da voz. A manutenção estética da voz segue o compartilhamento de paixões, repulsas e opiniões constituídas de sentimentos e emoções coletivas dentro das cenas (MAFFESOLI, 1998). Com isso, o caráter uno e pessoal do timbre vocal é também qualificado enquanto múltiplo, pois é reconhecido e legitimado pelo grupo, conforme apontou Camila: “via que as pessoas ficavam decepcionadas comigo quando eu não fazia algo exatamente igual a ela” (DENGO, 2017). Nessa circunstância, a voz traduz um sentimento comum que provém do corpo social e que é particular de cada época e localidade. Nas cenas, os enunciados propiciam a formulação relativamente estável daquilo que é identificado enquanto uma voz blues e daquilo que não é – essas formulações são construídas pela negação e pela marcação da diferença. Os enunciados podem perpassar, ainda, a construção posicional e estratégica das identidades vocais.

Por fim, chamo a atenção para o processo de imitação utilizado e mencionado por Camila Dengo para aprender a cantar: “quando eu fazia o tributo eu podia fazer coisas que eu não faria, eu podia imitar a Janis Joplin” (DENGO, 2017). Percebo que a imitação é um recurso de aprendizagem para atingir certos resultados tímbricos de determinado gênero musical. Nesse sentido, Eidsheim (2009) explica que: “um cantor também pode se tornar habilidoso na produção de um timbre vocal particular através de esforços conscientes, como aulas de voz ou ouvir gravações e imitar seus maneirismos vocais” (EIDSHEIM, 2009, p. 6). Além disso, a menção “depois que eu comecei a trabalhar com a Mamma Doo, eu observei que as coisas que eu canto tem um pouco da pegada que eu criei. Eu vejo que eu consigo cantar as coisas mais do meu jeito” (DENGO, 2017), evoca como a voz é desenvolvida e construída processualmente quando a cantora aprende a técnica específica, incorpora-a, mas a personifica.

4.2 “JÁ OUVI ME DIZEREM ‘TU TEM VOZ DE NEGRA’”

Adentro, agora de forma mais pontual, à análise de como a racialização perpassa o saber-fazer vocal das minhas interlocutoras. Essa discussão está relacionada a essa etnografia, porque reitera as “conexões entre voz cantada, lugar, classe, etnicidade e identidade” (FELD et al., 2004, p. 321), tendo em vista a prática do blues em Caxias do Sul. Para iniciar essa reflexão, apresento o fato da humanidade ser uma raça única, que tem um mesmo tipo de laringe, mas que produz múltiplas vozes, formas de vocalizações e concepções vocais (VILAS, 2008). Pensar nessa diversidade vocal é conceber a corporalidade como matriz organizadora da sociedade que transcende o valor do corpo apenas como suporte de identidades individuais (MAUSS, 2003). Conforme as discussões de Seeger et al. (1979) e Mauss (2003), a radicalidade dessa visão de corpo (e voz) possibilita pensá-lo não atrelado simplesmente ao próprio indivíduo, mas constituído por toda a sua educação, pela sociedade de que faz parte e pela posição que ocupa nela. Com isso, o corpo é uma construção social. Abordar o cruzamento entre voz e raça social é analisá-lo como forma socialmente construída para classificar e identificar ações humanas (SCHUCMAN, 2012).

Nesse sentido, reitero que o corpo e a voz não são universais, mas envoltos por idiosincrasias sociais que constroem, dentre inúmeras formas, racializações. Em vista disso, analiso como ocorre a apropriação dessa voz “negra” e como essa categoria é construída e desconstruída no discurso nativo. Essa discussão envolve narrativas e representações de negritude que adentram mecanizações culturais estabelecidas por elogios com cor. Pode-se dizer ainda que a apropriação dessa voz “negra” refere-se à transformação dialética por parte do “objeto apropriado” assim como do “sujeito que se apropria” (DOMÍNGUEZ, 2012, p. 272).

Em *Que 'negro' é esse na cultura negra?*, Hall (2003) analisa o significante “negro” que adquire, no momento atual, formas homogeneizadas e essencializadas. Essas representações são determinadas por tradições e expressões culturais, as quais não levam em conta as experiências e contradições da cultura popular negra, assim como de qualquer cultura popular. Subjaz a essa questão o fato de que a cultura popular negra não apresenta formas puras, e equívoca é a recuperação dessa “pureza” por parte da cultura *mainstream* (dominante). Segundo o autor, os esforços em pensar as formas híbridas de cultura popular contradizem a retórica do patrimônio africano, que é potencializada por valores estereotipados de corpo, expressividade e musicalidade. Hall, entende, por conta disso, que a presença da cultura negra é, antes, um território de luta das políticas culturais da diferença, de produção de

novas identidades e de novos sujeitos no cenário político e cultural. Diante disso, Hall (2003) intenta romper a categoria “negro” como suficiente em si mesma.

Durante meu campo, a manipulação dessa categoria ficou evidente quando uma das minhas interlocutoras aponta: “eu acho que existe essa convenção de voz de negra” (DUARTE, 2017) e “claro que eu já ouvi que eu canto como uma negra” (DENGO, 2017). Diante dessa constatação, Hall (2003) problematiza a essencialização do termo “negro” como forma de desconstruir o acordo racial e biológico da cor e sua pureza.

O momento essencializante é vulnerável porque naturaliza e desistoriciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente construída, nós valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. A discussão não é somente se algo é negro ou não é puro ou impuro (HALL, 2003, p. 156).

Hall faz menção às marcações da diferença nas formas culturais, as quais sinalizam por meio de “testes de autenticidade” (p. 155) aquilo que é “bom” da cultura negra popular que, no âmbito desta pesquisa, fica evidente nas marcações de voz. Segundo o autor, esses indícios são referências da expressividade e da experiência negra (HALL, 2003) e servem de garantia na determinação de “qual cultura popular negra é acertada, qual é a nossa e qual não é” (p. 155). Fran Duarte aponta que cantar como negro virou um elogio: “‘tu canta bem’ é igual ‘tu tem voz de negro’” (DUARTE, 2017). Controverso ao uso da cor estrategicamente positivo (nesse caso, a qualidade da voz), a cantora problematiza o que não seria adequado dessa manifestação cultural: “Agora eu vou dar um exemplo bem *chulo*: se, por exemplo, eu tivesse o nariz achatado, um lábio maior... As pessoas iam me dizer por que tu não faz uma plástica? Ajeita isso” (DUARTE, 2017). Esse discurso aponta diretamente para construções de raça e de um corpo racializado que interage com os “testes de autenticidade” localmente construídos.

O uso situacional e essencializado da cor para elogiar e representar a voz, nesse caso, a voz no blues, é constituído de atributos como “grandeza”, “voz forte” e “potência vocal”, conforme apresentado anteriormente. Todavia, para além desses, a cor remeteria a uma categoria naturalizada, inata e biológica que, quando negra, é eficaz e legitimada. Nesse sentido, uma das interlocutoras estabelece uma relação entre os domínios daquilo que é natural e daquilo que é social, afirmando que: “em questão de voz, por exemplo, aquela caixa, aquela estrutura anatômica que eles têm, a estrutura nasal... é diferente. O que eu acho bonito numa mulher branca cantando é quando ela se aproxima das negras, quando ela consegue

atingir o que elas naturalmente têm”. Nota-se, aqui, que a ideia de natureza é construída para pensar a “voz negra”.

Latour (1994; 2001) contrapõe as ideias de natureza e sociedade, dadas como causas opostas entre si, mas que se transformam mutuamente por efeitos e práticas de mediação. Dessa forma, não existiria, *a priori*, conexões entre as duas entidades (natureza/cultura ou ciência/sociedade), mas sim dependência “daquilo que os atores fizeram ou deixaram de fazer para estabelecê-la” (LATOURE, 1994, p. 104). Assim, o domínio da natureza não é uma “questão de fato”, mas é o tempo todo negociado e construído socialmente a partir das relações de interesse estabelecidas pelos sujeitos. Pensando nisso, a categoria “voz negra” difunde-se enquanto produto da natureza; no entanto, trata-se de uma natureza convencionalizada que estratifica a voz a partir de características fenotípicas.

Para romper com a dicotomia entre natureza e sociedade, Latour (1994) propõe o conceito de “híbrido” (p. 16) que ressalta que os discursos não dizem respeito à natureza ou ao conhecimento, “mas antes a seu envolvimento com nossos coletivos e com os sujeitos” (p. 9), o que cria misturas entre os domínios da natureza e da cultura. Pensando nessa noção, a voz pode ser vista como produto dessa diferenciação, que elege ora a natureza como justificativa da qualidade vocal, ora a possibilidade de adesão estética a essa condição de “voz negra”. O discurso nativo aponta que, por meio do desenvolvimento técnico vocal específico ou da escuta, é possível alcançar tais resultados performáticos e “naturais” dessa “voz negra”: “[...] e também aprendendo, o que tu acaba escutando vai moldando tua voz, o teu jeito de cantar. São vários fatores que te levam a ter essa voz” (DUARTE, 2017).

Sobre essa atribuição naturalizada da voz negra, é válido reiterar, conforme Lia Schucman (2012), que os indivíduos e os grupos sociais não trazem dentro de si uma essência negra ou branca. Ao contrário disso, a autora explica que essas categorias são significadas e ressignificadas em relação ao contexto sócio-histórico e cultural que estão inseridas. Essa asserção evidencia que as identidades sociais são vinculadas à racialização, conforme aponta a cantora: “Nesse sentido da cor, eu já ouvi me dizerem ‘tu tem voz de negra’, mas eu acho que tem muitas pessoas brancas com essa voz de negra” (DUARTE, 2017). As identidades são, então, marcadas pelo pertencimento ou “não pertencimento” (não tenho voz de negra, sou branca) e organizam-se de forma contingentes (SCHUCMAN, 2012). Percebe-se, ainda, que as negociações de identidades raciais “não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (HALL, 2005, p. 108), como na citação a seguir, em que a cantora rompe com a prerrogativa legitimadora dada à cor quando se canta blues:

Eu já ouvi “tu canta que nem uma negona” e eu não gosto de ouvir isso. Não acho que isso está valorizando a minha voz nem a das negras. Não me sinto bem ouvindo isso. Porque eu canto que nem eu, eles podiam dizer: tu tem uma voz poderosa que nem as grandes cantoras negras. É diferente falar isso, né? Porque eu não canto como elas. Tenho a voz agudinha, fininha, magrinha... Eu não me sinto elogiada com isso e tenho buscado tomar cuidado com expressões como “negrona” ou “negona” (DENGO, 2017)

Estas normatizações ligadas à concepção da voz no gênero musical em questão apontam, presumidamente, que as vozes se constituem conforme as exigências sociais que as cercam (TRAVASSOS, 2008). Analiso que a manipulação das vozes se vincula à elaboração de identidades sociais, assim como à delimitação de categorias sociais para expressá-las. Além disso, percebo uso situacional da cor, que em vezes recusa o pertencimento a um modelo vocal específico (aqui nomeado de “voz de negra”), apesar da mesma expressão legitimá-las como cantoras de blues. Há, nesse sentido, a apropriação do objeto “voz de negra” pelas cantoras e a ressignificação quando o refutam. Por fim, aponto que a performance e a arte vocal no blues demarcam reflexos de uma estrutura social (MIDDLETON, 1990) que racializa o corpo e a voz afetando mutuamente o saber-fazer vocal.

4.3 “EXISTE SEMPRE A NECESSIDADE DO SER HUMANO DE ROTULAR, DELINEAR, LIMITAR TUDO”

A classificação vocal também é uma temática recorrente nos estudos sobre a voz humana, apontando diretamente para o cruzamento entre corpo e cultura. No que diz respeito a esse assunto, os parâmetros de classificação próprios à música erudita europeia acabam constituindo-se como um sistema hegemônico presente em nossa cultura musical ainda hoje (BISCARO, 2004). Para refletir sobre isso, introduzo as discussões de Foucault (2016), que investiga os sistemas classificatórios que emergem com o advento da história natural, no século XVIII. Foucault questiona: “Como pode a idade clássica definir esse ‘domínio da história natural’?” (FOUCAULT, 2016, p. 175), ou “que campo é esse em que a natureza apareceu próxima de si mesma o bastante para que os indivíduos que ela envolve pudessem ser classificados?” (p. 175). De acordo com o autor, isso ocorre porque a história natural não é dissociável de uma teoria da linguagem específica e, segundo ele, “o que temos é uma disposição fundamental do saber que ordena o conhecimento dos seres segundo a possibilidade de representá-los num sistema de nomes” (p. 182). Perpassa essa lógica uma série de operações complexas, que têm por objetivo a criação de uma ordem (ilusória) constante.

Com isso, emerge um sistema classificatório que elabora representações a partir da comparação entre estruturas visíveis das coisas da natureza, ordenando-as por meio do princípio da similitude (FOUCAULT, 2016). Dessa forma, “a história natural tem por condição de possibilidade o pertencer comum das coisas e da linguagem à representação [...] não é nada mais do que a nomeação do visível” (p. 181). Compreende-se, por conta disso, que a classificação vocal é reflexo de uma visão de mundo específica gerada na cosmologia científica ocidental. Tem-se como consequência disso a sistematização e a parametrização das vozes a partir do gênero (vozes femininas e vozes masculinas), da extensão vocal, da tessitura do cantor ou da cantora e do repertório que ele/ela executa.

Para melhor contextualizar esse sistema, Biscaro (2004) explica que, em meados do século XVIII, a música vocal no Ocidente tinha predominância sobre a música instrumental. Isso ocorreu graças ao surgimento da ópera como gênero dramático no século XVII. Por conta dessa difusão massificada da prática operística, as vozes passam a ser classificadas em função de papéis cênicos. Dessa forma, foi possível especificar uma voz por meio da separação entre os timbres vocais masculinos e femininos e de acordo com as tessituras graves e agudas dentro de um padrão de canto específico.

Elizabeth Travassos (2008) enfatiza a predominância da classificação das vozes, por parte das enciclopédias e dicionários musicais, em primeiro lugar, por gênero e, em seguida, pela região que ocupam na escala de alturas. Desse modo, reconhece-se, inicialmente, um quarteto núcleo formado por soprano/alto/tenor/baixo, mais as vozes intermediárias de *mezzo-soprano* e barítono, e uma outra subdivisão formada pelo contra-tenor e o barítono-baixo. Esse quarteto SATB teve sua gênese na polifonia sacra do século XVI, desdobrando-se em seis ou oito vozes no século XVIII, já em conexão com a ópera. Cada uma dessas classificações provém da “extensão”, da “tessitura” ou do “registro” da voz, sendo que a extensão vocal é identificada por seu âmbito, compreendido como o “entrelugar” da nota mais grave e da mais aguda que o cantor ou a cantora pode emitir.

Travassos (2008) analisa que essas categorias verbais, consagradas no campo musicológico, evocam um catálogo vinculado, prioritariamente, à ópera, mas também à história do canto europeu e ao *belcanto*. Ao mesmo tempo, ela entende que esse vocabulário técnico do canto, oriundo da Europa Ocidental, gerou uma série de normatizações técnicas e estéticas que não são compatíveis às vocalizações e concepções vocais de manifestações populares e folclóricas. Conforme Travassos (2008):

as obras de referência musicológicas não preenchem as lacunas às quais me refiro. Uma primeira constatação impõe-se, então. Quando se trata da voz e da voz cantada, a musicologia recorre à anatomia e fisiologia dos órgãos da fonação - que são da

ordem da natureza e do universal - ou as artes do canto propriamente ditas - da ordem do artifício e do aprendido. Estas últimas, que dispõem de um vasto acervo de técnicas desenvolvidas para o treinamento de cantores, são eminentemente práticas. O vocabulário por elas desenvolvido não pode ser dissociado da experimentação direta, corporal, nem das normas de um universo musical particular. Parece, em suma, que a musicologia propriamente dita dá a palavra ora aos anatomistas, ora aos cantores (TRAVASSOS, 2008, p. 7).

Durante meu trabalho de campo, minhas interlocutoras, as cantoras Rhaysa e Bibi Blue, apontaram que as classificações vocais dentro de suas práticas não se ligam às questões de extensão ou tessitura vocal propriamente, mas à racialização e a características fenotípicas e fisiológicas que são atribuídas à voz. Conforme Rhaysa: “a branquinha, loirinha, europeia se imagina que canta bonequinha, estridente... Esta é a soprano! Então, são coisas que tu escutas, mas que não estão ligadas à tua fisiologia. Isso tem a ver com aquela questão de cultura, enquadramento. Como se enquadra a voz de alguém?” (SANTOS, 2017). Esse mesmo questionamento perpassa a discussão da cantora Bibi Blue, que comenta: “uma vez eu escutei: para uma ruiva tu canta que nem negona [...] No meu caso, que sou ruiva, tenho pinta, sarda e sou magrela, se imagina uma voz pequena. Então, tu tem que ser negra e gorda para cantar bem?” (BLUE, 2017).

Para Rhaysa e Bibi, as classificações vocais definem-se naquilo que nomeio de “caixas coloridas”. É válido constar que as cinco cantoras entrevistadas já foram “elogiadas” após uma performance por terem “voz de negra”. Com isso, Bibi questiona se essas convenções realmente existem: “O que é a voz de negro? Acho que não existe isso. Sempre há essa cultura do tipo ‘eles cantam melhor’ ou ‘o negro canta melhor’ [...]. Aí precisaria saber, novamente, se somos todos iguais, por que uma cor define tantas coisas?” (BLUE, 2017b). Ao mesmo tempo, ela atenta que “existe sempre a necessidade do ser humano de rotular, delinear e limitar tudo. Se eu não estou naquela caixa eu não sirvo” (BLUE, 2017b). Aqui, analisa-se a racialização atuando enquanto parâmetro equívoco, mas eficaz socialmente, que legitima a prática do blues, do jazz ou da soul music. Essa ação é vista pela cantora Bibi como “preconceito duplo. Não sei se é com os negros ou por eu ser branca. Me parece uma questão de classificação, rotulação e delinear coisas que não tem porquê, não existem” (BLUE, 2017b).

A cantora Rhaysa problematiza, ainda, o espelhamento regulador entre voz e corpo em performance. Ao tratar inicialmente, sobre o lugar do corpo nessa prática musical, atento que a classificação fisiológica dos corpos, como Rhaysa e Bibi descreveram anteriormente, não é um valor universal. É apenas uma entre diversas formas de classificação. Para ampliar essa discussão, Seeger et al. (1979) apontam que o corpo é instrumento e atividade que articula

significações sociais e cosmológicas específicas. Para as sociedades tribais sul-americanas, por exemplo, o corpo não é visto apenas como totalidade e produção física, nem como a totalidade da pessoa, mas é percebido como ponto de convergência entre o individual e o coletivo/social, sendo assim “o elemento pelo qual se pode criar a ideologia central, abrangente, capaz de totalizar uma visão particular do cosmos” (p. 13). A partir desse entendimento, faz-se necessário perguntar, aqui, sobre o lugar do corpo enquanto matriz de símbolos, significados sociais e objeto de pensamento nas sociedades (SEEGER et al., 1979), o que evita cometer cortes etnocêntricos ligados à voz humana.

Em *Técnicas do Corpo*, Mauss (2003) descreve, sob diferentes perspectivas (técnicas do nascimento, obstetrícia, desmame, corrida, sono, salto etc.), como os corpos têm sido compreendidos e constituídos de diversas formas em diferentes culturas. Essa compreensão específica leva à criação de diferentes técnicas corporais que são definidas por Mauss (2003) como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (p. 401) através de “sistemas de montagens simbólicas” (p. 408). Nisso, a universalidade do corpo é nitidamente desconstruída, ao passo que nos encontramos diante de montagens fisio-psico-sociológicas dos atos, e não simplesmente de um produto puramente individual. O corpo, nessa perspectiva, é visto como uma “idiossincrasia social” (p. 404) que permite a cada sociedade atribuir valores diferentes às atitudes permitidas ou não, naturais ou não.

Em campo, a especificidade das técnicas corporais ligadas ao universo do blues ficou evidente quando, por exemplo, a cantora Rhaysa comentou sobre a existência de uma técnica vocal específica, que funcionaria como mecanismo de adaptação para se cantar “como negra”. Ela explicou que: “outra situação foi meu professor de canto, que me disse ‘tu é assim branquinha, magrinha, bonitinha, mas nós vamos te trabalhar para tu cantar como uma negrona. Tu nunca vai pegar o papel de uma negra, tu nunca vai conseguir isso... Não dá, mas cantar dá, fazer show dá!’” (SANTOS, 2017). Noto, com isso, como a educação musical implicaria no aprendizado de técnicas de canto específicas. Rhaysa buscaria aprimorar-se nessas técnicas por meio de cursos de *Belting Contemporâneo* e das circunstâncias da vida em comum e do convívio. Nesse sentido, as técnicas do corpo apontam para a adaptação do corpo (da voz) ao uso almejado. Conforme Mauss: “os casos de adaptação são de natureza psicológica individual. Mas geralmente são comandados pela educação, e no mínimo pelas circunstâncias da vida comum, do convívio” (MAUSS, 2003, p. 420-421). Acerca do convívio social como parte integrante desse processo, a cantora afirma que isso ocorre juntamente com outras cantoras de blues em Caxias do Sul: “[...] pode ter sido também pela

influência da minha professora, já que fui aluna da Camila Dengo que canta blues. Quando comecei a cantar e trabalhar como professora de canto fiquei mais atenta aos shows... E também pode ser porque Caxias se tornou uma cidade do blues” (SANTOS, 2017).

Além da classificação ser entendida enquanto racializada, para Bibi, a classificação vocal relaciona-se também à circulação do intérprete em práticas vocais diversas ou em diferentes gêneros musicais, de modo que “Hoje eu sou uma cantora de jazz, mas e se amanhã eu quiser cantar canto lírico qual é o problema? É a mesma voz” (BLUE, 2017). Por meio dessa asserção, Bibi compreende a voz e a prática vocal como um sistema fluído, em que a linearidade e a classificação podem sustentar aquilo que é da ordem visível (ou no caso audível, pode-se pensar na extensão e na tessitura vocal), mas que não se volta às particularidades, circulações por diferentes gêneros musicais, repertórios e demandas específicas de utilização da voz.

Para ampliar a discussão, Bibi aponta que o uso da voz está relacionado aos recursos técnicos dos gêneros musicais. De modo que, assim como os sujeitos mudam de máscaras para integrar as cenas, também alternam entre diferentes técnicas vocais. Em sua explicação, o uso do improviso, nomeado *sketch*, está vinculado ao jazz, mas não se liga ao rock. Já o *drive* é uma técnica atrelada ao blues e ao rock e não é praticado no jazz. Compreendo essas técnicas vocais específicas dos gêneros musicais como “unidades” (HALL, 2005) identitárias que se constroem por meio de um jogo de poder e de exclusão no interior dos discursos nativos. As “unidades” são lidas como “o resultado não de uma totalidade natural, inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobredeterminado, de fechamento” (HALL, 2005, p.110-111). Assim, a cantora sustenta:

Eu uso o *sketch* e o *drive*, que é do blues, quando eu acho necessário... Conforme a música eu uso algum recurso técnico, mas não que eu fique pensando exatamente em técnicas. Eu passei a pensar em técnicas quando eu comecei a dar aulas de canto, e claro que isso se reflete na minha execução. Mas no meu caso, que aprendi a cantar sozinha, não tem muito porque falar em técnica. Vai dentro do que eu acho, minha opinião... [...] Quando eu cantava rock com o meu ex-marido ele me dizia para não fazer certos improvisos tipo “dabdab”. Ele dizia: tu não vai fazer AC/DC com “dabdab”. E eu ficava brava! Ele me dizia que não é essa a estética, o rock é mais simples. Tu pode usar o *drive*, mas não o *sketch*. E eu fui ver que ele realmente tinha razão. Então, eu usava essas articulações do jazz no rock, o que hoje me faz ver que eu nunca fui uma boa cantora de rock (BLUE, 2017).

Segundo a cantora Rhaysa Santos (2017), a técnica vocal nomeada *drive* está vinculada aos modos de utilização da voz no blues, na soul music, no jazz e também no rock. Este recurso técnico acontece em uma passagem vocal, ou seja, em uma troca de registros vocais que ocorre, conforme a cantora “numa troca de borda no interior da prega vocal”

(SANTOS, 2017). Além de utilizar esse recurso em performance, a cantora ensina seus alunos de técnica vocal a executarem o recurso em determinados repertórios. Ela explica:

Então, o cantor está cantando na borda densa, utilizando a sua voz antes de uma passagem, no caso. Ai quando tu alivia a “massa”, a pressão glótica dessa borda e vai vir esse “rouquinho” que é *drive*. Isso acontece antes de passar para outros registros. Quando eu estou ensinando meus alunos eu sempre peço para eles cantarem, primeiro, na borda densa, e aliviar a massa até chegar num ponto que o *drive* vem. Eu digo para eles “se tu colocar muita voz, muita força o *drive* vai embora e vai te machucar”. Eu sempre ensino assim essa técnica [...] é algo sensível e tem que fazer com cuidado. Faço as coisas pensando na saúde da minha prega vocal. Mas, eu faço *drive* quando a música é mais brava, mais agressivo... e quando estou bem de saúde, me ouvindo bem... Aí beleza, se tudo estiver funcionando, eu uso outros recursos. (SANTOS, 2017)

Por fim, retomando a discussão acerca das classificações vocais, Barbara Biscaro (2004) desconfia dos padrões vocais impostos culturalmente como “naturais”, legitimados pela biologia ou pelo sexo. Para a autora, o estranhamento é uma atitude primordial na direção da construção de vocalidades que privilegiam não só uma estética, mas um entendimento ético e social da voz, de corpo e de cosmos. Entender a voz não apenas em sua realidade biológica (que delimita as características anatômicas sexuais dos corpos) dá margem para análises que identificariam os aspectos sociais, políticos e culturais como indícios significativos ligados à construção de identidade de gênero. Biscaro (2004) afirma, nesse sentido, que:

a voz em performance, imersa nesse contexto, vai ao longo da história da cultura ocidental, não só reforçar os valores de uma cultura patriarcal como indicar quais corpos e quais vozes estavam autorizadas a constituir-se modelos do ser (e soar) homem e o ser (e soar) mulher. As vocalidades masculina e feminina, assim como os corpos que as constituíam, foram forjadas também segundo projetos estéticos fortemente baseados em valores morais construídos socialmente como a religião, a ciência e a cultura predominante. (BISCARO, 2004, p. 18)

Aprofundarei as questões de gênero no item posterior; porém, é interessante notar que, apesar do sistema de classificação ter sofrido alterações e revisões ao longo do tempo, ele nunca dissolveu a separação entre vozes masculinas e vozes femininas, o que evidencia que o elo entre essas duas esferas (classificação vocal e identidade de gênero) não está distante, desafiando-nos a romper certos binarismos que flutuam sobre o entendimento da voz humana.

4.4 “TEM MUITA EXPECTATIVA QUANDO UMA BANDA TEM UMA VOCALISTA”

A frase que intitula esse subcapítulo, dita por minha interlocutora Rhaysa, vincula-se ao questionamento de Biscaro (2004), que propõe: “como não tratar da ‘tensão’ de tal acepção binária entre voz de homem e voz de mulher? Tendo em vista que, sempre existiram os

homens com vozes ditas ‘femininas’ e as mulheres com vozes ditas masculinas” (BISCARO, 2004). Para a autora, essa normatização das classificações vocálicas é justificada pelo espelhamento regulador das vozes nos corpos. Com a formação do binômio homem/mulher, pode-se cobrar um comportamento cênico-vocal espelhado nas relações sociais e de gênero de seu tempo. Nesse sentido, analisa-se a ordenação social, moral e cultural na predominância do som de uma voz.

Em campo, analisei que as representações de corpo e as construções de gênero são evidenciadas no discurso nativo também como heranças culturais envoltas por menções patriarcais e tensões. Essas tensões são capazes de desestabilizar as noções de sexo/sexualidade, os binômios masculino-feminino e o gênero como uma performance em si (BISCARO, 2004). Rhaysa evidencia isso quando afirma: “tem muita expectativa quando a banda tem uma vocalista, mas eu não acho que é porque a pessoa canta bem, é porque ela é uma mulher e os caras vão lá para ver uma mulher em cima do palco. Claro, canta super bem, mas é mais ‘que linda!’” (SANTOS, 2017). A cantora está, portanto, problematizando o sexo (a partir do que ela nomeia como “as vocalistas” e “os caras”), que assume propensão, quase natural, de produzir e regular “a inteligibilidade da materialidade dos corpos” (BUTLER, 1998, p. 39). Indubitavelmente, esse argumento está interrogando o corpo acerca da sua uniformidade e dualidade, que busca manter a sexualidade reprodutiva regulada ou orientada (BUTLER, 1998). O que Rhaysa discute relaciona-se à definição de “sexo” formulada por Judith Butler (1998), que o compreende como “princípio de produção e regulação ao mesmo tempo, a causa da violação instalada como princípio formador do corpo e da sexualidade. [...] é um princípio de produção, inteligibilidade e regulação que impõe uma violência e a racionaliza após o fato” (BUTLER, 1998, p. 41).

Dessa forma, vislumbro que nesse contexto, a voz humana é compreendida enquanto performance, o que equivale a entendê-la além da reprodução técnica e fonadora. O esforço é, portanto, empreendê-la enquanto abrigo de discussões éticas, sociais e políticas que envolvem a presença de um corpo (BISCARO, 2004). Para Butler (1998), o corpo de quem reproduz a voz não pode ser tratado apenas como significado e representação mimética da linguagem, mas antes como “produtivo, constitutivo, pode-se dizer até performativo, visto que esse ato de significação produz o corpo que então afirma encontrar antes de qualquer significação” (BUTLER, 1998, p. 39).

Acerca disso, apresento outra menção da cantora Rhaysa, que carrega conteúdos complexos e críticos, que refletem o cruzamento entre voz, corpo e gênero. A cantora descreve algumas experiências de quando se posiciona em frente aos outros (público e

músicos) para cantar. Essa ação, bastante comum na prática do blues em Caxias do Sul, que se refere às mulheres ocupando a função de cantoras em suas bandas, é definida por Biscaro (2004) como “um fato corriqueiro em nossa cultura midiaticizada que exige um olhar – ou nesse caso um ouvido também – mais atento para os corpos-vozes que são produzidos e reproduzidos de forma automática, misturando questões de gênero e sexualidade” (BISCARO, 2004, p. 17). Nas palavras de Rhaysa (2017):

Tu tá fazendo o show e tu começa a te sentir desconfortável. Travada... Eu senti algo bem ruim uma vez, dentro da banda mesmo: a banda era eu e quatro homens e aí eu vou lá, me mexo, danço e faço aquilo que me dá vontade. Aí eu ouvi dentro da banda que “cantoras de jazz não dançam assim, não se mexem assim, tipo dança menos que não está bom, tá vulgar”. E foi um dos motivos de eu estar saindo desse projeto... Porque quando eu ouvi aquilo não acreditei. Eu não interfiro no instrumento deles. Aí eu fiquei pensando: então, como uma cantora de jazz se comporta? Aí eu fui atrás e vi que por exemplo a Billy Holiday sofreu a vida inteira. Todo mundo gostava dela cantando, mas depois tratava ela que nem um lixo. Nina Simone... Todas! Elas eram tipo um objeto. Tipo: canta, está lindo, pronto, deu. Parece que as coisas são direcionadas para serem assim, nisso eu vejo quanta direção a gente recebe. Vão nos cortando, nos podando... Aí a gente estuda, se empenha e no fim tem que se preocupar se esse vestido está legal pra ficar em cima do palco, será que eu fiz uma pose estranha, será que não apareceu nada, será que se eu olhar para um cara durante a minha interpretação vai achar que eu estava dando em cima. Muitas vezes, eu estava cantando, assim de boa, e olhar para alguém e depois ficar pensando “será que aquele cara achou alguma coisa?” [...]. É muito assédio. E, às vezes, parece que é esperado que a gente responda a esse assédio. Que a gente seja sensual no palco e que sejamos charmosas ou demonstre alguma energia sexual. Acho que é esperado porque eu acho que não vão para show para ouvir voz, acho que vão para ver, para mim é isso. Claro elogiam a voz, gostam do show, mas não é um elogio “bá, gostei” é um elogio tipo “te adorei” (SANTOS, 2017).

Na parte inicial do trecho transcrito, Rhaysa problematiza a idealização do comportamento de uma cantora de jazz ou aquilo que se espera dela quando está em palco. O desconforto mencionado vincula-se à construção do que Foucault identificou como “corpos dóceis” (1997, p. 135). Segundo Foucault (1997), o indivíduo é constituído por normas institucionalizadas em que suas respectivas estratégias objetivam o controle disciplinar. Assim, o corpo é reconhecido como um meio disciplinador quando construído, moldado e remoldado por meio de práticas discursivas. Isso ocorre a partir do momento em que “nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil” (p. 35). Essa “anatomia política”, que é igualmente vista como uma “mecânica do poder”, define-se a partir do domínio que se pode ter dos corpos dos outros. Além disso, o domínio envolve aquilo que se quer que um corpo faça por meio do uso de técnicas específicas. Foucault (1997) liga o conceito de mecânica do poder à disciplina, a qual fabrica corpos submissos e exercitados (p. 133).

Para sua eficácia, é necessário que a tática disciplinar, que nesse contexto é sinalizada pelo discurso que acusa o que é vulgar e a dança, ou expressão corporal, excessiva, ligue o indivíduo ao múltiplo para que haja “ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada” (p. 146). Nesse sentido, pode-se pensar o múltiplo como “as cantoras de jazz” (ou o ideal comportamental das cantoras de jazz) e o indivíduo, a cantora em questão. Dessa forma, a “anatomia política” daquilo que se entende como o comportamento das cantoras de jazz é resultante de uma “multiplicidade de processos [...] *que* entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral” (p. 136). Percebo, então, o próprio discurso como forma regulativa e regulada da performance, o qual é “determinado pelas e constitutivo das relações de poder que permeiam o domínio social” (MCNAY, 1994, p.87 apud HALL, 2000, p.21).

Ainda para refletir sobre o gesto em palco, é interessante articularmos as discussões de Foucault (1997) sobre o que chama de “controle da atividade” (p. 146). Para Foucault, o corpo e o gesto estariam em correlação. Com isso, um corpo disciplinado seria a base de um gesto eficiente. Além disso, o controle disciplinar não consistiria apenas em ensinar ou impor uma série de gestos definidos, mas sim em estabelecer a melhor relação entre o gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia: “um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto” (p. 149). A disciplina do corpo diante do assédio, comentado pela cantora, determina o seu comportamento em palco, fazendo com que a cantora se interrogue sobre sua pose, olhar e o vestido que usa durante as performances. O assédio é evocado pelo “sexo” da cantora, que funciona como uma “violência silenciosa ao regular o que é e não é designável” (BUTLER, 1998, p. 42). Consequentemente, tem-se o assédio agindo como forma de controle disciplinar do corpo de quem canta. Presumo, a partir disso, que falar sobre as representações de gênero e sexualidade é analisar de que forma o discurso regulatório tem efeito nessas práticas musicais. Perguntar para minhas interlocutoras sobre o assédio, e como isso as prejudica profissionalmente, é falar de um rasgo constante da nossa sociedade (FOUCAULT, 1990) que, infelizmente, foi inevitável quando em campo.

Com isso, a sexualidade estabelece-se a partir de sua relação com as estruturas de poder e controle dos corpos. Para Foucault (1990) o poder opera ora de modo sutil e indutivo, ora de forma repressiva, e produz tipos de comportamentos. Cabe aos sujeitos modelarem-se conforme o padrão da “normalidade” ou rompê-lo. Assim, descreve Fran Duarte:

Então, já sofri assédio sim, muito. E me senti prejudicada profissionalmente. Eu lembro que em cima do palco, muitas vezes, (eu era mais impulsiva), quando a situação ficava demais, às vezes eu parava e falava: quer parar de me encher o saco? E muitas vezes eu era repreendida, que aí me diziam “Fran, deixa os caras”. Mas eu respondia “eles estão me atrapalhando, tirando a minha concentração, estou

me sentindo mal, me sentindo desconfortável, não estou cantando como eu quero” [...] Já me chamaram de gorda, a gostosa, a feia... Então, existe todo tipo de assédio, vindo de homens na maioria das vezes. Hoje eu assumi uma postura que isso acontece menos, eu assumi uma postura que não permito que exceda certo limite, mas como eu te disse, quando eu era nova eu não tinha essa noção. Às vezes eu não tinha noção do que era certo ou errado e num momento de irritabilidade eu dizia alguma coisa que eu não devia e me diziam depois que eu não devia ter feito. Ou seja, claro que me atrapalhava (DUARTE, 2017).

Fica evidente no depoimento da cantora as relações de controle do corpo e da sexualidade que se estabelecem durante a performance, mas também sua agência e resistência em sujeitar-se à normatização. O rompimento da normatização também fica evidente na citação anterior da cantora Rhaysa, quando comentou que um dos motivos pelos quais optou por deixar o projeto que estava desenvolvendo foi o comentário sobre sua performance. Diante disso, é necessário reconhecer que os discursos reguladores que buscavam constituir sua corporalidade não foram suficientes para disciplinar, produzir e regular sua ação (HALL, 2005). Percebo, portanto, uma resposta evidenciando a capacidade e a agência da interlocutora. A menção de Rhaysa assemelha-se ao que a cantora Camila afirmou sobre a ruptura desses “lugares” e “posições” das mulheres em práticas musicais:

Esse papel das mulheres, tipo ela canta ou só canta, que eu me coloquei nesse papel também, eu não achava que tinha poder de chegar, pedir, definir as coisas, de fechar shows e exigir respeito. Por muito tempo eu aceitei essa posição que me colocavam de mulherzinha, e cantora, canta aí, vai se arrumar bonitinha e pronto (DENGO, 2017).

Acerca das menções de Rhaysa e Camila, Stuart Hall (2005) explica que essas atitudes são formas pelas quais o indivíduo se constitui e se reconhece enquanto sujeito, o que justifica “complementar a teorização da regulação discursiva e disciplinar com uma teorização das práticas de auto constituição subjetiva” (HALL, 2005, p. 126). Sob essa perspectiva, torna-se eficaz descrever e problematizar os mecanismos pelos quais os sujeitos se identificam (ou não se identificam) em relação às “posições” para as quais são convocados, a fim de descrever de que forma eles “se moldam, estilizam, produzem e ‘exercem’ essas posições” (p. 126).

Para reiterar essa afirmação, Butler (1998) concebe o sujeito constituído discursivamente e não determinado. Isso pressupõe a capacidade de agir do indivíduo como “sempre e somente uma prerrogativa política” (BUTLER, 1998, p. 31). Para tanto, essa constituição ocorre mediante a exclusão, ou seja, “atos de diferenciação que o distingue de seu exterior constitutivo” (p. 30). Essa lógica assemelha-se ao que Hall (2005) afirma, de modo que, em vez de priorizar teorias que concebem o sujeito de antemão, faz-se necessário pensar como o sujeito é constituído e como diferenças e hierarquias são construídas e legitimadas nas relações de poder. Acerca disso, Butler (1998) aponta que:

Podemos ser tentados a pensar que supor o sujeito de antemão é necessário a fim de proteger a capacidade de agir do sujeito. Mas afirmar que o sujeito é constituído não é dizer que ele é determinado; ao contrário, o carácter constituído do sujeito é a própria pré-condição de sua capacidade de agir[...]. Será que precisamos pressupor teoricamente desde o início um sujeito com capacidade de agir antes que possamos articular os termos de uma tarefa significativa de transformação, social e política, de resistência, de democratização radical? Se não oferecemos de antemão a garantia teórica daquele agente, estamos condenados a desistir da transformação e da prática política significativas? Minha sugestão é que a capacidade de agir pertence a um modo de pensar sobre as pessoas como atores instrumentais que confrontam um campo político externo. Mas se concordarmos que política e poder já existem no nível em que o sujeito e sua capacidade de agir estão articulados e tornados possíveis, então a capacidade de agir pode ser presumida somente ao custo da recusa de inquirir sobre sua construção [...]. Em certo sentido, o modelo epistemológico que nos oferece um sujeito ou agente dado de antemão se recusa a reconhecer que a capacidade de agir é sempre e somente uma prerrogativa política. Enquanto tal, parece essencial questionar as condições de sua possibilidade, não a tomar por uma garantia *a priori* (BUTLER, 1998, p. 30-31).

Sob essa perspectiva, intento apresentar algumas formas de atuação utilizadas pelas interlocutoras desta pesquisa, quando operam como atrizes instrumentais que confrontam em campo político externo por meio da performance. Isso é efetivado na escolha dos seus repertórios, na ação de alterar textos com conteúdo machistas ou misóginos ou até mesmo através de interações durante as performances. Nesse sentido, o texto das músicas que constituem os repertórios das suas bandas apresentou-se como uma preocupação para as cantoras. Nas palavras de Rhaysa: “Tem vezes que eu mudo. Tipo tem vezes que quando a música foi feita por homem eu mudo o gênero, faço adaptações já que sou eu que tô cantando. Tem músicas que eu não canto se eu vejo que o texto é misógeno e que está ofendendo, eu não faço, não canto. Não tem quem me faça cantar!” (SANTOS, 2017). Essa ação lhe concebe, ainda, a manipulação criativa desses textos possibilitando inovação ou mesmo subversão dos mesmos.

I've got a women do Ray Charles, por exemplo. Uma vez, numa banda, me pediram para tirar essa daí, e eu não fiz. Tem várias vezes que depois de cantar eu paro para pensar “essa música não é legal”. Então, eu tento não fazer. E como no blues tem... Tem muita coisa. Na própria *Saint Louis Blues* tem uma questão de competição mulher versus mulher no texto. Tem muita música que fala sobre essa competição ou muito homem endeusando ou falando mal de mulher (SANTOS, 2017).

Outro exemplo é o fato da cantora Camila Dengo priorizar, em seu repertório, músicas interpretadas ou compostas por cantoras de blues e R&B especialmente da década de 50, mas também admitir canções da década de 30, 40 e 60. Seu repertório é definido da seguinte maneira: “É o blues das divas que marcaram essa época, que foi a Ruth Brown, Dinah Washington entre outras” (DENGO, 2017). A escolha dessas cantoras também se alia à atuação política dessas mulheres em seu tempo, pois ela exemplifica: “A Ruth Brown foi uma ativista na luta pelos direitos das mulheres e dos músicos, especialmente na questão dos

direitos autorais e muito do que se conseguiu em termos de lei foi graças a trabalho dela” (DENGO, 2017).

Uma reivindicação mediada pelas minhas interlocutoras Camila Dengo e Débora de Oliveira merece ser evidenciada no contexto dessa pesquisa; trata-se da atuação politizada da cantora Camila Dengo durante o show no Palco Magnólia na noite de sexta-feira, dia 24 de novembro (ver Figura 22). Assisti ao show de Camila próximo à gaitista Débora de Oliveira, que a aplaudia por conta de seu “discurso feminista” (OLIVEIRA, 2017). O discurso da cantora problematizava, sobretudo, a segregação que o palco pode eventualmente evocar, a partir do momento em que ele “direciona” e “localiza” a presença das mulheres no festival. Quando questionei a cantora sobre esse evento, ela explicou-me que:

foi a primeira vez que eu toquei no palco Magnólia, eu ficava chateada de nunca ter tido esse espaço antes. Poxa eu sou uma cantora mulher, faço blues há tempo, me perguntava por que não colocavam num palco de mais destaque, sabe? Eu pensava nisso... Aí eu comecei a pensar no Magnólia e sabe que eu não faço questão de tocar no Magnólia. Porque tem shows que tocam no Magnólia que deviam tocar no palco principal! Eu não vejo como um palco “especial”, eu vejo um palco de segregação. [...] Por que eu tenho que ter um palco só para as mulheres, é para tirar o espaço de certa forma, eu falei lá no dia “é a segregação”, o palco da segregação feminina. Mas terminei dizendo “que bom que estamos aqui” (DENGO, 2017).

Figura 22 - Cantora Camila Dengo apresentando-se no Palco Magnólia no dia 24 de novembro de 2017.



Fonte: Lorena Jastreb photography

Acerca disso, as discussões de Susan Moller Okin (2008) sobre as dicotomias público/privado e político/doméstico vinculam-se ao discurso da cantora e emergem como uma questão central do discurso feminista. As discussões de Okin (2008) problematizam a negligência em relação à realidade política entre o político e o doméstico, bem como a linguagem “neutra”, na qual a reflexão sobre gênero tem levado a uma reafirmação da dicotomia público/privado, reforçando as afirmações de superioridade e dominação masculina (principal crítica do feminismo). Segundo a autora, não se pode afirmar que o privado e o público são esferas concebidas separadamente, mas se questiona em que medida o doméstico influencia no privado e vice-versa. Conforme Okin (2008):

O que, então, querem dizer com “o pessoal é político”? Nós queremos dizer, primeiramente, que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro (OKIN, 2008, p. 314).

O que a autora propõe, então, é desenvolver uma teoria e uma práxis social em que homens e mulheres dividirão, como iguais, as esferas entre o indivíduo e o coletivo, entre o pessoal e o público. Nesse sentido, as reivindicações de Camila relacionam-se com os termos “público” ou “publicidade” e com os termos “privado” ou “privacidade”. Os primeiros, conforme Okin (2008), carregam a ideia de algo mais acessível. Pode-se pensar aqui, na participação dos homens, especialmente, no palco de maior visibilidade do festival (o palco principal). Os segundos referem-se aos espaços que, para que haja uma interferência ou intromissão, exigem uma justificativa especial. Pode-se relacionar os termos “privado” ou “privacidade” à participação das mulheres em um palco específico – o Palco Magnólia.

Nisso, estabelece-se a diferença crucial entre ambas as acepções, e é por onde a problemática da dicotomia público/privado perpassa o discurso de Camila Dengo. A menção da cantora pode ser lida a partir do seguinte questionamento: o que define, então, aquilo que faz parte de cada uma dessas esferas sociais? Retomo as palavras de Camila: “tem shows que tocam no Magnólia que deviam tocar no palco principal! Eu não vejo como um palco ‘especial’, eu vejo um palco de segregação. [...] porque ter um palco só para as mulheres, é para tirar o espaço delas de certa forma” (DENGO, 2017). Okin (2008) explica que é justamente a partir dessa divisão entre os espaços públicos e privados que se fundamenta toda a estrutura de gênero na nossa sociedade e, por conseguinte, onde se estabelece a crítica de

Camila, que propõe a circulação das mulheres em todos os palcos, inclusive no palco principal do festival.

Ainda levando em consideração esses termos, ao questionar os motivos pelos quais não haveria muitas instrumentistas mulheres na cena blues de Caxias do Sul, as menções das minhas interlocutoras circularam, também, em torno da ocupação dos espaços públicos e privados. Conforme Fran Duarte (2017), a prática do blues estaria ligada a espaços que remetem à vida noturna, ou seja, os bares. Para a cantora, esses espaços facilitam o acesso e a participação dos homens na cena. A cantora explica que:

Teria muitos motivos para falar, mas acho que tudo leva para essa questão do machismo, dessa sociedade machista, que não incentiva a mulher a tocar um instrumento e se toca é coisa de guri, tocar na noite... a mulher tem que cantar, tocar violino, piano, flauta... Imagina tocar bateria! É “coisa de guri”! Ainda é muito forte este discurso e isso faz com que tenham poucas instrumentistas mulheres aqui. Eu conheço a Débora[gaitista], ela é uma pessoa atuante. Tem também a Esmeralda que é pianista, a própria Tita que toca flauta transversa, mas baterista, guitarrista... A própria harmônica também era vista como um instrumento de homem. E não! Não tem essa necessidade de divisão. Lá nos Estados Unidos eu conheci uma banda num festival que tinha uma menina de 15 anos tocando bateria. A menina tinha 15 anos e tocava super bem. Ela tocava desde os 10. Hoje em dia tu até vê mais meninas tocando percussão e tal, mas para tocar na noite, numa banda... Claro, tem as meninas que tocam em orquestras também. Mas, tipo, na noite são poucas. O blues vai estar nos bares, aí tu não vai ver mulheres tocando. Eu nunca toquei com nenhuma menina! É muito estranho... (DUARTE, 2017).

Sobre isso, Okin (2008) aponta que: “permanece a situação de que, para os homens, ter uma família entra muito menos em conflito com realizações artísticas ou outras realizações criativas do que para as mulheres, e muitas mulheres sentem que é preciso escolher entre essas duas opções. Como testemunham aquelas que se recusaram a fazer essa escolha” (OKIN, 2008, p. 327). Nesse sentido, é válido reiterar que duas de minhas interlocutoras (Camila Dengo e Bibi Blue) são mães de adolescentes e mantêm suas atividades artísticas em vigor, cantando com frequência em bares de Caxias do Sul e em outras cidades próximas. Ao conviver com elas durante o período em campo, pude acompanhar os esforços de ambas para conciliar suas realidades enquanto mães e artistas.

A cantora Camila Dengo (2017), da mesma forma que Fran Duarte, comenta sobre os instrumentos musicais que são geralmente utilizados em uma banda de blues, como a guitarra, e descreve sobre as construções de masculinidade em torno desse instrumento. Acerca disso, Koskoff (2014) aponta que existem alguns indícios em torno do conteúdo simbólico dos instrumentos musicais e no uso de metáforas associadas a um determinado som musical. Isso evidencia a ligação entre a música e outros domínios culturais, como as questões de gênero. Nesse sentido, percebo que a citação a seguir de Camila faz referência ao conteúdo simbólico do instrumento descrito (a guitarra) que é expresso através de metáforas baseadas em gênero.

Koskoff (2014) aponta que essa descrição dos instrumentos “frequentemente revela complicações e mudanças constantes acerca das inter-relações entre mulheres e homens que podem ajudar a mitigar o poder” (KOSKOFF, 2014, p. 129). Conforme Camila Dengo (2017):

Se tu for ver a guitarra... Ela é muito fálica. Olha o Jimmy Hendrix tocando! Esses dias eu estava vendo meu filho tocar. Olha que horror! (risos) e eu via que ele segurava aquilo de um jeito... É muito disso, me parece uma energia masculina. E as mulheres que tocam, por exemplo tem uma guitarrista Samanta Fish, ela é guitarrista de *cigar box*. Ela é um arraso aquela mulher, canta e toca de um jeito totalmente diferente (DENGO, 2017).

Outro aspecto da cena blues caxiense que envolve as questões de gênero discorre em torno do fato de existirem mais cantoras do que instrumentistas mulheres. Essa constatação foi evidenciada no discurso da instrumentista Débora de Oliveira que explica: “Quem nunca me viu tocar, espera que eu vou cantar. Tu não imagina o quanto já me confundiram com cantora! É impactante porque as pessoas não imaginam que eu vou tocar. Quando elas me veem no palco imaginam que eu estou me preparando para cantar” (OLIVEIRA, 2017). Diante disso, ao questionar minhas interlocutoras sobre os motivos pelos quais haveria mais cantoras na cena blues caxiense do que instrumentistas mulheres, suas respostas circulavam, sobretudo, em torno das questões do machismo visto como forma de regular aquilo que é compatível aos sexos. Dessa forma, as formas de machismo descritas pelas interlocutoras aparecem elegendo o que compete ao universo feminino e ao masculino. Isso ficou evidente no discurso da gaitista Débora de Oliveira que comenta que já escutou comentários machistas após os seus shows. Ela conta que “foi através de um elogio que eu recebi e eu não recebi de forma positiva. Eu achei estranho. Foram dois elogios, um deles ele disse: ‘essa mina é o cara’. E o segundo foi ‘ela toca que nem macho’” (OLIVEIRA, 2017). Aqui, percebo a oposição binária de macho e fêmea, masculino e feminino atuando enquanto uma política que legitima a atuação dominante dos homens dentro dessa prática – tratam-se de construções de gênero.

Débora de Oliveira (2017), ao descrever sua atuação enquanto instrumentista mulher, critica a perspectiva que compreende a sua prática musical “baseada em pressupostos sobre diferentes naturezas e diferentes papéis naturais de homens e mulheres” (OKIN, 2008, p. 315). Ela explica que não aceita que, pelo fato ser mulher, o que ela tocar já será “suficiente” para ser reconhecida como uma boa instrumentista. Nas palavras de Débora de Oliveira:

Quanto à expectativa, eu acho que ser mulher me facilita no sentido de que, por ser mulher o pouco que eu tocar já “uau ela é mulher, ela toca”. Eu não aceito isso porque, eu quero ser reconhecida por como eu toco. Eu vejo que existe mais pressão entre os homens, acho que eles competem mais entre si. Tanto que eles não me

veem nisso. Entre eles têm uma competição maior... Agora, em relação a “eugaitista”, eu percebo uma aceitação mais fácil na cena (OLIVEIRA, 2017).

Além de Débora, Rhaysa também discute os diferentes papéis sociais ocupados pelos sexos dentro dessa prática musical. A cantora problematiza a linguagem neutra, mas suficientemente destrutiva em relação às questões de gênero, especialmente quando se trata de uma mulher e cantora. Ela observa que as interpretações de símbolos, expressos por discursos como “ela é a única mulher da banda”, evocam construções de lugares determinados e normas que desqualificam a prática musical de uma mulher. Rhaysa (2017) explica:

Gira em torno de tudo: tu é a única mulher da banda, aí passa de tudo na cabeça. Tipo, é a única mulher numa banda com um monte de homem, então, ela é assim, é daquele jeito... e tipo se for sabe, não é a questão, mas passa uma ideia fixa do que ela é: ela toca, canta, vem da farra... Pensando lá no fundo eu não sei exatamente o quanto nós somos bem-vindas dentro desse meio. Eu não estou dizendo que é de propósito, mas vem de outro tempo, de outro lugar, vem de tudo, do jeito que os músicos de Caxias são criados, que as pessoas são criadas... Eu tenho um pouco dessa sensação de que tem o controle da música que são os caras que estão atrás: é a bateria, o baixo, o teclado, a guitarra... Enfim, porque querendo ou não, quando eles erram uma entrada, uma harmonia, tu vai desafinar. Tu está à mercê do que eles estão te colocando ali. Mas nesse sentido de tu estar sendo levada por eles. A base da música está lá, tu só está indo junto. Tem alguém te guiando e tu tem um lugar (SANTOS, 2017).

Além do machismo, outros aspectos foram mencionados como lacunas na presença de mulheres instrumentistas na cena blues de Caxias. O discurso nativo destacou as questões de interesse pessoal de tocar ou não um instrumento e a acessibilidade em termos financeiros para estudar um instrumento musical. Dessa forma, para as interlocutoras Camila Dengo (2017), Fran Duarte (2017) e Bibi Blue (2017b), o uso da voz enquanto instrumento indicaria um recurso mais acessível para viabilizar a prática dessa música.

Como eu comecei a estudar tarde, era muito difícil para mim. Ainda é. Na época que eu tinha 15, 16 anos que eu comecei a fazer aulas de violão eu tinha muita pilha, mas na primeira dificuldade a minha mãe me tirou do violão. Não incentivou isso, eu nunca tive incentivo para trabalhar com música, Paola... Eu pensava: “eu cantora, nunca! Eu não vou conseguir cantar. Dar aula de música, nunca!”. Foi depois que eu comecei a estudar, quando eu vi, eu já estava aqui. Mas eu comecei a fazer aulas de canto aos 23 anos, totalmente descrente que eu poderia ser uma cantora, quem dirá uma professora de canto. Então, por que eu não toco? Talvez se eu fosse um menino eu teria tido mais aula... Não sei... Eu também engravidei aos 15 anos... Não sei como seria bem isso [...]. Ao mesmo tempo, eu canto e percebi que eu conseguia cantar e desenvolver minha voz todos os dias. Minha voz está aqui eu estou sempre estudando, cantando, ouvindo... Pode ter sido uma escolha o canto, mas se talvez eu tivesse tido a oportunidade antes de tocar. Às vezes eu penso também que os meninos têm mais acesso ao carro, por exemplo. Na maioria das famílias, os meninos aprendem a dirigir antes de ter carteira. Talvez com o instrumento aconteça esse tipo de incentivo. As poucas que tocam, como a Dani Ella, baixista, de Porto Alegre, me parecem que vieram do rock, do punk... que quiseram transgredir. São mais corajosas (DENGO, 2017).

Eu acho que têm mais cantoras do que instrumentistas mulheres em qualquer cena musical. Por vários fatores: eu acho que em função de que é muito difícil tu ver

mulheres serem incentivadas a tocar algum instrumento. Aliás, são incentivadas, mas no momento que ela escolhe ser uma instrumentista, uma pianista de bar, por exemplo? Eu acho que pressão da família e o machismo é muito grande. Ou baterista, guitarrista, baixista... É muito difícil tu encontrar aqui, o que é uma pena. Teria muita mulher que teria muita capacidade de tocar tão bem quanto. Eu nunca toquei com alguma mulher. E tem também uma coisa que eu ouvia muito dos guris que eu tocava que era “imagina, mulher tocando”, como se a gente não tivesse essa capacidade (DUARTE, 2017)

eu acho que deveria ter mais mulheres e de forma ativa... Talvez seja uma consequência de fatores como machismo, interesse pessoal da mulher tocar um instrumento. Tocar um instrumento também não é uma coisa tão barata. Eu não posso dar uma aula de piano para a minha filha. Eu aprendi a cantar sozinha, nunca estudei numa grande escola, fui aprendendo fazendo porque a minha mãe não podia me pagar. Hoje, a música é uma coisa muito cara. O assunto é muito amplo. Aí entramos no âmbito da educação, por que a música não é gratuita nas escolas? Talvez assim a gente começaria a ter mais mulheres atuando, porque está na escola, é gratuito. E não é só sobre a gratuidade, mas eu estou falando de acessibilidade, incentivo. Talvez meus netos tenham esse tipo de acesso. Para você ter uma sociedade com mais mulheres ativas na música você precisa plantar sementes onde tenham acesso desde a escola, clube do bairro, coisas simples, não mistificar, assim você vai formar, não apenas mulheres instrumentistas, mas uma sociedade muito mais culta. [...] então, talvez seja uma questão de machismo, mas também de acessibilidade. Pois isso foi travado já há muito tempo: quanto está a mensalidade de um curso de música, por exemplo? Trezentos e pouco. Estamos falando do que? De relações de poder e de acesso. Tudo está muito ligado, nada é um assunto só (BLUE, 2017b).

Embora tenha me concentrado em discutir e problematizar a performance vocal e instrumental das mulheres da cena blues de Caxias do Sul é válido salientar, a partir das formulações de Koskoff (2014), que as mulheres, como os homens, são participantes ativas em suas redes de sociabilidades e nas múltiplas atividades que empenham. Isso ficou evidente quando acompanhei o protagonismo da gaitista Débora de Oliveira que, além de tocar gaita de boca em sua banda, ela desempenha a função de selecionar o repertório para o grupo tocar; quando a Camila explicou-me que precisou aprender a montar o equipamento e a “passar” o som sozinha da banda Mamma Doo nos dias de show; ou quando a cantora Fran Duarte afirmou, tempos depois de nossa entrevista, que “talvez esteja na hora de eu levar mais meu violão para os shows” (DUARTE, 2018).

Dessa forma, entendo que as práticas musicais são vistas como espaços em que as questões de poder, autoridade e controle são negociadas continuamente. Elas não dependem de um entendimento, por si só, daquilo que é uma prática musical “masculinas” ou “femininas”, mas exigem a “compreensão das interações contínuas e infinitamente variadas das relações de interdependências de homens e mulheres” (KOSKOFF, 2014, p. 132) e como essas são construídas e ressignificadas no fazer-musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, abordei como a prática do blues em Caxias do Sul é construída a partir da intersecção entre as questões de racialização, questões de gênero e de outros valores identitários, como a italianidade caxiense e a noção de pertencimento a territórios simbólicos (os “Mississippis”). Ao evidenciar a atuação e a articulação das mulheres da cena, abordei, sobretudo, as práticas vocais ligadas ao blues e à música negra norte-americana, de modo geral. Para as minhas interlocutoras, as concepções de música e os significados atribuídos em torno dessa prática evocam valores de desconstrução de normatizações e binarismos ligados ao saber-fazer vocal.

A prática etnográfica possibilitou-me ressignificar a cidade em que resido, a maneira com que concebo a minha própria prática musical enquanto cantora e ampliou minha consciência feminista: isso se deu graças à ótica solícita e reflexiva dos(as) interlocutores(as). No período em campo, além de ter entrevistado as cinco cantoras – minhas colegas – e a instrumentista Débora de Oliveira, que se tornou uma amiga após a pesquisa, conversei com os empresários e donos do MDBB, funcionárias e atendentes do bar, músicos da cena blues local, músicos e produtores musicais da cena blues nacional e internacional e técnicos de áudio que trabalhavam durante o MDBF de 2017. Ainda que em um curto período de tempo, essa gama de diálogos possibilitou-me compreender como Caxias do Sul se constituiu um nodo local de uma rede mundial que se articula a partir do blues. É por conta disso que o apresentador do MDBF - o músico Rafael Gubert - afirma que se pode chamar a cidade de “Caxias do Blues”, no mês de novembro. Esses indícios evidenciam o gênero musical em questão como um sistema discursivo dinâmico, heterogêneo e aberto (MENEZES BASTOS, 2005) que, portanto, assumiu especificidades criativas quando incorporado por homens e mulheres predominantemente brancos, de classe média e descendentes de italianos.

As narrativas em torno da implantação do bar e o crescimento do festival ao longo dos últimos anos liga-se às questões de urbanização do município e à constituição de territórios ligados a classes e práticas sociais específicas. Esses espaços legitimadores e catalizadores da prática do blues são, também, locais de aficionados do gênero musical. Em vista disso, acompanhei que o discurso nativo conhece a história do blues e a narra detalhadamente. A importância dessas narrativas históricas vincula-se à construção do território simbólico local que, por sua vez, legitima essa prática musical. Assim, entendo que saber contar a história do blues atesta o pertencimento à cena. Ao mesmo tempo, retomar e reconstituir essa história de

forma geográfico-espacial no bar e no festival são formas de constituir esse universo de pertencimento.

Em vista disso, apropriei-me da noção de mito para compreender como a ótica nativa organiza a experiência sensível em torno do blues. Por meio da elaboração de uma narrativa, os interlocutores e as interlocutoras criam significado para as suas próprias práticas, conforme apresentado no terceiro capítulo. No caso do blues, as exegeses sobre sua gênese – sua relação com a música negra e com o sofrimento dos escravos – criaram sentido para as práticas do blues em Caxias do Sul.

Outra questão importante acerca das narrativas históricas do blues é que elas nos informam sobre a ligação entre as concepções musicais, valores e visões de mundo típicas do gênero musical. O discurso nativo evoca que as questões raciais - o sofrimento e a resistência dos negros estadunidenses durante e após a escravidão dos Estados Unidos - emergem como ponto extremamente central àquilo que representa tocar e/ou cantar um blues. A consciência desse sentimento de tristeza, melancolia e resistência são vistos como indícios de pureza na prática do blues e, é nesse sentido, que apontam diretamente para a ideia de autenticidade.

Além dos discursos acerca das questões raciais presentes no blues, as narrativas históricas voltaram-se, também, para as questões de gênero. Minhas interlocutoras conhecem a história de muitas artistas, cantoras e instrumentistas, que são chamadas de pioneiras do blues. É válido constar, então, que as exegeses míticas sobre a atuação das mulheres no blues são fundamentais para a prática musical das minhas interlocutoras. Tratam-se de mulheres falando de mulheres que, por meio desse conhecimento aprendido, passam a ressignificar as suas próprias práticas musicais, lutas e consciência feminista.

Para aprofundar as duas esquinas etnográficas dessa pesquisa (as questões de gênero e raça), o quarto capítulo apresentou como esses campos de análise são apresentados e concebidos pelo discurso nativo. Os dados do campo em diálogo com o referencial bibliográfico apontaram que o conceito de identidade não se trata de uma condição estável do sujeito e, portanto, é estratégico e posicional. Além disso, analisei que as identidades vocais funcionam por meio da exclusão e da diferenciação, o que sustentou a noção de que o timbre vocal não é algo fixo em si, mas que pode ser ajustado quando há a interação de discursos e pelas máscaras assumidas pelos membros da cena. Esse jogo de manutenção estética da voz ocorre através do compartilhamento coletivo do modo de sentir essa “voz no blues”, a qual é construída e desconstruída discursivamente a partir de valores de “grandeza”, “potência” e “força vocal”. Nesse sentido, percebo que as cantoras aprendem a técnica vocal específica que o gênero musical propõe, mas a personificam por meio de suas práticas e demandas

individuais. Esse processo é moldado por práticas de treinamento que vão construindo a voz e a identidade das cantoras a partir do descobrimento e da exploração das potencialidades expressivas de seus corpos.

Os discursos das minhas interlocutoras afirmam que, em algum momento de suas carreiras, já foram elogiadas com discursos semelhantes a: “você tem voz de negra” ou “canta que nem negra”. Essas constatações apontam para a racialização da voz e do corpo, as quais estão vinculadas à constituição de identidades vocais. Apesar das cantoras localizarem elogios como esses, saliento que elas têm empreendido o rompimento dessas terminologias, vista, por algumas delas, como uma forma de racismo (não institucionalizado) que atua elogiando e legitimando a voz de uma cantora branca quando canta blues.

A cantora Camila, por exemplo, entende que esse elogio não qualifica a sua prática musical e nem a de uma cantora negra. Diante disso, é interessante observar a circulação da categoria enquadrando as práticas vocais em uma *escala dégradê*. Essa escala de cores faz alusão diretamente ao conceito de raça social, que conforme Schwarcz (2010) “[faz com que as] pessoas ‘embranqueçam ou empreteçam’, conforme a situação social [...] e o uso escorregadio da cor que transforma raça em um efeito passageiro, ou tema para exclusiva nomeação” (p. 11).

Nisso, sustenta-se a importância de abordar em que medida o discurso racializado e seus efeitos regulatórios influenciam as práticas musicais, para assim, desnaturalizar os dispositivos utilizados na construção e manutenção de estereótipos raciais. Em suma, entendo que reproduzir categorias vocais baseadas em valores de raça e cor evocam, conforme Deborah Wong (2004), uma realização performática destrutiva. Sugiro, então, que os significados construídos em torno de uma prática vocal devem se voltar na atuação do próprio intérprete, recuperando a agência do(a) cantor(a), em vez de uma legitimação baseada em uma noção essencializada de raça.

Ao tratar da questão da classificação vocal, também localizei a presença de categorias “com cor” para se pensar e classificar uma voz. Dessa forma, os discursos nativos sinalizaram outras formas, que não as convencionais da musicologia ocidental, para classificar as vozes, sendo enfatizados como critérios de classificação a racialização, nomeados aqui como as “caixas coloridas”. Além desse critério, o discurso nativo destacou a possibilidade de circulação entre práticas vocais diversas ou entre diferentes gêneros musicais. Assim, a classificação da voz, nesse segundo critério, estaria relacionada ao uso diferenciado e particular da voz demarcado por diferentes gêneros musicais e repertórios que demandam formas específicas de utilização da voz. Nesse sistema de circulação, existem algumas

unidades identitárias para se definir a voz em um determinado gênero musical, como o recurso técnico do *drive* utilizado no blues e no rock, porém pouco ou não utilizado no jazz. Tais unidades se constroem por meio de um jogo de poder e de exclusão no interior dos discursos nativos.

Nos discursos em torno das questões de gênero, constatei que, pelo fato das minhas interlocutoras estarem em frente a um público, seus gestos e escolhas são regidos, por vezes, por controles de disciplina e normatização do corpo. Após transcrever as entrevistas, mapeei que todas as cantoras entrevistadas já foram vítimas de assédio durante ou após suas apresentações; algumas contaram-me terem sido desprezadas (por serem mulheres) ao tentar agendar show em bar ou já terem sido assediadas por algum dono de bar em troca de uma data. Outra situação que não esperava vivenciar em campo ocorreu quando uma das interlocutoras me contou sobre a agressão física que sofreu tempos atrás, cujas consequências comprometem, inclusive, a sua capacidade articulatória ao emitir determinados sons quando canta. Discursos como esses cruzam-se com as práticas musicais, pois mobilizam os comportamentos das mulheres quando expostas a tais situações dentro ou fora do palco. Dessa forma, percebi que as cantoras respondem de formas não previstas ao sistema de controle de comportamentos, havendo também resistência e subversão. Conseqüentemente, nota-se que o corpo responde – enquadrando-se ou não – a esse controle disciplinar.

Ainda sobre as questões de gênero, notei que minhas interlocutoras refletem sobre os espaços públicos e privados e a relação que esses estabelecem com o blues. O discurso nativo levantou a hipótese de que, sendo o blues um gênero musical “noturno”, “da noite” e que é praticado em bares, sua prática facilitaria a circulação de homens, antes de mulheres. Da mesma forma aconteceria ao se tratar da prática de alguns instrumentos que compõem uma banda blues (como a harmônica, conforme Débora de Oliveira descreveu). Nesse caso, os instrumentos também remeteriam a construções simbólicas daquilo que é dito “masculino” e “feminino” (cantar?).

Por fim, destaco que, apesar de ter acompanhado essas exegeses construídas em torno das questões de gênero e raça na música, minhas interlocutoras não se posicionam conformadas diante de tais normatizações e contradições que emergem dessa prática. Antes disso, percebo-as interessadas em dialogar, reflexivas ao questionarem o porquê de certos emblemas e estereótipos ligados ao blues em Caxias do Sul e dispostas em romper com os mesmos.

REFERÊNCIAS

ALLEN, H. C. *A História dos Estados Unidos da América*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia Editora Forense, 1968.

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “blackmusic” nos Estados Unidos. In: *Revista de História*, v. 1, n. 3, p. 50-70, 2011. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2017.

ARAÚJO, Tonny. A pré-história do blues: os menestrelis e a entrada do negro no mercado musical. In: *Música & Sociedade: um novo pensar e agir*. 2016. Disponível em: <<https://musicaesociedade.com.br/a-pre-historia-do-blues-os-menestrelis-e-a-entrada-do-negro-no-mercado-musical/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

BAGOSO, Toyo; LANGONE, Ana; PASSARELLA, Marcelo. *Magnólia, flor do Mississippi: Blues History*. 2017. Disponível em: <<https://mississippideltabluesbar.wordpress.com/2017/05/09/Magnolia/>>. Acesso em: 5 set. 2017.

BAGOSO, Toyo. Entrevista concebida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 24 jan. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, E. et al. An overview of Black racial identity theories: Limitations and considerations for future theoretical conceptualizations. In: *Applied and Preventive Psychology*, n.75, p. 95-99, 1998.

BISCARO, Bárbara. Gênero, sexo e escuta na voz em performance. *Urdimento*, v. 1, n 22, p. 15-26, 2004.

BLUE, Bibi. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 07 out. 2017.

_____. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 19 out. 2017b.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos Bens Simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, p. 99-182, 2004.

BRACKETT, David. What a difference a name makes: two instances of african-american popular music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003, p. 238-254.

_____. *The pop, rock and soul reader: histories and debates*. New York: Oxford University Press, 2009.

BRAGA, Reginaldo Gil. Revisando o trabalho de campo e o texto etnográfico: representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do batuque do RS. In: LUCAS, Maria Elizabeth. (Org.). *Mixagens em campo: etnografia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. New York: Routedledge, 1999.

CAREGNATO, Lucas. Presença e contribuição dos afrodescendentes no município de Caxias do Sul – 1875 a 1950. In: *MÉTIS: história & cultura*, v. 9, n. 17, p. 201-215, 2010.

CAROSIO, Alba. Contribuciones del Pensamiento Feminista al Pensamiento Social. *Revista latino americana de invesgación crítica*, v. 5, p. 243-256, 2016.

CARTILHA DA IMPRENSA: Mississippi Delta Blues Festival 2015. Disponível em: <http://www.mdbf.com.br/admin/uploads/images/cartilha_da_impresa.pdf>. Acesso em: set 2017.

CAXIAS DO SUL. *Lei nº 6278, de 17 de setembro de 2004*. Cria o conselho municipal de cultura, oficializa a conferência municipal de cultura e dá outras providências. Caxias do Sul, RS, set. 2004. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rs/c/caxias-do-sul/lei-ordinaria/2004/627/6278/lei-ordinaria-n-6278-2004-cria-o-conselho-municipal-de-cultura-oficializa-a-conferencia-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 12 out. 2017.

_____. *Lei nº 4773, de 15 de dezembro de 1997*. Cria a Secretaria Municipal da Cultura e dá outras providências. Caxias do Sul, RS, dez. 1997. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rs/c/caxias-do-sul/lei-ordinaria/1997/478/4773/lei-ordinaria-n-4773-1997-cria-a-secretaria-municipal-da-cultura-e-da-outras-providencias?q=Secretaria%20da%20Cultura>>. Acesso em: 12 out. 2017.

COBB, Charles E. Na trilha do blues: A História do blues. In: *National Geographic*, Editora Abril, a. 5, n. 49, p. 118-141, 2004.

COSTA, Ana Elísia da. *A evolução do edifício industrial em Caxias do Sul de 1880 a 1950*. 2001. Dissertação (mestrado em Arquitetura). Universidade do Estado do Rio Grande do Sul, Caxias do Sul, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da. 'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 195-218.

DAVIS, Angela. *Blues, Legacies and Black Feminism: Gertrud "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1998.

_____. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENGO, Camila. Entrevista sobre importância do bar Mississippi para Caxias do Sul, concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 03 out. 2015.

_____. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 15 dez. 2017.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão. *Ilha: Revista de Antropologia*. v. 13, n.1-2, 2011.

DOUGLAS, Alan; NEAL, Peter. *Jimi Hendrix por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Zahar: 1993.

DUARTE, Franciele. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 03 out. 2017.

_____. Entrevista concebida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 24 jan. 2018.

EIDSHEIM, Nina. Synthesizing Race: Toward an analyses of the performativity of vocal timbre. *Revista Transcultural de Música*, n.13, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

FELD, Steven et al. Vocal anthropology: from the music language to the language of song. In: DURANTI, Alessandro (Ed.). *A companion to linguistic anthropology*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 321-345.

FERREIRO, Guz. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 24 nov. 2017.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 15-45.

FLORES, Diego Nascimento R. Tradução, Crioulização e suas possíveis relações. In: *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006, p. 1-21.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo: y otros textos afines*. Tradução: Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martis Fontes, 2016.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 3-25.

GUERRERO, Juliana. El género musical em la música popular: algunos problemas para su caracterización. In: *Revista Transcultural de Música*, 16 (2012). Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf>. Acesso em: 17 out. 2017.

GUIA DE CAXIAS DO SUL. *Largo da Estação Férrea*, 2018. Disponível em: <<https://www.guiadecaxiasdosul.com/atrativos-turisticos/caxias-urbana/largo-da-estacao-ferrea>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

_____. Que "negro" é esse na cultura negra. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 335-349.

HERÉDIA, Vania Beatriz Merlotti. A Nova Cara do Imigrante. In: *Revista UCS*, n. 11, 2014. Disponível em: <www.ucs.br/site/revista-ucs/revista-ucs-11a-edicao/senegal-a-nova-cara-do-imigrante/>. Acesso em: out. 2015.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1989.

HORNE, Gerard. *O sul mais distante: o Brasil, os Estados Unidos e o tráfico de escravos africanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JACQUES, Tatyana. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidades e concepções musicais*. 2007. Dissertação (mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JONES, LeRoi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Morrow, 1963, p. 91-92

KARNAL, Leandro. *Estados Unidos: da colônia à independência*. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Estados Unidos: a formação da Nação*. São Paulo: Contexto, 2001.

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

KEIL, Charles. *Urban Blues: with a new afterword*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2014.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories: Sound, culture and everyday life*. Londres: Continuum, 2010.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *A esperança de Pandora*. Bauru: EDUSC. 2001.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012; São Paulo: Edusc, 2012.

LÉVI-STRAUSS. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOMAX, Alan. *Roots Of The Blues*. New York: New World Records, 1977. CD-ROM.

_____. *The Land Where the Blues Began*. The New Press: New York, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos (Org.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARTIN, Denis-Constant. The musical heritage of slavery: From creolization to “world music”. In: WHITE, Bob W. (Org.). *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MAUSS, Marcel. As Técnicas corporais. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MCCLARY, Susan. Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, vol. 19, n. 2, Women's Bodies and the State, Summer, 1993, p. 399-423. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3178376>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

MELLO, Maria Ignez C. *Iamurikuma: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Brazil", Continuum Encyclopedia of Popular Music in The World. In: SHEPHERD, John and others eds. *Caribbean and Latin America*. London/New York: Continuum, 2005, p. 212-248.

_____. Para uma Antropologia Histórica da Música Popular Brasileira. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: UFSC, 2014.

MEYER, Leonard. *El estilo em la música*. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Piramide, 2000.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MONSON, Xime. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 24 nov. 2017.

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

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. Tradução: Flávia Biroli. In: *Revista Estudos Feministas*. v.16, n.2. Florianópolis, 2008.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado. Santa Catarina: UFSC, 2009.

OLIVEIRA, Débora. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 22 set. 2017.

OLIVER, Paul. *The story of the blues*. Dexter, Michigan: Northeastern University Press, 1978.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, PPGAS/UFSC, Dissertação de mestrado, 1997.

_____. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades, In: Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, p. 383-398.

_____. *O Canto do Kawoká: Música, Filosofia e Cosmologia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia social. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2004.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; Maciel, Fred Maciel. Blues: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. *Outros Tempos - Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana*, v. 8, n. 12, 2011. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uma/article/viewFile/61/48>. Acesso em: 06 jul. 2017.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em: 01 out. 2015.

PIONEIRO. *Confira as atrações internacionais do MDBF nesta sexta, em Caxias do Sul*. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2016/11/confira-as-atracoes-internacionais-do-mdbf-nesta-sexta-em-caxias-do-sul-8481344.html>>. Acesso em: 8 set. 2017.

PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL (RS). 2017. Disponível em: <<https://www.caxias.rs.gov.br/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

REVISTA MISSISSIPPI DELTA BLUES FESTIVAL. Revista online 2010. Disponível em: <<http://www.mdbf.com.br/>>. Acesso em: 13 set 2017.

_____. Revista online 2012. Disponível em: <<http://www.mdbf.com.br/>>. Acesso em: 13 set 2017.

_____. Revista online 2015. Disponível em: <<http://www.mdbf.com.br/>>. Acesso em: 13 set 2017.

RODRIGUES, Raymundo N. *Os Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, ISBN: 978-85-7982-010-6, 2010.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: nota sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p. 25-56.

SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SACHET, Tita. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 15 set. 2017.

SANTOS, Rhaysa. Entrevista concedida a Paola Menegat Delazzeri. Caxias do Sul, 14 set. 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237- 259, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

SEEGER, Anthony et al. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, J.P. (org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1979, p. 11-29.

SUNDBERG, Johan. *The science of singing voice*. Dekalb: Illinois Press, 1987.

THORNTON, John K. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Tradução Marisa Rocha Morta. Rio de Janeiro: Campus / Elsevier, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugido: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 199-123.

VASSE, Denis. *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismos da Música Afro-Americana*. São Paulo: Qufron; Brasília: INL, 1975.

VILAS, Paula Cristina. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 278-297.

ZERBINATTI, C.; NOGUEIRA, I.; & PEDRO, J. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 2(1), e034, 2018. Disponível em: <<https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

WONG, Deborah Anne. *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge, 2004.

APÊNDICE A – ENTREVISTA ABERTA N. 1
A PRÁTICA DE UMA MÚSICA NEGRA

1. Poderia falar sobre o seu envolvimento com o blues.
2. Como você define o seu repertório?
3. O blues é uma música negra? Como você percebe a sua relação com essa música?
4. Por que você acredita que há mais cantoras do que instrumentistas nessa cena?
5. Você detecta que há expectativas dos músicos e do público quando você toca e/ou canta em sua banda de blues pelo fato de ser mulher ou por ser branca?
6. Você sente dificuldades para se articular enquanto musicista e cantora nessa cena? Se sim, quais são essas dificuldades?
7. O que quer dizer a expressão “canta que nem negra”? Ou “você tem voz de negra”?
8. Você percebe machismo entre os músicos?
9. Já sofreu assédio? Já se sentiu profissionalmente prejudicada por isso?

APÊNDICE B – ENTREVISTA ABERTA N. 2
RELEVÂNCIA DO MDBB E DO MDBF PARA CAXIAS DO SUL

(anexo exclusivo para a cantora Tita Sachet e ao músico e empresário Toyo Bagoso)

1. Qual é a importância do festival de blues para Caxias do Sul?
2. Qual é a importância do bar Mississippi para Caxias do Sul e para a cena blues da cidade?
3. Quais são os possíveis motivos da grande adesão do público ao festival?
4. Quais funções você desenvolve antes, durante e após o festival? Quais são os maiores desafios nesse processo?
5. Você já cantou no festival? Quais edições? Pode narrar sobre essa experiência?
6. Quais são os impactos do festival para a cena blues de Caxias do Sul?
7. Como você descreve o crescimento do festival ao longo dos dez anos de sua existência? Quais foram as dificuldades iniciais em sua implantação e os atuais desafios?