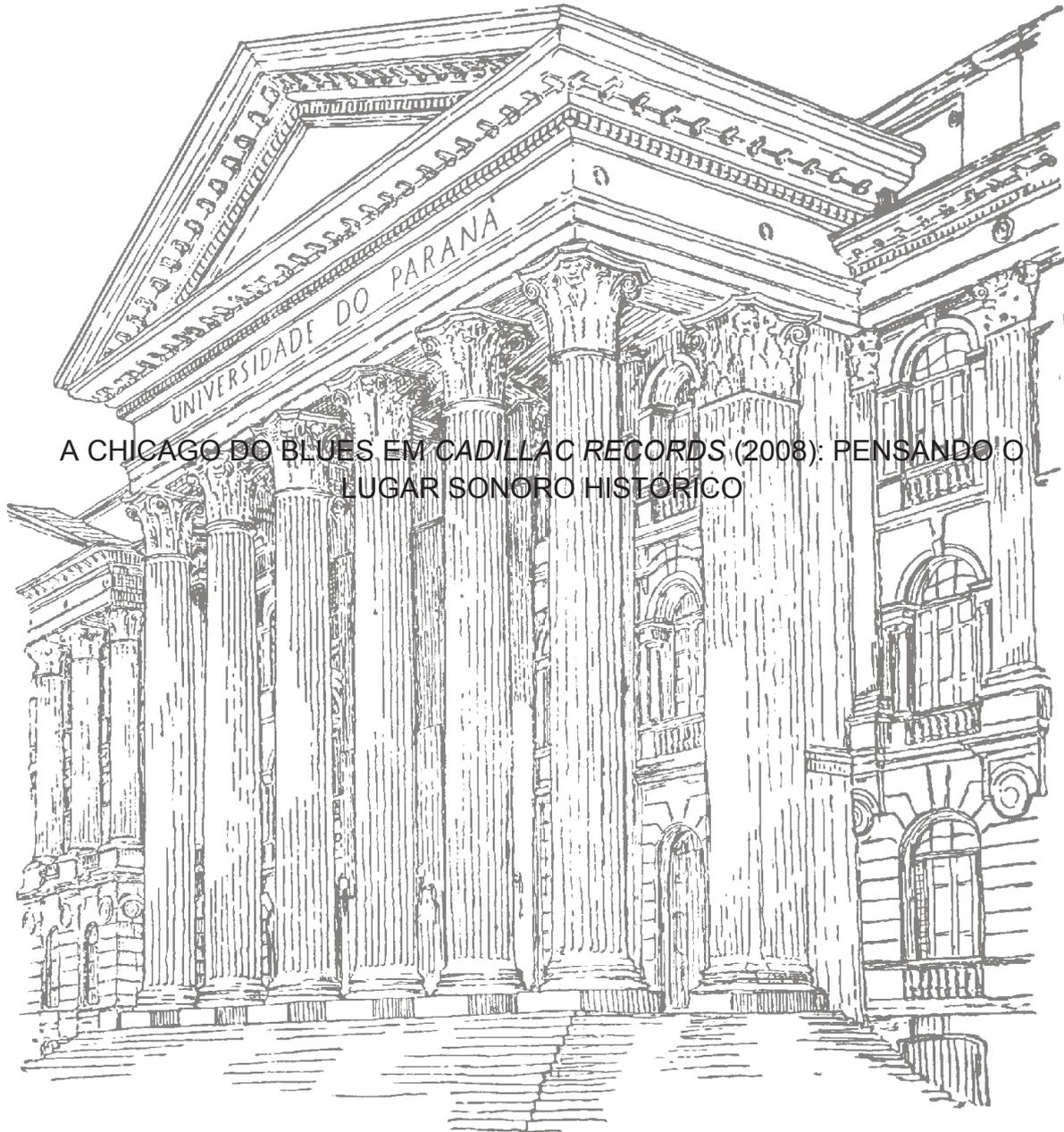


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL DÓRIA POSSOLLO CARRIJO



A CHICAGO DO BLUES EM CADILLAC RECORDS (2008): PENSANDO O LUGAR SONORO HISTÓRICO

CURITIBA, PR

2020

DANIEL DÓRIA POSSOLLO CARRIJO

A CHICAGO DO BLUES EM *CADILLAC RECORDS* (2008): PENSANDO O
LUGAR SONORO HISTÓRICO

Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em História, no
curso de Pós-Graduação em História (PPHIS/
UFPR). Setor de Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Carrijo, Daniel Dória Possolo

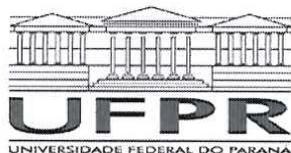
A Chicago do Blues em *Cadillac Records* (2008) : pensando o lugar sonoro histórico. / Daniel Dória Possollo Carrijo. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

1. *Cadillac Records* (Filme). 2. Música e história. 3. Blues - História e crítica. 4. Cinema e História. I. Pinto, Pedro Plaza. II. Título.

CDD – 780.09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **DANIEL DORIA POSSOLLO CARRIJO**, intitulada: **A CHICAGO DO BLUES EM CADILLAC RECORDS (2008): PENSANDO O LUGAR SONORO HISTÓRICO.**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 02 de Março de 2020.

PEDRO PLAZA PINTO
Presidente da Banca Examinadora

ULISSES QUADROS DE MORAES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

DEBORA REGINA OPOLSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR)

ANDRÉ ACASTRO EGG
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - PPGHIS)

DENNISON DE OLIVEIRA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



RESUMO

Tão importante quanto estudar o passado é compreender a sua permanência no presente, seus usos e ressignificações por grupos sociais e mídias de diversos alcances e naturezas. A presente tese almeja propor, à luz da premissa exposta, uma alternativa teórico-metodológica de estudo de fontes audiovisuais que encenem recortes históricos de forma a atentar para as potencialidades semânticas da trilha sonora e do design de som enquanto recursos narrativos relevantes. Para tal, partindo da investigação do filme de 2008, *Cadillac Records*, e da sua relação para com a História e memória do blues e algumas de suas principais biografias, chegamos aqui a um modelo que, baseado em três conceitos novos para a ciência histórica – a ideia de parâmetro de *autenticidade*, de *lugar sonoro histórico* e de *residualidade espectral* –, apresenta-se como alternativa de reflexão acerca das formas pelas quais compreende-se a experiência ambiental sonora do passado, e em especial quando falamos de um tema como a história de um gênero musical, bem como investigação da consciência histórica do presente.

Palavras-chave: blues, autenticidade, lugar sonoro histórico, resíduo espectral, cinema.

ABSTRACT

It's as important to study the past as to comprehend its permanency in the present, its uses and resignifications by social groups and medias of a variety of ranges and natures. This thesis aims to propose, as the premise exposed here, a theoretical-methodological alternative to the study of audiovisual sources that plays historical segments in such a way that attempts to the semantic potentialities of the sound track and the sound design as relevant narrative resources. For such, we start from the investigation of the 2008's film, *Cadillac Records*, and its relation towards the blues History and memory and some of its main biographies, achieving here in a model that, based in three new concepts for the historical science – the idea of parameter of *authenticity*, of *historical sound place* and the *spectral residuality* –, introduces itself as an alternative for reflection about the ways that we understand the environmental sounding experience of the past, and specially when talking about a theme such as the history of a musical gender, as long as investigation of the present historical conscience.

Key words: blues, authenticity, historical sound place, spectral residual, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. Sobre os limites e possibilidades de produção de conhecimento histórico.....	17
1.1 <i>O audiovisual como fonte de pesquisa.....</i>	27
1.2 <i>Memória, lugares e mitos.....</i>	35
1.3 <i>Música, som e territórios.....</i>	40
1.4 <i>Lugares de memória e lugares sonoros</i>	48
1.5 <i>Sobre espectros e residualidade</i>	54
1.6 <i>O som no audiovisual.....</i>	58
2. O blues: contornos e definições.....	66
2.1 <i>O blues do Delta.....</i>	70
2.2 <i>As migrações.....</i>	79
2.3 <i>O blues de Chicago.....</i>	81
2.4 <i>O blues e sua herança.....</i>	86
2.5 <i>Muddy Waters.....</i>	94
2.6 <i>Howlin' Wolf.....</i>	98
2.7 <i>Little Walter.....</i>	102
2.8 <i>Etta James.....</i>	107
2.9 <i>Leonard Chess e a Chess records.....</i>	111
3. Um lugar sonoro fílmico: a Chicago do blues nos 50's.....	121
3.1 <i>Considerações sobre a produção.....</i>	124
3.2 <i>Estabelecendo um ambiente sonoro para o espectador.....</i>	126
3.2.1. <i>Música no ambiente.....</i>	127
3.2.2. <i>A autenticidade do lugar sonoro: o estúdio.....</i>	132
3.2.3. <i>Autenticidade do lugar versus mercado.....</i>	134
<i>Estudo de caso 1: Little Walter como tropos: sinédoque da desgraça.....</i>	142
<i>Estudo de caso 2: os Headhunters no Macomba Lounge.....</i>	147
<i>Estudo de caso 3: o estúdio como lugar/ambiente sonoro.....</i>	150
<i>Estudo de caso 4: "Trust in Me".....</i>	153
Conclusões	157
Referências.....	166

INTRODUÇÃO

Se o XIX fora o grande século da ciência histórica, com grande prestígio experimentado pelos seus profissionais, no século XX a mesma entra em “crise existencial”, debatendo acerca da natureza da narrativa, dos limites e possibilidades da produção ou do alcance de uma verdade histórica objetiva e cientificamente comprovável, dialogando com a linguística, a psicanálise, a antropologia e sendo interrogada fortemente pelas filosofias. E o que resta, afinal, desse campo estudos no século XXI? Pensadores como o francês Pierre Nora e o alemão Reinhart Koselleck já apontavam nos anos 1990 para um processo de “aceleração da história”, um grande estender-se do espaço de experiência do presente que levaria a um distanciamento tanto das raízes das comunidades quanto dos horizontes de expectativa futuros que a mesma projetaria, utilizando aqui dos conceitos do segundo citado. Vivemos numa era em que a vida é essencialmente mediada por dispositivos de natureza eletrônica, virtual, uma verdadeira revolução dos meios de comunicação, e, tal como se poderia esperar, a experiência humana em sua essência é significativamente afetada. Debate-se hoje, dentro da psicologia, das neurociências, mesmo nas esferas mais holísticas e esotéricas, acerca dos impactos desse novo regime a que nossas vidas estão submetidas. O acesso quase ilimitado à informação de diferentes temas, localidades, pontos de vista e profundidades, acesso esse possível com uma imediatividade capaz de desafiar as concepções dos antigos de tempo e espaço. Somos bombardeados por informação e por estímulos neurais diariamente, constantemente e ininterruptamente, desde canais televisivos dedicados exclusivamente à transmissão de notícias e informações mais ou menos relevantes acerca do que acontece no mundo como também aplicativos, redes sociais, onde há sempre um vídeo, uma piada, um texto anônimo, áudios deslocados, compartilhados para causar risos, gozo, revolta, para fomentar golpes políticos ou encontros casuais. Tudo isso permeado por toneladas de estratégias publicitárias, que através de algoritmos sofisticados penetram num oceano de dados e invadem sua “navegação” para lhe apresentar a última oferta, o novo

produto, a melhor condição de parcelamento ou um pacote de viagens para um lugar que nunca lhe havia chamado a atenção, tudo elaborado segundo teorias da comunicação, semiótica, estratégias complexas para ativar os sentidos, fomentar paixões e, de uma forma ou de outra, manipular a sua vontade, para que acredite naquela notícia, para que defenda tal político ou agenda governamental, para que compre determinado produto, assista determinado programa, ouça determinada música. Ora, nada aqui é novidade. Essa é a indústria cultural que Theodor Adorno já problematizara há décadas atrás. A produção em massa de conteúdo e uma consequente saturação de informação. Mas o que isso tem a ver com a presente pesquisa? Ora, precisamente tudo.

Voltando ao questionamento inicial, o que sobrou da História do século XIX? É curioso investigar esse ponto, pois, por mais contraditório que possa parecer, a despeito de todo esse acesso massivo à informação, do qual naturalmente a História faz parte, comenta-se igualmente acerca de uma crise da leitura. Em meio a tanto estímulo parece que nossas mentes perderam a capacidade de se deter demasiadamente em determinado ponto, de se concentrar, o que inevitavelmente leva a uma superficialidade da relação para com o mundo. Diversos pesquisadores das neurociências têm se debruçado sobre o tema, mas estamos aqui pensando especificamente o caso da História, então nos arroguemos a prerrogativa de debater com nossas ferramentas mais familiares para não arriscar incorrer numa grande patinação teórica fruto de arrogância argumentativa sobre um tema que, em verdade, apenas abre a questão. O que sabemos é que a História, enquanto campo de conhecimento, após uma fase essencialmente universalista, fosse através da abordagem estruturalista ou do positivismo, passou a se dedicar a temas mais atomizados, como o cotidiano, as relações de gênero, a *microstoria* italiana, e nisso foi se relacionando cada vez mais com os movimentos políticos que investiga, misturando-se aos mesmos, e quase se invisibilizando no processo. Entrevistas diminutas com especialistas assumem a posição metonímica do todo de seu pensamento para assim alcançar as massas e poder ser instrumentalizado, meros vislumbres de toda uma pesquisa compartilhados de forma mais ou menos egoísta, sem leitura, sem profundidade, misturados cá e acolá para a

constituição de um argumento que milita em prol de algo – outro fenômeno curioso do século XXI, em que todos, através das mídias sociais, se tornaram militantes de suas causas, adquirindo espécies de prerrogativas associadas a expectativas de pronunciamento público, o que leva o coletivo a buscar informações rápidas e operacionais para embasar seu argumento, reforçando aquilo que fora comentado há pouco, a superficialidade dos debates causada, em parte, pelo excesso de informação e pela facilidade e rapidez de seu acesso. A História, que antes se referia às nações, aos grandes homens e feitos – e falemos aqui “homens” mesmo, frente à tradicional negligência para com as grandes mulheres da história – e às “imobilidades” estruturais, e que era reconhecida por isso, hoje encontra-se numa posição curiosa e de difícil “digestão” por parte da sociedade. Nosso campo de conhecimento oscila entre a esfera tradicional, canônica, curricular, por assim dizer, que continua a se referir ao passado de forma “sólida”, por mais que busque sempre lembrar acerca das plasticidades de suas conclusões e da subjetividade empreendida, e as abordagens mais “arrojadas” da academia, com densas problematizações teóricas e conceituais, objetos de estudo extremamente particulares, valorização de fontes alternativas. De certo, muitos não reconhecem na História do presente, a ciência de “hoje”, a mesma disciplina que estudaram no colégio, e isso é um tanto preocupante, pois denuncia um hermetismo, seja voluntário ou não, e um descompasso entre as formas que a ciência histórica desenvolve para produzir conhecimento e os mecanismos de divulgação e alcance dos mesmos. Foi pensando esse pressuposto que em 2010, ainda às vésperas da conclusão da graduação em História, que essa pesquisa nasceu.

Partimos aqui de um pressuposto defendido por diversos outros autores, tais como Robert Rosenstone, Natalie Zemon Davis, Marcia Landy, Hayden White, dentre outros, de que grande parte da relação dos indivíduos para com o passado, para com a história, se daria a partir de fontes audiovisuais. Boa parte do que o grande público identifica com os recortes históricos se deve a determinado produto cultural que consumiu, seja o cinema, sejam séries televisivas, ou mesmo vídeo games. Hoje, em especial, no século XXI, com o advento das plataformas de *streaming* e com os compartilhamentos inclusive, as temáticas históricas, que apelam tanto para um romantismo de crise social

do tempo presente quanto para uma lógica do “diversidades/curiosidades”, têm se mostrado populares e lucrativas. Grandes franquias como *Vikings* e *Roma*, dentre as séries, e *Assassin’s Creed* e *Age of Empires*, no caso dos jogos eletrônicos, interferem significativamente na constituição de um conhecimento palpável acerca do tempo passado, e muitas vezes muito mais impactante e duradouro do que aquele adquirido através de mecanismos formais, como a sala de aula e o livro. De fato, hoje há uma miríade de conhecimento disponível numa base gratuita na internet, parte dele originalmente produzido por profissionais e segundo um crivo de qualidade institucional – as clássicas BBC, History Channel, ou hoje a Netflix e as diversas redes de canais na plataforma YouTube – e outras independentes, desenvolvidos por indivíduos profissionais ou não, com níveis oscilantes de qualidade – seja em termos de qualidade do *produto*, como fotografia, edição e tratamento sonoro, seja quanto ao *conteúdo* mais ou menos preciso e coerente. A História acadêmica não deve abrir mão de sua cientificidade em prol de um alcance maior, pois isso seria vulgariza-la, e nem deve ser retirada do currículo escolar, pois essa seria uma grande omissão, permitindo que mecanismos de alienação coletiva tivessem efeitos ainda mais significativos do que já têm. Entretanto, é preciso reconhecer que boa parte, ou melhor, uma parte imensa daquilo que a sociedade compreende como sendo o passado foi adquirida através de mídias audiovisuais. Inicialmente, o grande argumento dessa pesquisa era o de que deveríamos aprender com ela, talvez mesmo engrossar suas fileiras e nos juntar às equipes desenvolvedoras enquanto espécies de conselheiros, garantindo na medida do possível um maior nível de pertinência daquilo que é representado – afinal, como propõe Natalie Zemon Davis, que inclusive defende esse tipo de atitude por parte do historiador, figurinos, arquitetura, a fala, trejeitos, etiqueta, todo esse conjunto de características é o que primeiro chama a atenção do espectador, essa aura de autenticidade. Num segundo momento, fez-se necessário compreender *o que* era essa história no audiovisual, mais especificamente a história do blues estadunidense, para assim ter um maior entendimento acerca de como o presente se relaciona com o passado, recontando-o mais de meio século depois, atentando para as operações narrativas, os tipos de discursos implícitos – e explícitos – e mesmo as construções quase mitológicas e simbólicas para assim identificar a construção

de um lugar de fala, a constituição de uma identidade erigida sobre pilares históricos culturais. Hoje, entretanto, vamos além do *porque* e do *o que* para entender mais profundamente o *como*: existem mecanismos operantes da narrativa fílmica – e sim, aqui começamos a restringir o espectro da pesquisa, que começou tão amplo numa grande crítica à experiência presente, para o estudo de filmes – mais privilegiados que outros, e eles devem ser devidamente problematizados. As abordagens mais comuns quando se analisa um filme histórico ou de temática histórica – nosso caso aqui – é o de partir da “precisão factual” para então, após um balanço geral do argumento, identificar um eixo narrativo, o discurso em si que está ali presente. Entretanto, como a presente empreitada vem mostrando, existem muitos elementos que significam na diegese, e muitos deles não-verbais, e são precisamente esses elementos que nos interessam aqui, pois, afinal, essa é a maior de todas as diferenças entre a história contada nas mídias fílmicas e a escrita tradicional: o grau de intensidade emocional, sensorial e plástica que o filme se vale. E mesmo a profundidade da problematização crítica e as abstrações e debates teóricos da escrita podem ser alcançados através de determinados recursos e operações dentro da mídia fílmica, quando se volta a atenção para aspectos menos estruturais – como a língua ou códigos semióticos mais óbvios.

Pois bem. Resumindo de forma mais direta o que foi dito até aqui sem por outro lado atropelar a reflexão, uma vez que os pormenores serão debatidos, explicados e explorados no decorrer do texto, primeiramente, essa pesquisa carrega em si uma crítica e uma defesa, um objetivo por assim dizer: filmes *sobre* períodos históricos não só contam o que aconteceu, mas acabam reverberando também o que se pensa hoje – ou à época de produção do mesmo, o seu próprio “hoje” relativo – acerca desse passado, o que é relevante, o que não o é, o que deve e fora deliberadamente excluído ou ocultado, e, também, os grandes *porquês* que circunscrevem esse projeto. Em 2012, por exemplo, no mesmo ano em que o projeto de pesquisa que resultaria na dissertação de mestrado que antecede a presente tese ingressara no programa de pós-graduação em História com o objetivo de analisar os filmes *Ow Brother, where art thou?* (2000) e *Honeydripper* (2007) para investigar as formas pelas quais o cinema do século XXI trabalhava com o tema da história

do blues, fora promovida pelo então presidente dos EUA, Barack Obama, uma grande celebração na Casa Branca para homenagear o blues, com convidados de renome como B.B. King, Buddy Guy, Gary Clark Jr. e o roqueiro britânico Mick Jagger – que, a despeito do quão pitoresco sua presença possa parecer, exerceu imensa importância para o gênero e seus artistas. Há de se perguntar: por que essa celebração, logo naquele momento, logo aquele estilo, logo sob o mandato daquele presidente? Em verdade, não é difícil inferir essa resposta, ainda mais se tomarmos como pressupostas as conclusões apresentadas em *Cinema & Blues: representações audiovisuais do gênero no século XXI* (2014), de que, sendo associado a um histórico de exploração, abuso e racismo – sem, por outro lado, carregar significativamente o questionamento e combatividade de outros estilos como o jazz e o funk –, marcado por uma origem rural que irá definir a estética do som quando for gravado nas grandes cidades pelos selos independentes comandados majoritariamente por judeus, outra minoria étnica que lutava para prosperar nos EUA do século XX, o blues simboliza, em sua histórica, estética e legado, boa parte da contribuição cultural negra para a cultura do país, principalmente pela influência que exerceu, tanto sobre os próprios estilos autóctones posteriores – como o rock e o rap – quanto além-mar, com destaque para a British Invasion dos anos 1960, todos entusiastas e artisticamente debitários desse grupo específico de músicos. A pesquisa se debruçou à época sobre esse conjunto de filmes por notar um movimento de valorização da cultura e tradição afro-americana, uma vez que tantos filmes foram lançados num período curto de tempo – isso que não incluímos filmes de artistas afro-americanos de estilos diferentes, apesar de próximos ao blues, como o caso de *Ray* (2004), cinebiografia de Ray Charles. Podemos inferir que mesmo a eleição de Obama, o primeiro presidente negro dos EUA, se encontrava dentro desse movimento de valorização crescente. Logo, nada mais coerente que uma celebração a esse estilo, que é visto – de forma levemente equivocada¹ – enquanto o grande gênero “raiz”, o mais primitivo, e aquele de onde todo o resto da música negra daquele território emergiria. O que temos aqui é a formação de um discurso de identidade, que se estrutura

¹ Veremos afrente, com base em pesquisas confiáveis e cientificamente embasadas, que o blues não corresponde a um estilo primitivo, diretamente herdado da tradição africana, mas sim a um fruto da experiência dos descendentes africanos num contexto de liberdade recém adquirida, sendo contemporâneo, por exemplo, à gênese do jazz, que se deu em outra região.

mediante convenções histórico-estéticas e que busca afirmar e legitimar um grupo social a partir de sua contribuição para “uma história nacional”.

Em segundo lugar, a presente reflexão pretende lançar luz sobre zonas obscuras da análise fílmica. Não que nunca tenham sido trabalhadas ou notadas, mas propomos aqui um determinado olhar, um método por assim dizer, para, novamente, pensar o *como* enquanto tão revelador quanto os *porquês* e os *o quês*. Primeiramente, chamamos novamente a atenção para o conceito de *autenticidade*, já trabalhado na dissertação de 2014 enquanto aquilo que “convence” mais do que aquilo que “é”, uma relação de concordância com parâmetros e ideias socialmente pré-estabelecidos acerca de determinado tema ou recorte temporal, que pode ou não ter vínculo com a realidade. Esse conceito nos leva diretamente para o debate acerca dos limites e possibilidades da produção de conhecimento científico em História e, em última análise, uma própria crítica das concepções de *verdade* em se tratando de narrativas do passado, o que nos leva a uma segunda conceitualização, que consiste em propor que pensemos nossas fontes não como documentos objetivos, e também não tanto como rastros, mas enquanto *resíduos* de natureza *spectral*, conceitos esses forjados a partir dos debates acerca da linguagem, especialmente influenciados pelo pensamento de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben e Paul Ricoeur, e que serão melhor explicados e defendidos adiante. Além desses debates mais propriamente históricos, outro grande objetivo aqui é pensar, ainda derivado diretamente do conceito de *autenticidade*, a função da música e do som em obras fílmicas enquanto elementos semânticos na medida em que acrescentam valor às imagens, podendo ser simpáticos ou asimpáticos, como propõe Michel Chion, e operam delimitando a atmosfera da diegese e, quando utilizando da ferramenta Dolby Surround, espacializam o filme, inserindo o espectador dentro da diegese e trabalhando com diversos níveis de escuta, o que oferece ferramentas argumentativas diversas para os realizadores do filme – como no caso estudado em *Cinema & Blues*, em que notou-se uma espécie de discurso de caminhada do progresso, civilizatória, do blues migrando do Sul rural, em que a música como enunciação e a música enquanto elemento da paisagem estavam divididas dentro do design de som das caixas surround, para as cidades do

Norte, onde passa a se integrar ao ambiente de forma mais poderosa, “dominando”, por assim dizer, o espaço sonoro. Isso nos leva ao último ponto central dessa pesquisa, que é pensar a paisagem sonora, a *soundscape*, usando o conceito de Murray Schafer, mas ampliando aqui o conceito de paisagem para o de *lugar sonoro*, passando pelas reflexões de Deleuze e Guattari acerca do território enquanto aquele espaço modificado pelo gestual, enquanto algo dinâmico, mas aqui, no nosso caso, esse território tornado *lugar* precisamente pela sua especificidade não somente espacial como também temporal: reconhece-se a sonoridade de determinado local e tempo, e mensura-se a partir disso seu “coeficiente de autenticidade” – essencialmente subjetivo, é claro.

Também procuraremos tirar conclusões acerca das formas pelas quais a história do blues é rememorada, contada, e, por que não, manipulada para a consolidação de um discurso, que funda um lugar de fala, que se estabelece e se legitima a partir de um grupo social-étnico-histórico e que reivindica relevância aos níveis local (Chicago), nacional (EUA), estético (enquanto gênero musical) e mesmo étnico, num alcance mais amplo, enquanto progenitor dos outros gêneros musicais de matriz africana, frente a um mundo globalizado em que a cultura estadunidense penetrou de forma predominante – naturalmente que essa última instância será duramente questionada aqui, mas isso não a impede de ser uma realidade discursiva atual. A história do blues é confusa e se mistura demais com mitologia. Desde o mistério que cerca a morte de Robert Johnson, passando pelas reivindicações de autoria de temas quase idênticos, até a contabilidade praticamente inexistente dos estúdios Chess, que tocavam a empresa tal como um negócio familiar apesar das imensas dimensões que atingiram a determinada altura, disputando artistas com gigantes como a Atlantic records, a história e memória do blues tem sido objeto de disputa, de reconstrução, de romantização, principalmente por ter assumido esse grande pódio de progenitor, estratégia que pode ser creditada em grande parte a Willie Dixon a partir dos anos 1960 e dos movimentos revivalistas das universidades estadunidenses. Compreender os usos – e abusos, remetendo-nos ao clássico texto de Nietzsche – desse manancial informativo é compreender que ferramentas vêm sendo utilizadas para a

consolidação de um discurso muito mais amplo, o que pode permitir ao leitor interessado – porque, naturalmente, é um tema deveras específico – se relacionar com esse universo cultural de forma menos inocente e mais crítica.

Cabe ainda frisar que partimos aqui da ideia de William Guynn do filme enquanto *lugar de memória* na medida em que conecta os indivíduos do presente ao seu passado, sendo assim não apenas obras de arte e/ou entretenimento, mas, de fato, elementos de relevância da cultura atual. Não pensamos aqui eles enquanto “reflexo” ou “sintoma” do presente, tão menos os julgamos estratégias intencionalmente manipuladoras da consciência histórica. Em verdade, partamos aqui do pressuposto dialético de que os filmes influenciam na mesma medida em que são influenciados pelo seu ambiente cultural, daí a nossa predileção pelo conceito de *autenticidade*: um filme que deseje abordar o passado com grande aceitação do público deve buscar essas informações predominantes no tecido social, e ao recontar essa “estória” dessa forma determinada acaba por reforçar aquela imagem acerca do recorte passado. Não há como separar as duas instâncias, ao menos não nesse tipo de filmes, pois naturalmente que narrativas críticas e sem compromisso com o naturalismo da representação podem jogar com outros tipos estratégias diegéticas, mas aqui pensamos narrativas naturalistas propriamente hollywoodianas para investigar o grande público – não os especialistas em cinema, nem os especialistas em música, mas toda a multidão que terá acesso ao filme. Por esse mesmo motivo é válido reiterar: investigaremos aqui os filmes a partir da ideia de que sejam elementos da malha cultural do presente, muito mais do que manifestos políticos, muito mais do que argumentos dos diretores e realizadores. A crença que norteia nossa metodologia será a de que, quando se propõe produzir um drama hollywoodiano tradicional acerca do passado, determinados parâmetros são seguidos, e nos interessa perceber, em última análise, de que forma elementos não óbvios, não-dados, acabam por ser incorporados, atribuindo um sentido específico de forma ativa, mesmo que, aparentemente, estejam apenas “contando a história” que todos sabem – tal como, podemos dizer, acontece na ciência histórica.

Por fim, nossa análise parte da investigação do filme *Cadillac Records* (2008), tomado enquanto fonte tanto pelo seu alcance social, sendo uma obra

que recebeu não só uma quantidade de prêmios relevante, sendo ainda indicado a outros, contando também com bom orçamento e um elenco de peso, como também pela sua própria natureza enquanto mídia fílmica, com um tratamento sonoro interessantíssimo e a proposta de abarcar tanto um período de tempo extenso como também uma considerável constelação de personagens históricas. Sendo assim, tendo já o *que* e o *porquê*, avaliaremos *como* essa narrativa se estrutura, com especial destaque às problematizações teórico-metodológicas aqui propostas. O filme já fora analisado anteriormente com relação à sua estruturação discursiva, mas retornamos a ele aqui para estender as análises promovidas em Cinema & Blues (2014) agora com o foco nesse aspecto mais propriamente das potencialidades do som, avançando desde a trilha em si até o as estratégias do design de som, em comunicar um argumento e nos expor as formas pelas quais o presente se relaciona com essa instância menos palpável do passado.

1. Sobre os limites e possibilidades de produção de conhecimento histórico

O ponto de partida dessa reflexão consiste no questionamento acerca do método científico da pesquisa histórica. A partir de fins da década de 1960 e mais intensamente nos anos 1970 novos trabalhos e reflexões acerca do ofício do historiador surgem, denunciando sua natureza específica. Podemos pontuar como guinada as críticas ao estruturalismo que surgem na França, especialmente com Michel Foucault, Jacques Derrida e Émile Benveniste, e que irão influenciar significativamente a *linguistic turn* nos EUA, com autores como Hayden White publicando já em 1966 tanto o polêmico texto “O fardo da História” quanto o seu clássico trabalho *Metahistória*. O ponto central aqui seria perceber que, uma vez que se expressa através da linguagem escrita, a História acaba por se aproximar muito da natureza do romance. Primeiramente, o historiador não simplesmente aglomera fatos, acontecimentos, vestígios, indícios e relatos em sua obra, não se limita a uma “coleção de anedotas” ou verbetes. O trabalho do historiador se norteia pela constituição de uma narrativa coerente que defenda um argumento. Frente a uma imensidão de informação relativa ao objeto central, recortado e delimitado da grande amostragem da realidade, deve-se selecionar aquilo que é pertinente e ordenar as informações de modo a lhe atribuir sentido. White cita Jakobson nesse ponto, destacando que parte importantíssima da ordenação narrativa consiste em posicionar as informações, hierarquizando-as e destacando aquelas que correspondem a pontos chave dentro da lógica interna dos acontecimentos tal como o pesquisador a entende e pretende transmitir ao público. Da mesma forma, os diversos vestígios, as partes do todo, devem ser interconectados, ligados de forma inteligível, para assim constituírem um corpo narrativo organizado. Muitas vezes essas inter-relações não estão dadas *a priori* e muito menos se insinuam de forma óbvia, salvo registros que se propõe já em sua origem quase que documentos históricos. Aqui, dialogando com R.G. Collingwood, o autor resgata a ideia de “imaginação construtiva” (WHITE, 2001, p.76), que seria essencialmente a capacidade humana de imaginar, mediante pressupostos lógicos, palpáveis, ao menos verossimilhantes e, na medida do

possível, cientificamente comprováveis ou ao menos plausíveis, as interconexões entre os diversos fragmentos do passado que encontra – algo como seguir os rastros ou uma trilha, em que um sinal indicial “acusa” sem de fato o ser, apelando para a capacidade de abstração, que aqui associamos à imaginação. Por fim, após ter ordenado esse material dentro de uma relação de causalidade/conectividade e determinadas informações que são essenciais para o entendimento do processo, faz-se necessário formular um argumento, atribuir àquilo algum sentido, pois a História não se limita a “contar” o passado, mas sim produzir conhecimento, uma reflexão crítica acerca do mesmo, fruto de problemáticas do presente. Como propôs Nietzsche em suas “Considerações Intempestivas”, a História deve servir à vida, não se limitando a um colecionismo fetichista ou um erigir de modelos morais, mas sim alimentando os espíritos a partir do estudo de nossas origens. Para tal, Northrop Frye argumenta que o pesquisador se vale de estruturas de enredo pré-genéricas, e que a interpretação na história consiste em fornecer a uma sequência de acontecimentos as mesmas de tal modo que a sua natureza de processo abrangente seja revelada por figurar como uma *estória de um tipo particular* (WHITE, 2001, p.74), formas de se contar uma “estória”, herdadas da literatura; sendo o relato escrito nosso meio predominante de transmissão do conhecimento, ao contrário das ciências “duras” ou “exatas”, que podem se comunicar por meio de equações e tabelas de dados fruto de experimentos repetidos serialmente, é natural que a técnica redacional influencie a forma pela qual a tese de determinado profissional irá relatar sua pesquisa e reflexão. É a partir daqui que White formula o ponto central de seu argumento: a questão tropológica.

O autor resgata o conceito de *tropos* enquanto o desvio, aquela operação linguística que desloca o sentido original tanto da palavra quanto do argumento, atribuindo-lhe nova natureza. Segundo suas palavras,

A palavra *tropico*, de tropo, deriva de *tropicos*, *tropos*, que no grego clássico significa “mudança de direção”, “desvio”, e na *koiné* “modo” ou “maneira”. Ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, que em latim clássico significava “metáfora” ou “figura de linguagem”, e no latim tardio, em especial quando aplicada à teoria da música, “tom” ou “compasso”. [...] Para retóricos, gramáticos e

teóricos da linguagem, os tropos são desvios do uso literal, convencional ou “próprio” da linguagem, guinadas na locução que não são sancionadas pelo costume ou pela lógica”. (WHITE, 2001, p.14).

Citados como os principais, temos a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. A metáfora seria o se referir a algo através de um diferente análogo, emprestando de outro referencial ou signo ou o seu sentido peculiar ou uma relação simbólica compartilhada – como se referir a um dia nublado ou chuvoso como “clima londrino”, remetendo ao estereótipo da cidade britânica, ou dizer que alguém tem “vontade de ferro” em alusão à dureza e firmeza do metal, que de semelhante à disposição do espírito tem nada mais que um aspecto simbólico. Para White, a figura da metáfora estaria fortemente associada à uma lógica idiográfica de escrita, que, buscando generalizações e o desenvolvimento de grandes explicações, algo próximo à “biologia antes de Lineu ou na química antes de Lavoisier” (WHITE, 2001, p.82), procura por similitudes, com o fim de catalogação, ao que o autor associa ao estilo literário do romance, como concebido no século XIX.

Quando pensamos os *tropos* da metonímia e da sinédoque lidamos com uma espécie de jogo de escalas: o todo pela parte, ou a parte pelo todo. No primeiro caso, temos enquanto exemplo expressões como “um belo *Dürer*”, em alusão não ao artista, mas à sua obra, a simbolização das partes a partir de um denominador comum. A essa figura de linguagem o autor associa a estratégia mecanicista de escrita histórica, aquela que busca relacionar parte a parte numa relação mais ou menos causal, o que se relacionaria ao estilo literário da tragédia², em que o encadeamento inevitável de acontecimentos leva a trama ao longo de seu desenrolar. Do outro lado, quando pensamos em sinédoque temos a relação invertida. Sendo mesmo por vezes pensada enquanto um tipo específico de metonímia – e as duas exemplares diferenciados da metáfora –,

² Segundo Aristóteles em sua *Poética*, seria a “representação de uma ação elevada, de alguma extensão completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p.43), ou, como em *Categorias Italianas*, “a culpabilização do justo”, e a comédia como a justificação do culpado (AGAMBEM, 2014, p.26).

tende a pensar-se o todo enquanto representativo das partes, atribuindo ou destacando em elementos específicos – como eventos ou indivíduos – as características pertinentes ao seu pertencimento à coletividade – como um líder político representado em função de sua trajetória pública em lugar de suas especificidades particulares ou um evento de alcance em função de sua representatividade histórico-social ao invés de suas dinâmicas e contradições próprias. A essa operação White associa à estratégia historiográfica organicista, que consiste em estabelecer relações causais não entre as partes, tal como na mecanicista/metonímica, mas sim entre as partes e o todo, tal como o nome sugere, um grande “organismo” em que cada segmento está vinculado ao pleno funcionamento do grande plano, algo relativamente mais “otimista”, tanto que é associado ao gênero da comédia³. Citando o próprio autor para ficar possivelmente mais claro,

A metonímia, sendo reductiva nas suas operações, forneceria um modelo da forma de explicação que chamei mecanicista, pois esta se caracteriza por apreender o campo histórico como um complexo de relações entre parte e parte e por tentar compreender esse campo em função das leis que ligam um fenômeno a outro como causa associada a um efeito. Já a sinédoque sancionaria um movimento na direção oposta, no sentido de integrar todos os fenômenos aparentemente específicos num todo, cuja qualidade era de molde a justificar a crença na possibilidade de compreender o particular como um microcosmo de uma totalidade macrocós mica, que é exatamente o objetivo e todos os sistemas organicistas de explicação. (WHITE, 2001, p.93).

Resta mencionar a ironia aqui, que nada mais é do que um modelo *dialético* de comunicação, que contém em si implicitamente uma negação crítica daquilo que afirma:

O que está implícito aqui é um tipo de atitude para com o próprio conhecimento que é implicitamente crítico de todas as formas de identificação, redução ou integração metafóricas dos fenômenos. Em resumo, a ironia é a estratégia linguística que fundamenta e sanciona o ceticismo como tática explicatória, a sátira como modo de urdidura do enredo, e o agnosticismo ou o cinismo como postura moral. (WHITE, 2001, p.93).

³ Aqui, tal como encontramos na *Poética* de Aristóteles, corresponderia ao inverso da tragédia, ou seja, a redenção do que carece de virtude.

A esse *tropos* o autor associará a estratégia histórico-narrativa do contextualismo, em que posiciona os indivíduos numa atmosfera historicizada comum, apesar de ainda reconhecidamente independentes; fazem parte do mesmo enredo, tal como no modelo metafórico/idiográfico/romanceado, mas as partes se reafirmam continuamente enquanto relativamente desvinculadas, apesar do pertencimento geral. A essa estratégia White associou o gênero literário da sátira, que joga com essas contradições e sugere a crítica mais do que a defende. Temos assim a seguinte relação, em resumo:

Tropos	Modo de Explicação	Tipo de enredo
Metáfora	Idiográfico	Romance
Metonímia	Mecanicista	Tragédia
Sinédoque	Organicista	Comédia
Ironia	Contextualista	Sátira

Essa conceitualização proposta por Hayden White serve para defender seu argumento acerca da natureza inelutavelmente subjetiva da escrita histórica. O pesquisador toma um conjunto documental e deve se posicionar com relação a ele, ordenar os vestígios, organiza-los, cataloga-los, buscar uma lógica interna e recriar as lacunas que os interconectam, e, segundo o autor – e assim concordamos –, no momento da transmissão das conclusões, determinadas estratégias muito próximas daquelas utilizadas pela escrita ficcional serão empreendidas, pois só assim é possível imputar sentido e dar coerência à narrativa. E inclusive existem outros fatores envolvidos para além das disposições próprias do autor, como bem analisam outros teóricos.

Para Michel Foucault, o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos (FOUCAULT, 2010, p.49), um jogo entre aquilo que se escreve, o que se lê, o que se revela, aquilo que entende e que se transmite. Importante notar o uso da expressão “uma verdade”, o que já traz implícita a compreensão de sua relativização, podendo ser inclusive pensada enquanto um discurso, discurso esse que passou por

determinados filtros em sua gênese e que será novamente submetido a semelhante procedimento na sua transcodificação nas mãos do pesquisador. O filósofo destaca a função do autor enquanto princípio de agrupamento do discurso, o foco de sua coerência, aquele que ordenará o argumento – tal como visto em White. Temos aqui, entretanto, algumas variáveis pertinentes a serem levadas em conta, como as instâncias da disciplina e da doutrina. À primeira se remeteria o domínio de objetos, conjunto de métodos, corpus de proposições consideradas verdadeiras, jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos (FOUCAULT, 2010, p.30), uma escola de pensamento por assim dizer, tal como a diferença entre a história serial estruturalista dos *Annales* franceses e a *microstoria* italiana, ou o *behaviorismo* de Skinner e a psicanálise no campo da psicologia. As vinculações metodológicas determinariam assim a forma pela qual certo conjunto de objetos seria tomado, analisado, que tipo de relações se fariam relevantes ali e mesmo a forma de relato a que estaria submetida. De maneira semelhante, quando falamos em doutrina pensamos em uma instância que liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros (FOUCAULT, 2010, p.43), ou seja, que estabelece parâmetros morais, vínculos ideológicos coletivos que, de certa maneira, “dividem” a comunidade científica, por mais universalista que seu postulado científico herdado do iluminismo possa reivindicar ser. O que o autor procura afirmar aqui é que toda a pesquisa existe para responder perguntas, para embasar argumentos, legitimar discursos ou atacar e contestar postulados dominantes, e essas posições estão intimamente atreladas a mecanismos de interdições, códigos estabelecidos moral ou institucionalmente que determinam o que pode ou não ser dito bem como quando e onde. A academia, os partidos, órgãos públicos, organizações privadas, a cada ambiente consiste um sistema de regras próprio, que se define tanto pelo que restringe quanto pelo que prega. O discurso não é, assim, simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que e pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2010, p.10).

Posição semelhante é assumida por Michel de Certeau, que enxerga nas constatações do historiador não só a sua própria subjetividade, como

também um lugar de fala, de onde são compartilhados métodos e visões de mundo. Segundo o mesmo, “desde que se procure o ‘sentido histórico’ de uma ideologia ou de um acontecimento, encontram-se não apenas métodos, ideias ou uma maneira de compreender, mas a sociedade à qual se refere a distinção daquilo que tem ‘sentido’” (CERTEAU, 2010, p.45), ou seja, equivale a dizer que é possível mapear a origem das questões que levaram ao desenvolvimento da investigação, e isso acaba por dizer tanto do lugar de fala quanto das conclusões obtidas acerca do passado. A história seria assim para Certeau “relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura)” (CERTEAU, 2010, p.66), e o trabalho do historiador, baseando-se aqui no pensamento de Roland Barthes e concordando, como se notará, com o restante da bibliografia comentada há pouco, seria aquele de reunir menos os fatos do que os significantes (CERTEAU, 2010, p.52), buscar aquilo que de fato remete a algo dentro de um sistema cognitivo um tanto semiótico, um outro tanto linguístico, mas inevitavelmente ligado ao espaço de experiência, a esse lugar de fala social de onde se pronuncia o historiador.

Esse postulado característico do pós-estruturalismo⁴ é profundo influenciador da já mencionada *linguistic turn* estadunidense, que traz questionamentos oriundos dos estudos linguísticos franceses. Um dos pensadores mais interessantes aqui é Émile Benveniste, que parte do estruturalismo de Saussure para problematizar a relação entre língua e linguagem a partir da enunciação. Temos aqui uma crítica à concepção saussuriana de que a relação essencial da estruturação de uma língua, ou seja, a que se dá entre significante – a imagem acústica – e significado – a ideia abstrata que é carregada juntamente – seria *arbitrária*. Para Benveniste

⁴ Pensando aqui o pós-estruturalismo a partir dos contornos estabelecidos por James Williams em seu trabalho intitulado *Pós-estruturalismo* (2012), que destaca a natureza desse movimento intelectual que, tal como a nomenclatura sugere, busca compreender os *limites* em lugar das regras/estruturas, o particular, “trabalhando dentro das coisas para desfazer seus postulados exclusivistas de verdade e pureza” (WILLIAMS, 2012, p.23), uma corrente de pensamento que deriva dos trabalhos de Husserl, Heidegger, Freud, Kant e Nietzsche e se manifesta – destacadamente pelo autor – mais evidente nas teorias de Derrida, Deleuze, Lyotard, Foucault e Kristeva, com noções acerca da ideia de *verdade* sendo relativizadas, tornadas uma questão de *perspectiva*, valorizando o indivíduo/individualidade (WILLIAMS, 2012, p.31), constatando que existem dimensões importantes da experiência humana que não podem ser contempladas de dentro da ciência – destacando, por exemplo, as artes e sua relação com o inconsciente enquanto zona limítrofe da consciência racional.

essa relação seria em verdade *necessária*, uma vez que esse corte acústico não existiria sem a ideia correspondente e vice-versa. Temos aqui a crença de que “a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. Aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento” (BENVENISTE, 1976, p.26). Ou seja, a partir do ato de fala, que se dá predominantemente através de um código linguístico, que oferece assim limites e possibilidades abarcados por suas potencialidades expressivas, é que o indivíduo não apenas dá sentido à realidade, mas mesmo determina os meios pelos quais a experiência da realidade pode ser percebida e vivenciada.

Com relação à enunciação, podemos pensar aqui o que propõe Giorgio Agamben, que igualmente pensa a experiência humana a partir do *gesto*, do agir sobre o mundo, e esse agir se dá igualmente através da linguagem, mecanismo de comunicação de ideias abstratas. Para o autor, a vida é aquilo que se gera na palavra e nela permanece inseparável e íntima (AGAMBEN, 2014, p.105), e reforça o argumento remetendo-se a um conceito inerente à dramaturgia, o termo *prósopon*. Associado inicialmente a um significante mais próximo de “máscara”, correspondia de fato a um instrumento cênico que assumia a função das feições originais do ator, criando uma cisão entre a pessoa e a personagem encenada – a saber, entre o universo fantástico ali representado e a realidade daquela figura social. Entretanto, a certo ponto “o termo *prósopon* muda de significado e, contrapondo-se à ‘pessoa’ em sentido teatral, começa a designar a ‘personalidade moral’ de um homem” (AGAMBEN, 2014, p.39), ou seja, por meio de uma derivação conceitual parte-se dessa ideia inicial que curiosamente vem do teatro para se pensar a práxis humana social enquanto um exercício ativo de interpretação, a vida como performance, mediada pela linguagem precisamente, algo semelhante aos conceitos de *persona* de Carl G. Jung ou de *configuração* de Norbert Elias, mas aqui, no caso, remetendo-se mais especificamente ao fenômeno do ser-aí no mundo através do fenômenos linguístico.

No segundo volume de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari reforçam essa posição que destaca a força do lugar de fala sobre o processo individual de estruturação do discurso ao afirmar que o enunciado, unidade elementar da linguagem, é em verdade uma palavra de

ordem, feito para ser obedecido e fazer obedecer. Para eles, essas palavras de ordem “não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’” (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.16), sendo esse vínculo inevitável. Ou seja, o que os autores identificam aqui é a existência de uma rede (micro)política de agenciamentos sobre os corpos falantes que determinam relações específicas de dominação, desde a língua enquanto sistema estruturado de comunicação – dominar as normas gramaticais e semânticas – até os códigos de grupo dos lugares de fala em questão – o domínio da linguagem científica, musical, jurídica. Como propunha Foucault, citado há pouco, quando se fala, dentro da academia – ou se escreve, melhor dizendo –, remete-se muito mais aos seus “pares”, àqueles outros indivíduos que compartilham dos códigos de grupo, do que para a sociedade enquanto um todo (FOUCAULT, 2010). Para os autores aqui citados, essa situação denuncia esse aspecto normativo da própria linguagem. Citando-os,

O modelo científico através do qual a língua se torna objeto de estudo não é senão um modelo político através do qual a língua é por sua vez homogeneizada, centralizada, padronizada, língua de poder, maior ou dominante. [...] Formar frases gramaticalmente corretas é, para o indivíduo normal, a condição prévia para qualquer submissão às leis sociais. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.82).

A esse regime de submissão e dominação social a partir do uso prático da linguagem os autores chamam ironicamente de “nova forma de escravidão”, uma escravidão de si mesmo, uma vez que “quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo” (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.72).

Por fim, cabe também citar a posição de Jacques Rancière, que, resgatando as posições de Michelet, nos afirma que a condição fundamental para a produção do conhecimento histórico é que se caíem as testemunhas, que se tornem mudas as vozes de uma multidão de mortos, e que caiba ao historiador a função de falar por eles. Segundo o mesmo, “a substituição da *mímesis* pela narrativa inventa essa personagem cujo testemunho é mudo,

essencial para colocar a História na posição de ciência” (RANCIÈRE, 2014, p.83), posição similar ao do já citado Michel de Certeau, para quem escrita representa um *rito de sepultamento*, estabelecendo um lugar para os vivos (CERTEAU, 2010, p.107). A preocupação a História assim não deve ser a da cronologização ou do simples contar do que infere-se ter acontecido através dos vestígios, documentos e relatos tal como uma crônica, mas sim criar sentido, explicar e produzir conhecimento acerca do passado de forma a servir o presente. Tal como propunha Friedrich Nietzsche em suas segundas “Considerações Intempestivas”, a ciência histórica deveria ter o cuidado de não “enterrar os vivos”, mas sim abrir horizontes, e para tal destaca a importância do historiador agir como um dramaturgo (NIETZSCHE, 2005, p.121), abraçando a natureza peculiar de seu trabalho e alimentando o que vai chamar de espíritos “supra-históricos”. Podemos chamar novamente aqui, para a conclusão cíclica ao estilo *forma sonata*, novamente Hayden White, por quem iniciamos esse primeiro segmento da tese, que destaca, assim, que entre o romance, a literatura ficcional, e a história acadêmica a diferença reside muito mais no *conteúdo* do que na *forma*, uma vez que ambas se valem de estratégias similares de ordenação da informação, produção de sentido e transmissão através da linguagem, determinada a partir de um lugar de fala. Citando-o para concluir,

O ponto é que a narrativização produz um sentido diferente do que é produzido pela cronicização. E o faz impondo uma forma discursiva sobre os eventos que sua própria crônica comporta, por meios que são poéticos por natureza; ou seja, o código narrativo se faz dos domínios performativos da *poiesis* mais do que da *noesis*. Isso foi o que Barthes quis dizer ao afirmar: “A narrativa não mostra, a narrativa não imita [...] sua função não é ‘representar’, mas constituir um espetáculo”. (WHITE, 2011, p.465).

1.1 O audiovisual como fonte de pesquisa

Estando acertados com relação à especificidade do ofício historiográfico e à semelhança em termos de sua natureza narrativa com a escrita ficcional, podemos sem muito esforço também aceitar a validade das fontes ditas “ficcionalis” para o estudo e entendimento do passado, uma vez que, por mais que não representem com fidelidade científica o passado tal como a História acadêmica o pretenderia fazer, nos oferecem de uma forma ou de outra uma leitura acerca daquele tempo, seja de seus contemporâneos, no caso de filmes *históricos*, como um *Encouraçado Potenkim* (1925), ou das concepções de um presente acerca dos eventos passados que lhe são caros enquanto fatores modeladores de sua identidade e legitimidade, no caso de filmes *sobre história*, de onde podemos citar uma profusão incontável de obras.

Um dos pioneiros dentro do campo historiográfico a se debruçar sobre fontes audiovisuais – mais especificamente o cinema – e a destacar sua importância e relevância para a produção de conhecimento científico fora o francês Marc Ferro. Para o autor, sendo a função primeira do historiador despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios, e, em segundo, confrontar os diferentes discursos para descobrir uma realidade não visível (FERRO, 2010, pp.56-57), o cinema ofereceria precisamente esse tipo de ferramenta – ou ao menos a possibilidade de. Enquanto a História era tradicionalmente produzida a partir de estruturas estatais, universidades e grandes instituições, comandadas pelos “grandes protagonistas” – o estado, o capital, a academia – o cinema detinha meios de dar voz a outros grupos, representar os movimentos sociais e acontecimentos de magnitude de forma mais livre – apesar de inelutavelmente refém de financiamento de alguém, denotando um *lugar* –, emancipados inclusive das restrições linguísticas do lugar de fala, como vimos em relação às teorias de Foucault, de Certeau, Deleuze e Guattari, jogando com o poético, o simbólico, com a força das imagens, da música e da dramaturgia para criar sentido e dar vida a uma interpretação do passado histórico. Para Ferro,

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização (...) cria o acontecimento. (FERRO, 2010, p.11).

Temos aqui uma quebra de postulado: num momento em que a História passa a se debruçar sobre novas fontes, como o folclore, as artes e festas populares, esse questionamento acerca do que de fato aconteceu se flexibiliza, e novos objetos adquirem a prerrogativa de vozes do passado, posto que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História (FERRO, 2010, p.32).

Seguindo nessa linha, mas já do outro lado do Atlântico, Robert Rosenstone vai além, buscando mesmo legitimar os cinegrafistas enquanto uma espécie de historiadores à sua maneira, ao que o autor vai chamar de “história como visão” (ROSENSTONE, 2010, p.233). Para o autor,

O sentido abrangente do passado que elas [as narrativas audiovisuais] transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. (ROSENSTONE, 2010, pp.23-24).

O que Rosenstone defende, ao fim e ao cabo, é que ambas as mídias – escrita e fílmica – detém ferramentas eficientes para a comunicação do conhecimento acerca do passado, apenas em graus e especificidades diferentes, devendo assim ser julgadas de acordo com os próprios méritos, limites e possibilidades – não esperar precisão factual e reflexão crítica de um filme ou carga emocional e solidez das imagens, atmosferas e sentimentos no texto escrito. Muito mais focado sobre a questão do cinema enquanto “imagem

em movimento” do que o conceito de audiovisual, bem como sobre os debates acerca do fenômeno narrativo, o autor defende que as verdades expostas no filme são de ordem simbólica e metafórica, não literais, e que, ao jogar com operações discursivas de manipulação do tempo representado – condensação de personagens e eventos, alteração de datas ou de alguns acontecimentos, compressão do tempo⁵ e deslocamento, tanto geográfico quanto temporal (ROSENSTONE, 2010, p.64) – afetam a maneira como vemos o passado, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas (ROSENSTONE, 2010, p.18). Dessa forma, estabelecendo pouca ou nenhuma oposição entre os dois tipos de “formas de contar”, o estudo acerca das estratégias pelas quais a indústria cinematográfica ou mesmo os pequenos estúdios independentes ou realizadores autônomos do presente – ou melhor, de *um presente* – revela, tal como propôs Ferro, muito acerca da sociedade de onde o filme fala e de como essa sociedade, esse presente, se relaciona com seu passado e que tipo de continuidades ou rupturas enxerga, experimenta e reproduz.

Marcia Landy, em sua coletânea *The Historical Film: history and memory in film* (2001) reúne um grande grupo de pesquisadores que vão pensar as dinâmicas dos filmes com o meio social de onde emergem e com quem dialogam, sendo, como propõe a organizadora na introdução do livro, comumente não só uma forma de moralidade coletiva, mas também fonte de moral (LANDY, 2001, p.8), uma vez que podem fomentar a ação social de indivíduos, reforçar laços culturais – étnicos, nacionais, grupais, de gênero – e não só contribuir como também forjar matrizes identitárias. Como afirma George F. Custen, dialogando com Lowenthal, obras cinematográficas tendem a assumir uma função semelhante às biografias de Santos no passado, tomando trajetórias exemplares como parâmetro distante para “preparar” ou educar o público comum para exercer seus respectivos papéis numa ordem social (CUSTEN, 2001, p.68), e parte desse sucesso reside na identificação

⁵ Aqui cabe uma breve comparação entre o que Rosenstone chama de *compressão* temporal e a própria concepção do “terceiro tempo” proposto por Paul Ricoeur. Como afirma François Dosse em seu texto sobre a relevância e importância dos trabalhos do filósofo para a pesquisa histórica, ao tempo cósmico, da natureza, e o tempo subjetivo humano, que experiencia o passar das horas de forma pessoal e relativa, existiria o tempo da narrativa, que joga e manipula o decorrer dos acontecimentos, estendendo um instante em horas ou meses em uma frase como “algum tempo depois” (DOSSE, 2001, p.49).

dessa audiência com a figura que interpreta essa personagem histórica: um ator, normalmente uma celebridade, que empresta parte de seu carisma e persona pública reconhecível ao papel, afetando a forma pela qual esse grupo do presente se relacionará com os indivíduos do recorte encenado – o que o autor chama de dicotomia da estrela, “estrela-como-estrela/estrela-como-ator”, que influencia tanto em termos de sua tradição dramaturgica quanto da dimensão publicitária que será empregada na disseminação da obra (CUSTEN In LANDY, 2001, p.73). É seguindo essa linha e concordando diretamente que Pierre Sorlin vai, por exemplo, afirmar que não é correto se pensar o diretor enquanto centro criativo-argumentativo da narrativa, pois há outros profissionais envolvidos, bem como financiadores e estúdios permanentemente em negociação quanto ao que será exibido, sendo o diretor mais uma figura de liderança e articulação (SORLIN, 2001, p.42). Daqui emerge um pressuposto conceitual importantíssimo a ser levado em conta, quando pensamos a transmissão de uma abordagem ou interpretação histórica em mídias fílmicas: quando tomamos a História escrita em geral lidamos com um único agente ordenador do discurso que, por mais que dialogue entre uma bibliografia plural – ou assim se espera – e mesmo tendo parceiros de escrita, que raramente ultrapassam dois, o historiador profissional ainda detém certa autoridade e a centralidade do processo narrativo; são suas palavras, sua crítica, sua forma de organizar as evidências. Num filme, existem diversas “camadas” a serem levadas em consideração, desde o roteiro, passando pela direção, a fotografia, o tratamento sonoro, as diretrizes do estúdio, limitações orçamentárias e tecnológicas, a personalidade e técnica dos atores, toda a dimensão social fruto das estratégias de mercado para veicular aquela obra. Não é simplesmente uma interpretação sobre o passado, mas um esforço coletivo de parte da sociedade que produzirá uma reflexão heterogênea acerca de um tema que se crê muitas vezes canônico, mas que pode ganhar nova roupagem e atingir positivamente ou não o público. Nesse sentido, muito mais interessante do que analisar pontualmente o que está presente num discurso fílmico sobre o passado é, em lugar de se perseguir o *significado* de um filme ou intenção, que se analise o resultado final e seus efeitos sociais (SORLIN, 2001, pp.44-45). Em que medida essas representações fílmicas estariam de acordo com a forma pela qual a história tradicional estabeleceu como

referencial oficial, e em que grau o público poderia demonstrar concordância ou não com aquilo que vê na tela? Da mesma forma, em que medida esses fatores influenciariam na repercussão da obra? Isso nos leva a pensar um conceito chave para essa problematização, o de *autenticidade*.

Natalie Zemon Davis percebe em seu artigo que a recepção dos filmes de temática histórica está diretamente atrelada à coincidência entre as caracterizações mais “estéticas” e as noções pré-estabelecidas socialmente acerca do recorte. Falamos aqui em vestimentas, cenários, sejam eles urbanos ou rurais, determinado tipo de música e de costumes, de códigos de conduta e sotaques, o que pode ou não ter relação real com o passado retratado. O grande problema é que a história mais tradicional, como se sabe, dedicou-se majoritariamente no passado a narrar os grandes feitos e acontecimentos daqueles indivíduos “maiores que a vida”, os imortais, heróis, santos, e mesmo quando não o fez dedicou-se a outros aspectos propriamente estruturais. Sendo assim, historicamente os estudos acerca dos costumes, da cultura popular, não ocuparam o lugar privilegiado tanto da produção quanto da transmissão didática em se tratando dos estudos de História ao nível profissional. Apenas com a recente aproximação da antropologia (DAVIS, 2011), a *linguistic turn*, os paradigmas da Nova Esquerda e do pós-estruturalismo é que esses estudos culturais vêm adquirindo cada vez mais um protagonismo na academia, ao valorizar o cotidiano, os sentimentos e a vida do homem comum. Tendo esse pressuposto em mente, não surpreende que uma parcela imensa dessa esfera “estética” do passado, aquela que não interessava à História tradicional e que acabou por não ser uma prioridade para a educação da sociedade, tenha sido transmitida de forma imprecisa, caricata, estereotipada e, muitas vezes, romantizada, se associando muitíssimo à natureza do mito.

Sobre o conceito, podemos avançar brevemente a reflexão pra mencionar o argumento de Furio Jesi, que, estudando a *fiesta* enquanto momento de suspensão do tempo presente e de aproximação entre a comunidade e o “mito”, nos traz essa concepção muito útil e interessante para a presente problematização: o *mito* enquanto “coisa”, enquanto substância, não existe; apenas o que podemos vislumbrar são as narrativas mitológicas acerca

de sua forma, conteúdo e moral – o que o autor chama de *macchina mitologica*, por propor que seu funcionamento seria maquínico ao invés e automático ou autônomo (JESI, 2014, p.52). Pensando por essa perspectiva, em verdade toda a nossa relação para com o passado se dá de forma semelhante, uma vez que o passado é, por excelência, aquilo que “não mais é”, o silêncio dos mortos, como em Michelet e de Certeau, o rastro, como em Ginzburg, ou os fragmentos, os cacos que se enunciam ao historiador, tal como propôs Benjamin. Como argumentado há pouco quando discutíamos a questão da narrativa em História, o que produzimos são narrativas, construções retóricas que partem de informações, *a priori*, desconexas do passado, para então, a partir de procedimentos científica e objetivamente orientados, na medida do possível, criar sentido através de um ordenamento, responder a perguntas do presente, seja para legitimar ou questionar instituições e grupos contemporâneos ao pesquisador. Ou seja, a História “com ‘h’ maiúsculo”, a ciência, é menos uma cronicização do passado do que a sua própria reconstrução através da mediação do profissional. O passado é, assim, tão opaco e intangível em sua plenitude e âmago quanto o mito.

Quando propõe o conceito de *macchina mitológica*, o que Jesi tem em mente é evidenciar a não canonicidade dos mitos, mostrar que eles não são monolíticas verdades fantásticas que compõem o imaginário da sociedade, mas sim uma espécie de lógica silenciosa – ou não tão silenciosa assim, haja visto o destaque que dá à música na ocasião da festa (JESI, 2014, p.57-58) – compreendida e compartilhada por um grupo social, mais próxima, arrisquemos aqui, dos arquétipos e do imaginário coletivo proposto por Jung do que, por exemplo, de uma memória coletiva. O que salta aos olhos em seu artigo, em especial quando pensamos a reflexão acerca do *eidolon*, traduzível tanto por “forma” quanto por “fantasma”, é essa natureza das narrativas acerca do mito que dialoga tanto com a linguística quanto com a psicanálise. No primeiro caso, como já vimos, dar nome é atribuir um papel figurativo dentro de uma estrutura comunicativa, negando ou calando, em certa medida, a sua essência. Não só o pensamento de teóricos como Benveniste, Lacan e Agamben afirmam que a existência, a práxis humana, se dá através da linguagem, fator delimitador e condicionador dos meios pelos quais nos relacionamos com a realidade, como

também, quando pensamos a História, e aqui podemos resgatar as já citadas “multidões de vozes” do passado, cuja massa sonora cacofônica seria incompreensível, para, assumindo o papel de porta-voz enquanto profissionais, articular as informações de forma coerente através da narrativa para assim comunicar aos nossos contemporâneos as descobertas. Esse é o *eidolon* enquanto forma. Mas é também fantasma, tal como, não só a voz dos “mortos” da história, do passado, como também a ideia de imagem fantasmática, tão presente na psicologia. Em *Estâncias* (1977) Giorgio Agamben já comenta acerca da ideia de fantasma no que tange ao tema da memória para os medievais, mas essa nomenclatura vai sobreviver na psicanálise, e vai explicar, por exemplo, fenômenos como o fetiche – projeção fantasmática do objeto de desejo sobre outro objeto pela impossibilidade ou interdição da concretização pulsional. O *eidolon* de que fala Jesi é isso, as duas naturezas simultaneamente: é a ausência presente, o próprio vazio de algo manifesto, tornado forma a partir das narrativas acerca de si. Reconhece-se que ele ali não está, e que talvez mesmo, no caso do mito, nunca o tenha estado ou sido, mas o mesmo sobrevive através da fala de quem diz “eu”, de quem assume o papel de enunciação, dando *forma*, por mais que uma forma imperfeita, por vezes sem continuidade com a coisa de quem fala, mas que de uma jeito ou de outro a presentifica através da linguagem. É “algo” que assume o lugar da “coisa” frente à sua impossibilidade, tal como o fetiche, da mesma forma que é “forma” no sentido de que só se manifesta não através da *apresentação*, mas sim de uma *(re)-apresentação* – tal como veremos em Ricoeur – que não necessariamente pressupõe o real em sua primeira instância. É essa a natureza do mito para Jesi, mas, sendo o mito um fator centrípeto das sociedades, já que não nos limitamos a contos fantásticos imemoriais, mas também a grandes verdades que norteiam a civilização, tais como liberdade, igualdade, justiça, democracia e felicidade, a necessidade de manutenção dessa força, desse centro gravitacional, faz com que estratégias sociais sejam empreendidas para que se garanta essa permanência da força do mito, e isso se dá através do que o autor chama de *macchina mitologica*: um princípio que produz maquinicamente narrativas acerca do mito, que tomam por base a si mesmas, mantendo uma tradição viva a partir de uma ancoragem que em

verdade não pode ser rastreada, algo intangível e incompreensível, como o *tao* dos taoistas chineses.

A questão da *autenticidade* enquanto instrumento teórico-metodológico já se anunciou na dissertação de mestrado que antecedeu à presente reflexão, originalmente intitulada *Cinema & Blues* (2014), mas que fora lançada no ano passado como *A História do blues no cinema do século XXI*. Pensar essa dimensão do autêntico enquanto referencial de sucesso ou concordância nos serve bem aqui. Observemos: quando optamos pelo parâmetro aqui citado levamos em conta um aspecto relativizador, que nos obriga a lembrar acerca da cisão, da diferença entre a coisa em si e as formas pelas quais a coisa é apresentada. No trabalho de Benjamin Filene acerca dos usos do folclore pela cultura popular, mesmo numa base mercadológica, o autor observa, especialmente no caso da carreira de Leadbelly, a ser comentada mais detalhadamente num capítulo afrente, que a construção de uma persona, no caso do artista, que interpreta números tradicionais de uma forma tradicional deve muito mais à reação de seu público, que identifica esse aspecto atemporal/anacrônico em sua apresentação, do que efetivamente à sinceridade e originalidade de seu trabalho (FILENE, 2000). A semelhante constatação chega David Grazian, que ao analisar – em um livro em cujo subtítulo a problemática apresentada é precisamente “creativity and authenticity” na Chicago do presente – a cena musical de blues de Chicago no século XXI, percebe, primeiramente, que, tendo se tornado um elemento característico e referencial da cidade, o blues converteu-se em instrumento turístico, atraindo estrangeiros e peregrinos, sendo aparelhado enquanto matéria-prima para um discurso de identidade específico. O resultado é curioso: bares em locais antes marginalizados hoje se converteram em rotas principais para os aficionados pelo gênero musical, ambientes em que a inventividade e a busca por originalidade e desenvolvimento de uma estética sonora floresceram, tornaram-se grandes filtros sócio-culturais da cena, e aspectos arquetípicos totalmente fetichizados sobrepõem-se à pura qualidade da música oferecida, reservando os principais e mais lucrativos estabelecimentos de performance para aqueles indivíduos que “aparentemente” – ou seja, relativo à aparência, à apresentação visual e gestual – satisfazem com maior eficácia aos pré-conceitos social e

globalmente conhecidos acerca do blues e sua história (GRAZIAN, 2006). Em todos os casos o que temos é algo semelhante: algum tipo de conhecimento acerca do passado consolidou-se como “canônico”, seja através da pesquisa acadêmica, seja através de relatos, conhecimento popular estereotipado ou meios orais. É notado, igualmente, que, para além de um questionamento acerca da “precisão” e da profundidade crítica desse corpus informativo, as relações dos indivíduos do presente para com o passado tende a ser romanceada, idealizada, o que muitas vezes pode levar a distorções, alterações e mesmo à propagação de elementos essencialmente fantásticos – o pacto com o Diabo na encruzilhada, por exemplo. Quando pensamos o *autêntico* estamos olhando muito mais diretamente para o presente e para as formas pelas quais ele dialoga e joga com o passado do que para a obscuridade do mundo de vozes que não mais falam, estamos problematizando os discursos e lugares de fala, suas ações sobre o tecido social e mesmo as dinâmicas desse tecido, de onde, de uma forma ou de outra, essa fala se origina numa relação dialética, ou mesmo maquínica, em que o meio condiciona as estratégias discursivas sendo (re)influenciado e modelado em contrapartida pelo mesmo. A esse processo de utilização do passado pelo presente que o reutiliza podemos associar diretamente o próximo ponto chave para nossa reflexão: a questão do fenômeno – tanto individual quanto social – da memória.

1.2 Memória, lugares e mitos

Para Paul Ricoeur, partindo principalmente do pensamento de Husserl, o fenômeno da memória se dá a partir de três instâncias: apresentação, rememoração e (re)-apresentação. Num primeiro momento, tem-se a coisa em si, o real, em sua materialidade e originalidade. Essa coisa registraria uma *impressão sensível* – tal como nos propõem os teóricos de uma proto-psicologia medieval – em nossas mentes, não de forma indicial, como na semiótica de Peirce ou no fenômeno fotográfico, mas muito mais atrelada ao domínio do simbólico; esse elemento do real nos causa uma impressão, surte

determinado efeito, atingindo seja a zona inconsciente ou consciente, e ali fica registrado de acordo com o contexto em que fora apresentada e os efeitos subjetivos que causara. É a esse registro que a mente irá recorrer quando, do processo de rememoração, a segunda etapa – a saber, o esforço da mente em investigar em toda a sua profundidade aquela informação armazenada –, seguimos para a nova apresentação da coisa, aquilo que Ricoeur chama curiosamente de (re)-apresentação: não é a *apresentação* da coisa em si tal como da primeira vez, mas uma nova imagem, resgatada daquele registro feito anteriormente, já tão pré-condicionada e modificada pela subjetividade e pelas circunstâncias da ocasião, e que agora, frente ao esforço de rememoração, igualmente refém, inexoravelmente sob a influência do presente, se materializa novamente, de nova aparência, cuja base e fundamento residem sim naquele registro primeiro, mas que de maneira alguma ao mesmo corresponde em sua totalidade e essência. É uma apresentação sim, tal como a primeira instância. Porém, é uma apresentação essencialmente virtual, é uma (re)-apresentação, atualizada, recondicionada, e mesmo alterada e distorcida, e que a partir do momento em que se materializa assume também o lugar do registro original, tornando-se a base de referência para os futuros processos de recuperação mnemônica daquele objeto. Trazendo as palavras do próprio autor,

Impõe-se, então, o jogo entre o lembrado, o fictício (*Fiktum*) e o representado (*Abgebildete*), contra o fundo da oposição global à percepção, cujo objeto se apresenta a si mesmo (*Selbstgegenwärtige*) de forma direta; o representado prevalece sobre o fingido por seu caráter indireto, pois uma imagem (*Bild*) física oferece suporte. O corte passa, então, entre a imagem (*Bild*) e a coisa (*Sache*, no sentido de *res*, *pragmata*), a coisa em questão, não a coisa no espaço (*Ding*). [...] Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora da apresentação. (RICOEUR, 2007, p.64).

Evidentemente, a semelhança com a natureza da narrativa aqui é flagrante. Se no caso da produção de um argumento escrito temos o ordenamento e manipulação subjetivos dos fragmentos que puderam sobreviver ao tempo, seja pelo acaso ou pela intenção, a memória joga

precisamente com a mesma dinâmica, reconstruindo a imagem da coisa – e aqui podemos estender essa *coisa* para um espectro consideravelmente amplo, indo desde objetos e pessoas até acontecimentos, debates, conceitos, sentimentos e experiências – tal como uma “narrativa da coisa”, sendo que essa narrativa, essa “coisa (re)-apresentada”, passa a se valer pela coisa em si. Essa situação nos faz pensar nos pressupostos linguísticos – e mesmo da psicanálise lacaniana, que se debruça sobre os mesmos – e na suposição de que a experiência humana se dá a partir da linguagem, a partir dos códigos de signos, abstrações que nomeiam, classificam e qualificam o mundo, tal como vimos. Dessa forma, se a experiência humana se dá a partir da transcodificação do real em instrumento comunicativo, a sua relação com o tempo se dá igualmente a partir da abstração e da manipulação não da coisa em si – o sentimento, o acontecimento, a “verdade” por assim dizer – mas sim dos efeitos, da forma como aquilo afetou o indivíduo àquela ocasião, ou, no caso da memória coletiva, tão próxima da História, apesar de ontologicamente diferentes, o como afetou a sociedade que a pensa.

No que tange a essa relação entre História e memória, o francês Pierre Nora, em seu clássico artigo de 1993, a define nos seguintes termos:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p.9).

Temos aqui um ponto de problematização interessante, posto que, segundo essa conceitualização, com a qual podemos concordar de fato, a diferença crucial entre a produção de uma narrativa histórica e um discurso mnemônico, seja ele o relato individual ou a proposta de um discurso identitário, reside na liberdade que se dá, deliberadamente, à subjetividade que

se faz presente. Voltamos aqui ao postulado que vimos em White, que a diferença entre a narrativa científica e a ficcional reside mais no conteúdo que na forma, e podemos posicionar a memória num meio do caminho entre os dois pólos: se por um lado o erigir de uma narrativa mnemônica toma igualmente por base referenciais “reais” do passado, seu comprometimento com a busca de uma verdade objetiva é muito menor do que o seu caráter utilitário, por assim dizer, ou seja, com a finalidade a que se objetiva o esforço de reconstrução em si, uma vez que seu vínculo pessoal é significativamente maior. A memória de um indivíduo, por exemplo, num âmbito biográfico, pode muito bem ser exaltada, referindo-se aos seus grandes feitos sociais e suas contribuições, reduzindo a atenção, quando não ocultando totalmente aquilo que poderia ser questionável ou mesmo taxado de imoral ou anti-ético, quanto mesmo a figura em questão pode ser completamente vilanizada em nome de um projeto crítico que objetive corrigir injustiças do passado perpetradas por esse agente social. No caso do nosso objeto específico aqui tomado de exemplo, a História do blues é repleta de discursos de vitimização daquele artista que morreu tragicamente sem reconhecimento, restando apenas narrativas da época sobre suas proezas performáticas, com Charley Patton, figuras heroicas que superaram as adversidades de seu tempo e alcançaram o estrelato, como Howlin’ Wolf, exploradores de músicos ingênuos, tal como são acusados os irmãos Chess, rivalidades entre artistas, responsabilização de grupos sociais, e a lista segue indefinidamente, sendo que nem sempre o que se conta dialoga fidedignamente com o que se pode conferir em bases mais objetivas e impessoais. E, tal como comentado anteriormente, a História tradicional “deu espaço” para que essa prática e transmissão do conhecimento do passado assumisse certo protagonismo no que tange ao universo dos costumes, do popular, o que abarca imensamente nosso objeto em questão, como fica evidente.

Fica muito mais claro de compreender a utilidade do conceito proposto de *autenticidade* uma vez que essa questão fica esclarecida: se, tal como propõe Davis, o sucesso e aprovação do público frente a uma narrativa fílmica de temática histórica depende em grande parte da concordância entre o que se conhece popular e socialmente acerca do passado e aquilo que está exposto, e

com destaque muito maior para os elementos de caracterização estética, tal como explicado anteriormente, do que os debates críticos acerca do período, território mais familiar da historiografia, tendo a memória através de seus grandes mecanismos de propagação de discurso, como biografias, fundações – como a Blues Heaven, fruto da iniciativa de Willie Dixon – e a própria oralidade e militância política e social, erigindo aquilo que mais amplamente se conhece acerca desses objetos, o que se propõe aqui é não direcionar o esforço de pesquisa e reflexão, enquanto historiador(a), para *o que* está sendo apresentado – ou (re)-apresentado, melhor do que representado⁶ - e sim muito mais para a compreensão *do como* e *quem* está orientando esse esforço, a partir de que lugar, com que possíveis intenções e a partir de que informações. É um estudo da presença do passado no presente e das estratégias empregadas, seja por indivíduos, grupos sociais, agências estatais, realizadores independentes ou grandes estúdios da indústria cultural, para a construção desse argumento acerca de um memória em verdade, muito mais do que História – possivelmente discordando da visão de Rosenstone –, com especial destaque aos mecanismos linguísticos e semióticos utilizados. Isso nos leva ao próximo ponto focal aqui, que é questão do som e da música enquanto elementos fortemente integrantes dessas compreensões acerca do passado e que, em narrativas fílmicas, tal como o termo *audiovisual* sugere, exercem uma importante função semântica.

⁶ Aqui assumimos essa postura por diversos motivos. Primeiramente, pela pertinência da escolha frente ao corpus bibliográfico utilizado. Em segundo lugar pela polivalência do termo *representação* enquanto conceito nas ciências humanas, abarcando significações muito mais específicas e diferentes das aqui pretendidas, tal como o conceito na teoria de Pierre Bourdieu, mais direcionada a um estudo de práxis social do que nossa análise da linguagem.

1.3 Música, som e territórios⁷

A música é fruto da experiência ambiental dos indivíduos (KONG, 2009, p.133), uma forma de expressão das suas subjetividades frente ao contexto em que está inserido. Da mesma forma que qualquer outra forma de linguagem, a música emerge de forma mais ou menos espontânea das comunidades, influenciada por aspectos que podem ser inspirados tanto por elementos da natureza, como o canto dos pássaros ou o tipo de materiais disponíveis para a confecção de instrumentos – o bambu no oriente, por exemplo, é um caso paradigmático –, quanto por características particulares e intrínsecas àquela comunidade. No caso do blues, como veremos, ele surge inspirado pelo seu ambiente berço, o delta do rio Mississipi, submetido a enchentes e geadas rigorosas, de uma paisagem monótona de planície vasta, além dos elementos humanos, como o racismo institucional, o estilo de vida predominantemente rural, a interferência dos trens e a limitação de instrumentos que uma região tão pouco desenvolvida impunha (GIOIA, 2009). Da mesma forma, quando o centro produtivo do blues migra para as grandes cidades, especialmente Chicago, passa a ter contato com o dinamismo da contemporaneidade, com os discursos progressistas, a questão dos Direitos Civis, a globalização, e isso se reflete em sua textura sonora, que passa a ser mais pulsante, elétrica, orgulhosa, manifestando menos os lamentos do trabalhar de lavoura e mais a postura de *macho* da boemia estadunidense, um tanto gângster por vezes mesmo. De uma forma ou de outra, na mesma medida em que o ambiente influencia as manifestações musicais, os gêneros característicos de cada local acabam por incorporar à identidade daquele lugar uma assinatura sonora, compondo uma paisagem. Para Wisnik, a música exerceria inclusive uma função centrípeta nas comunidades (WISNIK, 1989, p.102), atuando como elemento de regulação da ordem social numa relação direta de diálogo entre

⁷ Importa aqui estabelecermos uma distinção entre som e música, por mais que o debate acerca a diferença dos termos possa eventualmente se tornar significativamente polêmico. Para a presente pesquisa tomaremos a ideia de *música* enquanto uma manifestação sonora humana intencional que parta de algum tipo de código, estrutura ou linguagem e almeje comunicar algum tipo de subjetividade, sendo assim a diferença entre ambas muito mais estabelecida por um aspecto “intencional” do que pela textura do som propriamente dito.

uma economia do simbólico e uma relação para com os mitos de consistência daquele grupo.

O conceito de *soundscape* (paisagem sonora) é comumente associado à teoria de Murray Schafer, que o utiliza para descrever os elementos totais que compõem o espaço dentro do espectro de audição do ser humano (entre 20 Hz e 20.000 Hz.). Apesar de seu objetivo ser um tanto diverso do nosso aqui – a saber, um projeto de ecologia sonora, visando melhorar a qualidade do som na civilização, combatendo a poluição sonora que causam danos à audição bem como educar o processo de escuta, como no texto “Limpeza de Ouvidos” (1986) –, seu conceito nos serve aqui, e está presente em boa parte dos estudos de som. Estabelecendo uma divisão preliminar entre sons fundamentais, sinais sonoros e marcas sonoras, seu trabalho nos permite pensar esse espaço. Por sons fundamentais, por exemplo, temos aquele grande som “de fundo” que predomina nos ambientes. Um grande exemplo, citado pelo autor inclusive, é o som do mar, em sua onipresente oscilação, bem como o som de florestas, do roçar de folhas e galhos com a agência do vento. Temperam essa grandes telas as marcas e sinais sonoros. Por sinais temos aqueles sons que *devem* ser ouvidos, os sons territoriais, tal como o urro do bugio, ou mesmo elementos culturalmente determinados, como o sino da paróquia, elemento tradicionalmente centrípeto, delimitador daquela comunidade em função da prática religiosa (SCHAFFER, 2001, pp.86-87). Por vezes alguns desses sinais acabam por se tornar agentes característicos daquele lugar e que o tornam reconhecível para qualquer um que tenha o conhecimento prévio – como o canto de aves ou o sotaque dos habitantes de um lugar. Aqui podemos mesmo pensar também a música enquanto um quase sinal – uma vez que o músico espera ser ouvido – mas que acaba por muitas vezes tornar reconhecível uma localidade pelo estilo musical mais culturalmente associado àquele povo.

Em *O Som e o Sentido* (1989) José Miguel Wisnik nos mostra como a música – com destaque para a Ocidental, deixando clara a sua não-universalidade – historicamente traz consigo elementos chave da cultura de onde emerge. Temos por exemplo todo o universo das músicas modais, que caracterizam as comunidades mais tradicionais, onde uma nota referencial

permanece constante, muitas vezes soando continuamente – um pedal – enquanto variações melódicas flutuam em seu entorno, noutras vezes, por mais que a harmonia direcione-se para outros acordes, acaba sempre por retornar – repousar – nessa nota central, o que, na leitura do autor, representaria uma espécie de “culto ao centro”, um tributo, um retorno à centralidade da mão-terra, onde a

ordem sacrificial da música modal envolve todos os seus elementos nesse *tributo ao centro*, investido diretamente na terra [...]; a descrição da escala expõe claramente a formação social [atuando assim] como um instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam. (WISNIK, 1989 p.77).

Opondo-se a isso temos fórmulas mais “civilizatórias” de se pensar a música. Historicamente, fazer música envolve uma espécie de manipulação do espaço sonoro, e a tradição ocidental acabou por submeter essa forma de *ars* a alguns paradigmas científicos. Em Platão já encontramos, associado à teoria das esferas⁸, um projeto de seleção dentre as formas de se fazer música na antiga Grécia, relegando cinco modos – lídio, mixolídio, dórico, frígio e lócrio – para a zona do “não-recomendado”, consagrando aos modos jônio e eólio, que viriam a se tornar os modos maior e menor respectivamente, enquanto aqueles mais eficientes em “promover as potencialidades do indivíduo humano” (WISNIK, 1989, pp. 101-102), ao passo que os outros estimulariam as paixões, especialmente o modo lócrio, com seus intervalos diminutos⁹ de terça menor, entoados nas cerimônias consagradas a Dionísio. A esse primeiro exercício de racionalização das formas musicais, a partir do cantochão, a música passou a ser desenvolvida enquanto quase ciência com objetivos bem específicos, para

⁸ Teoria fortemente defendida por Platão, que argumentava que cada planeta teria ao seu movimento de rotação um som característico atribuído (SCHAFER, 2001, p.163), que dialoga diretamente com o pensamento voltado à astronomia de Ptolomeu e à doutrina do *etos* pitagórica, que defendia que a música não apenas representava o universo como mesmo o afetava (GROUT ; PALISCA, 2001, p.20), questão muito cara aos gregos antigos e que mesmo irá levar aos debates acerca do ensino de música e seus efeitos pedagógicos e sociais especialmente entre Platão e Aristóteles.

⁹ Temos aqui a presença do trítone, um acorde composto por quatro notas simetricamente intervaladas – a tônica, terça menor, quinta diminuta e um sexta pensada como sétima em função da anterior – que fora chamada de *diabolus in musica* na Idade Média devido à sensação de tensão que promovia.

realizar a tarefa divina baseada na *razão*¹⁰, o que vai pautar toda a evolução da música, com experimentações virtuosas no âmbito da composição, adentrando o universo das músicas tonais, com suas variações entre dominantes e subdominantes, alternâncias para tons vizinhos, formas fuga e sonata, até as mais recentes experimentações da música serial e minimal, com destaque para o dodecafonismo de Schoenberg, submetendo a composição totalmente a correlações matemáticas, e a música eletroacústica, que se vale não só da programação digital como também da introdução de outros tipos de som não necessariamente concebidos por instrumentos no sentido tradicional do termo, incorporando o *ruído* na música enquanto elemento constituinte da linguagem. Cabe aqui um breve comentário acerca de certos termos que utilizaremos.

Sendo um conceito polêmico, podemos pensar o ruído enquanto um som interferente, aquele que fomos ensinados a ignorar. Para Wisnik, que traz em seu trabalho a proposta de mapear “uma outra historia da música” a partir de uma perspectiva um belo tanto filosófica e das intenções manifestas nela enquanto reflexos de seu tempo e das estratégias de racionalização e manipulação do espaço sonoro, seria uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada (WISNIK, 1989, p.27), uma frequência disforme que não reconheceríamos enquanto elemento constituinte de uma linguagem estruturada. Em Chion, o ruído seria culturalmente um elemento do mundo sensível totalmente desvalorizado no plano estético (CHION, 2011, p.116), sendo que, como aponta Schafer, a concepção acerca do que seria ruído e do que seria música é um belo tanto subjetiva e relativa, como no caso dos recursos da música eletroacústica, da música eletrônica ou, como o próprio autor cita, o ronco do motor de uma motocicleta Harley Davidson. Ao fim e ao cabo, a melhor forma de pensar o ruído aqui, enquanto elemento instrumental para a análise, parece ser enquanto um som dentro do espectro audível que não pertence a um código

¹⁰ Para o autor, “o mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o *continuum* da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio e ruidoso [...]. Fundar um sentido de ordenação do som, produzir um contexto de pulsações articuladas, produzir a sociedade significa atentar contra o universo, recortar o que é uno, tornar discreto o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa operação, a música é o que melhor nos devolve, por via avessa, a experiência a continuidade ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura, estabelecendo o circuito sacrificial em que se trocam dons entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o harmonioso e o informe)” (WISNIK, 1989, p.35).

musical ou de fala e que compõe o espaço sonoro, seja de forma interferente, como uma explosão, constituinte, como um som fundamental ou mesmo próximo do irrelevante.

Débora Opolski em seu livro *Introdução ao Desenho de Som* (2013) propõe uma subdivisão dos aspectos sonoros de uma obra audiovisual em três grandes grupos: diálogos, música e efeitos, sendo essa última categoria também dividida em outras cinco. Primeiramente, temos o *foley*, que seria a prática de reproduzir os sons fruto de ação humana da cena em sincronismo com a imagem (OPOLSKI, 2013, p.30), seguidos dos efeitos propriamente ditos, que podem ser os *sons ambientes*, ou *backgrounds* (BG), que podem ainda ser separados entre a simples apresentação do ambiente e os eventos pontuais do mesmo (BG-FX), os *hard-effects*, aqueles que são relativos a uma fonte sonora *on frame* visível pelo espectador, e os *sound-effects* (SFX), os efeitos não-literais, não-indiciais e que não devem ser submetidos a escutas causais (OPOLSKI, 2013, p.38). Aqui encontramos uma alternativa ao problemático conceito e ruído comentado acima, que pode também muito bem, ainda mais se pensarmos numa mídia fílmica, fazer referência a um problema técnico de sinal. Procuremos nos ater a essa nomenclatura assim daqui em diante.

É interessante observar que esse ruído pode muitas vezes ser fruto da própria execução gestual de um instrumento – como o deslizar de dedos numa corda de violão ou o roçar de engrenagens do pedal de uma bateria – ou mesmo da fala – respiração, dicção, saliva que se move na boca. Segundo Silvio Ferraz, esse aspecto gestual é inclusive um dos pontos centrais de sua semiótica da música, que, junto da *textura* e da *figuração*¹¹, compõem a tríade – tal como na semiótica de Pierce – da proposta metodológica proposta

¹¹ Em seu artigo “Sémiotique et Musiqué” Ferraz aborda esses três conceitos. Por *figuração* teríamos a função própria de determinado elemento dentro do corpo musical: é uma nota tônica, um intervalo de terça menor, sétima maior, qual função ele exerce dentro do campo harmônico, do acorde, da obra, dentro de convenções estéticas de estilo, como os sons arquetípicos. Por *gesto* temos a carga e subjetividade produzida pela ação humana: qual a intensidade do som produzido, o tipo de efeito, como tremolo ou *fortissimo*, uma nota pode ser executada de forma mais ou menos desleixada ou precisa; a esses elementos essa conceitualização chama de gestual. Por *textura* teríamos, enfim, a própria natureza do som em si, seja em termos de sua finalização, quando gravada, seja em termos de suas propriedades audíveis, quando presenciada.

originalmente por Brian Ferneyhough. Com relação a essa dimensão gestual somos levados diretamente ao próximo ponto central de nosso arcabouço teórico e ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Em “Sobre o Ritornelo”, parte do projeto *Mil Platôs* (1980), os filósofos franceses problematizam a questão do conceito de *território*. Contrariando a compreensão comum advinda da geografia que o entende enquanto uma porção espacial delimitada e regida por determinado conjunto e normas, características e, possivelmente, hegemonia, os autores compreendem o conceito enquanto algo dinâmico. Para tal, partem o estudo originário da biologia e das práticas dos animais para a delimitação do que, tal como nós, consideram como o seu território. O ponto central é a ideia de agenciamento, o agir sobre o espaço, modifica-lo a partir do seu próprio gesto característico -- novamente, o canto dos pássaros, o urro do bugio ou o odor da urina do predador – que estabeleceria *placas*, marcas (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.156) – tal como a ideia de Schafer de *marcas sonoras*, sim – que anunciam aos outros indivíduos, tanto da mesma espécie quanto de outras, que aquele espaço está ocupado e que a presença alheia será notada e, possivelmente, desafiada. A partir daqui os autores estabelecem uma comparação direta com a linguagem musical: o conceito central é o *ritornelo*, figura da tradição ocidental que remete a uma frase, um encadeamento de notas característico, que se repete com determinada periodicidade, sempre afirmando aquele tema – normalmente reconhecível numa partitura por estar delimitado entre a sinalização “ : ”, que pressupõe a repetição. E é precisamente sobre esse aspecto que os autores se fixam, a ideia de repetição, de permanência gestual de um *estilo* próprio, sendo o conjunto de matérias expressivas que traçam um território (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.165). Diversos ritornelos, entretanto, compartilham o mesmo *meio*, o espaço convívio, estabelecendo *códigos* específicos, que se alternam e reafirmam a partir de processo de transcodificação e transdução, operando enquanto agentes territorializantes a partir de determinado *ritmo*, que seria a própria periodicidade dessas repetições. O *território*, assim, seria o *ritmo* tornado expressivo, os componentes do *meio* tornados qualitativos, surgindo de uma “defasagem” do código, de uma margem de liberdade que viabiliza descodificações, o que faz

com que essa afirmação da presença sobre o meio tornado território seja dinâmica e se atualize continuamente.

A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações. (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.156).

O essencial está na defasagem que se constata entre o código e o território. O território surge numa margem de liberdade do código, não indeterminada, mas determinada de outro modo. [...] parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa *descodificação*. (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.164).

Do somatório do que os autores vão chamar de *personagens rítmicos* e das *paisagens melódicas* vemos surgir assim os *motivos territoriais*: numa alusão à teoria musical, motivo é aquela melodia que caracteriza determinada situação ou personagem – o crescendo de violinos para criar situações de suspense ou os *leitmotifs*, temas específicos de cada personagem, como a “Imperial March” que caracteriza a personagem Darth Vader no universo cinematográfico de George Lucas, *Star Wars*, ou a oscilação de duas notas num intervalo de meio tom que marca a iminência do ataque do tubarão em *Jaws*, de Steven Spielberg – e aqui pode ser pensado para pensar aquilo que torna reconhecível e demarca aquele espaço tornado território. Esses *personagens rítmicos*, os “rostos” em questão, seriam precisamente os elementos individuais que compõem o meio e que estabelecem para cada qual a sua porção particular, compondo assim, numa lógica do contraponto¹², as tais *paisagens melódicas*, não muito diferente da *soundscape* em Schafer: a partir do momento que a delimitação do território de uma ave não interfere na delimitação do território reprodutivo de um primata ou do território de caça de uma serpente todos esses *personagens*, esses temas, “ressoam” simultaneamente e compõe esse *motivo*, a que os autores chamaram *ritornelo*, e sua função é a de evocar uma imagem, um personagem ou paisagem. O

¹² Sobreposição de “vozes”, de melodias diferentes e simultâneas, numa peça musical para criar o todo. A própria concepção de harmonia e de acordes pressupõe duas ou mais notas sendo tocadas simultaneamente, e as possibilidades de modulação e de independência das linhas melódicas são praticamente infinitas.

ritornelo não fala de si, não faz a ele próprio, mas remete a um tempo *a priori* que fabrica tempos diferentes cada vez. É uma lógica complexa, mas que se atesta nessa natureza dinâmica: ele caracteriza e determina a territorialidade, mas não é estático, e sua forma e permanência residem precisamente nessa habilidade/necessidade de se transformar, atualizar e fazer efetiva e evidente sua presença ali. Sua consistência, assim, depende da consolidação rizomática, de um eixo de coerência compreendido de forma quase subliminar, derivado de uma enunciação maquínica (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.178), ou seja, nem automática e nem ativa e consciente, mas quase espontânea. O território na teoria de Deleuze e Guattari, partindo da natureza do ritornelo, estabelece um “dentro” e um “fora” a partir desse aspecto gestual, desse agir sobre o espaço, utilizando da própria subjetividade para posicionar as marcas, mantendo-as ativas a partir da continuidade da ação, pensada de forma maquínica. Ora, aqui somos quase imediatamente redirecionados ao pensamento acerca da *festa* proposto por Furio Jesi.

Ora, a essa lógica maquínica de sustentação da tradição mítica podemos associar o funcionamento rizomático proposto por Deleuze e Guattari, e a manutenção do território a partir da agência contínua, atualização, transcodificação e transdução dos elementos que constituem esse ritornelo, estabelecendo marcas que definem o dentro e o fora. E não é só isso: tal como a intangibilidade e maquinicidade espontânea da *macchina* de Jesi, também vimos que a consistência do território enquanto espaço reconhecido depende de uma consolidação consensual frente a uma enunciação igualmente maquínica. O que temos aqui é a constatação, ao menos em termos teóricos, de que, primeiramente, um território se afirma em grande parte através dos aspectos sonoros; em segundo lugar, de que esses aspectos constituirão uma paisagem, uma *soundscape*, como propôs Schafer, e que está será composta tanto de sons fundamentais quanto das marcas e sinais sonoros – que, podemos acrescentar, fundamentam a delimitação territorial daquele espaço. Prosseguindo para um terceiro ponto, e, ao introduzir não mais apenas as referências naturais como também a ação humana, concluir que através da música e da interferência sonora – maquinário, vozes, qualquer outro tipo de atividade – o ser humano também atua sobre o espaço, territorializando-o, ou

seja, tornando-o reconhecível para aquele que detiver um conhecimento prévio acerca do objeto, o que nos leva ao quarto ponto: reconhecer esse espaço a partir de seus aspectos sonoros corresponde, no caso aqui do objeto estudado à trilha sonora de um filme, à correspondência frente à aura de *autenticidade*.

1.4 Lugares de memória e lugares sonoros

Se, para a constituição de uma atmosfera historicamente reconhecível pelo público, faz-se necessária a reprodução o mais *autêntica* possível de uma paisagem sonora (*soundscape*) pertinente ao tempo em questão, e que essa paisagem tornar-se-ia característica a partir dos elementos qualitativos, gestuais e estilísticos a ela atribuídos teríamos assim um *território sonoro*? O conceito parece servir ao propósito, mas existem alguns limites a serem levados em consideração. Giuliano Obici o utilizou em sua dissertação de mestrado, tomando igualmente a análise de Deleuze e Guattari como parâmetro. Entretanto, o mesmo pensou o conceito de território mais associado a produção de territórios sonoros atomizados, seriais (OBICI, 2006, pp.106-107). Para além disso, enfrentamos aqui um obstáculo conceitual: se um dos fundamentos do conceito de *território* tal como encontrado em *Mil Platôs* é precisamente o de dinamismo, de agência contínua sobre um espaço por indivíduos, personagens rítmicos constituintes de uma paisagem melódica, como atribuir a mesma nomenclatura para um paisagem passada, morta, logo, estática? Podemos aqui, nesse caso, nos valer do conceito de *lugar*, uma vez que o mesmo pressupõe uma delimitação de tempo e espaço, comportando uma especificidade que, aqui, caracterizaremos a partir das proposições acerca do *território/ritornelo*, destacando o seu aspecto dinâmico, mas o posicionando em determinado recorte diacrônico.

O conceito de *lugar sonoro*, finalmente, dialoga facilmente com o pressuposto teórico-metodológico da pesquisa de *lugar de memória* fílmico, proposto por William Guynn (2006). Tomando por base o conceito tal como apresentado por Pierre Nora, o que o autor nos oferece é uma alternativa à

proposição de Rosenstone, de cinema enquanto História como “visão”, para uma perspectiva de suspensão do tempo presente diacrônico priorizando a sincronia. Para Nora, essa é a função do lugar de memória: a de dispositivo social que conecte os indivíduos do passado às suas raízes identitárias, o presentificar do tempo passado através de mecanismos, gatilhos por assim dizer, que estimulem o processo mnemônico a partir de referenciais específicos, espécies de filtros que acabam por determinar em maior ou menor medida o que deve ser lembrado pelo coletivo e de que forma. Se pensarmos a fenomenologia trabalhada por Ricoeur a partir de Husserl, é como se fosse uma intervenção sócio-cultural sobre a segunda etapa do processo, ou seja, a partir da *coisa*, a apresentação num primeiro momento, sendo o fenômeno, acontecimento, mito ou narrativa fundadora, temos essa espécie de agente catalisador que vem intervir e condicionar o que virá a ser essa (re)-apresentação, atendendo a diretrizes do seu presente de produção. Esses monumentos, feriados, museus, cemitérios, e mesmo filmes, tal como propõe Guynn e concordamos aqui, segundo o autor, funcionam da seguinte maneira:

Simple e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diferentes. (NORA, 1993, p.21).

E completa:

Os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, espaço e tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade; e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações. (NORA, 1993, p.27).

A grande emergência desses lugares em fins do século XX e com ainda maior força no século XXI se deveria assim a um processo identificado de aceleração da história, ou podemos aqui esclarecer, aceleração da experiência temporal, da forma pela qual os indivíduos percebem tanto a passagem do tempo físico quanto mesma o desenrolar da história enquanto progresso, com o sentimento de continuidade tornando-se residual aos locais (NORA, 1993, p.7). Com o avanço dos meios de comunicação hoje as notícias se propagam com imediaticidade, o que faz com que os grandes acontecimentos se sucedam de forma mais dinâmica, e o acesso quase ilimitado à informação faz com que o desenvolvimento científico também caminhe a passos largos. Sendo assim, não só de fato a sensação de que a “marcha da humanidade” dos iluministas – ou do imaginário cristão – se acelerou como também a intensificação e o dinamismo do fluxo de informações a que o indivíduo é submetido, ativa ou passivamente, lhe dá a impressão de que os dias passam com maior velocidade.

Esse fenômeno, para Reinhart Koselleck, causaria um problema para a experiência temporal-social por acarretar um “alongamento do presente”, ou *presentismo*, por assim dizer, analogamente à *aceleração da história*, denunciada por Nora. O fundamento do seu argumento apresentado em *Futuro Passado* (1979) é de que o mesmo se pautaria no diálogo entre um espaço de experiência e um horizonte de expectativas. Por espaço de experiência temos aquele universo de referências que circundam o sujeito e a sociedade a que pertence: regras sociais e morais, certo grau de desenvolvimento técnico, cultural e econômico, parâmetros gerais que pautam os limites e possibilidades de ação desse grupo. Desse universo de condicionantes projetam-se em direção ao devir horizontes de expectativas possíveis, sobre os quais serão elaboradas estratégias e investimentos, discursos e orientações de ordem política, propostas de desenvolvimento e mesmo esperanças a nível pessoal. Toda a experiência histórica se basearia nessa relação: investe-se no presente, de acordo com aquilo que se lhe apresenta enquanto possível, com vistas a atingir determinado futuro tido por pertinente, e o próprio espaço de experiência presente é fruto dos investimentos de um horizonte de expectativa de um “futuro passado”. O grande problema advindo dessa aceleração da história,

para o autor, consistiria na sensação de prolongar indefinido do espaço de experiência. Esse fenômeno teria por efeito, num primeiro momento, o distanciamento frente à relação com o passado, que agora parece distante e desconexo, tal como se nenhuma relação tivéssemos com o indivíduos de ontem, o que gera um espécie de “crise de identidade” social. Por outro lado, como esse presente se mostra ativamente dinâmico, o futuro sempre parece estar ali à porta, tal como se já o vivéssemos, fazendo com que a concepção de futuro enquanto expectativa se distancie e torne-se muito mais utópica e, até certo ponto, inimaginável – principalmente frente ao “fim das utopias” com o colapso do socialismo real no leste europeu e com a crise ideológica nas ciências humanas. O que advém daí, retornando a Nora, é uma necessidade da promoção de mecanismo de rememoração social que sejam capazes de conectar o presente às suas raízes, promovendo o sentimento de união da coletividade e servindo de fonte de moral tanto quanto referencial de moralidade (LANDY, 2001, p.8). Como propõe Nora, o fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história (NORA, 1993, p.17), sendo que hoje cada grupo busca reivindicar para si a autonomia e as prerrogativas sociais de sua própria legitimidade social, e, em busca de sua própria memória, cada qual recria para si mesmo um passado (FERRO, 2010, p.176), sendo, logo, esses lugares de memória eficientes dispositivos para tal. Bem como analisado em relação à *festa* por Jesi, essas grandes ocasiões coletivas unem a comunidade em torno de um princípio centrípeto – seja ele a memória ou o mito – e de suas narrativas, cujo âmago é compartilhada dentro daquele grupo, o que lhe dá sentido de unidade. Essa operação se dá a partir da suspensão do tempo, fazendo com que momentaneamente não se perceba a diferença entre os três tempos, e tanto maior é a eficiência dessa interconexão temporal em função do grau de interatividade – como reencenações, grandes festas ou, como propomos aqui, num filme.

Como foi argumento no começo deste capítulo, o cinema se vale de mecanismos e qualidades diferentes da mídia escrita para comunicar um discurso. Suas verdades são metafóricas, não literais (ROSENSTONE, 2010, p.239), e, por mais que sua linguagem aparentemente seja deficitária no âmbito das problematizações abstratas – algo evidentemente questionável –, conta por

outro lado com uma intensa capacidade de comunicar verdades simbólicas e transmitir experiências emocionais, se valendo da dramaturgia, do impacto de cenas visuais e, é claro, da utilização da música que, como vimos, atuando enquanto valor acrescentado numa obra audiovisual, reforçando ou questionando ironicamente as imagens apresentadas, jogando com o imaginário coletivo a partir de sons arquetípicos, com os códigos linguísticos canônicos de nossa linguagem musical ocidental e com os sons territoriais característicos de determinadas paisagens sonoras – ou *lugares sonoros*, tal como proposto aqui, quando falamos de paisagens específicas localizadas no tempo e no espaço – não há como diminuir a função desse tipo de instância dentro de uma narrativa fílmica, ainda mais se levarmos em conta a espacialização do som que é tornada possível com a introdução do sistema Dolby surround que, ao distribuir caixas pela sala, consegue fazer com o que o som “se mova” em torno do espectador, dando ao mesmo uma maior sensação de imersão dentro da diegese apresentada. Nesse sentido, William Gwynn afirma a pertinência de se considerar os filmes históricos e sobre a História enquanto lugares de memória na medida em que promovem precisamente isso, a conexão dos indivíduos do passado para com o recorte temporal narrado. Segundo o autor, o cinema seria “não apenas uma fonte para documentação histórica mas também capaz de representação histórica significativa” [*not only a resource for historical documentation but it is also capable of meaningful historical representation*] (GUYNN, 2006, p.18, tradução nossa), reconhecendo, entretanto, que seus limites e possibilidades devem ser compreendidos, respeitados e levados em conta, como quando faz o balanço:

O Cinema nos dá uma analogia convincente do espaço concreto, busca imitar perfeitamente o fluxo do tempo com uma única tomada, e reproduz o movimento de fenômenos reais no espaço. Dada concretude da sua expressão, não surpreende que um filme tenha dificuldades em expressar noções abstratas. Textos escritos, por outro lado, têm imenso poder de abstração uma vez que a linguagem é a fonte de todo o intelecto, mas falham em produzir imitações persuasivas de fenômenos reais tal como eles ocorrem no tempo e espaço¹³. (GUYNN, 2006, pp.72-73, tradução nossa).

¹³ Cinema gives us a convincing analogue of concrete space, mimics to perfection the flow of time within the single shot, and reproduces the movement of real phenomena in space. Given the concreteness of its expression, it is not surprising then that film has difficulty expressing

Nosso argumento é o de que é um erro negar o poder que mídias tradicionalmente pensadas como ficcionais detêm em relação à produção, propagação e reconfiguração da consciência histórica. Como vimos, uma vez que se expressa através de estratégias narrativas, sendo que estas se valem dos mesmos recursos que a literatura, tal como as estruturas de enredo, imaginação construtiva e *tropos* literários, apesar de sua busca por um rigor científico e uma seriedade frente aos métodos que emprega para a investigação do passado, em termos formais a História enquanto ciência pouco difere do romance ou do cinema. A questão é que essa linguagem artística detém um alcance imensamente superior em termos sociais, e fechar os olhos para esse fenômeno é um erro “de método”, por assim dizer, talvez imperdoável. Nosso campo de estudos não se debruça apenas sobre os acontecimentos do passado, mas busca em essência compreender a relações entre esse tempo e o nosso, o presente, de onde emergem as perguntas, as problemáticas. Logo, compreender a função, as estratégias discursivas e as formas pelas quais esses diversos passados são utilizados para legitimar lugares de fala e grupos sociais, políticos, étnicos e nacionais faz tanto parte de nosso ofício quanto a crítica do documento e as horas nos arquivos. Sendo assim os filmes capazes de trazer esse passado, essas versões da História, de uma forma poética e intensa, suspendendo o tempo, como as *festas*, pensá-lo-emos sim, tal como propõe Guynn, enquanto uma espécie de *lugar de memória*, sendo que sua eficiência enquanto tal reside nas estratégias que persegue em busca da promoção de uma *aura de autenticidade*, qualidade relativa e essencialmente subjetiva, fruto de processos mais ou menos pertinentes ao conhecimento cientificamente produzido, mas que de uma forma ou de outra atravessaram o fluxo do tempo sobrevivendo, seja de forma compatível, romanceada, distorcida ou “mitológica”. Destacamos aqui o aspecto essencialmente *residual* e *espectral* que esses referenciais de *autenticidade* podem tomar, uma vez que, sendo elementos culturais e, por diversas vezes, absolutamente evanescentes e especulativos, sua relação

abstract notions. Literary texts, on the other hand, have immense powers of abstraction since language is the source of all intellection, but fall short of producing a persuasive imitation of real phenomena as they occur in space and time.

indicial com o objeto real original, acontecimento ou discurso é recorrentemente intangível. Pensemos esses conceitos novos agora.

1.5 Sobre espectros e residualidade

A relação da sociedade para com o seu passado, especialmente em termos de mídias populares e de massa – e aqui o cinema de estética hollywoodiana em especial – não se pauta absolutamente em referenciais críticos e acadêmicos acerca da história, mas sim em fundamentos muito mais associados à ordem do mito – não que não se possa afirmar o mesmo da História, tal como questiona White, citando Levi-Strauss (WHITE, 2001, pp.71-72). Em verdade, fazendo aqui uma crítica ao próprio ofício do historiador, é preciso compreender e aceitar que as fontes que utilizamos para produzir conhecimento acerca do passado são eminentemente fragmentárias, e nossas estratégias para instrumentaliza-las inevitavelmente subjetivas. A crença dos positivistas nos documentos enquanto algo que efetivamente fora produzido em seu tempo com o objetivo de transmitir conhecimento para o futuro já não convence a muitos, frente às possibilidades de obliteração de fatos, deturpação, parcialidade da narrativa e, mesmo, ser um documento deliberadamente fraudulento. O campo historiográfico tem se valido de outros recursos nominais para descrever seu material: indícios, rastros, fragmentos, bem como os depoimentos e obras audiovisuais. O nosso caso específico se mostra um tanto problemático e levanta a crítica contra os mesmos. O *indício* e o *rastro*, facilmente associáveis à produção do italiano Carlo Ginzburg, trazem em si, se pensarmos conceitualmente, a natureza do *índice* da semiótica de Pierce, ou seja, uma relação de continuidade causal e material para com o objeto em questão. Ora, no caso dos registros inquisitoriais consultados para a produção de *O Queijo e os Vermes* (1976) ou mesmo do texto que abre *Mitos, Emblemas e Sinais* (1989) acerca de uma investigação de feitiçaria, essa nomenclatura satisfaz, uma vez que o que se investiga é a construção de um argumento de ordem jurídica a partir dos registros propriamente jurídicos, sendo, assim, efetivamente, rastros e indícios. Mas quando buscamos

compreender uma noção mais abstrata tal como a aura de autenticidade, que, assemelhada ao mito, não possui uma ancoragem efetiva no real, mas sim em narrativas acerca do mesmo, falar em relação indicial se mostra questionável e problemático. Mesmo a ideia de fragmento, tal como aparece no texto de Walter Benjamin “O Narrador” – postumamente lançado pela editora Brasiliense no Brasil na coletânea *Obras Escolhidas*, em 1986 – é complexa, pois pressupõe que em determinado momento tenha sido parte de algo – um documento, obra arquitetônica, discurso –, sendo que, possivelmente, seja uma narrativa eminentemente posterior e gerada de um ventre puramente fantástico. Depoimentos trazem já em si intensa parcela de subjetividade, tal como a natureza do ato rememorativo impõe. Chegamos enfim às obras audiovisuais. Ferro, bem como os outros autores aqui analisados, propõe que um filme diz muito acerca de seu tempo. Naturalmente, como afirmou Sorlin, intensamente mediado, passando pelo crivo do diretor, da fotografia, trilha sonora, realizadores, estúdios, atores e o *star system* que os rege num âmbito social e publicitário. Novamente, pensar a lógica indicial aqui se mostra problemático para nós nesse objeto específico, o que nos leva a buscar uma alternativa, para que possamos enfim seguir sem nos desculpar a cada proposição.

Existe na psicanálise a expressão *impressão sensível*, cuja origem remete à psicologia medieval (AGAMBEN, 2007, p.130) e se refere à forma pela qual uma experiência fora armazenada em nossa psique – bem como vimos acerca dos fenômenos mnemônicos. Não falamos do real, e, sendo um fenômeno psíquico, e logo essencialmente abstrato, também não temos um processo indicial, tal como na fotografia. O que temos aqui é um *resíduo*: o resíduo é aquilo que resta, tal como um rastro ou um indício, mas detém uma relação muito menos formal e direta com a sua fonte – os restos irreconhecíveis da digestão, de uma reação química ou a erosão. E mais, no caso aqui analisado, de todo o manancial de objetos que produzem os referenciais para a composição da aura de autenticidade – os mitos, o inconsciente coletivo, arquétipos, memória social, oralidade, publicidade – o que se manifesta é também uma natureza *espectral*. O que é o espectro? Assemelhado ao *eidolon*, que é ao mesmo tempo forma e fantasma, o espectro

se refere à enunciação de algo, à sua representação virtual, desprendida de uma conexão mais direta com o referente original, porque ele sequer se assemelha ao mesmo. Pensemos o espectro de luz branca, que se decompõe no prisma em feixes de cores diferentes em função de sua frequência, já não mais reconhecíveis enquanto o feixe original, ou o espectro de som, que apenas faz sentido para aqueles que dominam o seu manuseio, se assemelhando a um borrão para os não-iniciados, sendo inclusive silencioso, mas, em ambos os casos, passíveis de reproduzir, ou ao menos interpretar, segundo as metodologias adequadas, ao menos em partes, o seu *real* original, a apresentação, (re)-apresentada aqui dentro dos limites e possibilidades de sua natureza incompleta. Propomos então para nossa análise essa conceituação, o *resíduo espectral*: aquilo que sobreviveu, disforme, do passado e cuja transmissão não pode contar com um referencial material confiável, e que muitas vezes mesmo o próprio referencial tomado como fonte – como rastro, depoimento ou indício – já é em si a reconstrução desse espectro residual de algo tão evanescente que não teve meios de se perpetuar diretamente no tempo.

A música é assim. Tal como propôs Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1874), o diferencial da música residiria precisamente na sua irreprodutibilidade e na sua capacidade de conexão com o eu primordial, expressando não apenas a própria subjetividade daquele que interpreta, mas a própria essência da *vontade* humana, a arte feita no agora. Por mais que Theodor Adorno tenha, seguindo a tradição de sua escola frankfurtiana de crítica da reprodutibilidade da obra de arte na contemporaneidade, denunciado as novas formas de transmissão da obra musical¹⁴, pensando-a, como função

¹⁴ O autor pensa o processo atual de produção e comercialização de forma não muito positiva a partir da crítica de seu papel social: "uma hipótese seria a de que a camada inferior se deixa levar pelo entretenimento de modo não racionalizado, ao passo que a camada superior o apetrecha, de modo idealístico, com a forma do espírito da cultura, e, depois, o elege. [...] para ele, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo. Estão em jogo, aqui, tanto os elementos da escuta emocional quanto os da escuta desportiva. [...] A estrutura desse tipo de escuta assemelha-se àquela consoante ao ato de fumar. É antes definida mediante o mal-estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido [...] Comportamento vicioso" (ADORNO, 2011, p.76), ao que completa "Na função daquilo que é desprovido de função, algo verdadeiro e algo ideológico acabam por se entrelaçar. A própria autonomia da obra de arte é trazida à luz a partir disso [...]. A exploração de algo inútil, fechado e desnecessário aos seres humanos, mas que se lhes parece o contrário disso, é a razão do fetichismo que encobre os bens culturais em geral, e, sobretudo, o bem

social, enquanto semelhante então ao embuste, à falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma, mera satisfação compensatória (ADORNO, 2011, p.123), para os entusiastas o sentido da música presenciada ainda supera a da reproduzida esquizofonicamente¹⁵. Mas, de uma forma ou de outra, a maior parte da sonoridade produzida pelo ser humano na história se perdeu no tempo, sendo anterior aos meios de registro do som – e mesmo há de se questionar as potencialidades de nossa tecnologia atual para o mesmo. A Europa, tanto medieval quanto moderna, desenvolveu formas de escrita para a música, submetendo-o à lógica da visão em detrimento das potencialidades expressivas da subjetividade do intérprete em nome da valorização racional do compositor erudito¹⁶, mas ninguém há de negar que os sons em si do passado permanecem lá obscurecidos, tão intangíveis quanto os mitos, sendo reconstruídos apenas a partir das narrativas acerca dos mesmos – meros espectros residuais daquilo que de fato o foram. Entretanto, alguma informação nós temos acerca de que tipo de mundo sonoro, que paisagens melódicas circundavam nossos antepassados, e, num projeto audiovisual/cinematográfico que almeje reproduzir o tempo passado com fidedignidade socialmente pertinente – e que esteja claro, não falamos aqui em *verossimilhança*, uma vez que não existe um referencial fixo de verdade para fazer as vezes de contrapeso comparativo, mas sim *autêntico* –, é esse tipo de material que temos à disposição: impreciso, fragmentário, essencialmente espectral,

musical. [...] corresponde um papel ideológico igualmente abstrato, a saber, o da diversão” (ADORNO, 2011, p.117).

¹⁵ Murray Schafer propõe em *O Ouvido Pensante* (1986) esse conceito de esquizofonia, que corresponderia à separação do som da sua fonte original, um som ventriloquizado (SCHAFER, 1991, p.172).

¹⁶ Um dos argumentos centrais da obra de Wisnik é o de que a evolução da música ocidental está fortemente atrelada aos paradigmas racionais próximos da ciência, que atribuiriam uma maior relevância e centralidade ao compositor enquanto elemento racional de ordenação do “texto musical”. Segundo o mesmo, “o desejo do músico radical moderno é o de dominar o universo sonoro pela ‘integração absoluta de todas as dimensões musicais’, realizando o ‘quadro mágico’ que reside na superação da diferença entre melodia e harmonia, a natureza polifônica da fuga e a natureza homofônica da sonata” (WINSIK, 1989, p.186). Donald Grout e Claude Palisca (2001) também igualmente apontam que o grande desenvolvimento técnico rumo a formas cada vez mais racionais vai se dar a partir da consolidação de formas como o motete e o madrigal que, a partir do Renascimento com a então não só maior permissividade das paixões como mesmo a sua apologia e depois com o Barroco e todo o movimento em direção a composições e performances mais virtuosas, levaram esses músicos que antes produziam em função da Igreja a paulatinamente tornarem-se profissionais e a buscar a consolidação frente ao cenário e mercado europeu a partir desse elemento efetivamente técnico de seu trabalho.

inelutavelmente residual, mas que, tal como as narrativas produzidas pela *macchina mitologica*, assumem o posto de verdade experimentada.

1.6 O som no audiovisual

Existem ainda algumas considerações e implicações importantes a serem mencionadas em relação à instância sonora nas mídias audiovisuais. Como propõe Michel Chion, o som – música, ruídos, ambientação, voz, tanto falada quanto “menos semântica”, como um *walla*¹⁷, *sound effects* – agregaria sentido às imagens expostas, reforçando a mensagem que elas parecem transmitir – o som *empático*, como um *stinger*¹⁸ numa situação de suspense ou um *Mickey-mousing*¹⁹ cômico numa narrativa mais infantil ou lúdica – ou mesmo alterando substancialmente aquilo que parece-se comunicar – aqui no caso, denominados *anempáticos*. A essa natureza do aspecto sonoro no audiovisual Chion vai chamar de valor acrescentado (CHION, 2011, p.12), reforçando a ideia de que o mesmo compõe o argumento, sendo assim parte da linguagem cinematográfica, um elemento essencial para a construção não somente dos aspectos narrativo-vocais ou emotivos – o caso da música de fundo ou de fosso, como encontramos na tradução portuguesa de sua obra –, mas também da própria continuidade do plano²⁰ e da composição de uma espacialidade, de um *lugar* enquanto centro de valor experienciado (HOPKINS, 2009, p.65). O autor vai chamar a essa composição do espaço sonoro fílmico *supercampo*, no sentido mesmo de que compõe a grande totalidade de *objetos*

¹⁷ Efeito utilizado no audiovisual de diversas vozes sobrepostas sem sincronia, como num ambiente público por exemplo.

¹⁸ Um *sforzando* musical, um aumento da intensidade da nota produzida, usado para produzir o aumentos da tensão. Como propõe Gorbman, mesmo o silenciamento pode causar esse efeito (GORBMAN, 1987, p.89).

¹⁹ Quando o som imita a ação na cena, tornando-a explícita (GORBMAN, 1987, p.88). Essa nomenclatura se origina em função do uso amplo da técnica pelos desenhos animados.

²⁰ Aqui podemos usar como exemplo a circunstância em que uma personagem ou fonte sonora se manifesta mesmo não estando no quadro, mas compreende-se que ela pertença ao plano apresentado. Ou mesmo em circunstâncias, muito comuns, em que a ambientação sonora da cena seguinte antecede a imagem, preparando o corte. Diversas técnicas de sincronia e de-sincronia são utilizadas no audiovisual, e é importante atentar para seus usos para melhor compreender os argumentos e intenções ali presentes.

*sonoros*²¹ presentes naquele fragmento da diegese. É um conceito que se aproxima, naturalmente, de *soundscape*, tal como encontramos em Murray Schafer, ou seja, num aspecto mais descritivo, propriamente falando. Entretanto, como já vimos, aqui, depois de introduzir os debates acerca do conceito de *território* a partir de Deleuze, Guattari e Obici, a ideia de *lugar sonoro* nos interessa mais para a presente investigação especificamente. Semelhante predileção pode ser encontrada em outros trabalhos de especialistas que se debruçam sobre a questão do som nas mídias audiovisuais. No caso de Stuart Atken e Leo Zonn, que dialogam com a geografia, temos a proposição de que a *paisagem* corresponderia a um mito do momento; citando Denby, “um mito que passou pelos meios de expressão e tornou-se autoconsciente” (ATKEN ; ZONN, 2009, p.17). Se recuperarmos aqui o conceito de *mito* a partir da análise de Furio Jesi acerca da *feira* enquanto ocasião de contato, de aproximação da comunidade desse centro, ligado à terra, o tributo ao centro proposto por Wisnik, que teria por função esse conectar do tecido social em torno de uma força centrípeta que, em verdade, seria intangível, experimentada apenas mediante narrativas mitológico-rememorativas – como a (re)-apresentação em Ricoeur ou a própria natureza da memória e seus lugares, tal como defende Nora, uma vez que memória, mito e história, nesse sentido, se aproximam deveras –, somos necessariamente levados à toda a problematização que fora apresentada até o presente momento, acerca da natureza essencialmente virtual, fragmentária e dinâmica das relações para com o passado. Nesse sentido, os autores chegam ao mesmo ponto que nós, ao afirmar que “imagens-evento cinematográficas são demarcadas pela autenticidade do lugar” (ATKEN ; ZONN, 2009, p.43) para defender seu argumento em prol da importância da dimensão simbólica e identitária do som e da música para uma apresentação cinematográfica. Ora, chegamos aqui aos dois conceitos centrais da pesquisa: *autenticidade*, que aqui podemos ler igualmente como a pertinência de determinada representação frente a um universo cultural informativo compartilhado, e *lugar*,

²¹ Conceito originalmente cunhado por Pierre Schaffer, que seria um objeto acústico para a percepção humana e não objeto matemático ou eletroacústico para síntese – a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora, analisável em termos de ataque, corpo e queda (SCHAFER, 2001, p.183).

enquanto determinada espacialidade delimitada num recorte temporal tornada reconhecível pela sua singularidade.

Claudia Gorbman vai pensar algumas estratégias e códigos estabelecidos para a promoção dessas potencialidades em mídias fílmicas. Entendendo que a *música*, especificamente, responde nessas obras a determinados parâmetros culturais, não só no sentido das identidades locais, relacionados a essa *autenticidade do lugar* que fora mencionado há pouco, mas também a convenções de gênero dentro da própria indústria. Como propõe Suzane Reck Miranda em seu artigo “A clássica música das telas”, a indústria de *hollywood* fora fortemente influenciada, no âmbito musical, pela grande migração de compositores alemães durante o entre guerras, e que vieram a estabelecer uma espécie de linguagem “canônica”, baseada na tradição wagneriana que estudaram originalmente (MIRANDA, 2011). Essa, dentre outras peculiaridades e acasos, acabaram por estruturar uma espécie de linguagem predominante, e que pode ser utilizada tanto para a constituição de uma narrativa melodramática em estilo essencialmente hollywoodiano²² ou mesmo como recurso direto à subversão de códigos pra a constituição de uma trilha sonora autocrítica, metalinguística, que proponha questionamentos internos a partir das próprias incoerências em termos de códigos pré-estabelecidos socialmente – autênticos – dentro da narrativa.

²² David Bordwell em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” (1986), partindo da análise dos elementos que definiriam as características fundamentais da narrativa *mainstream* do drama hollywoodiano, percebe, por exemplo, a existência de três elementos fundamentais que interferem na trama: primeiramente a noção de observador invisível gerada pelo jogo de câmeras, que almejava produzir certa dimensão de realismo/naturalismo à obra, garantindo a consistência da narração clássica mediante a ocultação de seus dispositivos codificados. Temos ainda a perspectiva dos gêneros cinematográficos que, como nos aponta o autor, definem em grande medida o como a trama se articulará, submetida a convenções pré-determinadas que devem ser perseguidas a fim de obter o sucesso de público, previamente instrumentalizado para assimilar determinados tipos de “formas de contar” uma história. Finalmente, temos o *star-system*, que atuaria na criação de protótipos de personagem básico, submetendo assim a obra às dinâmicas de mercado relacionadas a *Hollywood* e a todo esse sistema que envolve celebridades e propaganda. Em um sub-tópico de seu texto intitulado “A lógica da espetatorialidade clássica” (BORDWELL, 1986, p.295), o autor aponta para “motivações” da linha causal da trama, como a “realística”, a “composicional”, a “transtextual”, a “genérica” e a “artística”, que estariam diretamente relacionadas a séries particulares de *schematas*, hipóteses e inferências particulares do espectador, que estaria muito bem preparado com noções “canônicas” e gerais que o levariam a compreender e a esperar por determinado desenrolar da trama segundo categorias prévias apreendidas, submetidas não somente dos dispositivos inerentes ao drama hollywoodiano como também das convenções estilísticas de gênero, tais como romance, *western* ou comédia.

A autora, partindo da afirmação de que a música liberta o espectador do vínculo com o realismo estrito, baixando as defesas contra as estruturas fantásticas a que o cinema dá acesso e aumentando sua susceptibilidade à sugestão (GORBMAN, 1987, pp.4-5), nos apresenta assim sete princípios de composição de música para o cinema, que seriam eles a invisibilidade da origem da música, a sua relativa inaudibilidade, a significância emocional, a sugestão narrativa, a continuidade, unidade e a possibilidade de violação dos mesmos princípios²³.

Por fim, é necessário compreender as dimensões relativas à construção dessa espacialidade de que falamos, efetivamente esse *lugar* constituído pelo conjunto de elementos sonoros presentes na diegese, seja o discurso proferido verbalmente, a voz de consciência ou do narrador, que subverte esse espaço fílmico, a música, diegética ou de fundo, e todo o conjunto de objetos sonoros que compõem essa paisagem, esse supercampo.

Um dos pontos centrais para se compreender essa questão é o fenômeno da escuta. Michel Chion primeiramente nos separa três tipos: a causal, a semântica e a reduzida. Por *escuta causal* temos aquela cuja percepção está diretamente relacionada a uma ação visualmente perceptível e contida na tela, aquela manipulada no contrato audiovisual (CHION, 2011, p.27). Já a *semântica* depende de um código interpretativo, ou seja, a linguagem propriamente dita (CHION, 2011, p.29), em que a determinado som

²³ Quando fala em *invisibilidade* propõe-se que não vemos a origem da música de fundo, e quando o sim, isso implica num total re-entendimento da mesma, tornada diegética. *Inaudibilidade* porque espera-se que o espectador não perceba a música e que assim ela aja sobre a sua percepção inconsciente e subjetiva, reforçando a ideia de valor acrescentado e contrato audiovisual, também apresentado por Chion – daí também o predomínio da linguagem tonal de Wagner e Strauss. Por *significante emocional*, partindo da mesma lógica dos códigos sociais dentro de um projeto empático, seria reforçar a situação que a diegese põe. *Sugestão narrativa* implica que a trilha referencia e direciona a atenção do espectador para aquilo que é importante na cena e para o direcionamento da narrativa. Quando fala em *continuidade*, como mencionado, a trilha sonora é uma importante ferramenta para imputar uma ideia de continuidade no fluxo narrativo, seja através das transições, dos *leitmotifs* ou simplesmente da permanência, por exemplo, de uma ambientação, mesmo com a alternância de tomadas. *Unidade* envolve a ideia de que todo o tratamento sonoro deve pertencer a uma espécie de coerência interna, o que podemos pensar em relação ao tipo de linguagem música utilizada, as estratégias de posicionamento sonoro através do Dolby surround dentre outros aspectos, para não quebrar a transparência naturalista da ilusão fantástica que a obra, no caso de um melodrama hollywoodiano, pretende estabelecer. Concluindo, Gorbman também chama a atenção para a possibilidade de *violação* dos princípios elencados à fim de atender a outras intenções dos realizadores dentro do projeto fílmico.

– fonema, imagem acústica – corresponde um signo que carrega consigo referenciais interpretativos para além da simples textura sonora. Por fim, o conceito de *escuta reduzida*, derivado de Pierre Schaffer, trataria das qualidades e formas específicas do som, independentemente da sua causa e sentido, ou seja, o som em si, propriamente dito (CHION, 2011, p.29), ao que corresponderia investigar os aspectos sonoros dentro de uma narrativa audiovisual em suas especificidades, para além de códigos pré-estabelecidos, para daí entender determinadas estratégias estético-discursivas mais profundamente alocadas nessa dimensão da fonte. A partir dessa compreensão em termos de escuta, cabe localizar a fonte desses objetos sonoros. Temos primeiramente a oposição *in*, *off* e fora de campo, ou seja, aquela que deduz-se do questionamento: a câmera enquadra a fonte do som? – o rosto de uma pessoa que fala, uma máquina que produz seus ruídos, uma ave que canta. Se não, podemos estar falando de um som *off*, aquele que não pertence à diegese, tal a consciência e/ou pensamentos de uma personagem, a voz de um narrador, o que pode-se chamar igualmente de voz *over*, ou mesmo a música de fundo, adicionada enquanto elementar agregador de valor à cena mas que não possui continuidade espacial com a trama. Entretanto, o som pode estar sendo produzido dentro do universo fantástico do filme, estando apenas *fora de campo*, ou seja, presente apesar de não enquadrado, ou mesmo ainda *on the air*, como uma transmissão de rádio, cuja fonte que produz o som não corresponde ao dispositivo que a emite – lembrando aqui o conceito de *esquizofonia* de Murray Schafer. Por fim, temos ainda a questão do *acusmático*, aquele cuja fonte de enunciação não é perceptível, apesar de presente na narrativa, tal como um fantasma ou robô. Igualmente proposto por Pierre Schaffer, significa que ouvimos sem ver a causa originária do som, o contrário da escuta visualizada (CHION, 2011, p.61).

Naturalmente é possível que o mesmo objeto sonoro transite entre as diferentes denominações: imagine que uma personagem que originalmente está enquadrada em *close up* pronuncie-se – som *in* – mas que logo em sequência revele-se que se tratava de uma transmissão televisiva – logo, um som *on the air* esquizofônico – e que logo a câmera mova-se, mas que o som de sua fale permaneça, agora fora de campo, e que por fim, em determinado

momento da narrativa sua fale retorne, mas agora como fragmento mnemônico – podendo ser pensado como *off* ou mesmo acusmático. Perceber esses usos do tratamento do som dentro do contrato audiovisual mostra-nos muito das intenções dos realizadores, e indica pontos chave para a compreensão do argumento fílmico, em certa instância. Nesse sentido, a atenção à utilização da ferramenta Dolby surround é de crucial importância aqui e de seu sistema 5.1 – três autofalantes centrais localizados junto à tela, aos quais costumam ser reservados os diálogos e as informações mais importantes e intra-diegéticas, um subwoofer responsável por frequências extremamente graves, e dois periféricos surround. A grande inovação se deve precisamente a essa evolução da ideia de *stereo* para a de *surround*, pois os cineastas agora podem jogar melhor com a ambientação, posicionando ruídos, músicas e sons ambientes, ecos e outros tipos de informação sonora nesses canais localizados fora do centro narrativo, proporcionando assim uma imersão maior do espectador. Gianluca Sergi em *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood* (2004) inclusive destaca que o advento da ferramenta levou os novos cineastas a repensar todo o ato de se produzir um filme e a se adaptar às novas possibilidades. Dentre elas, Chion nos destaca o silêncio, tendo em vista que se aumentaria a “possibilidade de um vazio no som, e ao mesmo tempo, aumenta o espaço suscetível de ser preenchido. É esta capacidade do vazio, e não apenas do cheio, que oferece possibilidades inexploradas” (CHION, 2008, p.122). Tendo sido bem explorada desde sua introdução na década de 1970, essa ferramenta abre novas portas que vêm sendo cada vez mais bem exploradas no cinema e que levam aqueles que se debruçam sobre fontes audiovisuais a atentar para toda uma outra gama de elementos para além do discurso audiovisual, dos enquadramentos e fotografias e das condições sociais de produção da obra enquanto produto mercadológico. Somando à sistematização de Opolski exposta aqui anteriormente, Sergi propõe que a trilha sonora seria composta de quatro elementos: os “ruídos” – ou os efeitos sonoros em suas variadas formas, como os ambientes que aqui optamos por pensar como BG – , os diálogos, as músicas e o silêncio, esse elemento semântico curioso, devendo ser cada um analisado enquanto símbolo dentro da obra, entrando em sintonia com o que propõe Chion acerca do posicionamento do som e dos pontos de escuta na narrativa fílmica e à

constituição disso que o autor chama de supercampo (CHION, 2008, p.119). Sendo assim, esse jogo de espacialidades que esse recurso oferece tem a capacidade de tanto promover maior imersão, quanto quebrar a barreira de ilusão naturalista transparente quanto mesmo fazer com que compartilhem os aspectos psicológicos de determinada personagem.

No caso dos filmes aqui analisados, a diferença é gritante entre as formas que o ambiente, a paisagem/território/lugar sonoro é construído, diferenciando significativamente, por exemplo, a paisagem rural da urbana, estabelecendo caracterizações essencialmente qualitativas e reconhecíveis – a autenticidade do lugar. E aqui podemos inclusive inserir uma breve nota acerca do silêncio. Tal como na natureza, o silêncio também não existe, e a sua introdução de forma rude – a simples ausência de informação nos falantes – nada mais faz do que quebrar a ilusão cinematográfica. Segundo Chion, o silêncio nos filmes se constrói a partir da introdução de um som “negativo” (CHION, 2011, p.50), ou seja, elementos sonoros que remetam a uma ausência de sons significantes em termos semânticos – o som do vento, animais noturnos, um ruído branco sutil. No caso dos filmes sobre o blues, por exemplo, como já analisado, as paisagens rurais são apresentadas reforçando sua “monotonia”, e isso se constrói a partir da introdução desses pequenos e sutis sons naturais apenas nas caixas surround, reservando as centrais apenas para os diálogos – estratégia padrão da indústria, de reservar ao centro os aspectos linguísticos e às surround os espaciais, subjetivos, somando todas para atingir momentos de grande intensidade sonora.

Chegamos assim à conclusão dos pressupostos técnicos para a análise do som no audiovisual, destacando as potencialidades espacializantes, frente ao nosso projeto aqui proposto: o de se compreender o parâmetro de *autenticidade* de uma narrativa fílmica histórica a partir dos *lugares* que essa obra modela, tendo em mente que essa instância depende enormemente do aspecto sonoro e musical e da força centrípeta e referencial identitária que esses elementos detém, levando em consideração todas as diversas formas pelas quais o mesmo se relaciona com nossa experiência humana. Por fim, a presente pesquisa visa destacar o poder dos aspectos sonoros – paisagens

sonoras e música, tanto diegética quanto extra-diegética²⁴ - nessas narrativas, em especial em termos da sua capacidade de construir *lugares sonoros* historicamente localizáveis no tempo e espaço, instrumentalizando a lógica do *território* num espaço e tempo específicos, pertinentes frente a uma concepção socialmente aceita enquanto “autêntica”, que contribui, assim, para a maior imersão do espectador na diegese, alcançando dessa forma o objetivo da narrativa fílmica acerca do passado que nos fez associa-la à *festa* e ao *lugar de memória*: a saber, a capacidade de suspensão do tempo diacrônico e a promoção da conexão entre presente e passado, mostrando, assim, de que forma nosso presente se comunica e se sustenta no mesmo.

No próximo capítulo veremos um pouco acerca da história do gênero musical blues e da trajetória de alguns de seus principais indivíduos representativos para então nos debruçarmos sobre a fonte selecionada, *Cadillac Records*, filme de 2008 que se propõe a contar a história da gravadora Chess records e seus principais artistas, como Muddy Waters e Etta James. Sendo uma obra que se vale da linguagem cinematográfica clássica do drama *hollywoodiano*, o que assumiremos é que enquanto um filme sobre um recorte histórico o que se perseguirá é essa reconstrução do passado almejando a impressão de autenticidade, e, sendo o seu objeto músicos e uma gravadora em um contexto tão significativo para a música ocidental como um todo, apresenta-se assim como uma fonte privilegiada para se identificar esses aspectos propriamente relativos às potencialidades semânticas do som numa narrativa audiovisual - a saber, a constituição de um *lugar sonoro*.

²⁴ Por música diegética nos referimos àquela cuja ação causadora está exposta e encenada dentro do universo da trama, enquanto que a extra-diegética corresponde a ações de pós-produção, como a música de fundo e *sound-effects*.

2. O blues: contornos e definições

Enquanto objeto focal de análise aqui proposto, impõe-se a necessidade de discutir brevemente acerca, não somente de sua História, mas propriamente o que é, como definir e como identificar o blues. Um primeiro postulado de suma importância é tomar conhecimento acerca da confusão disseminada comumente que o considera enquanto um dos gêneros que originaram o jazz, ou seja, mais como um estilo “raiz” do que autônomo, e esse equívoco é encontrado mesmo nos trabalhos de pesquisadores sérios e nas falas de músicos consagrados, mas identificaremos possíveis razões para essa recorrência tão comum apesar de imprecisa. Em verdade, o que se aceita amplamente é que ambos os estilos teriam surgido simultaneamente e de forma independente, em diferentes partes dos Sul dos EUA (DAVIS, 2003, pp.6-7), frutos, muito possivelmente, de todo um grande movimento revolucionário para as artes no mundo, desde os chansonniers de Montmartre na França e canto hondo e o flamenco na Espanha, todos produtos da urbanização em fins do século XIX (HOBBSAWN, 2009, pp.69-70), momento em que as classes operárias e marginalizadas passam pouco a pouco a assumir um maior protagonismo social, bem como a abolição do trabalho escravo mundo afora, tanto pelas pressões do capitalismo quanto pelos novos paradigmas político-filosóficos que uma nova sociedade republicana, liberal e burguesa impunha. No caso desses gêneros musicais “negros”, os produzidos pela combinação das tradições africanas, ameríndias e europeias de diversas originalidades – no caso dos EUA, muito fortemente a inglesa e irlandesa, mas também com forte influência francesa e espanhola no Sul, principalmente na Louisiana –, essa questão da experiência nova de liberdade, inclusive, vai assumir grande relevância dentro da estética e simbologia dos estilos (EVANS, 1982, p.40).

Primeiramente, tende-se a definir o blues em função de sua forma musical. Além da fórmula AAB, a divisão em 12 compassos e a estrutura de

*stop-time*²⁵, a natureza peculiar da *blue note*, que seria uma quinta diminuta ou “abemolada”, também chama a atenção, tanto que por vezes pensa-se o blues enquanto substrato permanente de todos os estilos de jazz, sendo seu núcleo (HOBBSAWN, 2009, p.125), já que o tipo de inflexão dentro da harmonia que essa modulação causa é atribuída à tradição de canto africano – logo, igualmente fundamental para o jazz. Mas como já afirmamos, ambos os estilos compartilham de um manancial de referências em comum, não possuindo continuidade temporal arbitrária. Como aponta Francis Davis,

Quando músicos de jazz falam em “tocar o blues”, eles querem dizer usar uma estrutura de doze compassos no tom de Si bemol como base para improvisação harmônica. Isso é bem diferente do que Robert Johnson entendia da frase [...]. E se serve de algo, músicos de blues sempre preferiram os tons de Mi e Lá, não Si bemol²⁶. (DAVIS, 2003, p.154, tradução nossa).

David Evans propõe que se pense uma distinção entre o blues enquanto forma – tal como acabamos de notar tentativas de formalização – e o blues enquanto conceito, enquanto ideia cultural (EVANS, 1982, p.16), destacando inclusive uma espécie de ideologia: “universal, apesar de específica do grupo de afro-americanos; fala sobre dificuldades e a vontade de superá-los, sobre contradição, conflito e tensão” (EVANS, 1982, p.19). para Robert Palmer,

O blues não pode ser compreendido se nós limitarmos nossa análise ao mercado fonográfico ou à música que era cantada nas casas

²⁵ A estrutura AAB se refere ao modelo de construção lírica, em que o mesmo verso é apresentado duas vezes, regido pelo acorde tônico ou sub-dominante, e a terceira, a “frase resposta”, apresenta uma conclusão ou antítese crítica, normalmente pontuada pelo acorde dominante com a sétima menor, que acaba por acarretar na fórmula de 12 compassos que faz com que o ciclo, que deveria se concluir em 16 compassos numa estrutura quaternária, pareça “incompleto” em teoria. O modelo *stop-time* seria aquele em que um breve *turnaround*, ou uma frase convencionalizada, é intercalada por momentos de silêncio em que o cantor profere a letra, aqui de forma já mais poética, podendo ou não ter um refrão – essa forma se tornará mais popular a partir da década de 1950 graças aos diálogos com a música popular capitaneados por Willie Dixon.

²⁶ When jazz musicians speak of “playing the blues”, they mean using a twelve-bars-long and in the key of B flat as a springboard for harmonic improvisation. This is quite different from what Robert Johnson took the phrase to mean [...]. And for what it's worth, blues musicians have long favored the keys of A and E, not B flat.

noturnas e situação de concerto pelos músicos de blues de hoje. Nós precisamos entender que blues veio, onde ele se desenvolveu, como ele mudou, que tipos de camuflagem ele teve de adotar para preservar sua identidade. E nós precisamos entender as pessoas que fizeram e ouviram blues, não apenas enquanto negros ou americanos oprimidos ou arquétipos românticos ou hábeis técnicos ou animadores de sucesso mas como pessoas particulares que fizeram escolhas particulares e artísticas em um lugar particular em um recorte temporal particular²⁷. (PALMER, 1982, p.19, tradução nossa).

Em sua origem a maioria – senão a totalidade – dos *bluesmen* era de indivíduos pobres, muitas vezes analfabetos, e que executavam sua música enquanto parte interna de uma rede de sociabilidades específica, dialogando muito mais com a comunidade do que com suas próprias subjetividades particulares. Esses indivíduos se enxergavam muito mais como músicos do que como artistas (DAVIS, 2003, p.3), ou seja, não aspiravam a uma carreira ou sequer problematizavam criticamente seu trabalho. Os números eram raramente, em sua origem, compostos, mas predominantemente aprendidos de outras fontes – transmissão oral, música gravada, audição atenciosa do cotidiano – e reordenados de forma mais ou menos aleatória de acordo com a circunstância da performance e da memória do executante. David Evans nos afirma que quando falamos em números de blues composição e performance são idênticos e inseparáveis, e o repertório não se limita a uma coleção de canções, mas sim de letras, melodias e elementos instrumentais que são combinados (EVANS, 1982, p.111), padrão que identificou ao investigar a tradição local da região de Drew no Mississippi e da canção “Big Road Blues”, que teria servido de base temática e melódica para uma incontável série de outros temas. Com relação à temática dessas canções, Evans também nos traz, citando Stanley Edgar Hyma, os cinco principais “motivos” de que se parte, sendo eles o tema da viagem, a autopiedade, os abusos, como o racismo, um forte cinismo frente à vida e a fantasia (EVANS, 1982, p.28). Com

²⁷ Blues can't be understood if we confine our analysis to phonograph records or to the music that's sung in nightclub and concert situations by blues musicians today. We need to understand what blues came from, where it grew, how it changed, what sorts of camouflage it had to adopt in order to preserve its identity. And we need to understand the people who made and listened to blues, not just as blacks or oppressed Americans or romantic archetypes or clever technicians or successful entertainers but as particular people who made particular personal and artistic choices in a particular place at a particular time

relação a esse último tópico, referimo-nos a conjuntos de referências simbólicas, que vão desde bruxaria e amuletos até o sobrenatural e negociações com entidades profanas. Como propõe Ted Gioia, devemos entender simbologias como a encruzilhada enquanto uma continuidade de tradições africanas e seus sistemas de crenças, bem como o Candomblé no Brasil ou o vodu no Caribe, nos obrigando assim a nos perguntar em que medida histórias fantásticas, como as proferidas por ícones como Robert Johnson, Howlin' Wolf, Peetie Wheatstraw e Skip James, eram creditadas bem como se funcionavam enquanto estratégias discursivas pejorativas ou publicitárias (GIOIA, 2009, p.162).

O blues fora moldado simbolicamente enquanto uma manifestação cultural fruto de um ambiente hostil, de tribulações sociais e oriundo de uma geografia hostil, envolvendo elementos de sincretismo religioso e a mistura de tradições. Dentre as matrizes do estilo comumente são destacados os *spirituals* (ERLICH, 1977), cantos religiosos das congregações cristãs protestantes, bem como os *hollers* e *work songs*, uma prática herdada dos antigos reinos africanos, o ato de cantar coletivamente, com um indivíduo liderando enquanto outros respondem em coro. Entretanto, é importante notar a diferença entre essas formas e o blues propriamente dito (OAKLEY, 1997, p.37). Dentre as principais discrepâncias, temos, por exemplo, a questão do acompanhamento instrumental e a evanescência da estrutura. Acima de tudo, o blues é um estilo essencialmente estadunidense, fruto do encontro de diversas tradições distintas. Samuel Charters, que viajou à África ocidental, “não encontrou o blues lá” (GIOIA, 2009, p.9), sua essência é fruto daquele contexto, daquele tempo e espaço e das circunstâncias sócio-culturais em que os indivíduos estavam inseridos. É a voz de um grupo, mas curiosamente, e aqui temos outro aspecto importante a se destacar acerca do mesmo, é que ele dificilmente assumia uma postura militante, ativa num projeto de nivelamento social, mas, como vimos com relação aos temas centrais, costuma falar acerca do cotidiano, das suas dificuldades, com certo grau de cinismo. Como afirma o pianista Roosevelt Sykes, “um músico de blues não tem o blues, mas o toca para as pessoas atribuladas... tal como um médico trabalha de fora do corpo para o interior. Mas o músico de blues trabalha do interior do interior” [*a blues*

player ain't got no blues, but he plays for the worried people... like the doctor works from outside of the body to the inside of the body. But the blues works on the inside of the inside] (DAVIS, 2003, p.206), ou seja, é um estilo musical que trabalha em sua poética muito mais com a sublimação do sofrimento do que propriamente com o seu combate. Segundo Gioia

Num nível superficial, a música do Delta lida com temas familiares de amor e cortejo, viagens e aventuras, mas o aspecto psicológico desses encontros quase sempre sobrecarrega o incidente relatado. De fato, essas canções quase nunca contam uma história completa, mas apenas esboçam detalhes o bastante para comunicar um estado de espírito carregado e turbulento. Ainda mais estranho é a propensão dos cantores de blues do Delta a adereçar esses temas seculares com o fervor mais típico da música religiosa²⁸. (GIOIA, 2009, p.6, tradução nossa).

Como pudemos notar, o blues enquanto universo cultural se estende para muito além da sua simples forma. W.C. Handy, um renomado líder de orquestra à época, reivindica a composição do primeiro blues, “Memphis Blues” (1912), mas reconhece que sua inspiração viera de um músico mendicante tocando um som “incomodamente monótono” (GIOIA, 2009, p.35) em uma estação de trem, o que sugere que a tradição já existia àquela época. Analisemos agora um pouco da História desse gênero musical.

2.1 O blues do Delta

O gênero musical blues é originalmente a forma de expressão de um imenso grupo de indivíduos que compartilhavam de semelhante regime de historicidade: a vida dura no Sul rural dos EUA na virada do século XIX para o

²⁸ On a superficial level, the Delta music dealt with the familiar themes of love and courtship, travels and adventures, but the psychological aspect of these encounters almost always overwhelmed the incident related. Indeed, these songs almost never told a complete story, but merely sketched enough detail to communicate a charged and turbulent state of mind. Odder still was the propensity of the Delta blues singers to address these secular topics with a fervor more typical of religious music

XX, marcada por uma intensa segregação racial, numa região que ainda buscava formas de manutenção de práticas herdadas de um passado escravagista recente – as chamadas “leis Jim Crow” – bem como com o subdesenvolvimento da região e as dificuldades ambientais do delta do rio Mississippi, que experimenta grandes enchentes na sua época de cheia e invernos rigorosíssimos. Para além disso, combinava-se ainda enquanto elemento característico do ambiente os referenciais simbólicos das religiões, tanto africanas quanto a cristã. O tema do conflito religioso é mesmo uma constante na história do estilo, sendo o próprio blues considerado como “música do diabo”:

É portanto precisamente pela capacidade de um músico de blues de gerar alegria que os anciões das igrejas primitivas sempre o condenaram em primeiro lugar. Eles nunca assumiram tal encanto e percussão como sendo qualquer coisa mesmo que remotamente desafiante ou antagônica a um demônio ou algo assim. Ao contrário, para eles era a própria música do Diabo. Eles estiveram sempre completamente certos que ele não só despertaria o diabólico inerente às fraquezas da carne (nascido como é no pecado e moldado na perversidade), mas também seria um chamado ao próprio Diabo para ascender e reinar na Terra como Pandemônio²⁹. (MURRAY, 2000, p.24, tradução nossa).

E em especial existe um destaque para o violão/guitarra enquanto instrumento característico da obra maligna. Interessante notar, entretanto, que as músicas aprendidas e cantadas nas congregações – tal como os já mencionados *spirituals* – serviram de base, inspiração e influência, exercendo um caráter até certo ponto pedagógico sobre a orientação musical desses indivíduos. Costuma-se, por exemplo, se referir à técnica de canto mais impostada, com grande volume de voz, muito presente entre os cantores tanto de blues quanto de soul, como *go-tell-it-on-the-mountain*, em alusão à imagem bíblica de um profeta, como Moisés, técnica extremamente presente nos corais

²⁹ It is accordingly precisely the blues musician's capacity to generate merriment that downhome church elders have always condemned first of all. They have never taken such incantation and percussion as being anything even remotely defiant or in any way antagonistic to any demons whatsoever. On the contrary, to then is the Devil's very own music. They have always been completely certain that is not only brings out the devilmint inherent in the weakness of the flesh (born as it is in sin and shaped in iniquity), but is also a call to the Devil himself to come forth and reign on earth as in Pandemonium.

evangélicos das comunidades e que de uma forma ou outra acabou chegando até a música profana dos trabalhadores rurais. Por ser uma estratégia performática que imputa grande carga dramática à interpretação sua eficiência em excitar os ânimos e atingir o mais profundo âmago sentimental da audiência seu uso foi amplamente difundido, fosse para inspirar a piedade e o temor a Deus nas congregações ou para instigar o público a dançar, se embebedar e esquecer das tribulações da vida cotidiana. Giles Oakley destaca, frente a essa semelhança entre os dois tipos antitéticos de cantor, as formas pelas quais os indivíduos conciliavam os dois imaginários:

A emotividade “fogo e enxofre” dos pregadores era rica em sua própria mitologia de destino, morte, inferno e o Diabo, e num mundo tão próximo às arbitrariedades da natureza quanto o próprio Mississippi onde pragas, enchentes ou simplesmente uma má colheita poderiam devastar a subsistência de uma pessoa, tal simbolismo detinha poder enorme. Muitos cantores de blues se sentiam aplacados dessa forma, apreciando os bons momentos nas *juke joints* mas ainda acreditando que um dia iriam virar as costas ao blues. A crença no poder da fé e a possibilidade de redenção frente ao Paraíso significavam que não importasse o quão longe um irmão ou irmã se desviasse da pregação, sempre havia a possibilidade de retorno ao cominho do Senhor³⁰. (OAKLEY, 1997, p.198, tradução nossa).

Tomando por exemplo desde a mitologia em torno de Robert Johnson até o caso de Son House, que em determinado momento se apegou à sua fé e abandonou completamente a performance de blues por anos até ser redescoberto pelos movimentos revivalistas, o conflito religioso é uma marca constante da origem desse estilo, atribuindo dimensões bíblicas e messiânicas a diversos aspectos do cotidiano. Algumas das passagens mais recorrentes são as que remetem ao capítulo do Êxodo e comparam a condição dos judeus no Egito antigo às suas no presente Sul.

³⁰ The fire-and-brimstone emotionality of the preacher was rich in its own mythology of fate, death, hell and the Devil, and in a world as close to the arbitrariness of nature as Mississippi itself where boll-weavils, floods or simply a bad harvest could devastate a person's livelihood, such symbolism had enormous power. Many blues singers felt torn this way and that, enjoying the good times of the juke joint but still believing they would someday turn their backs on the blues. Belief in the power of faith and the possibility of redemption unto Heaven meant that however far a brother or sister might stray from the fold, there was always that possibility of a return to the paths of God

Como mencionado, a questão da segregação racial e o momento imediatamente pós-abolição são aspectos centrais da formulação tanto do estilo quanto de suas temáticas. A forma predominante de trabalho era o *sharecropping*, um regime “a medias”, contratos anuais para o uso da terra em troca de – normalmente – metade da colheita, além dos custos da casa, ferramentas, empréstimo e alimentos da venda do dono da terra que eram deduzidos dos seus ganhos, o que acarretava em saldos eventualmente negativos (EVANS, 1982, p.171). Era uma condição completamente desvantajosa e humilhante, que na prática acaba preservando uma dinâmica muito próxima da escravidão, ou, como propõe Robert Palmer, uma forma anacrônica de feudalismo (PALMER, 1982, p.9). Entretanto, existem debates com relação a como essa situação pode ser enxergada. Francis Davis, por exemplo, resiste a essa visão, afirmando que os brancos não teriam tido essa importância toda para o surgimento do blues (DAVIS, 2003, p.239), reivindicando para a própria inventividade autônoma desses indivíduos a maior parte dos louros. A crítica, apesar de evidentemente orientada de acordo com um viés ideológico e político pró-*negro*, não é absolutamente ilógica, uma vez que o blues floresceu em verdade não sob as duras pressões daquela sociedade rural, mas sim nas suas lacunas, nos seus limites. Da comunidade de afro-americanos do delta do Mississippi dizia-se que apenas os músicos e os pastores não estavam submetidos aos brancos enquanto força de trabalho (DAVIS, 2003, p.109), o que nos faz pensar que, evidentemente, o estilo foi moldado a partir da experiência de *não submissão*, da verdadeira liberdade (DAVIS, 2003, p.102), a grande novidade que os antepassados desses indivíduos não puderam experimentar, e que agora alguns poucos conseguem conquistar a partir da sua manifestação mais elementar: o de viajar. E é aqui que é introduzida uma nova figura paradigmática e arquetípica do blues e sua história, o *hobo*.

Podemos pensar o *hobo* enquanto um músico errante. Erroneamente traduzido por “vadio” ou “vagabundo”, é uma figura que se assimila muito a uma longa tradição de andarilhos que vagam adquirindo experiências e conhecimento, e que muito comumente adquirem seu sustento precisamente através da música. Podemos aqui pensar toda uma tradição europeia que

remonta ao medievo, com bardos e escaldos, artistas populares que entretêm a comunidade e resguardam a tradição oral em forma de poesia e canções. Igualmente, temos na tradição africana a figura análoga no griô, que, em sociedade que tiveram ainda menor contato com os registros escritos, dependiam ainda mais de suas habilidades e tinham-nos ainda em maior estima. Nos próprios EUA, durante o século XIX, houve também uma proliferação de *medicine shows*, feiras itinerantes, shows de *vaudeville* e circos que cruzavam o território permitindo que esse grupo de indivíduos, de artistas, que escapam ao controle do Estado, pudesse sobreviver de forma paralela. O que o começo do século XX e a abolição da escravidão oferecem a esses indivíduos que detivessem qualidades performáticas e a disposição a viajar é a oportunidade de experimentar a liberdade efetiva, mover-se sem raízes ou compromissos que não fossem os mais elementares ou subjetivos. Nesse contexto, a figura do *hobo* torna-se um lugar-comum, aquele músico que pegava carona, entrava clandestinamente em um trem ou mesmo ia a pé de cidade em cidade, apresentando-se informalmente em troca de qualquer contribuição e, muitas vezes, quando se destacava, tendo a oportunidade de se apresentar de forma mais convencional em troca de remunerações mais generosas. A ideia de viajar era uma afirmação simbólica em si do estatuto de liberdade que os negros experienciavam àquele momento em oposição tanto à realidade anterior de escravidão quanto mesmo ao modelo de servidão econômica do *sharecropping* (OAKLEY, 1997, p.57), e o *hobo* é a incorporação mais evidente disso. Curiosamente, outra experiência característica do momento era precisamente o estado oposto: o cárcere.

Como ironiza Gioia, prisões supostamente não deveriam ter um papel importante na história da música, mas, na subcultura do Delta blues, tudo parece ser o oposto do que se esperaria (GIOIA, 2009, p.85). No Sul dos EUA era uma prática comum se empregar a mão-de-obra de detentos como trabalho forçado durante suas penas em grandes fazendas presidio. As chamadas *county farms* eram grandes latifúndios que produziam produtos como algodão e tabaco e que se valiam de um vínculo com o sistema penal para trazer a realidade da escravidão de volta, numa sociedade em que os direitos dos afro-americanos eram cotidianamente ignorados, fazendo com que fossem presos

de forma comumente arbitrária, constituindo a maior parte do seu contingente. Era uma estrutura extremamente eficiente. O caso de Parchman é o exemplar, correspondendo, à época, à segunda maior fonte de receita do estado do Mississippi, perdendo apenas para a receita tributária, e o mais bem sucedido empreendimento penitenciário do século XX (GIOIA, 2009, p.87). As condições de vida nesses lugares, como é de se imaginar, eram o mais distantes do humano possível. Oakley nos informa que

A vida nas fazendas presidio do Texas e penitenciárias era quase inacreditavelmente severa e brutal. Comumente detidos por ofensas ou simples “vadiagem”, prisioneiros eram repetidamente agredidos e açoitados, trabalhando mesmo literalmente até morrer. Acorrentados uns aos outros em *chain gangs*, chegando mesmo até trezentos na mesma corrente, esses homens – e algumas mulheres às vezes – trabalhariam dezesseis horas por dia, seis ou sete dias por semana, drenando pântanos, quebrando rochas nas pedreiras ou construindo estradas. Eles eram vigiados e guiados por guardas montados armados com espingardas e chicotes e trancados à noite em quartos úmidos, por vezes acorrentados aos seus beliches³¹. (OAKLEY, 1997, p.62, tradução nossa).

Essa realidade é apenas parte de uma grande dinâmica social da época, um espaço de experiência, que a bibliografia chama de *submundo do Delta blues* ou do Sul rural. Nas palavras do sociólogo Charles S. Johnson, escrevendo em 1941, podemos entender esse “submundo” da seguinte forma:

É composto de indivíduos que escapavam às categorias de classe reconhecidas e sancionadas socialmente, ou seja, essas pessoas que eram livres das demandas da sociedade – as pessoas “desviantes”, os vagabundos, os “sem valor” e “pessoas carentes” que se satisfazem com o seu status, os “excluídos”, os “negros maus”, prostitutas, apostadores, fora-da-lei, renegados, e pessoas “livres”. A vida nesse submundo é difícil, mas a sua liberdade irresponsável parece compensar as desvantagens. Existem as pessoas que criam o “blues” e canções seculares desse submundo.

³¹ Life in the Texas County Farms and Penitentiaries was almost unbelievably harsh and brutalized. Often inside for trivial offences or simple “vagrancy”, prisoners were repeatedly beaten and flogged and sometimes literally worked to death. Shackled together in chain gangs, perhaps up to 300 to a chain, these men – and sometimes women – would work sixteen hours a day, six or seven days a week, draining swamps, smashing rocks in the quarriers, or building roads. They were watched over and driven by guards on horseback armed with shotguns and whips and at night were locked into damp and dilapidated quarters, sometimes chained to their bunks

São eles que têm o senso de irresponsabilidade na maior medida. Pessoas nessa categoria podem ser criminosos ou simplesmente desgarrados. Alguns deles são mesmo protegidos e usados por pessoas brancas para seus próprios fins, e uma compensação é a licença de serem “diabretes” na comunidade negra³². (JOHNSON, 1941, p.76, apud OAKLEY, 1977, p.197, tradução nossa).

Foi esse tipo de ambiente que permitiu o surgimento e sucesso de figuras centrais tais como Robert Johnson e Leadbelly, duas figuras marcadas pela errância e pela violência. Entretanto, nem tudo no Delta era apenas sofrimento e tribulações. Alguns elementos muito positivos também se fizeram presentes, e, se o ambiente, a segregação e a violência desse submundo moldaram a essência do gênero, com seu fértil imaginário que misturava tradições africanas do vodu aos elementos cristãos, desde os evangelhos até a técnica de canto, os primeiros toques do progresso nessa região também trataram de modelar a figura do bluesman enquanto um profissional do entretenimento.

É necessário lembrar das várias rádios independentes que proliferavam pela região, e que apresentavam programas com performances transmitidas ao vivo enquanto recurso publicitário. Um dos mais icônicos era o King Biscuit time, patrocinado por uma marca de farinha, e que fora liderado durante anos por Rice Miller, o Sonny Boy Williamson no.II – apesar de sempre ter reivindicado a originalidade do nome. Sediada em Helena, no estado do Arkansas, dentro da principal região de circulação dos *bluesmen* à época, próximo a Robinsonville, Clarksdale, Memphis e Drew – sendo a última o epicentro dessa “cena”, dessa tradição local, como aponta David Evans em *Big Road Blues* (1995) –, a KFFA começou a transmitir em novembro de 1941 a partir da visão do empresário Sam Anderson, e esse tipo de estratégia se tornou padrão dentro da região, encorajando não só seus artistas – à época,

³² It is composed of individuals who fall outside the recognized and socially sanctioned of class categories, that is, those persons who are free from the demands of the society – the “wide” people, the vagabonds, the “worthless” and “undeserving poor” who are satisfied with their status, the “outcast”, the “bad niggers”, prostitutes, gamblers, outlaws, renegades, and “free” people. Life in this underworld is hard, but its irresponsible freedom seems to compensate for its disadvantages. There are the people who create the “blues” and secular songs of the demimonde. They are the ones who have in greatest measure a sense of irresponsibility. Persons in this category may be criminal or merely loose. Some of them are even protected and used by white persons for their own ends, and a compensation are licensed to be “hellions” in the Negro community.

centralizados em torno de Miller e Robert Jr. Lockwood, enteado de Robert Johnson – a tocar em eventos para além do programa enquanto The King Biscuit Boys como também o surgimento de outros programas semelhantes, como no caso da WDIA de Memphis, que viria a ter como atração o então jovem B.B. King (OAKLEY, 1997, p.202-203). Esses artistas eram elevados ao nível de quase celebridades, e as transmissões serviam de divulgação para suas apresentações, que pouco a pouco se tornavam mais regulares e melhor remuneradas. Paulatinamente no Delta os *bluesmen* foram deixando de ser meros *hobos* errantes e foram se tornando profissionais do entretenimento, usando das ferramentas que se lhes apresentavam à disposição. Little Walter teve seu programa na KFFA em 1945 (PALMER, 1982, p.202), bem como Howlin' Wolf na KWEN (PALMER, 1982, p.207). A maior parte dos grandes nomes que viriam a ser conhecidos em Chicago nos anos subsequentes em algum momento já haviam alcançado certo nível de reconhecimento que pode ser diretamente associado à sua presença nesse tipo de operação: os artistas mais populares ganhavam a oportunidade de transmitir via rádio, o que lhes aumentava o alcance e popularidade ainda mais. Esse advento, em certa medida, substituiu bem a dificuldade àquele momento de produzir aquilo que alimentaria as jukeboxes e que efetivamente levava um artista ao sucesso: as gravações.

A música exercia um papel central na vida cotidiana da região, e isso se fazia presente destacadamente através das *jukeboxes* e dos estabelecimentos de venda de bebidas alcólicas que as possuíam, as *juke joints* (DAVIS, 2003, p.140). Podemos pensar esse tipo de estabelecimento como pouco mais que uma cabana próxima às plantações, para onde os trabalhadores rurais iam nos finais de semana para se divertir, ouvir música e se embriagar. O próprio Muddy Waters, que à época era basicamente um motorista de trator e *moonshiner*³³ (FILENE, 2000, p.76), tinha uma jukebox em sua residência, o que lhe permitia promover ocasiões sociais e vender seu produto. Aqueles que conseguiam gravar algumas músicas em disco, como o texano Blind Lemon Jefferson, alcançavam um grau de reconhecimento muito superior, pois eram

³³ Durante a Lei Seca na década de 1930 chamavam as bebidas produzidas clandestinamente de *moonshine*, e aqueles que as produziam de *moonshiners*.

esses discos que seriam reproduzidos nesses dispositivos. Mas não é só: as várias pesquisas indicam que, a despeito do romantismo de transmissão limitadamente oral do blues e sua tradição ou mesmo da inventividade genial desses artistas, boa parte do repertório conhecido pelos *bluesmen* era oriundo de gravações, que os mesmos aprendiam via escuta meticulosa, e que agregavam aos seus repertórios, tanto de canções quanto de temas, frases e ritmos. As diversas pesquisas acerca da proeza estética e técnica alcançada por Robert Johnson, como as de Palmer, Oakley, Davis e Gioia, que teria retornado após um ano exilado com habilidades irreconhecivelmente aprimoradas, indicam exatamente esse pressuposto, de que o mesmo teria estudado gravações de outros artistas de regiões distantes da sua e se apropriado desse manancial de recursos. Para além disso, cabe a reflexão do significado de uma gravação fonográfica para essas pessoas. Francis Davis a compara ao fenômeno da fotografia, e duvida que a maior parte das pessoas tivesse consciência de que a mesma seria um artefato que iria durar para além de suas vidas; ao contrário, as tratavam com a seriedade de um velório, tal como gostariam de estar no caixão. (DAVIS, 2003, p.96), e se pensarmos além, para o significado desse registro para indivíduos que há poucas décadas atrás seriam ainda escravos, seres humanos desapropriados de um mínimo de direitos e da própria autonomia, teremos então uma consciência mais ampla acerca do que esse período representou: a possibilidade de viajar, de vagar, sustentar-se à margem de uma sociedade que não lhe reservava lugar algum senão o de pária ou de mão-de-obra útil apesar de indesejável, a possibilidade de ganhar quantias significativas de dinheiro através do entretenimento, apresentar um programa de rádio, transmitir sua voz e, possivelmente, registrá-la, fazer parte efetivamente da História e da sociedade. Esse era o significado do blues, aquilo que efetivamente libertou esse grupo de afro-americanos do Sul rural do delta.

2.2 As migrações

Parafrazeando Mike Rowe, ao passo que a segregação criou o blues, as migrações levaram a mensagem (ROWE, 1975, p.26). A declaração até certo ponto resume a tese central de seu livro, originalmente batizado de *Chicago Breakdown*, de que, analisando a natureza e o desenvolvimento do blues de Chicago, o que o caracterizou e garantiu um sucesso comercial tão peculiar se deve a um aspecto qualitativo das ondas migratórias de afro-americanos do Sul para as cidades do norte (ROWE, 1975, p.28-29). Durante e após a Primeira Guerra Mundial as cidades industriais do Norte como Chicago e Detroit prosperaram, e vários indivíduos buscavam melhores condições de vida e de trabalho longe do Sul, que para além das já citadas segregação, injustiça social, dificuldades do ambiente e subdesenvolvimento, ainda sofriam mais amargamente os reflexos da Grande Depressão dos anos 1930, além da progressiva mecanização das áreas rurais, que diminuía a demanda por mão-de-obra. Dois grandes fatores serviram de catalisadores para o imenso fluxo específico de mississipianos para Chicago: a linha férrea Illinois Central Railroad, que cruzava o trajeto de Nova Orleans até a cidade dos ventos uivantes em vinte e quatro horas por uma taxa de 16,95 dólares pelo trajeto inteiro ou 11,10 saindo de Memphis, e a preferência por “negros sulistas” pela sua reputação de serem mais fortes, mais saudáveis e mais “tratáveis” – ou seja, dóceis (PALMER, 1982, p.11). Além desses fatores, a cidade ainda era a sede do jornal *Chicago Defender*, um importante meio de comunicação que militava pró-afro-americanos, um pequeno esforço do que viria a se tornar o movimento pelos Direitos Civis num futuro próximo, o que atraía através de sua propaganda mais indivíduos para lá com a promessa de uma vida menos atormentada pelo racismo (OAKLEY, 1997, p.77). Temos assim um quadro amplo: indivíduos que residiam na região do delta do Mississippi, que abarca um território que se estende do Arkansas ao Alabama, tinham uma pré-disposição geográfica óbvia para tomar o trem que os levaria para Chicago, tal como outras regiões, como o Texas, eram cruzadas por linhas férreas que se direcionavam à Costa Oeste, o que também acabou por influenciar o blues feito lá, para o selo Modern dos irmãos Bihari, principalmente. Mas o que isso teria

de relevante? Pois bem, é aqui que encontramos um dos pontos centrais dessa pesquisa em relação à história do blues.

O etnólogo David Evans concluiu, através de um grande esforço de catalogação obtido através de pesquisa de campo na região do Delta, entrevistando, gravando e transcrevendo a música das pessoas comuns, dos populares camponeses que ainda lá habitam, que é identificável nessa região uma *tradição local* (EVANS, 1982, p.7-10), e a localizou em torno da região de Drew, no estado do Mississippi. De acordo com sua pesquisa, o tema “Big Road Blues”, que dá nome ao livro, seria uma peça central, modelo, e que forneceria historicamente a base de recursos rítmicos, melódicos e líricos para a improvisação dos músicos daquela região, e que o mesmo seria peculiar por se valer de uma estética mais “percussiva”, uma preferência pelo ritmo cíclico e acentuado, com o uso de afinações abertas (D-G-D-G-B-D) e da técnica de *bottleneck*, que consiste em prender um gargalo de garrafa, recipiente de xarope, pequeno tubo metálico ou mesmo, por vezes, uma faca, na mão esquerda e produzir som deslizando esse objeto por sobre as cordas, mesclando a digitação padrão com esse recurso. Esse é o tipo de som reconhecível nas rudimentares gravações sobreviventes de Charley Patton, Tommy Johnson, Robert Johnson e Son House, e que são igualmente notáveis na música de Muddy Waters, Howlin’ Wolf e Elmore James, músicos que vieram da mesma região. E se por ao acaso restarem dúvidas, basta comparar essa estética à do estado ao lado, o Texas, cujo maior nome do começo da década fora Blind Lemon Jefferson, de técnica baseada num dedilhado mais refinado das cordas, talvez fruto da proximidade da cultura mexicana-espanhola, que vai se refletir na estética de seus “descendentes”, como T-Bone Walker e B.B. King, mais cuidadosos com a performance e, eventualmente, administrando um maior refino em relação aos solos instrumentais tal como os músicos de jazz. O blues do delta é mais rude, mais percussivo e barulhento, e o seu foco é na voz, cantada a plenos pulmões para entreter os outros *sharecroppers*, e é essa tradição, essa característica geograficamente localizável – lembremos aqui da conceitualização de *território* segundo Deleuze e Guattari bem como nossa presente proposta de se pensar um *lugar sonoro*, um espaço permeado por sons cultural e gestualmente identificáveis –, que, de

acordo com Mike Rowe, irá, através da Illinois Central Railway, desembarcar em Chicago e servir de fundamento estético para o estilo que de lá surgiu – e que vai tão fortemente influenciar os gêneros do futuro.

Nesse momento, como era de se esperar, o simbólico encontra o real, e o imaginário coletivo dos indivíduos começa a estabelecer conexões dentro do seu universo de referências. Chicago e as cidades do Norte assumem as feições da terra prometida, da Israel do povo judeu, e atravessar o rio Ohio adquire a mesma simbologia do Mar Vermelho, do êxodo de uma situação de exploração no Sul, tal como no Egito antigo, rumo a uma terra de oportunidades (OAKLEY, 1997, p.75), com o discurso do *Chicago Defender* fazendo as vezes da voz profética. Nesse contexto, a população de negros mississipianos na cidade dispara. Em 1930 a cidade já tinha mais residentes oriundos desse estado do que qualquer outro excluindo o mesmo: 38.356 segundo o censo, o que provavelmente ainda seria uma estimativa baixa, com o censo das décadas de 1940-1950 indicando a chegada 154 mil migrantes negros vindos do Sul, sendo metade deles do estado do Mississippi e a maioria dos restantes de outros estados do delta, como o Arkansas (PALMER, 1982, p.12).

Com esse enorme contingente de migrantes vindos da mesma região, agora a cidade dos ventos uivantes estava pronta para desenvolver aquele gênero musical fruto da liberdade, inspirada pela segregação e dificuldades, e que pouco a pouco já vinha se tornando mais profissional.

2.3 O blues de Chicago

A população de negros mississipianos ou nativos do Sul, da região do Delta, aumentou significativamente após a Primeira Guerra Mundial, e essa nova população viria a se instalar nos guetos do South Side, no chamado “black belt”, bem como num enclave do West Side, alocados próximos às comunidades de imigrantes judeus (PALMER, 1982, p.137), boa parte deles oriundos do leste europeu, fosse em fuga das guerras ou em busca de

oportunidades de trabalho do outro lado do Atlântico. De acordo com Rowe, foi a partir de 1916 que o South Side começa a se configurar enquanto um gueto, fisicamente falando; até então era uma região em que brancos e negros conviviam, mas aos poucos o espaço vai se tornando mais etnicamente homogêneo. Para o autor, isso se deve a uma política pública de tolerância frente à marginalidade, que administravam a prostituição e outras formas de contravenções aos limita-las a determinadas áreas, longe dos centros empresariais ou das zonas residenciais das elites brancas (ROWE, 1975, p.34). Há de se lembrar que falamos aqui do período em que se tentou aplicar em 1920 a Volstead Act de 17 de janeiro, a “lei seca”, que proibia a manufatura, venda ou consumo de bebidas alcóolicas, o que levou a proliferação de gangues e atividades marginais e que, curiosamente, afetou positivamente tanto a cena dos músicos de jazz quanto dos de blues, uma vez que a demanda por atrações clandestinas cresceu consideravelmente, levando ao surgimento de uma vigorosa cena de clubes de blues que viria a assegurar à cidade a reivindicação de lar do estilo no futuro (ROWE, 1975, p.40). Enquanto os jazzistas, mais estudados e “profissionais”, num sentido mais estrito da palavra, se apresentavam para públicos mais instruídos e jovens em estabelecimentos apropriados, o blues floresceu em festas particulares, nas casas de uns e outros, fator favorecido em razão do contingente populacional e do isolamento desses guetos.

Interessante comentar aqui a dinâmica competitiva que se instala nesse contexto. Se num primeiro momento a solidariedade frente aos recém-chegados do Sul é manifesta, com toda uma mobilização da comunidade para instalar os novos habitantes da região, lhes facilitando tanto o acesso à moradia quanto emprego, a partir de 1920, com mais de 50 mil migrantes tendo chegado à cidade entre 1916 e 1919, o mesmo sentimento se torna menos simpático, num ambiente em que a estabilidade econômica ainda era frágil, numa sociedade que ainda era dominada por brancos, e em que aqueles que já haviam se adaptado à vida urbana passavam a manifestar estranhamento frente à rudeza e simplicidade daqueles que até então viviam num contexto rural, sendo afetados pelo embaraço por esse grupo parecer muito barulhento, irresponsável e grosseiro (OAKLEY, 1997, p.80). Entretanto, muitos ainda são

acolhidos pelos locais, especialmente entre a comunidade de músicos de blues, com destaque aos sulistas. Big Bill Broonzy, por exemplo, que já era um artista estabelecido e que vinha gravando há algum tempo, era uma das figuras centrais dessa época, e ajudou muitos recém-chegados a encontrarem seu espaço, tanto na crescente comunidade quanto no mercado musical competitivo, tendo estendido seu apoio a figuras como o jovem McKinley Morganfield – mais conhecido como Muddy Waters.

Nessa época o mercado de gravações era dominado pelo selo Bluebird, vinculado à RCA Victor e à Columbia records, seguindo as diretrizes estéticas pautadas por Lester Melrose que, baseando-se no estilo de músicos sulistas como Broonzy, Tampa Red, Memphis Slim e (John Lee) Sonny Boy Williamson, desenvolveu o que veio a ser conhecido como “Bluebird Beat” (PALMER, 1982, pp.134-135), um estilo com o andamento mais marcado, muitas vezes contando com a introdução de baixo e bateria, que produzia um ritmo mais pulsante e dançante, adequando ao público da época por remeter aos estilos de blues do delta e que era produzido a partir de uma *session band* fixa, composta normalmente de guitarra, piano, baixo e bateria, por vezes também gaita ou saxofone, o que garantia não apenas a consistência estética como também barateava os custos e agilizava o processo de produção e lançamento, gerando uma espécie de racionalização do processo produtivo (ROWE, 1973, p.17). Como propõe Davis, é possível rastrear diretamente e identificar a relação entre os estilos locais tradicionais e as vertentes mais modernas que se desenvolveram nos centros urbanos em função dos condicionantes migratórios, como as linhas férreas destacadas por Rowe. O autor separa três referenciais centrais: o blues do Texas, com articulação lírica e instrumentalmente melódica mais clara e de registro mais alto, que influenciará o estilo californiano³⁴, o da Geórgia e Carolinas, com maior influência de fórmulas tradicionais de canções, tal como o ragtime e os shows de menestréis, que irá fundamentar os estilos da

³⁴ É dito que os blues do Texas evocam uma sensação de “relaxamento”, se comparado à ansiedade da forma mississipiana (OAKLEY, 1997, p.193). Com a assinatura em 25 de junho de 1941 da Ordem Executiva 8802 pelo então presidente Franklin D. Roosevelt e a consequente proibição institucional da discriminação racial na indústria de defesa nacional, centenas de milhares de migrantes negros do Texas, bem como do restante do Sul, assumiram postos de trabalho na produção de munição e construção naval, quadruplicando a população negra da Califórnia nessa década, o que trouxe junto alguns músicos que, devido às condições de prosperidade sócio-econômica e cultural da região, podiam trabalhar no mercado do entretenimento em tempo integral (DAVIS, 2003, p.162).

costa Leste, e o do delta do Mississipi, que, como já mencionado, era mais percussivo e rude em sua abordagem vocal (DAVIS, 2003, p.116). David Evans destaca esse elemento essencial e o fato de, em torno da região epicentral de Drew, a maior parte dos músicos tocar de forma muito semelhante (EVANS, 1982, p.255), estética que será transportada para Chicago e transformada pouco a pouco no formato mais icônico do gênero com a introdução dos instrumentos elétricos e das bandas, tornando o som mais poderoso, agressivo e dançante, herdeiro direto daquele que surgiu das dificuldades do delta (OAKLEY, 1997, p.193).

A Bluebird de Melrose irá dominar o mercado fonográfico de blues em Chicago até fins da década de 1940, quando os selos independentes, como a Chess e a Vee Jay, vão assumir a frente, experienciando grande sucesso entre 1947 e 1955. Um sinal dessa transição é o encerramento do selo em 1950, pondo fim a um período de quase monopólio e de manutenção de uma fórmula muito identificável de se produzir blues (ROWE, 1975, p.78). Durante a década subsequente o que se verá será o florescimento de diversas formas diferentes, experimentações e maior liberdade, tanto para os artistas quanto produtores, na forma de se gravar esse estilo, o que permitirá que ele se desenvolva, transforme e alcance o ápice, até a sua eventual decadência com o advento do rock n' roll de artistas como Chuck Berry e Bo Didley (ROWE, 1975, p.166), da televisão, que diminuía a demanda por gravações, sustentáculo da indústria (ROWE, 1975, p.165), bem como questões geracionais, uma vez que o blues era associado às gerações que migraram, que fugiram de uma condição de exploração e segregação, muito próxima ainda da escravidão, e o estilo acabava por remeter a esse passado que não mais representava a nova geração de jovens dos anos 1950, que viviam o dinamismo, a prosperidade econômica de um mundo do consumo (HOBBSAWN, 1995, pp.320-321), e que no caso dos afro-americanos engajavam-se politicamente nas questões dos Direitos Civis, muito mais simbolizadas por uma figura como James Brow, que afirmava "Say it loud – I'm black and I'm proud", do que, por exemplo, o bluesman Wille Cobbs, que ironiza com a frase "Sing it low – I'm black and I'm poor" (OAKLEY, 1997, p. 230), ou, como diria B.B. King em 1992 para a revista *Ebony*, "ser negro e cantar o blues era como ser negro duas vezes" [to be a

black person and sing the blues, you are black twice] (OAKLEY, 1997, p.236). O blues assim teria se tornado incoerente frente a uma proposta que priorizava integração e dignidade racial uma vez que sua essência, tanto histórica quanto estética, se fundamentava – ao contrário do que defende Francis Davis, mas representa a imagem mais amplamente compartilhada – num passado ligado às terríveis leis segregacionistas conhecidas por “Jim Crow” (FILENE, 2000, p.112). Ironicamente, ao passo em que se aceita que um grande motivo para o sucesso do blues de artistas como Muddy Waters, que, apesar de apresentar inovações, como o uso da guitarra elétrica, ainda se assimilava muito à fórmula do delta, fora precisamente o elemento nostálgico que aquele som, que remetia ao *território* de origem, evocava, dando uma sensação de conforto e familiaridade àquele imenso grupo de migrantes de uma zona rural que então viviam num agitado centro urbano, fora igualmente esse o aspecto que lhe causou a queda.

Resta a grande questão: por que Chicago? Para além da concentração de migrantes negros, o que também ocorreu em outras cidades, como Pittsburg ou Cleveland, e mesmo da existência de selos independentes especializados no blues, tal como existia em Nova York, Mike Rowe aposta no aspecto qualitativo da estética musical em si. Para o autor, os estilos do sudeste, por exemplo, pela sua característica mais próxima a melodias tradicionais, tiveram limitada sua potencialidade de se modernizar, enquanto que o som do delta estava mais de acordo com as tendências impostas à época pelo processo de modernização nas grandes cidades e com o tipo de música que se esperava ouvir, um que representasse a experiência desses indivíduos que, a despeito efetivamente sentirem-se representados pelo tipo de música mais rural, não o desejavam, mas sim a sua versão eletrificada e agressiva, tal como os grandes nomes da Chess aqui estudados, como Waters, Wolf e Little Walter, produziam (ROWE, 1975, p.213), e nisso é que o contexto de Chicago se diferenciou do resto do território estadunidense. Citando o autor,

A conclusão é inescapável: as migrações trouxeram a Chicago uma população mais nutrida em tradições rurais do que uma com um gosto empático por blues rural, e a ascensão do Delta blues do pós-guerra foi uma revolução musical completa e quiçá acidental,

enquanto uma nova e excitante música era moldada a partir de uma tradição muito anterior por *bluesmen* amadores que cresceram tocando-a em estilos locais³⁵. (ROWE, 1975, p.214, tradução nossa).

2.4 O blues e sua herança

Com a queda de popularidade do estilo após 1955 os artistas e gravadoras precisaram desenvolver formas de sobreviver. Uma delas foi possível graças ao crescente interesse tanto do público europeu, que passou a promover grandes turnês de artistas de blues, quanto de grupos chamados revivalistas, baseados em entusiastas dos meios universitários que viam no estilo um exotismo romântico, uma relação um tanto fetichista e anti-moderna, mas que levou à promoção de diversos festivais temáticos, como o Newport Jazz Festival, e a apresentações que buscavam introduzir aos jovens brancos esse aspecto da tradição estadunidense oriundo das camadas afro-descendentes. É nesse contexto, por exemplo, que Son House é redescoberto e que Big Bill Broonzy abandona a guitarra elétrica e volta a se apresentar com um violão acústico. O que emergirá daqui é uma indústria da herança do blues, liderada por figuras como Willie Dixon, baseado num conceito proposto por Benjamin Filene de culto da autenticidade. O que o músico e compositor vai apostar, frente ao declínio comercial do blues urbano, é numa repaginação do estilo enquanto “música de raiz”, tanto alternativa ao *rock n’ roll* quanto seu progenitor, mudando seu foco do mercado de massa para o da memória coletiva (FILENE, 2000, p.113), dando origem a uma segunda onda de revivalismo folclorista do blues – sucedendo o trabalho original dos Lomaxes. O ponto culminante de seu investimento vai se dar em 1992, quando Dixon funda Blues Heaven Foundation, uma organização filantrópica com o objetivo de promover o respeito pelo legado do blues, encorajar a perpetuação da tradição entre os mais jovens bem como prestar auxílio ao músicos veteranos quanto à

³⁵ The conclusion is inescapable: migration brought to Chicago a population nurtured in country tradition rather than one with an emphatic taste for the country blues, and the rise of the postwar Delta blues was a complete if accidental musical revolution, as a new, exciting music was fashioned from a much earlier tradition by amateur bluesmen who grew up playing in the local styles.

reivindicação dos benefícios pecuniários de seu trabalho, sediando a fundação, em 1993, no antigo prédio da Chess records, na 2121 South Michigan Avenue. Segundo Filene, acerca dessa empreitada de Dixon,

Reminiscente de sua postura frente ao *revival*, Dixon trabalhou para definir o blues enquanto uma forma tanto antecedente quanto contemporânea. Por um lado, ele adotou um tom folclorista, retratando o blues enquanto um tesouro histórico ameaçado que merecia ser louvado e protegido. [...] Por outro lado, mantendo seu estilo elétrico e pragmático enquanto produtor da Chess, Dixon se recusou a blindar a música como um purista. “Mudança” não era um termo carregado em seu léxico³⁶. (FILENE, 2000, p.127, tradução nossa).

Para sobreviver, assim, o blues e seus representantes passaram a apostar nesse conceito de *herança* a partir dos anos 1980 (OAKLEY, 1997, p.236), trabalhando a ideia de que “uma figura de raiz poderia ser o ‘Outro’ sem ser marginalizada, ‘tradicional’ sem ser estático, e arquetípico sem se tornar obsoleta” [a roots figure could be “Other” without being marginalized, “traditional” without being static, and “archetypal” without being obsolete] (FILENE, 2000, p.132), ou seja, buscando um *lugar* na história e cultura estadunidense entre a tradição e o presente. O seu apelo frente ao público continua pautado num etos “anti-moderno” (FILENE, 2000, p.116), uma forma musical essencialmente romântica e que remete a um período e condicionantes históricos específicos, e daí emerge um problema central para a compreensão da história do blues e de sua significância para o presente, aquilo que vem sendo perseguido há dez anos desde o início da presente pesquisa e que se anuncia enquanto problema central desde o começo: a questão da *autenticidade*.

Benjamin Filene aponta esse conceito, o do *culto de autenticidade*, enquanto uma problemática central para se compreender toda a indústria de preservação e exploração comercial dos gêneros pensados enquanto

³⁶ Reminiscent of his stance within the revival, Dixon worked to define the blues as both an antecedent and a contemporary form. On the one hand, he adopted a folklorist tone, depicting the blues as an endangered historical treasure that deserved to be praised and protected. [...] On the other hand, in keeping with his pragmatic, eclectic style as a producer for Chess, Dixon refused to shield the music like a purist. “Change” was not a fraught term in his lexicon.

folclóricos da tradição americana. Para o autor, o surgimento teria se dado a partir do projeto de John Lomax, que em 1932 começa uma série de viagens aos Sul dos EUA para registrar fonograficamente as canções dos negros sulistas para o acervo da Biblioteca do Congresso (FILENE, 2000, p.49). O que está presente aqui é um debate retórico entre os folcloristas: em 1928, por iniciativa de Carl Engel, é criado o Archive of American Folk-Songs vinculado à Biblioteca, e é nesse contexto que começa um esforço coletivo de argumentação, quando Sandburg e Gordon empenham-se em desvendar e construir uma herança folclórica musical americana autóctone (FILENE, 2000, pp. 40-41), questionar o discurso dominante de que essa tradição era majoritariamente debitária daquela adquirida do velho continente e estabelecendo um vínculo direto – e pouco lisonjeiro para com as manifestações locais – com a Europa. Essa proposta contrariava o pensamento dominante à época proposto por Child e Sharp, de que a tradição era centenária e fragmentária, afirmando que a tradição folclórica dos negros permanecia “robusta, vibrante e criativa” (FILENE, 2000, p.55). Para comprovar essa tese, a de que os EUA tinham uma tradição própria e que a mesma se encontrava viva, dinâmica³⁷ e registrável, é que John Lomax e John Fisk vão passar a promover não só as canções, mas os cantores também, um “verdadeiro” cantor folk que se parecesse e soasse como tal, criando assim o “culto da autenticidade” (FILENE, 2000, p.49), encontrando o seu indivíduo exemplar em 1933 em Leadbelly.

Huddie William Ledbetter (1889 – 1949), conhecido artisticamente pelo nome Leadbelly, fora descoberto durante sua estadia na penitenciária – uma *county farm* – de Angola, no estado do Mississippi, cumprindo pena por assassinato. O que chamou a atenção nesse indivíduo era que seu repertório de canções populares e tradicionais deveria ser provavelmente maior que o de qualquer outro músico negro à época – décadas de 1930 e 1940 (OAKLEY, 1997, p.66). Além disso, seu isolamento garantia, ou ao menos dava a

³⁷ Aqui, tal como com relação ao conceito de mito em Jesi ou do ritornelo de Deleuze e Guattari, temos a construção da ideia do folclórico autêntico enquanto vinculado a um elemento prático, tratado inclusive enquanto música vernacular em lugar de folclórica – linguagem corrente, familiar e manipulada pelas pessoas ordinárias (FILENE, 2000, p.4). Bem como proposto por Malinowski, a essência do mito é ser *primitivo, original e vivo* (JESI, 2014, p.49), e os mesmos preceitos valem aqui para esse tipo de manifestação popular.

impressão, de preservação intacta da performance tida por tradicional e, naturalmente aqui, *autêntica*: o cantor folclórico isolado dos sonhos (FILENE, 200, p.51). John e seu filho, Alan Lomax, passaram assim a promover a imagem do cantor, agregando ao seu valor comercial essa imagem de fragmento preservado do passado, elaborando a persona pública de Leadbelly tal como ancestral arquetípico e quase demoníaco, uma dualidade natural, uma vez que o culto da autenticidade era pautado pela diferenciação, um símbolo primitivo que podia evocar a violência, o sexo e a irracionalidade ao mesmo tempo em que sugeria nobre inocência e uma ingenuidade infantil (FILENE, 2000, p.63) – o que eventualmente o levaria ao esgotamento de sua carreira, uma vez que seu produto já não mais interessava e o seu fator diferencial não lhe permitia inventividade. O primitivo detinha um apelo sobre a sociedade, especialmente durante a Depressão, por sugerir uma fonte de pureza de caráter para além da aparentemente enfraquecida e corrupta sociedade (FILENE, 200, p.65), logo, é natural que, adentrando meados da década de 1940, seu trabalho já não interessasse tanto ao público. De uma forma ou de outra, a figura de Leadbelly, de certa forma, atestou a existência de uma tradição autóctone estadunidense, elevando a importância da cultura de descendência africana consigo, comprovando a tese proposta. Os Lomaxes introduziram, para tal, o folk enquanto *exemplar* na cultura de massa, tornando seus intérpretes em celebridades, o que também inaugurou o surgimento de outro parâmetro, a “impressão de autenticidade” (FILENE, 2000, pp.57-58).

Surge daí um problema: o blues e seus artistas passam a ser reconhecidos e, em última instância, “medidos” a partir de critérios específicos, rígidos e essencialmente construídos retoricamente de autenticidade. Tal como argumentado anteriormente com relação ao conceito e suas implicações, a dimensão que essa chave de pensamento abarca não detém ancoragem necessária no real, salvo alguns casos exemplares, mas acaba submetendo a compreensão do todo a um filtro essencialmente estereotipador e de natureza quase arquetípica. Charles Keill em *Urban Blues*, por exemplo, ironiza essa caracterização do *bluesman* erigida a partir da ação dos folcloristas como os Lomaxes, descrevendo-o enquanto um indivíduo com mais de 60 anos, cego, com artrite e banguela, que não deve ter se apresentado em público ou

gravado nos últimos 20 anos e ter vivido no interior como *sharecropper*, criando mulas e colhendo algodão, imaculado pelas influências da cidade (DAVIS, 2003, p.216). E esse processo de caracterização caricata não se limita à apresentação visual, mas também á performance, hipersexualizada, reforçando estereótipos e um postura *macho* homofóbica – apesar de alguns jogarem com o feminismo, pensando os mais novos (GRAZIAN, 2005, pp.45-46). No caso dos músicos veteranos, por outro lado, agregam-se os temas relacionados à aflição por má sorte bem como a encenação da figura de avô aconselhador (GRAZIAN, 2005, p.50).

Acima de tudo, o blues está fortemente associado à ideia de negritude e ao legado da comunidade afro-americana na construção da cultura e identidade dos EUA, mas essa construção retórica é facilmente passível de distorções, como a de que absolutamente qualquer música tocada por um indivíduo negro torna-se instantaneamente um blues ou um derivado do mesmo (GRAZIAN, 2005, p.16), preceito que, por exemplo, se faz presente no erro corriqueiro de introduzi-lo enquanto elemento constituinte e/ou progenitor do jazz, como já questionado aqui. Num nível mais problemático, temos mesmo a pressuposição da incapacidade de músicos brancos de executarem o blues com a mesma competência que os negros, o que leva a uma dinâmica problemática na cena atual de Chicago (GRAZIAN, 2005, p.39), em que as principais casas noturnas, que acabam exercendo o papel social de atrações turísticas na cidade, definem suas agendas de atrações mediante esse frágil parâmetro de autenticidade. Esse é um postulado polêmico, uma vez que, como veremos adiante, é reconhecida nas falas dos grandes artistas a importância e qualidade dos artistas brancos, principalmente os britânicos, para a recuperação do estilo na década de 1960. E mesmo criticando a qualidade da interpretação desse grupo caucasiano num âmbito geral, a postura de Francis Davis está de acordo, uma vez que questiona a importância da experiência do racismo e da segregação racial para a constituição da estética do blues, afirmando que o os brancos não tiveram essa importância/participação toda (DAVIS, 2003, p.239), o que sugeriria que, em tese, qualquer indivíduo também seria capaz de executar esse gênero musical – até mesmo porque, caso contrário, ninguém mais seria capaz, uma vez que as condições idênticas às do

momento de sua gênese hoje são significativamente diversas, e seria um exagero considerar que a experiência de um indivíduo afro-americano hoje fosse minimamente equivalente.

O que importa ter em mente aqui é, como proposto e defendido por David Evans, que a música tradicional não é imutável, e que buscar uma cristalização de uma definição para o que ela seria ou deveria ser é um erro. Esse tradicional, esse folk, toma por base hábitos, os velhos modos, velho conhecimento, formas antigas de sofisticação, e a identidade do artista que se dedica a essa proposta é moldada a partir da relação entre a aceitação daquilo existente, que tentará estender, elaborar, refinar e transcender, e aquilo que rejeita (MURRAY, 2000, pp.204-205), mas o que se encontra é um processo de romantização do mesmo, um pensa-lo como “outro” (FILENE, 2000, p.5), enquanto um referencial cultural de crítica social ao presente, e esse tipo de estratégia ganhou força frente às instrumentalizações a que foi submetido pelos movimentos sindicalistas que o elegeram como a forma de expressão musical representativa das classes subalternas, do cidadão comum (FILENE, 2000, p.68-70), estratégia que, tal como aconteceu com Leadbelly algumas décadas antes, alavancou esses artistas cujo repertório e performance eram baseados em temas tradicionais ao mesmo tempo em que cristalizou uma expectativa estereotipada do mesmo frente ao tecido social, o que em última instância incorreu num problema para o presente: a partir do momento em que se pensa a qualidade e validade de uma performance ou de um artista mediante um parâmetro de autenticidade, sendo ele um produto de natureza folk, limita-se a dinamicidade e inventividade a que essa manifestação está permitida a se valer, o que não corresponde nem à tradição folclórica, que em verdade é dinâmica por natureza, e muito menos à artística e mercadológica, que depende da renovação para sua sobrevivência e perpetuação. Hoje, por exemplo, como analisa David Grazian, o blues e sua cultura em Chicago sofreram uma espécie de *comodificação*, mas uma comodificação de caráter populista (GRAZIAN, 2005, p.28), objetivando demandas mercadológicas vinculadas ao turismo muito mais do que a cultura em si. Esse processo, cita o autor, levou à constituição de *subcultural selves* na cidade, identidades

arquetípicas dos artistas frente ao contexto local³⁸ (GRAZIAN, 2005, p.129). E mais: temos aqui também a crítica apontada para o sucesso dos movimentos por Direitos Civis e do multiculturalismo, que teriam criado um aumento de simpatia pelo consumo de cultura negra entre brancos, o que facilmente confunde comodificação da cultura com solidariedade inter-racial e liberalismo, o que corrobora visões estereotipadas e mesmo racistas (GRAZIAN, 2005, pp.20-21). Temos assim um problema complexo, uma vez que o próprio mecanismo empregado pelos artistas de blues nas décadas de 1980 e 1990, o de se valer de uma valoração no âmbito do folclore, da tradição e da memória, tal como os folcloristas brancos das décadas de 1930 e 1940 o fizeram, hoje, lembrando a criatura de Frankenstein, retorna para assombrá-los, na medida em que, bem como ocorrera com Leadbelly, aprisionou o estilo numa espécie de limbo, refém do culto a autenticidade, pautado por referenciais imprecisos e por um consenso social que o limita significativamente ao estatuto de música de raiz e significativa do passado.

A História do blues, assim, pode ser pensada dessa forma: o que podemos saber a partir da investigação histórica, depoimentos, registros e dados verificáveis não corresponde ao que a sociedade entende e reproduz nas mídias de massa. O estilo surge na região do delta do Mississipi, influenciado por canções e tradição africana – *work songs* e *field hollers* – e europeia – os corais e *spirituals* predominantemente –, bem como por elementos culturais de seu entorno, como a simbologia de seu ambiente – e podemos acrescentar, da *soundscape* desse *território* ou *lugar sonoro* característico –, a segregação racial e a recente experiência da liberdade, e que da figura arquetípica do andarilho, o *hobo*, haverá não uma evolução, mas uma profissionalização dos músicos, que pouco a pouco deixam de ser

³⁸ Grazian divide quatro grandes grupos de músicos: os *players* (jovens negros, os mais ativos), os *old-timers* (tiveram sucesso no passado, levemente marginalizados), os *lions* (jovens, muitas vezes brancos, de fora, que enfrentam marginalização, tem educação superior e normalmente outros trabalhos) e os *survivors* (músicos brancos mais antigos, os mais críticos – e frustrados). *Lions* e *survivors* enfrentam um desafio duplo de autenticidade: imitar os negros e parecer racista/desrespeitoso ou ser original e não atender aos critérios de autenticidade, adotando como solução incorporar outros estereótipos contraculturais, como o rocker, hippie, beatnik ou acadêmico. *Players* e *old-timers* enfrentam o desafio de serem forçados e pressionados a uma performance autêntica, limitando-os. Entretanto, o autor destaca que tanto *players* quanto *lions* enxergam o blues numa cadeia evolutiva e se permitem inventividade artística (GRAZIAN, 2005, p.159).

aventureiros em busca de pequenas apresentações que lhes renda um mínimo para subsistência para se tornarem, a partir de mecanismos do progresso, como as rádios, as jukeboxes e finalmente as gravadoras das grandes cidades industriais do Norte e o emprego de eletricidade para destacar nuances, especialmente do estilo do delta, que já era naturalmente mais ruidoso, percussivo e direto, efetivamente profissionais o entretenimento. A verdade é que a história do *sharecropper* que subiu a Illinois Central Railroad a pé ou de carona clandestinamente e atingiu o sucesso quase que acidentalmente graças a uma gravação aleatória em Chicago não representa a trajetória da maior parte dos grandes nomes. Essa imagem mitológica pode se referir a um Robert Johnson – cuja integridade da trajetória apresenta nuances mitológicas e quase fantásticas – e muito talvez a um Muddy Waters, mas figuras como Howlin' Wolf e Rice Miller já gozavam de considerável reconhecimento antes de chegar a Chicago. Essa imagem paradigmática reforça muito a lógica da genialidade, mas em verdade o que nota-se estudando as trajetórias é muito mais o fruto do trabalho duro de indivíduos buscando se destacar num mercado em transformação do que o que as narrativas “autênticas”, tal como o modelo propagado pelos Lomaxes, recuperado pelos revivalistas e depois por Dixon, sugere. Mas é esse que se apresenta mais fortemente na concepção socialmente difundida acerca do blues e sua história. Tal como notado em *Cinema & Blues* (2014), pensa-se, especialmente no cinema, a história do gênero musical a partir de um paradigma evolutivo: o estilo que emerge do ambiente, tal como um som territorial, um elemento da paisagem, puramente romântico, e que migra do campo para a cidade, onde pouco a pouco assume a totalidade das caixas sonoras, como um discurso civilizatório, o progresso manifesto e a conquista de um lugar na sociedade moderna desse grupo social, antes marginalizado, mas que virá a se consagrar como progenitor de “toda a música negra americana” – declaradamente, do rock n' roll e do rap, e, como já vimos, equivocadamente mesmo do jazz. O que salta aos olhos quando nos debruçamos sobre os usos e manipulações da história do blues, especialmente nos meios midiáticos, é essa insistência em se valorar seu papel enquanto raiz de algo, enquanto memória social, elogiando a capacidade de seus artistas de se sobressair economicamente numa sociedade fortemente marcado pelo racismo, mas que ao final acaba por reduzi-lo a isso,

normalmente. Passemos agora a uma breve análise acerca de alguns trajetos biográficos centrais para a compreensão da história do estilo e, aqui especialmente, da fonte audiovisual que analisaremos para ilustrar os argumentos apresentados.

2.5 *Muddy Waters*

Começemos por aquele que é, provavelmente, a figura mais proeminente da cena de Chicago, e cuja banda exercia papel central na cidade (DAVIS, 2003, p.197), servindo de referência, escola e currículo para todos aqueles que almejavam se estabelecer. Nascido McKinley Morganfield em 4 e abril e 1913, na pequena cidade de Issaquena, Mississipi, mas que comumente afirmava ter nascido em Rollin' Fork no ano de 1915, fora a talvez a figura central da cena blues de sua geração em Chicago. É mais reconhecido como cantor, mas durante boa parte de sua carreira também tocava a guitarra, fazendo uso ostensivo da técnica *bottleneck* desde suas primeiras gravações.

Fato curioso sobre a figura de Muddy é que o mesmo demorou muito para abraçar de fato a vida de músico. Como vivia com sua avó, que já contava idade avançada, sempre acabava retornando e passando longos períodos em casa, impedindo-o mesmo de exercer a atividade de *hobo* com mais regularidade. Entretanto, em sua região, gozava de considerável reconhecimento, tendo a reputação de dominar, por exemplo, aos 25 anos a chamada *bluebird beat*, estética predominante em Chicago e propagada pelo selo de Lester Melrose. Além disso, como comentado já, o músico produzia seu *moonshine* e promovia festas em sua casa, onde também se encontrava uma jukebox. Daqui concluímos dois pontos: primeiramente, a formação musical de Muddy era tão debitária dos recursos fonográficos quanto da tradição local, uma vez que o mesmo acabava por não perambular tanto pelos sertões do Sul dos EUA; por outro, o seu contexto lhe permitia estar em contato com muita gente diferente, fosse público ou outros artistas que viriam a lhe influenciar. De uma forma ou de outra, parece que o jovem Morganfield sempre estava no

epicentro das cenas de blues mais fervorosas. Isso é tão verdade que, frente ao cenário hostil de segregação racial que predominava no Mississippi, o músico e sua avó moravam na propriedade do Coronel Howard Stovall III, que protegia e incentivava jogatina, festas e *moonshining*, dando também suporte social para o povo (GORDON, 2002, p.11) – fator que muito facilmente pode pesar quando indagamos quanto aos porquês de Muddy não ter se aventurado mais em suas andanças tal como era quase o padrão de seus contemporâneos.

A sua estabilidade confortável começa a mudar no ano de 1941 a partir de dois eventos. Primeiramente, recebe a visita em 31 de agosto de John Wesley Work III e Alan Lomax, para quem grava um par de canções, ao que se segue, em 1942, uma sessão para a Universidade Fisk e, em 17 de março, um convite de Alan Lomax, oferecendo 20 dólares para que autorizasse a Biblioteca do Congresso a publicar em um álbum os números gravados “Country Blues” e “I Be’s Troubled” (GORDON, 2002, p.47), sendo ainda revisitado por John Work novamente em Stovall em 1943. Vale aqui lembrar que John Work e a família Lomax estavam envolvidos nessa grande empreitada em busca de artistas folclóricos, intocados, que detivessem um repertório e performance tradicionais, e que começavam a forjar, a partir da experiência com Leadbelly, a ideia de culto de autenticidade. Muddy assim começa a ter suas perspectivas ampliadas frente a esse novo advento em sua vida, o de ser gravado, se ouvir tocando e mais, ser pago por isso. Anteriormente tentara a sorte em St. Louis no ano de 1940, mas, como sua reputação não o precedia, acabou desistindo (GORDON, 2002, p.34), e Chicago parecia algo fora desse mundo (GORDON, 2002, p.32). Soma-se a essas novas variáveis uma mudança na dinâmica de Stovall, quando em 1943, durante a ausência do Coronel, que estava a servir na Segunda Guerra Mundial, surge um conflito com o novo supervisor, Ellis Rhett, contratado por T.O. Fulton, o novo gerente geral, que eram menos protetores com os trabalhadores. Muddy estava ganhando 22½ centavos de dólar por hora enquanto outros ganhavam vinte e sete e, ao ter seu pedido de justiça negado, simplesmente decide por partir, em 1943, rumo a Chicago, com o aval de sua avó (GORDON, 2002, p.64). Os dois funcionários viriam a ser demitidos com o

retorno em 1945 de Stovall, mas para o já não tão jovem McKinley não haveria de ter retorno.

Abandonando Clarksdale às 16 horas de um dia quente de maio em 1943, tomando em Memphis o expresso da Illinois Central, chega a Chicago às nove e meia da manhã seguinte e passa a trabalhar numa fábrica de papel por 45 dólares semanais carregando e descarregando caminhões, chegando a 90 – equivalente, respectivamente, a aproximadamente 700 e 1400 dólares hoje, não muito distante proporcionalmente do salário mínimo americano atual, de 7,25 por hora – com horas-extra. Ainda assim continuava a tocar e a erigir uma reputação, atuando em festas caseiras, tal como era o padrão à época, tendo sido apadrinhado inicialmente por Big Bill Broonzy (ROWE, 1976, pp.66-67). Nesse ambiente, e acompanhado por Jimmy Rogers na guitarra e Little Walter na harmônica, Muddy passou a estabelecer seu nome, apostando, dentre outros elementos, na sensação de nostalgia que seu blues tradicional do Mississippi despertava na comunidade de recém-migrantes, desenvolvendo em seguida uma forte identidade enquanto a primeira banda eletrificada da cidade³⁹, recebendo a alcunha de *headhunters*, ou por vezes *head-cutters*, pois pouco a pouco iam tomando as datas das outras atrações, sendo que quando chegavam os outros músicos não paravam por intimidação, mas para admirar o som novo (GORDON, 2002, p.89), uma nova estética que passava a se apossar de Chicago, especialmente após a morte de Sonny Boy Williamson I (John Lee) (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, pp.47-49).

Após se estabelecer no Zanzibar Club, que tinha sido inaugurado em 1946 próximo à casa de Muddy, se tornando uma base de operações para sua banda, restava ao futuro astro adentrar o circuito das gravações. A primeira oportunidade viria por intermédio de um companheiro mississipiano, Sunnyland Slim, para o jovem selo Aristocrat, que viria a se tornar a poderosa Chess records. Em abril de 1948, após meses “na prateleira”, gravando uma ou outra faixa não aproveitada ou servindo de músico de apoio nas sessões de outros artistas, Waters finalmente pôde gravar “I Can’t be Satisfied”, acompanhado

³⁹ Importante notar aqui que já existiam músicos que tocavam instrumentos eletrificados – como quando o próprio Muddy acompanhara Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) e Robert Jr. Lockwood, que já se valia do recurso –, mas ao grupo de Waters é atribuído o pioneirismo de a banda inteira ter aderido à inovação (PALMER, 1982, p.16).

apenas de sua guitarra em estilo bottleneck e do contra-baixo de Ernest “Big” Crawford (GORDON, 2002, p.92-93), que alcançou sucesso modesto, servindo já para alavancar sua carreira, que chegaria ao seu ápice em 1954 com o lançamento de “Hoochie Coochie Man”, canção composta por Willie Dixon e apresentada em janeiro pouco antes de uma apresentação no Zanzibar Club (GORDON, 2002, p.123). Diz-se que, apesar do uso inicial da nostalgia como ferramenta de popularização de seu som, o grande diferencial que levou Muddy Waters ao sucesso fora a intervenção de Dixon e sua contribuição criativa, que teria introduzido o “*pep*”⁴⁰ no lugar da tristeza” (PALMER, 1982, p.166). Benjamin Filene destaca esse movimento dinâmico da carreira de Waters, que começa dialogando com a tradição, adequa-se às tendências modernistas de seu tempo e acaba por readotar uma abordagem mais folclórica no fim de sua carreira, ao que o autor vai elogiar enquanto um mestre do culto da autenticidade (FILENE, 2000, p.77), apontando, relativo à contribuição de Dixon, o uso que o mesmo faz da intensidade em lugar da forma para a construção de uma dimensão reconhecível para os nativos missisipianos (FILENE, 2000, p.96), fazendo referência em sua poética aos sofrimentos, à sexualidade, à dureza da vida, do trabalho, das relações humanas, trazendo ainda todo um imaginário fantástico associado às crenças, misticismos e tradições herdadas da África, evocando de forma romântica uma imagem confortável de se lembrar do Sul que fosse compartilhada por esse público (FILENE, 2000, p.108). Ademais, a temática central das canções interpretadas por Waters passa a girar não mais em torno da desventura, tal como nos blues mais tradicionais, mas sim ao redor de temáticas sexuais, uma vez que sexo, nesse contexto e para esse grupo social, simbolizava muito fortemente a ideia de liberdade (GORDON, 2002, p.103), o que dialogava muito mais fortemente com a condição daquele presente do que os temas de sofrimento e segregação, tão verdadeiros para a geração anterior.

O grande sucesso alcançado em 1954 por Waters, entretanto, sofrerá abalos significativos em 1955 com o advento do rock n’ roll, novo estilo que representava a nova geração e que ocupava tanto as rádios quanto a recém-

⁴⁰ Sendo uma abreviatura para *pepper*, pimenta em inglês, a expressão se refere a um tratamento estético mais voltado para temas e abordagens sexuais, excitantes e ousadas.

chegada televisão. Impactado pelas recentes mudanças que afetaram significativamente todos os artistas de blues, Muddy vai deixar de tocar sua guitarra ao vivo em 1956, limitando-se apenas à voz, em performances mais intensas e teatralizadas, retomando apenas quase dois anos depois quando à ocasião de sua turnê europeia, em 13 de outubro de 1958, quando desembarca, acompanhado de seu pianista e então líder de banda, Otis Spann, na Inglaterra para uma série de shows que revitalizariam sua carreira.

Como já comentado, Muddy Waters e sua banda ocuparão o lugar central dentro da cena de Chicago. Sendo o principal contratado da Chess records, maior selo da cidade à época, carregando o título informal de pioneiro das bandas plenamente eletrificadas de blues num estilo mississipiano, amparado pelas composições de Willie Dixon e pela harmônica virtuosa de Little Walter, o músico não só detinha as melhores datas nas agendas dos bares locais como também boa parte dos grandes músicos das gerações posteriores – Buddy Guy e Junior Wells, por exemplo, além dos próprios Walter e Spann já comentados – passaram por sob sua tutela. Sua hegemonia era ameaçada apenas por um outro artista e sua banda, de natureza significativamente diversa.

2.6 *Howlin' Wolf*

Nascido Chestes Burnett em 10 de junho de 1910 na cidade de White Station, Mississipi, o “lobo mal do blues”, como aparece na fonte, passara por maus bocados já em tenra idade. Filho único, fora abandonado por sua mãe, que sofria de distúrbios psíquicos, após o divórcio com apenas um ano, e passou a morar com o irmão de sua avó materna Will Young, “o mais vil homem entre aqui e o inferno” [*the meanest man between here and hell*] (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.7), que sistematicamente o explorava e humilhava, até que, aos treze anos, após uma surra por ter comprado calças longas para impressionar uma jovem por quem se interessara, fugiu, sendo

perseguido por seu tio-avô a cavalo, para se tornar um *hobo* e começar a ganhar a vida como músico nômade.

Eventualmente Chester irá se encontrar com seu pai biológico, Dock, e se estabelecer na plantação Young and Morrow, sem nunca abandonar a vida de músico, alternando as colheitas com as viagens. Irá servir as forças armadas na década de 1940, sendo dispensado em 1943 com honras, mesmo não tendo lutado na guerra e sido diagnosticado com distúrbios de psicose, histeria e ansiedade – infere-se que talvez a disciplina do serviço lhe tenha causado os problemas (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.53) –, mas no interim teve a chance de tocar e aprender com diversos músicos referência da região, chegando mesmo a compor um trio com Sonny Boy Williamson II e Robert Johnson, o que lhe permitiu se estabelecer fortemente no Delta, assumindo um programa vespertino de rádio de quinze minutos na KWEM de West Memphis em 1949, similar ao King Biscuit Time de Helena, e eventualmente gravando para a recém-criada Sun records de Sam Phillips suas duas primeiras demos, “How Many More Years” e “Baby Ride with Me”, fato que o levaria a produzir tanto para a Chess quanto para a Modern, de Los Angeles, através de Phillips. Em realidade, por dois anos as duas gravadoras brigaram pela exclusividade do bluesman (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.87), até que no inverno entre 1952 e 1953 Wolf se muda para Chicago, chegando à cidade dirigindo o próprio carro, no valor de 4 mil dólares e outros 3900 dólares no bolso, sendo considerado o único *bluesman* a deixar o Deep South “like a gentleman”, somando um patrimônio acumulado de aproximadamente 74 mil dólares, se pensado na cotação atual (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.98), muito diferente dos outros, que chegavam, tal como a construção arquetípica e estereotipada comentada anteriormente, enquanto andarilhos ou, como Muddy, para assumir serviços na indústria.

Wolf foi prontamente recebido na nova residência de Muddy Waters enquanto cortesia da gravadora ao recém-chegado, o que assume um tom quase irônico pois, rapidamente após ser apresentado aos principais bares em que tocava, como o Zanzibar, o Silvio’s e o 708 Club, assume várias datas que antes estavam delegadas ao seu anfitrião, tornando-se atração regular e iniciando a maior rivalidade da cidade (GORDON, 2002, p.128). Vemos mesmo

que muito se comenta acerca disso. A principal comparação se dava mais em relação às capacidades de ambos de manejar suas bandas do que à qualidade individual de seus trabalhos. Ao passo que Wolf assumia muito mais ativamente a frente e a autoridade dentro de seu grupo, chegando mesmo a aplicar multas por atrasos ou estados inebriados, a de seu rival era conhecida no cenário como a *Muddy Waters' Drunken Ass Band*. O que decorria daí era que a abnegação de Waters enquanto líder permitia que os músicos de sua banda se sentissem mais à vontade para galgar uma carreira solo mais facilmente (GORDON, 2002, pp.119-120). Wolf, por outro lado, se valia de sua idade mais avançada e de seu porte avantajado para mesmo intimidar fisicamente seus contratados e garantir as características de seu som (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.75). Segundo o gaitista Billy Boy Arnold,

Muddy Waters não tinha necessariamente o seu próprio som, já que o seu som era moldado em torno de Little Walter, Jimmy Rogers, e Spann e essas pessoas todas. Quando você os remove, o som de Muddy se foi. Mas Wolf tinha seu próprio som e ele teria sido o Howlin' Wolf tivesse ido para a Califórnia ou qualquer outro lugar no mundo. Seu som estaria ali porque o seu som era "o Wolf" – sua harmônica e o seu canto, e ele era forte, agressivo, e dominava o palco... Ele era único em todos os sentidos da palavra... Ele era verdadeiramente um artista⁴¹. (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.141, tradução nossa).

Semelhante posicionamento é manifestado por Jimmy Rogers, que assumira o posto de líder da banda de Waters durante seu período de atuação, entre 1950 e 1956 (GORDON, 2002, p.137):

Wolf gerenciava melhor um grupo de pessoas do que Muddy. Muddy concordaria com a companhia, Wolf falaria por si mesmo. É quando você fala por si mesmo, você automaticamente fala pela banda, porque se você não concordar em gravar não há gravação. Era mais

⁴¹ Muddy Waters didn't necessarily have his own sound, 'cause his sound was built around Little Walter, Jimmy Rogers, and Spann and those people like that. When you took them away from Muddy, Muddy's sound was gone. But Wolf had his own sound and he would have been the Howlin' Wolf whether he went to California or anywhere else in the world. His sound would have been there 'cause his sound was the Wolf – his harp playin' and his singin', and he was strong, aggressive, and dominating the stage... He was unique in every sense of the word... He was truly an artist.

uma questão de negócio para Wolf⁴². (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.177, tradução nossa).

Em última instância, Wolf chegou a mesmo proibir que seus músicos, jovens, animados e influenciáveis, andassem com os de Muddy para se ter plenas noções das dimensões a que chegava a rivalidade. Talvez o ponto mais representativo seja quando, cobrindo a recente ausência de Rogers em 1956, Hubert Sumlin, o jovem guitarrista que era praticamente um *protegé* de Wolf, é convidado a ingressar na banda de Waters, motivado pelo sentimento de que seu patrão não o valorizava e o diminuía verbalmente, para além do fato de ter lhe sido oferecido um salário três vezes superior (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.131), regressando poucos meses depois, após exaustão diante das turnês no interior e às confusões em que a banda que ingressara arranjava. A verdade é que, a despeito de sua postura rígida, Wolf acreditava no desenvolvimento do indivíduo, tendo procurado depois de adulto por educação formal que não tivera quando jovem, chegando a fazer tarefas de casa nos intervalos das apresentações (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.191) e estimulando seus músicos a adquirirem treinamento e educação musical igualmente, o que lhe garantia não só maior controle e autoridade sobre seu som e banda, como também mesmo independência financeira, tendo se recusado sempre a buscar vantagens junto aos Chess – muito diferente de Muddy Waters, por exemplo – e mesmo ajudado a pagar pelo velório de Little Walter em 1968 e de Geneva em 1973, *protegé* e esposa de Waters, respectivamente (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.201).

Ao fim e ao cabo, a postura de Howlin' Wolf contrastava radicalmente com a de Waters, constituindo uma rivalidade de opostos extremamente ilustrativa das dinâmicas inerentes à cena de Chicago: à flexibilidade enquanto líder e subserviência de Waters à gravadora opunha-se a rigidez de Wolf com sua banda e sua independência, que refletir-se-ão depois igualmente nas suas carreiras frente às dificuldades enfrentadas quando do declínio de popularidade do estilo, notando que o primeiro aceitou intervenções e buscou se adaptar ao

⁴² Wolf was better managing a bunch of people than Muddy was. Muddy would go along with the company, Wolf would speak for himself. And when you speak up for himself, you automatically gonna speak up for the band, because if you don't agree to record, there's no recording. It was more of a business thing with Wolf.

passo que o segundo manteve monoliticamente sua estética. Assim, uma vez que Muddy teria, como afirma Filene, masterizado o culto da autenticidade, Wolf por sua vez estabeleceu-se como um artista de forma mais consistente. Tal como na Chicago dos anos 1950, continua sendo impossível atribuir a apenas um o título de “Rei do Chicago Blues” que ambos reivindicavam, mas essa relação um tanto dialética entre os dois bluesmen nos revela diversas nuances úteis à análise histórica do período.

2.7 Little Walter

Nascido Marion Jacobs no primeiro dia de maio de 1930 em Marksville, pequena cidade do estado da Louisiana, região com predominância étnica *créole* e permeada pelo dialeto correspondente, o cajun, fora o segundo filho de Adam e Beatrice, criado até os 11 anos de idade pelo tio-avô Samuel Dawn, quando é então rebatizado como Walter. Diferentemente de seu padrinho, Muddy, e mais semelhante a Wolf, Walter migrara aos 13 anos para Nova Orleans, onde, tocando basicamente nas ruas, absorvia as influências de artistas como Louis Jordan e Cab Calloway, sendo descrito como uma “esponja musical” (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.14). Ainda no mesmo ano viria a passar uma temporada em Helena, no Arkansas, onde entraria em contato com Honeyboy Edwards, Jimmy Rogers, Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) e Robert Jr. Lockwood dentre outros, chegando a permanecer temporariamente mesmo em West Memphis, mas não se detendo muito, uma vez que era já “território” de outro proeminente gaitista, Big Walter Horton, subindo mais ao Norte rumo a St. Louis (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.24). Como fica evidente, durante seus primeiros anos o jovem Walter já se aventurava pelos principais centros de blues do Sul, apreendendo toda a influência que pudesse, desde a harmônica, seu instrumento de escolha, até mesmo a linguagem do saxofone.

Em fins da década de 1940 começa a se estabelecer em Chicago, onde virá a ocupar paulatinamente o vácuo deixado pela morte de Sonny Boy

Williamson I (John Lee) em 1948, começando pela própria casa em que o falecido era regular, a The Purple Cat, acompanhado inicialmente por Jimmy Rogers, antigo conhecido do Sul, e eventualmente formando o trio All-Stars com Muddy Waters, modelando um estilo próprio “fora do tempo” (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.45), característica estética tanto de Waters quanto de Walter, como destaca Rogers, que chamava, no caso do gaitista, de um “tempo fraco” (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, 34-35). Em 11 de julho de 1951 ocorre o que virá a ser conhecido como Dia da Independência da harmônica, quando, durante a gravação dos temas “Still a Fool”, “My Own Fault”, “Country Boy” e “She Moves Me” de Waters, Leonard Chess enfim cede às constantes e recorrentes requisições de Walter e lhe permite plugar seu microfone em um amplificador, em lugar da mesa de som, tal como usual, uma verdadeira revolução estética, que simbolizava, em última instância, a transição do campo para a cidade no que tange à história do instrumento (GORDON, 2002, p.110-111), a eletrificação de um instrumento que antes era tratado tal como a voz e que agora é pensado em função de sua própria textura sonora. O experimento culminará com uma iniciativa de se registrar essa All-Star band com todos os integrantes plugados, e em 12 de maio de 1952, após a sessão agendada para a gravação de Muddy nos estúdios alugados da Universal, o grupo registra “Juke”, “Black Gal” e “Can’t Hold Much Longer”, em reconhecimento ao sucesso da inovação do disco anterior (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.72), o que sugere, levando em conta as circunstâncias, que a sessão de início fora idealizada para registrar e lançar o jovem gaitista, ao passo que três dos quatro registros foram divulgadas sob o seu nome (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.77).

A popularidade e repercussão do seu trabalho viriam apenas a crescer, e após o episódio em 1952 no Zanzibar club, em que, ao solicitar a execução de “Juke”, que àquela altura havia atingido o primeiro lugar das paradas, um cliente teria dado uma gorjeta menor para Walter do que para Muddy e Rogers (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.79) – um *quarter* para os guitarristas e um *dime* para o autor do tema –, o mesmo abandona o grupo e funda a sua própria banda, contratando os Aces, a banda que acompanhava o novato Junior Wells, também um gaitista, que viria a assumir seu posto junto à banda

de Muddy, composta pelos irmãos Dave e Louis Meyers, e pelo baterista Fred Below, renomeados agora como The Jukes (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.79). Apesar disso, Walter continuou a ser uma constante nas gravações de Waters pelos próximos quatro anos, uma vez que, como afirmou o ícone da cena de Chicago, “quando Walter me deixou em 1952 foi como se alguém tivesse cortado o meu oxigênio” [*when Little Walter quit me in '52 it was like cutting off my oxygen*] (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.81), o que afirma o quão fundamental era a contribuição estética do mesmo.

Walter continuou durante a década de 1950 gozando de grande sucesso e impactando significativamente a sociedade. A gravação de “My Babe” em 1955, composição de Willie Dixon, alcançou novamente o primeiro lugar das paradas, e durante uma turnê em 1953 Walter retornou do intervalo de uma apresentação em Dallas sobre os ombros de alguém tocando entre a multidão, e o número causou tamanha comoção que a plateia, dividida por uma corda entre negros e brancos, misturou-se, derrubando o rudimentar dispositivo e promovendo pela primeira vez – ou assim se crê, ao menos – a integração racial naquele estado graças à música, por mais que apenas momentaneamente (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.95). Entretanto, maus ventos viriam a soprar. Segundo Billy Boy Arnold, parecia que Walter nutria uma espécie de complexo de inferioridade, pois, apesar de estar ciente de sua qualidade enquanto gaitista, mostrava-se inseguro, com a impressão constante de que todos os outros companheiros de instrumento estavam a lhe mirar e a cobiçar (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.132). A partir de 1955 instaura-se uma problemática rotina, um padrão de comportamento auto-destrutivo de problemas com a polícia e violência. Dentre as atividades praticadas pelo músico, incluía-se a cafetinagem, o que parece ter sido um tipo de prática comum naquele cenário (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.184). Suas demonstrações de afronta e irresponsabilidade também lhe causavam problemas. Era de seu costume coletar os *royalties* referentes aos seus discos em forma de automóveis, *Cadillacs* preferencialmente, e tinha por hábito destruí-los, cobrando um novo em seguida, chegando mesmo a certa vez, num episódio desmentido por Marshall Chess, filho de Leonard e herdeiro do legado da gravadora, a simplesmente adentrar o escritório da Chess com seu carro e

proclamar que precisaria de um novo (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.189), nada muito destoante do ocorrido em abril de 1953, quando fora autuado por conduzir um carro cujas portas foram removidas (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.101). O culminar que levaria ao que muitos entendem como sendo um divisor de águas em sua carreira teria sido um tiro que recebera na perna, que o deixou manco para o resto de sua vida. Curioso notar, entretanto, que em meio a tanta confusão, decadência e irresponsabilidade, constantemente ligado mesmo ao crime, continuava a frequentar a casa de Muddy, onde agia normalmente e adormecia pacificamente a assistir televisão (GORDON, 2002, p.202), sendo em verdade seu porto seguro ao fim e ao cabo.

A jornada de autodestruição do músico foi apenas agravada pelo declínio de popularidade do blues em 1955. Certa vez, em janeiro de 1959, quando em uma sessão nos estúdios da Chess records, Leonard insistiu para que Walter não usasse amplificação em sua gaita (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.190). Essa “inovação retrógrada” fazia parte de um projeto da gravadora de repaginação de seu catálogo, buscando investir em uma linguagem mais adaptada ao novo mercado que se abria nos anos 1960, com uma roupagem mais *folk*, como ficará evidente no álbum coletivo *Blues From Big Bill's Copa Cabana*, um tributo a Big Bill Broonzy após sua morte, lançado em 1963 (COHODAS, 2000, p.241). Para Freddie Robinson, isso teria “matado seu espírito” (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.192), opinião compartilhada por muitos da indústria, que tendia a, em certa medida, culpar a Leonard Chess e a gravadora pelo declínio do artista – a despeito de todo o suporte e proteção que os mesmos lhe prestavam. Já em 1964, Walter passou a ignorar as restrições da União dos Músicos e a tocar guitarra na Maxwell Street por trocados, uma vez que suas apresentações tornavam-se cada vez menos requisitadas (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.228). O gaitista começava a se sentir sozinho e traído, nutrindo um remorso grande por acreditar que seu dinheiro estaria indo para Dixon, o compositor creditado em boa parte de seus sucessos, chegando mesmo a pedir para voltar a tocar com Muddy que, apesar de nunca ter interrompido o suporte pessoal ao amigo, principalmente nas crises, lhe negou o pedido (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.238-239),

chegando a alcançar uma quase invisibilidade no ano de 1965, voltando aos estúdios da Chess apenas em 1966, três anos depois de sua última participação, para gravar três números que de tão irrelevantes foram engavetados (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.243).

O arco de declínio se encerra, naturalmente com sua morte, em 14 de fevereiro de 1968. Supostamente seu último contato vivo teria sido com o baterista Sam Lay, solicitando ajuda física para se vingar de seu cunhado, Odell, que teria lhe desferido um golpe na cabeça ao acusa-lo de lhe ter roubado um relógio (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, pp.266-267). Walter simplesmente não viu o Sol nascer novamente. Junior Wells conta a história de forma um pouco diferente:

Nós ainda andávamos juntos, aqui pela 43rd e o Lark Park até o Theresa's. Walter estava por aí como se faz, lançando dados na rua, e um cara jogou um dado e acertou o traseiro de Walter e foi pegar o dinheiro, e Walter pegou o dinheiro. O homem então pediu o dinheiro para Walter mas Walter não iria lhe dar, então ele pegou um martelo e acertou Walter na cabeça com ele. E ninguém deu importância. Você sabe, não soou como se tivesse sido um golpe forte. Ele foi pra casa e pediu à sua mulher por algum remédio porque ele "estava com uma dor de cabeça". Então na manhã seguinte quando ela acordou ele estava morto⁴³. (GORDON, 2002, p.203, tradução nossa).

Uma versão totalmente de acordo com o tipo de cenário em que Walter vinha vivendo e assustadoramente semelhante às circunstâncias da morte de seu antecessor e mentor simbólico, Sonny Boy "John Lee" Williamson. Soma-se ao mistério de seu assassinato o fato de que não houve autópsia, mas o relatório policial apontava para a tese de que o incidente apenas agravara um problema já anterior, causado provavelmente por outros episódios de violência e abuso de substâncias (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.270).

⁴³ We were still hangin' out together, over here on Forty-third and Lark Park and down to Theresa's. Walter was over there like they do, shootin' dice on the street, and a man threw the dice and hit Walter in the butt with 'em and went to get the money and Walter picked up the money. And the man asked Walter for the money and Walter wouldn't give him the money and he took a hammer and hit Walter in the head with it. And nobody thought anything about it. You know, it didn't sound like it was that hard a lick. He went on home and told his lady to give him something 'cause he [said], "I got a bad headache". So the next morning she woke up, he was dead.

Segundo Dave Meyers, Walter nunca esteve psicologicamente preparado para o sucesso (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.276). Por mais que muitos busquem culpar os Chess pela sua tragédia, ele fora um músico que se destacara, reinventara a estética do instrumento e gozara de sucesso comercial imenso em seu tempo, mas as diversas circunstâncias de sua vida se configuraram na trajetória que conhecemos – nada destoante dentro do submundo do blues.

2.8 Etta James

Nascida Jamesetta Hawkins em 25 de janeiro de 1938 na cidade de Los Angeles, Califórnia, a cantora se tornaria uma das figuras mais emblemáticas do estilo, sobrevivendo ativamente até muito recentemente – faleceu apenas em 20 de janeiro de 2012. Sua carreira fora marcada por problemas de abuso de drogas, conflitos com a polícia, encarceramento e desventuras amorosas, o que lhe rendeu uma espécie de reconhecimento no cenário artístico do século XX enquanto uma figura decadente tal como os grandes ícones do rock n' roll – pensemos aqui a mística das mortes precoces aos 27 anos ou a longevidade inexplicável de figuras como Keith Richards e Ozzy Osbourne. Em sua autobiografia, o que parece se enunciar como causa desse comportamento seria precisamente uma relação disfuncional diante de sua figura materna. Ao contrário dos grandes bluesmen, a jovem Etta não teve, ao menos socialmente, uma juventude tão atribulada, recebendo educação, amor familiar e crescendo numa cidade da Costa Oeste em lugar do Sul agrário do Delta do Mississipi. Entretanto, sua estrutura familiar vinha de uma mãe ausente e turbulenta. Em suas palavras, Dorothy, sua mãe, era “uma deusa, uma vedete que sequer podia tocar, sequer podia entender, não podia mesmo chamar pelo nome de mãe” [*a distant goddess, a starlet I couldn't touch, couldn't understand, couldn't even call by the name of mother*] (JAMES ; RITZ, 2003, p.4). Não fica claro em seu relato se sua mãe de fato operava no ramo da prostituição, ou se apenas levava uma vida livre, frouxa e sustentada por

uma miríade de homens – ou que eram usados pela mesma – por sua beleza, o que sim é afirmado. Mas o que fica claro é esse perfil forte, desprendido, e que traçava seus passos destemidamente no submundo, entre jogatina, álcool, drogas, prostituição e por vezes violência, e foi esse tipo de referência que de tempos em tempos se manifestava na vida da jovem Jamesetta, que fora em verdade criada por pais adotivos, os Rogers – Lula (Mama Lu) e Jesse (Sarge). Eventualmente, especialmente depois da morte de Mama Lu, por vezes a futura estrela chegou a morar com sua mãe, mas ainda muito jovem já foi absorvida pelo mercado musical. Sendo uma espécie de estrela no coral da Echoes of Heaven da St. Paul Baptist Church, onde foi tutorada pelo Reverendo James Earle Hines (JAMES ; RITZ, 2003, p.17-18), fora descoberta por Johnny Otis quando contava 14 anos, e levada de São Francisco, onde estava a morar com seu tio Frank, que era uma espécie de curador geral da família, o referencial de estabilidade que todos procuravam e viriam a procurar pelos anos subsequentes, de volta para Los Angeles, onde gravaria, junto a seu grupo, The Crelettes, a canção de sua autoria, “Roll With Me Henry”, para o selo Modern dos irmão Bihari – concorrentes da Costa Oeste dos irmãos Chess pelos grandes nomes de blues da época. A canção fora lançada com o nome de “The Wallflower”, e o grupo agora se chamava The Peaches. É também nesse momento que, por sugestão de Otis, Jamesetta torna-se Etta James (JAMES ; RITZ, 2003, pp.46-49).

Entretanto, o referencial de comportamento de sua mãe permanecia, o que implicava num recorrente comportamento autodestrutivo, como afirma no livro, que “talvez eu quisesse ser a Dorothy. Ou talvez eu quisesse cumprir minha imagem Dorothy (...) se Dorothy era má, eu seria supermá” [*maybe I wanted to be Dorothy. Or maybe I wanted to fulfill my image of Dorothy [...] If Dorothy was bad, I was going to be superbad*] (JAMES ; RITZ, 2003, p.111), referente ao começo da década de 1960, quando contava já grandes sucessos e tinha a parte dos negócios supervisionada por Chess e John Lewis, o que a levou a ser encarcerada em Rikers Island e depois a passar quatro meses detida em Cook County, em 1964, sendo depois novamente detida em Rikers por três semanas por conta de um incidente em San Antone, Texas, no ano de 1974, quando da batida de um oficial, Wild Bill, que viria a contar vantagens

acerca do episódio e ganhar projeção midiática (JAMES ; RITZ, 2003, p.205), além de passagens por reabilitações, como a Stern's Convalescent Home, Hospital Psiquiátrico de Tarzana, no San Fernando Valley, e a Clínica Betty Ford em Palm Springs, principalmente para combater o vício em heroína.

Em fins de 1959, com apenas 22 anos de idade, mas já 6 meses de experiência e dois discos gravados para os irmãos Bihari, Etta assina com Leonard Chess e passa a gravar para o estúdio de Chicago. O contato se deu através de Greg Harris, um tenente da aeronáutica que era amigo de Ahmad Jamal, um dos músicos contratados do selo. Em março de 1960 “All I Could Do Was Cry” é lançada pelo selo subsidiário, Argo, e já ingressa nas pop charts do segmento de R&B (COHODAS, 2000, pp.186-187). Nessa época a cantora começa um relacionamento com Harvey Fuqua, líder dos Moonglows, outro grupo contratado dos Chess, com quem viria a gravar vários duetos – uma fórmula em que Leonard apostara, bem como nas temáticas de triângulos amorosos (JAMES ; RITZ, 2003, p.96). É de Fuqua, inclusive, a composição que viria a ser gravada no mesmo ano, e que viria a lhe galgar o *crossover*, ou seja, despontar nas listas de mais tocadas para além do segmento específico de *race music* ou R&B: “At Last”. No fim do ano a repercussão da nova contratada levou à gravação de um álbum em formato LP intitulado *At Last*, emplacando em 1960 cinco canções nas paradas, feito antes conquistado apenas por Chuck Berry na gravadora, mas aqui nesse caso obtendo o *crossover* para as *pop charts* ainda, através de uma jovem cantora de apenas 22 anos (COHODAS, 2000, pp.188-189).

E assim seguiu sua carreira, sempre com boas vendas, apesar dos problemas em sua vida pessoal, garantida por estratégias de proteção promovidas por Leonard Chess e a gravadora. Segundo James, “Leonard era 100 por cento “*kosher*”⁴⁴ (...) Os negócios eram bem bagunçados à época. Ainda o são. Mas para uma criança como eu, Leonard foi a pessoa que impediu que eu passasse fome ou tivesse que trabalhar em um ‘1,99” [*Leonard was 100 percent kosher [...] Business was plenty funky back then. Still is. But for a kid like me, Leonard was the man who kept me from starving or having to*

⁴⁴ O termo *kosher* faz referência aos hábitos descritos na Torá, o que remete à comunidade judaica – aparentemente de forma pejorativa.

work at the five-and-dime] (JAMES ; RITZ, 2003, p.95). No começo dos anos 1970, por exemplo, quando a gravadora já havia sido vendida e estava em processo de lento desmantelamento, lhe arranjaram um emprego no departamento de publicidade que lhe pagava 170 dólares por semana além de mais 50 para o tratamento de metadona, após sua recente estadia na reabilitação. Segundo a cantora, "nenhum selo foi mais leniente com um artista do que a Chess comigo. A parte mais estranha é que ao passo que eles me prejudicavam nos royalties, eles nunca me abandonaram" [*no label has been more lenient with an artist than Chess with me. The weird part is that even while they were screwing me on royalties, they never cut me loose*] (JAMES ; RITZ, 2003, p.203). Em meio às especulações acerca das motivações dessa postura, que metonimicamente são centralizadas em Leonard – que de uma forma ou de outra era o centro decisório da empresa em todos os âmbitos –, sabemos que existia uma preocupação tanto profissional quanto pessoal, em proteger aquela jovem e inconsequente mulher que, apesar de tudo, gerava ainda muito lucro para uma companhia agonizante. Dentre as várias atitudes curiosas tomadas está a relacionada ao Fort: aconselhada por Sarge, seu pai adotivo, Etta comprou no começo dos anos 60 uma grande casa em Athens Boulevard, onde a South Central L.A. encontra a Compton, e um apartamento, que fora vendido por Dorothy secretamente, tendo embolsado o dinheiro e sumido após fraudar a assinatura da filha. Por conta disso, Leonard, para proteger o patrimônio de Etta, registrou o imóvel em nome da Chess (JAMES ; RITZ, 2003, pp.116-117). Essa medida, apesar de ter se mostrado fundamental para a manutenção do patrimônio da cantora, manifestou-se de forma assustadora à ocasião da morte de Leonard, causada por um infarto fulminante, como veremos a seguir, pelo fato da descoberta de que o mesmo não havia deixado um testamento, fato que lançou toda a rede de indivíduos que se-lhe-dependiam numa grande zona de indefinição. Entretanto, por se preocupar com os problemas de James com as drogas, Leonard, apesar de manter a casa na Califórnia em seu nome, deixou como orientação que ela fosse transferida para a verdadeira dona caso algo acontecesse com ele, e Etta de fato recebeu o título uma semana após a morte de seu contratante/protetor (COHODAS, 2000, p.311). Tal como vimos com relação aos outros contratados do selo, a Chess mantinha uma complexa rede de estratégias de proteção para

seus contratados. É claro, no caso de Little Walter, frente à sua terrível decadência e às mudanças promovidas no estúdio que teriam, supostamente, agravado seu quadro de deterioração psíquica, temos o questionamento acerca da real pró-atividade frente à preservação pessoal de seu rol de contratados, mas no caso de Etta o que encontramos é uma manifestação real de gratidão por parte da mesma. Resta analisar mais especificamente a história e funcionamento desse selo e do homem que estava à sua frente.

2.9 Leonard Chess e a Chess records

A Chess records foi um influente selo estadunidense de *race music*, especializado inicialmente em artistas de jazz mas que se destacou pelo seu catálogo de artistas de blues e por ter revelado alguns dos primeiros e mais icônicos artistas de *rock n' roll*, como Chuck Berry e Bo Didley. Estabelecidos em Chicago, a companhia operou oficialmente entre 1950 e 1975 – tendo iniciado suas atividades em fins dos anos 1940 sob o nome Aristocrat e sido vendida em 1969 para a General Recorded Tape (GRT) de São Francisco – fazendo frente a outras gigantes do segmento, como a Atlantic, e detendo escritórios na Europa. Dentre seus principais destaques estão Muddy Water, Howlin' Wolf, Little Walter, Etta James, Willie Dixon, Ahmad Jamal, Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) e o grupo masculino de R&B The Moonglows, além dos recém citados Berry e Didley, mas o grande nome por trás do logotipo de peças de xadrez era Leonard Chess.

Batizado originalmente como Lejzor Czyz, veio com sua família ainda muito jovem para os EUA. Nascido em Motal, na Polônia em 12 de março de 1917, migrou em 1928, tal como tantos outros judeus do leste europeu à época, para o Norte da Costa Leste para reconstruir suas vidas frente a um cenário desfavorável no Velho Continente, e lá, após mudar do negócio no ramo de ferro-velho que herdara de seu pai para o universo do entretenimento, iniciara uma próspera trajetória na cena cultural de Chicago junto à comunidade negra. Nadine Cohodas, que estudou a história da gravadora e de

seu líder, defende a ideia de uma “convergência de outsiders” nesse contexto, apontando para a tendência que existia entre esses habitantes do South e do West side da cidade, essencialmente migrantes, fossem de comunidades judaicas, vindos da Europa oriental, ou de negros sulistas, tal como ocorria em outras cidades também. A cooperação entre as duas minorias é muito evidente quando analisamos a emergência dessas cenas musicais: pequenos selo e gravadoras controlados por judeus lançando artistas negros. Foi não só o caso da Chess, como também de sua “concorrente” na cidade, a Vee Jay, como também o da citada Atlantic de Nova York, capitaneada por Ahmet Ertegun. Para a autora, os irmãos Chess – Leonard e Philip – fizeram suas vidas *na* comunidade negra, e não *dela* (COHODAS, 2000, p.4), exercendo papéis ativos dentro do tecido social para além de suas relações profissionais. É comentando mesmo que Leonard tinha uma vida privada toda sua dentro desse grupo, participando, por exemplo, de uma gangue de motociclistas (COHODAS, 2000, p.111). Um fator curioso que pode ser citado aqui era o crédito que ele dava aos seus empregados de dentro dessa comunidade enquanto referenciais, porta-vozes dos parâmetros qualitativos compartilhados pelo coletivo acerca da música enquanto produto, à ocasião de tomar decisões referentes a toda a companhia (FILENE, 2000, p.95), como quando decidiu lançar a gravação de “Juke”, promovida em 1952 enquanto teste num sessão de gravações de Muddy – que, como vimos anteriormente, parece ter sido agendada especialmente para Walter – junto a outros temas, após ter notado uma mulher desconhecida se deleitar e dançar casualmente ao som da música que ouvia ao longe enquanto o mesmo a escutava (COHODAS, 2000, pp.68-69) – logo a música que levaria o gaitista a, frente ao seu sucesso, abandonar a banda de Waters durante o episódio já narrado no Zanzibar club.

Investindo inicialmente na 708 Liquor Store, logo adquiriu em 1946 o Congress Buffet na South Cottage Grove e o renomeou de Macomba Lounge, numa região nos limites do *black belt* que paulatinamente começava a apresentar uma maior concentração de negros (COHODAS, 2000, p.16). Leonard desde o começo reconheceu na música um fator diferencial para seu empreendimento, notando a forma como os indivíduos daquela comunidade reagiam ao produto oferecido. Durante algum tempo tocou o negócio junto a

seu irmão, Phil, que, após uma breve carreira como boxeador, havia servido às forças armadas, enquanto conciliava seu tempo num empreendimento junto ao casal Aron, um pequeno selo que visava lançar artistas negros chamado Aristocrat. É nesse período que, através de Evelyn Aron, uma das sócias, o encontro entre Len e Muddy será mediado em 1947 por Sunnyland Slim e uma das mais icônicas parcerias da história da música irá se iniciar, com a gravação e lançamento de “I Can’t be Satisfied” em 1948, meses após ter sido mantido na “prateleira” – uma vez que é notório que Len não aprovou ou sequer entendeu a música de Waters num primeiro momento, já que, estando envolvido no meio há apenas quatro meses, ainda era mais um homem de negócios preocupado com vendas do que um visionário ou especialista musical (COHODAS, 2000, p.44). É já também nessa época que Len é introduzido a Willie Dixon, em 1949, que viria a ser um de seus principais produtores, compositores, baixistas de estúdio e especialistas de A&R⁴⁵ – e, naturalmente, não só do selo, como de toda a história do blues. A virada de 1949 para 1950 é um marco importante para essa trajetória pela sucessão de três eventos: primeiramente, por divergência de concepção estética, a sociedade é rompida, com a saída de Evelyn Aron, e a entrada em seu lugar de Phil Chess, que até então se debruçava mais sobre a gerência do Macomba enquanto Len já investia no mercado de produção e gravação fonográfica. Logo na sequência, ainda em 1949, um misterioso incêndio acomete o estabelecimento dos irmãos, fato obscurecido pelo nascimento, ou melhor, “(re-)batismo”, em junho de 1950, da Chess records, agora inquestionavelmente um negócio de família, ainda que apenas um escritório, por ora .

Pouco a pouco os negócios iam se desenvolvendo, bem como a relação de Chess frente a Waters, que num primeiro momento, apesar de reconhecer seu potencial mercadológico, ainda insistia num modelo idêntico à primeira gravação – a saber, apenas Muddy e o baixo de Crawford – e resistia a ceder às demandas do cantor de gravar seu grupo inteiro, que já vinha tendo boa repercussão na cena noturna da cidade, até que em outubro de 1950 gravaram “Louisiana Blues” com Little Walter, Jimmy Rogers e “Baby Face” LeRoy

⁴⁵ A&R é uma expressão que designa o profissional responsável por “artists and repertoire”, ou seja, que, dentro da empresa, gerencia os músicos bem como os produtos artísticos que serão gravados, atuando quase como um produtor mesmo, tal como o compreendemos atualmente.

Foster, e em janeiro de 1951 já era o décimo lugar da lista da Billboard de top dez de vendas em R&B (COHODAS, 2000, pp.52-53). Esse sucesso junto a outros permitiram que em 1953 a Chess se transferisse para a South Cottage Grove 4750, agora juntando os escritórios a um espaço de estúdio e sala de gravações, não necessitando mais locar os estúdios da Universal (COHODAS, 2000, pp.90-91). O espaço voltado para o trabalho técnico ainda era um tanto rudimentar, mas já viabilizava uma maior agilidade no processo de produção e um contato mais direto entre os dois estúdios:

Um corredor estreito estendia-se pela direita com uma porta que dava para uma sala, o escritório de Leonard e Phil, e logo atrás havia outra sala. Havia uma janela na parede que conectava as duas salas. Com o tempo a sala dos fundos evoluiu para um espaço de ensaios e um estúdio primitivo com algumas cadeiras para os músicos, um ou dois microfones e o equipamento de apoio necessário. O gravador de fita ficava na mesa da sala adjacente em frente à janela. Não era muito, mas os irmãos haviam dado o primeiro passo para produzir sua própria música⁴⁶. (COHODAS, 2000, pp.90-91, tradução nossa).

O grande passo viria quatro anos depois, em 1957 – coincidentemente o mesmo ano em que Len teve um ataque cardíaco em janeiro –, quando as instalações passam para o endereço da 2120 South Michigan, o mais emblemático de sua trajetória:

Eles instalaram um novo estúdio de gravação com tecnologia de ponta numa sala com aproximadamente seis metros de largura por onze de comprimento, com duas polegadas de cortiça e uma cobertura de concreto sobre o piso de madeira original. As paredes do estúdio eram projetadas para o máximo isolamento do som; uma tinha nove painéis ajustáveis que abriam para melhor absorção do som. Eles também construíram duas câmaras de ecos estendendo cabos do estúdio até o porão, onde os microfones e os autofalantes eram ligados em ambos os lados do ambiente. As ondas sonoras do estúdio batiam levemente ao redor do porão para produzir o eco. A sala de controle no limite leste tinha um console especial de doze canais, e o resto do estúdio era equipado tão bem quanto qualquer

⁴⁶ A narrow hallway ran along the right with a door opening into one room, Leonard and Phil's office, and then right behind it was another room. There was a window on the wall that connected the two rooms.

Over time the back room evolved into a rehearsal space and a primitive studio with a few chair for the musicians, a microphone or two, and the necessary backup equipment. The tape recorder sat on the table in the adjacent room in front of the window. It wasn't much, but the brothers had taken the first step toward making their own music

outro estúdio independente⁴⁷. (SEGREST ; HOFFMAN, 2005, p.118, tradução nossa).

O estúdio fora projetado pro Jack Wiener, um jovem funcionário da Universal. Segundo Cohodas o profissional não compartilhava da mesma visão apologética:

Quando Wiener viu o 2120, seu coração afundou. “Um escolha nojenta”, ele pensou, “muito pequeno e muito estreito”. O espaço no segundo andar designado para o estúdio mal tinha seis metros de largura por onze de comprimento. Mas era tudo que ele tinha com o que trabalhar, e Leonard havia lhe dito para fazer direito. Havia mais que o desejo por um bom som; Leonard sabia que qualquer melhoria ficaria no edifício, e por extensão, para si enquanto proprietário. A primeira coisa que Wiener fez foi cobrir o piso original de madeira do segundo andar com duas polegadas de cortiça. Então ele concretou tudo. Ele projetou as paredes, que foram pintadas de bege, para repousarem sobre molas resilientes para completo isolamento das salas adjacentes. Isso era para maximizar o isolamento de som [...]

Wiener também construiu duas câmaras de eco para efeitos especiais, estendendo cabos do segundo andar até o porão em ambos os lados do espaço. Microfones e autofalantes foram posicionados a cada cabo do porão. Ele também construiu um console de doze canais especialmente projetado para a sala de controle, tornado o estúdio improvisado da Cottage Grove em sua oficina durante o processo de construção. O resto do equipamento na 2120 – máquinas de fita, microfones, amplificadores – estavam ao nível de qualquer outro estúdio independente. A sala de controle ficava no limite leste do estúdio, o mais perto da Michigan Avenue. Atrás dele haviam duas salas com o maquinário para produzir das fitas master⁴⁸. (COHODAS, 2000, p.139, tradução nossa).

⁴⁷ They installed a new recording studio with state-of-the-art technology in a room about twenty feet wide by thirty-seven feet long, with two inches of cork and a layer of concrete over the original wood floor. The studio walls were built for maximum soundproofing; one had nine adjustable panels that opened to absorb sound better. They also built two echoes chambers by running wires from the studio down to the basement, where the wires attached to microphone and speakers on both sides of the room. The sound waves from the studio slapped around nicely in the basement to create an echo. The control room at the east end of the studio had a special twelve-channel console, and the rest of the studio equipment was as good as at any other independent studio

⁴⁸ When Wiener saw 2120, his heart sank. “A lousy choice”, he thought, “too small and too narrow”. The space on the second floor designated for the studio was roughly twenty feet wide and thirty-seven feet long. But it was all he had to work with, and Leonard told him to do it right. There was more than the wish for a good sound; Leonard knew that any improvements stayed with the building, and by extension, his as the owner. The first thing Wiener did was cover the original wood floor on the second story with two inches of cork. Then he laid concrete over that. He designed the walls, which were painted beige, to float on resilient springs for complete isolation from the adjoining rooms. This was to maximize soundproof [...]

Wiener also built two echo chambers for special effects, running wires from the second floor studio down to the basement on either side of the room. A microphone and speaker were attached to each wire in the basement. He also built a specially designed twelve-channel

É curioso notar, entretanto, que as principais gravações que ergueram o selo, como “Hoochie Cocchie Man” (1954), “My Babe” (1955) e “Smokestack Lightning” (1956) não foram gravadas nessas instalações.

Em 1966 a companhia muda-se novamente, dessa vez para a 320 East 21st Street, num espaço físico que comportava um estacionamento e uma cobertura com barbearia, sauna e espaço para massagem e banhos, além de alocar no primeiro andar os escritórios, no segundo o estoque, maquinários nos terceiro, quarto e quinto andares, reservando ao sexto e sétimo os estúdios e escritórios da produção musical, contanto ainda uma área social com máquinas de café e *soft drinks* no oitavo (COHODAS, 2000, pp.268-269). Entretanto, logo essas novas instalações se mostraram problemáticas, pois, dentre outros fatores, era necessário interromper as prensagens para que se continuassem as gravações, graças ao ruído produzido que afetava toda a estrutura do edifício.

Aqui emerge um tema que se tornará sistematicamente problemático para a dinâmica do selo e recorrente quando abordado o seu legado: a questão dos direitos autorais. Em determinado momento notou-se que nenhum material da Aristocrat⁴⁹ estava registrado enquanto patente intelectual (ROWE, 1975, p.138). A verdade é que os Chess não davam atenção a essa questão de direitos autorais nos primeiros anos – ligada a órgãos das associações de autores (ASCAP e BMI) (COHODAS, 2000, p.77). Em 1951, algum material da Chess e Checker chegou a ser registrado pela BMI graças à intervenção do advogado John Henry Burton, que abriu seu escritório nas instalações da Chess na 4858 South Cottage Grove (COHODAS, 2000, p.78) e que compreendia a importância e potencialidade lucrativa desse tipo de iniciativa. Essa constatação levou à associação dos Chess com os irmãos Goodman,

console for the control room, turning the makeshift studio at Cottage Grove into his shop during the construction process. The rest of the equipment at 2120 – tape machines, microphones, amplifiers – was up to the standards of any other independent studio. The control room was at the east end of the studio, nearest Michigan Avenue. Behind it were two rooms with the machinery to make the record masters.

⁴⁹ Quando da fundação do nome Chess records, em verdade a antiga companhia permaneceu, enquanto *Publisher*, sendo o real nome da empresa Chess Records and Aristocrat Record Distributing Co., Inc.

Gene e Harry, de Nova York, e da criação da Arc Music, uma empresa de *publishing* e registro e coleta de copyright, fundada em agosto de 1953 (COHODAS, 2000, p.79). Entretanto, apesar dos lucros vindos das vendas, pouco retornava aos artistas, que lucravam mais com os shows. Havia problemas no sistema, uma vez que os Chess achavam que pagavam justamente os músicos, ao passo que os mesmos acreditavam não receber o bastante. Ao fim e ao cabo, os músicos eram pagos mais em função do quanto demandavam do que efetivamente lhes seria devido por contrato (COHODAS, 2000, p.228) – Sonny Boy Williamson, por exemplo, era um exemplo de contratado que solicitava regularmente por recursos, enquanto Berry buscava uma coerência matemática entre o que lhe era devido e o quanto recebia. Waters foi presenteado certa vez com um Oldsmobile 98 pelo sucesso estrondoso de “Hoochie Coochie Man” em 1954, um gesto instrutivo acerca da relação da companhia com seus artistas, um amálgama de cultura, comércio e costume que galgava ser ao mesmo tempo família e negócios – e que na superfície se assemelhava desconfortavelmente ao *sharecropping* (COHODAS, 2000, p.93). Segundo Cohodas, o problema residia aí, pois

Chicago não era a *plantation*, e os músicos não eram mantidos reféns da companhia. Eles eram pagos para gravar discos, e eles não precisavam devolver o dinheiro mesmo que as vendas fracassassem. A questão era quanto lucro eles poderiam adquirir de sua música. Aqui os donos do selo tinham a vantagem. Eles controlavam os produtos, sua promoção e a contabilidade. As taxas de retorno de royalties pelas vendas estavam de acordo com os padrões do mercado – pagas em centavos, entre um e três por cento – mas apenas Leonard e Phil sabiam ao certo o custo para produzir determinado disco, e apenas eles sabiam quantos discos haviam sido vendidos.

Dar um carro para um músico não era uma forma incomum de pagamento naquele tempo, particularmente se o agrado fosse um Cadillac. Cuidar das outras necessidades de um músico – roupas, aluguel, contas médicas e legais – era também parte da mistura⁵⁰. (COHODAS, 2000, p.94, tradução nossa).

⁵⁰ Chicago was not the plantation, and musicians were not held hostage to the company. They were paid for making records, and they didn't have to give the money back even if the record flopped. The issue was how much profit they could earn from their music. Here the label owners had the upper hand. They controlled the products, its promotion and the books. The royalty rates on sales of each record were fairly standard in the business – paid in pennies, they were between 1 and 3 percent – but only Leonard and Phil knew how much it actually cost to make a particular record, and only they knew how many records had sold.

Giving a musician a car was not an uncommon form of payment at the time, particularly if the tender was a Cadillac. Taking care of musicians' other needs – clothing, rent, medical and legal bills – was all part of the mix.

Entretanto, um aspecto curioso dessa dinâmica era que, por encarar a companhia como família, Leonard e Phil Chess se recusavam a permitir que seus artistas mais antigos sofressem com a impopularidade (GORDON, 2002, p.155), como notamos no caso de Muddy Water e, mais explicitamente, de Little Walter e Etta James. De uma forma ou de outra, essa é uma questão delicada, ainda mais levando em consideração que, escandalosamente revelado à ocasião da morte de Leonard em 1969, a empresa não mantinha um registro de contabilidade confiável, tornando qualquer possibilidade de se alcançar uma precisão nesse tema intangível.

O fim do legado da gravadora começa a se desenhar com o interesse de Leonard de migrar para o ramo da radiodifusão. Sua primeira tentativa fora com uma pequena AM em Flint, Michigan, a WTAC, mas durou apenas um ano, de fevereiro de 1959 até o fim de 1960, sendo vendida por mais que o dobro do valor (COHODAS, 2000, p.212). Finalmente em 1962 adquire a WHFC de Richard Hoffman, em Chicago, e troca o seu nome para WVON: Voice of the Negro (COHODAS, 2000, pp.214-216). A WVON alcançou sucesso instantâneo no primeiro ano (COHODAS, 2000, p.221), garantindo não só a publicidade e divulgação de seus artistas contratados como também, como vimos, servindo de mecanismo de retorno à comunidade, um sinal de gratidão de alguém que fizera sua fortuna ali. Len aplicava seu dinheiro em formas de filantropia nas comunidades negra e judaica, sendo membro do B'nai B'rith, Chicago Urban League, NAACP, contribuindo também para as igrejas negras (COHODAS, 2000, pp.275-276), chegando a ser nomeado homem do ano pela Chicago Urban League em 1967.

Frente a todo esse novo cenário, e buscando formas de se afastar do dinamismo acelerado do mercado fonográfico, os irmãos Chess decidem vender em 1968 a empresa para a GRT (General Recorded Tape) de São Francisco para se dedicarem mais à rádio, num negócio fechado em \$6,5 milhões e 20 mil em ações da GRT (a Arc não inclusa) (COHODAS, 2000, p.293). Infelizmente, a partir desse momento a companhia começa a ser reduzida, os direitos de alguns discos vendidos e as contas, antes tão mal registradas, fazem com que todo o empreendimento venha a ruir. Oficialmente

a Chess records, enquanto subsidiária da GRT, perdurará até 1975, mas em 1969 nenhum Chess detinha mais poder algum ali. Finalmente, em 16 de outubro do mesmo ano, Leonard falece após saber que a Columbia estava processando o selo por dívidas referentes a prensagens e a GRT não tinha a intenção ou os meios de pagar (COHODAS, 2000, p.299). O fundador da companhia, totalmente ultrajado com o que fizeram com a empresa que levava seu nome, sofre um ataque cardíaco enquanto dirigia seu Cadillac, e assim, de forma dramática, se encerra a história dessa gigante, um marco de sua época, da cidade, e da história do blues.

Boa parte dos elogios quanto ao legado da Chess records e da forma pela qual os dois irmãos – e Marshall Chess, filho de Leonard, mais ao final de sua história – tocavam o negócio está relacionada às dinâmicas raciais da época. Fosse por ignorância, simpatia ou tato, a verdade é que foi nessa empresa que os músicos tinham maior liberdade para experimentar, se expressar de forma mais natural e se realizarem enquanto artistas – ou ao menos durante os anos prósperos. Etta James compara, por exemplo, a Chess frente à Motown, ao afirmar que a segunda estava mirando e produzindo seus artistas para o mercado branco, enquanto a primeira apenas os deixava gravar e investia nos negros (JAMES ; RITZ, 2003, p.159). De fato, tal como propõe Cohodas no começo de sua análise acerca da gravadora, o que percebemos aqui é essa espécie de convergência de *outsiders*, uma verdadeira cooperação entre uma família de judeus e a comunidade afro-americana de Chicago em geral, uma relação efetivamente paternalista, mas que empregava um significativo protecionismo ao mesmo tempo.

*

Pois bem, à luz dessas informações e desse quadro que temos aqui, tendo em mente o que se sabe acerca da história do blues, as reflexões propostas aqui e os aspectos biográficos das figuras chave podemos prosseguir e tomar uma obra fílmica como objeto de análise. O que procuraremos observar é a constituição desse *lugar sonoro* que se pretende *autêntico* frente aos filtros do presente, do século XXI, para assim identificar, à luz do investigado, as pertinências e inconsistências, não com o objetivo de

acusar e avaliar o nível de precisão da narrativa, mas sim compreender quais elementos são mais caros aos discursos identitários, as reivindicações políticas e sociais do tempo presente, para assim entender a permanência residual dessa memória, desse *espectro* da história do blues, gênero musical tão basilar e significativo para a identidade afro americana.

3. Um lugar sonoro fílmico: a Chicago do blues nos 50's

“Se você cantasse bem e tocasse guitarra seria melhor que o superman, o que era um sentimento forte para um negro nos anos 1950”

Cedric, the Entertainer (como Willie Dixon)

Em 2008, enquanto Marshall Chess, herdeiro do legado e nome da icônica Chess records de Chicago, coordenava a produção de um filme sobre a companhia fundada por seu pai, nomeado *Who do you love?*, surge, a partir do encontro entre a produtora Sofia Sondervan e a diretora Darnell Martin, a proposta de filmar um produto que revisitasse as origens do blues àquele momento, cujo ponto central era precisamente a mesma gravadora. Como viria a dizer a diretora, a intenção definitivamente não era a de contar essa história de um gênero tão marcante para a música negra americana a partir de um protagonismo de indivíduos brancos, tomando assim em verdade a figura de Muddy Waters como centro orientador narrativo em *Cadillac Records*.

Ao se direcionar para o segmento final do filme temos Jeffrey Wright, que interpreta o bluesman, declarar que o blues – enquanto mercado, cena, subcultura – seria “*a whole lotta fucking*”, uma grande “ferração”, fazendo assim uma espécie de trocadilho com a situação que se apresenta nesse momento da diegese (1h26'45”), em que seu chefe, Leonard Chess, interpretado por Adrien Brody, que na narrativa é envolvido num caso amoroso junto à personagem de Beyoncé Knowles, Etta James, parece se aproveitar da fragilidade de sua contratada, fazendo-o questionar a integridade do patrão, uma vez que Little Walter, interpretado por Columbus Short, passa dificuldades terríveis e tem nada mais que um parco auxílio financeiro – daí o trocadilho com a palavra *fuck*, que em inglês faz menção tanto ao ato sexual quanto a prejudicar alguém.

A diretora Darnell Martin, que se destacou pelo seu filme de estreia *Suspect* (1992) por ser a primeira mulher afro-americana a dirigir um longa-metragem, também é lembrada pelo trato um tanto militante social em favor dos grupos negros marginalizados dos EUA, tal como vimos na obra citada ou em *Prison Song* (2001). Tendo atuado mais ativamente junto à produção de seriados televisivos, como *Grey's Anatomy*, *The Walking Dead* e *Law and Order*, para citar alguns, Martin retorna ao cinema em 2008 assinando direção e roteiro desse filme que irá reaquecer as vendas associadas ao selo – de acordo com Marshall Chess⁵¹ - e render um Grammy de melhor performance feminina de R&B para Beyoncé pela interpretação de “At Last”, que será inclusive cantada à ocasião da posse do presidente Barack Obama.

Durante toda a obra temos a narração em *voice over* do ator Cedric the Entertainer, que interpreta o baixista, produtor e compositor Willie Dixon, e que dá o tom do argumento fílmico: aquele é um momento chave, em que indivíduos fizeram fortuna e sucesso a partir da dificuldade e cujo trabalho serviu de raiz e base para tudo o mais que seria produzido em termos de música nos EUA. O filme é centralizado na relação entre Leonard Chess, um imigrante polonês que circulará dentro da comunidade negra de Chicago, indo do mercado de ferro-velho até o fonográfico e encerrando sua vida na radiodifusão – aspecto não abordado no filme –, e Muddy Waters, um mississipiano que abandona a vida no Sul rural sob o regime de *sharecropping* para se tornar um músico, alcançando sucesso e sendo considerado a figura central do estilo à sua época na cidade. Construídos numa relação predominante de parceria e colaboração fraterna entre o patrão e o seu contratado “número um”, todas as contradições sociais, pessoais e mercadológicas irão ter sua problematização crítica refletida nos diálogos entre essas duas personagens.

A narrativa começa com ambos os protagonistas tomando as decisões que os levariam de sua condição original rumo ao arco dramático que estão prestes a se jogar. Após algumas primeiras experiências de sucesso juntos a dupla enfim começa a se afirmar: Leonard abrindo a gravadora, numa

⁵¹ Chicago Tribune. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2008-12-25-0812240632-story.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

condensação de espaços que parece remeter à sede icônica da Chess, na 2120 South Michigan, e Muddy assumindo o posto de figura central do blues de Chicago com sua banda, aliado a Little Walter. Essa figura, por sinal, junto a Chuck Berry (Mos Def) e Etta, irão ser os referenciais argumentativos para a crítica sócio-racial da obra inclusive, como veremos a seguir.

A obra se desenvolve, assim, tal como a própria história do gênero. Por um lado trágica, com o drama autodestrutivo de Walter levando-o à decadência, deformação e eventual morte, com o infarto de Leonard após vender a companhia, ou a revolta de Berry ao, após ser liberto da prisão, descobrir que os jovens agora não mais o idolatravam, tendo adotado um branco que cantava a forma musical que havia desenvolvido – a saber, Elvis Presley. Entretanto, para os sobreviventes, compensatória, com a referência à turnê europeia de Muddy ao final o filme ou mesmo o anúncio de uma superação de Etta que descobre que, a despeito de não ter deixado testamento, Leonard havia instruído seu advogado a, caso algo lhe acontecesse, entrega-la a escritura da casa da cantora – o *Fort*, como o denomina em sua autobiografia – que encontrava-se em seu nome por precaução, frente aos hábitos perigosos da mesma. O que temos por certo é essa intenção que se afirma sistematicamente durante a obra, de que, apesar das oportunidades dadas pelo “branco” Leonard, um judeu imigrante polonês – logo, uma minoria igualmente, consonante à proposta de Nadine Cohodas de convergência de *outsiders* (COHODAS, 2000, p.2) –, esses talentosos indivíduos afro-americanos ainda deviam lutar e muito para se destacar num ambiente eminentemente desfavorável e que tendia estruturalmente a lhes explorar, oprimir e expropriar à todo momento, como claramente reivindicado pelas personagens “trágicas”, mas que, de uma forma ou de outra, seu legado seria incontestado.

3.1 Considerações sobre a produção

Lançado sob os selos da Parkwood e da Sony Music Films, é interessante observar o cuidado significativo que a produção teve para com a música e os aspectos sonoros, refletido no seu considerável contingente de profissionais envolvidos. Para além do crédito de Beyoncé Knowles, Marshall Chess e Beth Ann Rosenblat na produção executiva e supervisão musical, ainda temos vinte e um creditados, de acordo com a plataforma IMDb, no departamento de som por si só⁵², com destaque aqui para o trabalho de consultor específico para a ferramenta Dolby que, como veremos adiante, exerce uma importante e sofisticada função semântica na obra, James Nichols, creditado, de acordo com a mesma plataforma, em 54 produções, sendo que em 50 delas aparece associado precisamente à ferramenta em questão. O tratamento sonoro, design de som e utilização de material pré-existente, regravado em muitos casos, é realmente notável e elogiável, com um uso característico e dinâmico das possibilidades de perspectiva e profundidade que o 5.1 – ou aqui no caso, o 7.2, de acordo com as especificações do aparelho Sony utilizado – oferece e buscando utilizar das vozes dos próprios atores para as performances encenadas.

Com relação ao departamento musical propriamente dito cabem algumas observações pontuais deveras interessantes. Primeiramente, temos a trilha original creditada a Terence Blanchard, renomado trompetista de jazz, lembrado por ter atuado junto às bandas de Art Blakey e Lionel Hampton e em mais de cinquenta trilhas para audiovisual, sendo que é creditado como compositor em mais de quarenta, tendo recebido o Academy Awards em 2018 pela trilha original de *BlacKkKlansman* (2018). Ao músico fora atribuída a responsabilidade pela orquestração, condução e execução – ao trompete, piano e sintetizador – da *música* extra-diegética, muito pouco presente na obra,

⁵² Em relação ao adr e diálogos, temos Cate Montana e David Briggs como editores, Nathan Lindsey na captação e Chris Navarro na mixagem. Nos *sound effects* temos Rusty Dunn e Mark Filip. Quem assina como engenheiro de som é Jim Caruana, com Allen Lau e Bill Ornico como assistentes de edição, Stuart Deutsch, Jeff Pullman e B.J. Lehn como editores, Rachel Chancey na supervisão de *foley*, além de outros profissionais, como Lewis Goldstein, Larry Hopkins, Richard Kamerman, Teferra McKenzie, David Pastecchi, Jeff Pinkus, Tom Ryan além do consultor específico para Dolby, James Nichols.

que em geral se vale de canções pré-existentes para ambientar a trama, seja executada na diegese por artistas ou esquizofonicamente, como em projeções *on the air* advindas de aparelhos de rádio. Sua presença no álbum veiculado da trilha se faz apenas na última faixa da versão estendida, o tema no.26 “Radio Station”.

Entretanto, outro nome de peso chama a atenção nos créditos, associado à produção musical no caso: Steve Jordan, uma das principais referências contemporâneas quando se trata de bateria e produção de música afro-americana. O músico se notabilizou por fazer parte das bandas dos programas *Saturday Night Live* e *Late Night with David Letterman* entre as décadas de 1970 e 1980, além de ter gravado com a banda dos Blues Brothers, John Belushi e Dan Aykroyd, com os Rolling Stones no álbum “Dirty Work” (1986), substituindo Charlie Watts que enfrentava problemas de ordem pessoal, compondo ao fim da década e começo dos anos 1990 a banda solo de Keith Richards, o X-Pensive Winos, com quem também esteve junto à ocasião da gravação do show documentário *Hail! Hail! Rock n’ Roll* (1987), um tributo a Chuck Berry dirigido por Taylor Hackford. Recentemente acompanhou John Mayer em 2006 e Eric Clapton em 2008, participou de gravações com Keb’ Mo’ e Mark Ronson, tendo sido agraciado com Grammys pela participação junto a Robert Cray, Buddy Guy e Herbie Hancock, para citar alguns apenas. Em *Cadillac Records*, apesar de ser creditado como produtor musical, na plataforma IMDb temos indicado que teria também composto material original para o filme, junto ao gaitista Kim Wilson, responsável, ao que parece, pelas linhas da harmônica de Walter nas regravações para o filme, uma vez que é responsabilizado no álbum da OST pela faixa no.17, “Juke”, junto a Soul Steven.

Como fica evidente, houve não somente uma preocupação em se compor uma equipe de renome para coordenar os aspectos sonoros e musicais do filme como também, em sua grande parte, são indivíduos ligados diretamente ao objeto abordado, seja pela sua atuação enquanto músicos do universo afro-americano – Jordan, Blanchard, Beyoncé e mesmo Wilson, que apesar de branco sempre se destacou pela dedicação ao blues – ou assumindo posições ativas em setores paralelos, como a orientação político-

social da diretora Darnell Martin e todo o legado associado ao estilo referente ao herdeiro Chess e as contribuições históricas da gravadora de seu pai. Passemos então a analisar pontualmente aspectos gerais acerca das estratégias estéticas empreendidas tanto para a estruturação narrativa quanto para a constituição de *lugares sonoros* – a saber, a oposição entre o campo do Sul e a dinamicidade urbana de Chicago e suas relações espaciais para com as personagens.

3.2 Estabelecendo um ambiente sonoro para o espectador

A presente pesquisa tomou como referencial o design de som e a espacialidade sonora construída que se sugere à percepção do espectador. Como metodologia de análise, fora assistido ao filme com o som projetado num sistema *home theater* Mu-Te-Ki da marca Sony, para que fosse possível identificar precisamente que elementos sonoros estavam a ser reproduzidos em cada caixa a cada momento do filme, o que acabou por nos revelar diversas nuances interessantíssimas, que, como propomos aqui, dificilmente terão sido escolhidas de forma acrítica ou meramente automática. Inferimos assim que exista uma espécie de argumento ou ao menos de perspectiva norteadora, um *lugar de fala*, por assim dizer, de onde emerge esse design de som, que virá a, da mesma forma, constituir não somente um lugar sonoro específico e característico para a experiência do espectador pela sua textura sonora em si como também um *lugar sonoro histórico* tido por *autêntico*, tanto frente ao tecido social quanto ao lugar de fala dessa equipe de produção. Partamos para as análises.

Primeiramente, existe um padrão específico que se repete em praticamente toda a obra. Tal como é comum de se encontrar, as caixas centrais são ocupadas privilegiadamente pelos diálogos, narração e eventos diegéticos, aqueles executados pelas personagens e que tem interferência direta no desenrolar da trama, ao passo que as caixas surround apresentam predominantemente outros tipos de elementos, como os objetos sonoros do

ambiente – os BGs, como sons de vegetação e insetos silvestres quando no campo, barulhos de automóveis, maquinário e *walla* na cidade – que constituem o *lugar sonoro histórico* em questão, e, é claro, a trilha sonora extradiegética, aquela que não pertence ao universo encenado mas que se faz presente enquanto mecanismo de manipulação das emoções e percepções da narrativa, acrescentando valor semântico e estabelecendo o supercampo, como propõe Chion, por vezes sendo projetada igualmente em todas as caixas, em outras predominantemente no surround. Entretanto, falamos aqui de um filme muito singular, uma vez que seu objeto abordado é um selo musical, e muitas cenas se passam dentro de estúdios de gravação, apresentações musicais em casas noturnas ou performances informais em locais diversos, e para cada um desses casos temos escolhas particulares que irão contrastar entre si e dar um tom qualitativo diferencial a cada tipo de ocasião.

3.2.1 *Música e espacialidade*

Como proposto anteriormente em *A História do Blues no Cinema do Século XXI* (2019), fruto da pesquisa de mestrado defendida em 2014 e que antecedeu a presente reflexão, a história do gênero musical é tradicionalmente pensada a partir de uma linha evolutiva que se assemelha a uma "marcha civilizatória", migrando da simplicidade e rudeza do campo no Sul dos EUA, região conhecida como Delta do rio Mississipi, para a força pulsante do estilo urbano, e esse argumento se constituiria a partir precisamente da utilização da ferramenta Dolby surround, que, ao diferenciar o tratamento para as duas ocasiões – posicionando os elementos musicais quando no contexto rural ou nas caixas centrais, enquanto diegéticos, verbais, por assim dizer, ou no surround, caracterizados daí enquanto objetos sonoros territoriais, constituintes do ambiente como manifestação quase espontânea, ao passo que no contexto urbano projetam-se normalmente na totalidade das caixas, assumindo assim uma natureza muito mais poderosa, envolvente e autônoma culturalmente –, estabeleceria uma continuidade em desenvolvimento progressivo perceptível. O mesmo identificamos em *Cadillac Records*. Tomemos a forma pela qual o

som e a música ao redor da figura de Muddy Waters é construída ao longo da primeira metade do filme.

O começo da obra nos apresenta brevemente Waters e Chess em suas origens - o segundo sendo menosprezado por tocar um ferro velho e o primeiro trabalhando a terra. A personagem de Wright aparece aos 2'53" numa plantação - Stovall, no condado de Coahoma, como bem sabemos pela bibliografia – em que, enquanto trabalha, entoava um canto, uma *work song*, prática tradicional e comum entre os trabalhadores negros da época e parte do ambiente musical de onde ideias podiam ser aproveitadas (OAKLEY, 1997, p.37). A voz do ator aparece apenas nas caixas centrais, estando as surround preenchidas com elementos territoriais, como os já mencionados. Entretanto, como é característico dessa forma musical, ao canto do "líder" ecoam-se as vozes "em resposta"⁵³, e essas vozes são posicionadas nas caixas surround. Ora, o que podemos compreender dessa operação é simples: sendo não só o recorrente como também a opção predominante no filme de inserir os elementos semânticos, humanos, nas caixas centrais e as marcas sonoras no "ambiente *surround*", se as vozes em resposta estivessem ali, no mesmo espaço que as de Wright, teríamos uma "humanização" por assim dizer daquela multidão, tal como se assumisse que a cada voz entoada correspondesse uma subjetividade. Mas como fica evidente, não é o caso, e a essa massa de corpos é atribuído o estatuto de *paisagem*, tornam-se elementos do ambiente, personagens melódicos constituintes de um espaço territorializado que é modelado na medida em que atua sobre os mesmos – ou, poderíamos inferir, parte desse *lugar sonoro*. Muddy Waters viera desse local, e sua singularidade agiria sobre seu corpo e sua musicalidade. O mesmo fora, por outro lado, uma das poucas vozes que abandonara esse ambiente, e que irá capitanear o surgimento do estilo característico de Chicago, e o fato de sua

⁵³ Essa é a forma básica que será apreendida pelo blues, seja vocalmente, com um verso específico sendo repetido periodicamente em resposta às declamações do solista, seja com fraseados melódicos instrumentais que se intercalam ao canto. Como observa Erlich (1977), e em concordância com o restante da bibliografia sobre a História do blues, esse estilo é debitário em grande parte aos *spirituals*, cânticos das congregações cristãs protestantes que floresciam no Sul dos EUA, o que pode nos levar a rastrear essa forma às origens da música eclesiástica na Idade Média, onde formas como a antífona e o responsorial eram utilizadas no cantochão durante a liturgia enquanto ferramenta para contornar o analfabetismo e a incapacidade da congregação de ter o canto completo memorizado, repetindo o mesmo verso alternado a um solista ou fazendo eco ao mesmo (GROUT ; PASCAL, 2001, p.60).

voz estar separada das demais já no contexto da plantação é não só um prelúdio do que viria, mas uma declaração por parte da produção: Waters *está* nesse espaço, ele *age* sobre essa paisagem sonora, uma vez que lidera o canto, mas ele não é parte desse ambiente, não se mistura à massa de vozes; ele é a potência civilizatória que se impõe num contexto mais primitivo, por assim dizer, e que necessariamente precisaria migrar. Tal como na lógica do herói pensada a partir da psicologia analítica (HENDERSON, 2008), nosso protagonista, ao perceber-se diferente dos demais, precisa abraçar sua jornada, e essa diferenciação aqui aparece representada de forma curiosa no design de som.

Quando do primeiro encontro entre Muddy e Lomax (5') temos semelhante tratamento. Ao se aproximar da cabana do músico - ou melhor, até então fazendeiro - em seu veículo, temos uma música simples, um arranjo de duas guitarras, sendo uma em técnica *bottleneck*, entoada enquanto música de fundo, dando o tom da cena. Não faz parte da diegese e nem busca ser um elemento do ambiente, apenas exerce a função de dar o tom da cena a partir de uma estética característica do contexto. Ao se encontrarem a música cessa, e passamos então à sessão rudimentar de gravação: os ruídos produzidos pelo funcionamento do aparelho tal como a música que reproduz aparecem da mesma forma que a performance de Muddy, limitados às caixas centrais enquanto enunciações, manifestações de elementos da diegese, ao passo que as caixas surround são preenchidas pelos já mencionados elementos sonoros do ambiente. Muddy ainda é apenas uma voz; uma voz que se impõe sobre seu ambiente, que está a ser gravada naquele momento, mas ainda é uma voz, e que deverá conquistar seu espaço num contexto muito mais "barulhento".

Ao passo que o tratamento de Waters ocorre da forma pela qual mencionamos acima, numa interação "ativa", por assim dizer, com o ambiente, Leonard Chess, já na cidade, precisa se "proteger" dos sons violentos: igualmente nos cinco primeiros minutos do filme a personagem de Brody é introduzida numa cena romântica com sua então amante, com quem pretende se casar. Os dois estão juntos em um sofá num espaço fechado do ferro velho, e suas vozes sussurrantes são audíveis nas caixas centrais pois os fortes sons da cidade estão abafados pelas paredes de seu refúgio, ficando a profusão de

objetos sonoros desagradáveis restritos, limitados às caixas surround. Entretanto, quando o casal precisa abandonar sua intimidade e encontrar-se com o pai da garota do lado de fora o tratamento sonoro muda significativamente: agora, não só os sons da cidade ficam consideravelmente mais altos e densos como também passam a ocupar as caixas centrais, dificultando o ato de fala, que precisa agora ser proferido com mais força, intensidade, quase aos gritos em certos momentos. A cidade, enquanto um ambiente de sociabilidade, um espaço de trocas e de coletividade, é igualmente um espaço de disputa, e esse embate se estende mesmo até o espaço sonoro, a *paisagem sonora* (SCHAFER, 2001). E é nesse espaço que Waters deverá conquistar seu lugar de fala - ou canto, melhor dizendo.

O músico chega a Chicago aos 6'30", e é já introduzido tocando sua guitarra acústica nas ruas, tentando atrair a atenção dos transeuntes - alcançando apenas os comentários depreciativos de um entusiasta do jazz e os olhos e ouvidos de Geneva Wade (Gabrielle Union) que o aborda de sua janela. Sua música nesse momento está limitada às caixas centrais, tal como se sua voz o fosse, enquanto as surround estão preenchidas por BGs de sons urbanos, destacadamente o som dos automóveis. Curioso notar que esses elementos do ambiente são tão altos que chegam a dificultar a escuta e compreensão da música, estando também aqui nesse caso, tal como notado na cena de introdução de Chess, parcialmente nas caixas centrais. Muddy está efetivamente a lutar contra a massa sonora da metrópole, e diferentemente do vasto e pouco povoado campo em que atuara até o momento, sua força humana não é o suficiente para fazer-se ouvir. Por conta disso, na sequência temos a introdução de um amplificador no qual Waters irá conectar sua guitarra (9'10") para produzir um som mais intenso, eletrificado, poderoso e capaz de atingir os ouvidos e atenção das pessoas na selva de pedra. Aqui notamos uma pequena diferença no design de som: a música da personagem continua ocupando as caixas centrais, mas agora de forma mais intensa e clara, impondo-se sobre a paisagem sonora urbana, que não só não mais ocupam a centralidade da projeção como também estão menos proeminentes nas surround. Ademais, temos a introdução também de um ecoar, um efeito de *reverb* da performance nessas caixas, dando a impressão de que o som se

propaga longe, disputando espaço na cidade, sendo refletido pelas superfícies de concreto e vidro e se mesclando àquela massa sonora antes tão opressora. A partir dessa perspectiva e profundidades instauradas pelo design de som na ferramenta Dolby surround temos a clara impressão de que a personagem interpretada por Wright descobrira um dispositivo capaz de traduzir sua linguagem e seu estilo, suas nuances, para o novo contexto, uma adaptabilidade que será explorada dali em diante.

O mesmo tipo de tratamento será observado quando do encontro entre Waters e aquela dupla que virá a se tornar o seu grupo, Little Walter (Columbus Short) e Jimmy Rogers (Kevin Mambo), que estavam igualmente a tocar na rua (10'45"), ou seja, os instrumentos dominando as caixas centrais com clareza e definição, sobrepondo-se aos BG do surround sem, por outro lado, dominá-los. Em geral, é esse tratamento que predomina em toda a primeira parte do filme, até o momento de inflexão, quando da gravação de "I Can't be Satisfied", a convite de Chess (17'). Aqui, como a câmera parece posicionada dentro da cabine de gravação, a performance ainda é reproduzida essencialmente nas caixas centrais. Porém, a partir do contato com as rádios - momento no filme em que a relação entre Chess e sua então sócia na Aristocrat records, companhia que precedeu a Chess, e que mesmo não sendo mencionada no filme fica evidente pela logotipo no disco da canção em questão, sofre abalos, pela disposição da personagem de Brody em subornar o DJ – a situação começa a mudar, pois pela primeira vez a canção é projetada simultaneamente em todas as caixas (20'05"), ocupando esse espaço *on the air* não mais como um elemento do ambiente, mas sim mediado pela tecnologia, pelos meios do progresso. A partir dessa ventriloquização, desse *tornar-se esquizofônico*, utilizando do conceito proposto por Schafer, o que se percebe não é uma desapropriação entre emissor e mensagem, mas quase que, em verdade, uma apropriação desse mecanismo de poder, dessa instância legitimadora que é a prerrogativa de ser projetado, de ser transmitido por radiodifusão e assim *ocupar* o espaço sonoro, territorializar esse ambiente, esse lugar de disputa, que é a paisagem sonora urbana. Essa transição ficará ainda mais evidente aos 24'30", quando, ao banhar-se, Waters ouve sua música projetada num aparelho de rádio. Aqui, ela se faz presente nas caixas centrais, com um

tratamento que prioriza os médios, dando uma impressão *lo-fi*, por assim dizer, caracterizando um som *on the air* – diegético, sim, mas esquizofônico, cujo emissor não está presente, apesar de, ironicamente, ser precisamente o artista que a gravou que está ali a se ouvir sem ser efetivamente o emissor na situação em questão. Após, em êxtase, puxar sua esposa para dentro da banheira, a canção pouco a pouco começa a se manifestar nas caixas surround, assumindo uma textura sonora mais semelhante aos parâmetros estéticos da trilha extra-diegética, antecipando o corte da sequência que envolve um breve *time lapse*, onde nos é informado pelo narrador em *voice over* que, fruto do sucesso da canção no mercado, a Chess abriu seu próprio estúdio com equipamentos de qualidade e que agora poderia produzir seus discos com tecnologia mais apropriada. Aqui há outro ponto de guinada, pois pouco a pouco as ocasiões de performance espontâneas, como a passagem em que Muddy e Walter estão a ensaiar na sala de Geneva (12'45") ou a pequena festa de Waters e Leonard num quarto de hotel com três funcionárias enquanto estavam no Sul (21'08"), logo após o começo da difusão de "I Can't be Satisfied", em que temos a fórmula anterior – a saber, voz e instrumentos nas caixas centrais, reservando as surround para sons do ambiente - irão se tornar cada vez menos recorrentes, uma vez que os músicos estão a se tornar profissionais em tempo integral, e suas performances passam a se dar ou em ocasiões de apresentações ou dentro da sala de gravações dos estúdios Chess da sede da 2120 South Michigan Avenue. Analisemos agora as estratégias empregadas nesse segundo caso, o mais recorrente do filme.

3.2.2 *A autenticidade do lugar sonoro: o estúdio*

A partir do vigésimo quinto minuto do filme temos o começo de sua segunda parte, que é quando a maior parte das cenas passa a se dar dentro do estúdio, reflexo do crescente sucesso que os artistas e o selo vinham experimentando. A primeira música a aparecer sendo gravada é "Forty Days and Forty Nights" (26'35"), e apresenta um ar de transição, de ponte: passa-se do estúdio sublocado para a instalação própria; passa-se da performance solo

de Waters – acompanhado, em verdade, apenas do baixo de Crawford – para o registro da banda; mas, acima de tudo, é um momento de empoderamento do resto do grupo. Pouco antes de começarem a gravar, temos a cena aos 25'20" em que Walter se anima com o timbre que alcança ao amplificar sua harmônica, algo que já fazia nas ruas de Chicago. O som é projetado, tal como fora o padrão até então, apenas nas caixas centrais. Apesar dos protestos dos técnicos, Leonard permite que a personagem de Short faça uso do recurso - o que, em verdade, fora uma longa batalha, pois Chess muito resistia em aceitar qualquer tipo de inovação que não compreendesse, e a amplificação da harmônica não fora diferente⁵⁴. Na realidade a primeira música de Waters a apresentar o uso contínuo do som amplificado de seu gaitista fora "Still a Fool", mas fica aqui o questionamento acerca do porquê dessa escolha, de uma música que em verdade só seria gravada por Waters em 1956⁵⁵. De qualquer forma, a partir desse momento, enquanto dentro do estúdio, o acompanhamento instrumental passa a galgar espaço nas caixas surround, dando a entender que o som ambiente agora era composto basicamente por aquele som que estava sendo produzido, aquela música tocada por aqueles indivíduos. Entretanto, a transição irá se concretizar com a cena em que é permitido a Walter gravar um tema como solista: "Juke" (27'55"). Aqui temos o estabelecimento do padrão que irá se repetir em todas as próximas cenas que envolvem sessões de gravação - "Hoochie Coochie Man" (30'), "My Babe" (34') e "Smokestack Lightning" (44'55") - e que representa a consolidação desse domínio sobre os mecanismos de legitimação da projeção do som: o acompanhamento instrumental assume totalmente todas as caixas, com maior proeminência das surround, ao passo que a voz ou o solista ocupam as

⁵⁴ De acordo com a biografia de Glover, Dirks e Gaines sobre a vida de Little Walter, apesar de ter gravado junto de Muddy e Rogers desde 1950 para outros selos, foi apenas em 1951 que os Chess permitiram que o gaitista atuasse junto a Muddy na faixa "Long Distance Call" e em 11 de julho enfim pôde amplificá-la, nas faixas "Country Boy", "My Own Fault" e "Still a Fool" – e os autores destacam, relutantemente e "finalmente" (GLOVER, 2002, p.66).

⁵⁵ Aqui na verdade não temos mais um referencial temporal claro: as primeiras instalações da Chess records na verdade se localizaram na South Cottage Grove, e lá estiveram entre os anos de 1953 até 1957, quando a companhia se mudou para a 2120 South Michigan. E, dentre as canções gravadas, "Hoochie Coochie Man" (1954) e "Juke" (1952), por exemplo, teriam sido registradas noutro local, antes da consolidação do estúdio, que ainda era apenas escritório. Mesmo "Forty Days and Forty Nights" (1956), que seria posterior, apresentando mesmo uma estética mais madura, pulsante e com mais personalidade, ainda fora produto dessas primeiras instalações. Temos aqui um exemplo de condensação e alteração temporais, tal como propõe Rosenstone (2010), mas que não afetam significativamente a narrativa.

centrais exclusivamente. O que temos aqui é o blues enquanto música, enquanto gênero, se tornando o ambiente, territorializando o espaço sonoro a partir da experiência da gravação e de sua retroalimentação através do sucesso frente às dinâmicas de mercado - grava-se porque se vende, o que permite que se grave mais. Frente a esse blues que se torna a paisagem sonora, a voz, esse mecanismo de enunciação, a manifestação da subjetividade e da potência tornada ato desses indivíduos ainda é capaz de se sobrepor à música e a manifestar-se não enquanto parte do todo, mas sim enquanto elemento diferenciado - bem como naquela primeira cena de Muddy cantando na plantação, em que o acompanhamento à sua voz não ultrapassava os limites das caixas surround, resguardando para si a prerrogativa da liderança. E assim será o tratamento até que um elemento curioso interfere, e por isso mesmo cabe aqui buscar compreender como e, possivelmente, o porquê, que seria precisamente a introdução da personagem Etta James, interpretada pela cantora contemporânea de R&B, Beyoncé Knowles, que, como comentado, é creditada como produtora executiva também.

3.2.3 Autenticidade do lugar versus mercado

De acordo com a diretora Darnell Martin, as primeiras cenas a serem gravadas foram precisamente as que envolviam a cantora e atriz Beyoncé, registradas na primeira semana para que a artista pudesse continuar se dedicando à sua carreira musical normalmente. Martin elogia a sua personalidade, profissionalismo e performance, como encontramos na seguinte entrevista:

Quando você escuta isso, você se assusta um pouco. “Eu só terei ela por seis dias – como isso vai funcionar?” Como funciona é que, tudo que você imagina sobre essa mulher glamorosa, icônica que vem tornando-se uma lenda, tudo o que você imagina que seria ela no set é absolutamente inverdade. Ela é a mais pé-no-chão, luz na minha vida, maravilhosa, incrível, tranquila, brilhante, animada em trabalhar, incansável... um anjo. Ela quer se livrar do glamour. Quando ela se

viu naquela cena no banheiro, ela gritou de alegria. Ela estava tão feliz de ver que ela de fato era aquela mulher, ela havia se transformado. Se ela estava de acordo com aquilo, eu pensava "Oh, ela é demais, vamos falar sobre algo mais". Eu não tenho como dizer o quão maravilhosa essa mulher é. Essa é só a ponta do iceberg pra ela, para o que ela vai fazer como atriz. Ela é tão brilhante. Ela é tão comprometida. Ela é tão esperta. Ela é tão humilde. Ela estava presente nos primeiros seis dias. Ela deu o tom do filme⁵⁶ (tradução nossa)⁵⁷.

É curioso notar o seu posicionamento ao afirmar que naquele momento ela "sabia que tinha um filme". Num filme que dura pouco menos de duas horas, a personagem de Etta James será introduzida apenas na segunda metade, aos 1h01'45", na cena em que Leonard é apresentado a esse novo talento. Entretanto, de fato passa a assumir o protagonismo da obra. Fato curioso mesmo é notar o cartaz e capa utilizados tanto para a exibição quanto para a distribuição física da obra, em que temos dois enquadramentos separados pela faixa central que traz o título: no de cima, temos Brody e Beyoncé, que configurar-se-ão como par romântico, e embaixo apenas Jeffrey Wright, como protagonista central, assumindo a cantora um peso equivalente na trama.

A principal diferença que é importante notar aqui é uma significativa mudança de estratégia no design de som que se dará: se até o presente momento o modelo básico era o de posicionamento das vozes e solistas nas caixas centrais enquanto o acompanhamento era focalizado nas surround, a voz de Beyoncé assumirá a totalidade da projeção. Temos um prelúdio disso já na cena comentada: a cantora é apresentada em um quarto de hotel por um desconhecido - que podemos inferir que seja o tenente da aeronáutica Greg Harris, que era amigo de Ahmad Jamal, contratado da Chess, e fez a ponte

⁵⁶ When you hear it, you get a little scared. 'I only have her for 6 days-- how is that going to happen?' How it happens is, everything you imagine this glamorous, iconic, becoming-a-legend woman, what you imagine she must be like to be on set is absolutely not true. She is the most down-to-earth, sunshine in my life, wonderful, incredible, easy, brilliant, excited about working, tireless...angel. She wants to throw away the glamour. When she saw herself in that scene in the bathroom, she screamed in delight. She was so happy to see that she really was that woman, she transformed herself. If she was just OK to work with, I would be like, "Oh, she was great, let's talk about something else." I can't tell you how wonderful this woman is. This is just the tip of the iceberg for her, for what she's going to do as an actor. She's so brilliant. She's so committed. She's so smart. She's so egoless. She was the first six days. She set the tone for the film

⁵⁷ Cinema Blend. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/new/Exclusive-Interview-Cadillac-Records-Director-Darnell-Martin-11120.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

com Len (JAMES, 2003, p.93), o conhecido em comum dos dois que efetivamente estabeleceu o primeiro contato - onde se recusa a se apresentar para Len, refugiando-se no banheiro, de onde, enfim, começa a cantar o que viria a ser gravado como a canção "All I Could Do Was Cry", que na realidade fora fruto de sua colaboração com Harvey Fuqua, contratado da Chess, líder do grupo vocal masculino The Moonglows e, à época, seu namorado. O que interessa aqui é que no momento em que começa a cantar todos os elementos ambientes presentes na cena são silenciados e sua voz é trazida, num volume contido, e com uma profundidade opaca de alguém que canta em outro ambiente, com leve reverberação, típica de banheiros. Porém, o mais interessante é que essa sua voz, mesmo tímida e deslocada espacialmente, vai ecoar nas caixas surround. Pela primeira vez na trama esse tipo de tratamento é dado para música diegética. Tivemos anteriormente a voz de Muddy e de Walter sendo projetada em todas as caixas em "I Can't be Satisfied" e "My Babe" quando estas, após terem sido gravadas, são reproduzidas enquanto música extra-diegética, e há uma passagem curiosa que analisaremos durante a sequência em que ouvimos "Mannish Boy" em uma apresentação ao vivo, onde a voz de Muddy aparece nas surround como eco do ambiente de performance, mas aqui o caso é um pouco diferente, porque não percebe-se diferença entre a textura sonora de sua voz nas diferentes caixas; ela realmente se propaga de forma onipresente.

Logo após sua introdução já temos um corte que nos leva para o estúdio. Após um jogo interessante com o som no sentido de criar a ambientação do espaço que esmiuçaremos logo mais, temos Etta sendo provocada por Len a cantar com "mais emoção", ao que se segue enfim a cena da gravação da canção apresentada anteriormente, e aqui temos a consolidação daquilo que fora comentado, pois não há mais diferença alguma entre a presença dos elementos solistas e acompanhantes, e toda a massa sonora é projetada de forma unificada em todas as caixas simultaneamente, tal como se a gravação estivesse já pronta, da maneira que apareceu antes no filme enquanto produto fonográfico a ser reproduzido e usado como música extra-diegética. Curiosamente, não haverá mais cenas de gravação dos outros músicos a partir daqui, exceto pela reunião de todos os contratados para uma

tentativa de recuperação do mercado que podemos facilmente associar ao projeto *Super Blues* (1967)⁵⁸ ou ao *Big Bill's Copa Cabana* (1963), onde teremos o encaminhamento do desfecho trágico de Walter mas, em verdade, não há uma cena de gravação de nada, somente os artistas no estúdio. Por conta disso, é difícil afirmar ao certo o sentido dessa operação pela inexistência de um parâmetro comparativo. A questão que se enuncia é: se assumirmos a interpretação aqui apresentada de que o espaço sonoro urbano fora ocupado, territorializado pela música blues, na medida em que se manifesta em todas as caixas subjugando a paisagem sonora ruidosa da cidade, enquanto a voz e os solos permanecem humanizados, destacados na mesma medida em que se estão deslocados da massa instrumental pelo seu "isolamento" nas centrais, o que pode ser comparado em analogia à primeira cena em que Muddy é introduzido, ainda no campo, numa ocasião de *work song*, sugerindo assim essa dinâmica participativa, coletiva do estilo, da questão da pergunta e resposta, da interação entre um líder e um coro ou banda que o acompanha, a partir de Etta a situação se modifica. O que podemos compreender daqui? Existe sem dúvida uma mudança de paradigma, mas o ponto chave é compreender se ela diz respeito ao gênero musical propriamente dito ou à cantora – ou seja, teria o blues da Chess no filme alcançado tamanha excelência que seu aspecto humano, possível vulnerabilidade, tenha se evanescido em meio à música como um todo ou seria a voz da cantora que de tão poderosa dominou e subjugou todo o resto dos acompanhantes, jogando todos os elementos para trás de sua voz?

Chegando à marca de 1h15'50" temos uma cena que pode nos indicar algumas possibilidades de interpretação frente ao dilema anterior. Aqui temos a gravação de "At Last", que marca o ápice da trama que antecede o clímax dramático do filme, pois a partir daqui, apesar de ser o grande sucesso comercial dentro da narrativa, parece que absolutamente todas as personagens irão caminhar para crises, decadência e terão de lutar pela sobrevivência. Primeiramente, que fique claro que essa gravação realmente representou um marco em sua época, tanto para a cantora quanto para a

⁵⁸ Apesar do episódio envolvendo a intervenção de Leonard Chess no sentido de impedir Walter de amplificar seu instrumento tenha se dado em 1959 (GLOVER, 2002, p.190).

companhia e mesmo para a comunidade afro-americana e sua música. Como encontramos tanto na autobiografia da cantora (JAMES, 2003, pp.101-103) quanto no estudo feito por Nadine Cohodas sobre a gravadora (COHODAS, 2000, pp.188-189), "At Last" fora a primeira a alcançar o chamado *crossover*, ou seja, ingressar na lista das mais ouvidas para além das chamadas *race music*. Durante meados do século XX a segregação racial se dava mesmo no âmbito musical, existindo dois mercados diferentes e, conseqüentemente, duas listas de sucesso diferentes. "At Last" foi a primeira a conquistar essa superação do racismo institucional, e garantiu bons louros para os envolvidos. Não à toa a obra traz esse momento como ponto chave para a narrativa, mencionando mesmo o *crossover* e trazendo em sua sequência uma referência simbólica curiosa: sendo uma canção romântica, somos apresentados a quatro casais de enamorados, alguns em situações íntimas, sendo três deles caucasianos, o que por si só já ilustra essa questão que virá a ser mencionada adiante. Mas o que realmente nos interessa aqui é o tratamento da música e de sua performance dentro da diegese bem como as peculiaridades de seu aparato sonoro.

Primeiramente, o corte para a cena já é diferente do resto da obra e se dá por uma espécie de desvelar, o que é acompanhado por uma fotografia igualmente distinta. Emprestando sua voz a todas as quatro canções de Etta presentes na obra, é nessa que Beyoncé, por assim dizer, atua menos, e se vale mais de seus recursos vocais característicos, como os melismas e o tipo de entonação. Repetindo o que vimos na cena da gravação de "All I Could Do Was Cry" aqui novamente sua voz aparece em todas as caixas simultaneamente, e toda a sequência se dá num misto entre música diegética, na medida em que temos a imagem da cantora acompanhada de banda e orquestra dentro do estúdio a registrá-la, e música extra-diegética, já que temos cortes para diversas outras ações simultâneas – algumas no mesmo tempo, outras num tempo adiante, configurando assim uma elipse, uma vez que a sequência se inicia com os primeiros arranjos de cordas que dão início ao take da gravação e se encerra com Revetta (Emmanuelle Chriqui), esposa de Len, observando a capa de uma revista com o rosto da cantora estampado, dando a entender que, após o lançamento, a canção obteve sucesso comercial

e de mídia. Outro ponto interessante a ser destacado é que esse é o único número musical a ser executado na sua íntegra, e, frente a todo esse tratamento singular e diferenciado, a sequência se assemelha quase a um videoclipe inserido na diegese, significativamente autônomo por assim dizer.

O que nos parece é que enfim temos uma possível resposta para o questionamento feito anteriormente: muito provavelmente não temos aqui uma mudança de estratégia estética para o design de som em termos argumentativos ou discursivos, mas sim uma lógica mercadológica que se mostra. Ora, podemos chegar a essa conclusão ao relacionar alguns fatos. Primeiramente, junto ao vencedor do Oscar, Adrien Brody, Beyoncé Knowles é a artista de maior destaque e renome dentro do elenco, e considerando-se sua muito bem sucedida carreira musical, podemos sim afirmar ser a "estrela" do filme. O seu destaque no cartaz de divulgação, mesmo estando presente em pouco mais de um terço da obra, já nos diz isso, e a declaração de Martin apenas reforça. Para além disso, dentre os vários prêmios que o filme ganhou⁵⁹, um grande destaque é a para a sua performance de – precisamente – "At Last", presente e veiculada no álbum da trilha sonora do filme, que fora agraciada com o Grammy de Melhor Performance Feminina de Música Tradicional. Não obstante, como já mencionado, a cantora virá a interpretar a canção mais uma vez à ocasião do baile de posse presidencial de Barack Obama, o primeiro presidente afro-americano da História. Ora, temos aqui toda uma continuidade mercadológica que deriva dessa obra fílmica – na qual a própria cantora é creditada enquanto produtora executiva, devemos lembrar.

O que nos parece aqui é que temos um exemplo muito evidente de *star system*, a lógica pela qual compreendemos o como uma narrativa cinematográfica é influenciada pela performance e simbologia social do ator que a interpreta. George F. Custen, por exemplo, pensa uma "dicotomia da estrela", um "*star-as-star/star-as-actor*", onde a adaptação passa por um filtro

⁵⁹ O filme foi indicado a vários prêmios, tais como o *Sattelite Awards* de 2008 (quase todos os atores principais indicados, excluindo Adrien Brody), *Image Awards* de 2009 (incluindo melhor filme), *Golden Globe* de 2009 (por melhor canção original), *Grammy* de 2010 (pela trilha sonora e também pela canção original) e o *Black Reel* de 2008, tendo sido indicado a várias categorias e ganho neste o prêmio por melhor elenco, melhor ator coadjuvante – para Jeffrey Wright, que também fora agraciado com o prêmio homônimo do *African-American Film Critics* – e melhor filme.

da persona do ator tanto em função de sua tradição dramaturgica dentro do filme quanto da dimensão publicitária que irá se valer de sua imagem social e comercial (CUSTEN, 2001, p.73), ou seja, sendo a figura histórica representada na narrativa fílmica interpretada por um profissional e que esse agente está inserido num mercado, numa dinâmica social em que determinados aspectos da sua corporeidade, enquanto celebridade, “estrela”, são reconhecíveis e fundamentais para a manutenção e promoção de seu trabalho, esse conjunto de características acabará por ser emprestado – ou, em certa medida, imposto – à representação da personagem histórica em questão. Essa reflexão já fora apresentada em outro texto anterior ao presente e que orbita o mesmo objeto de pesquisa, presente na coletânea *Luz, Câmera, Comunicação: convergências da linguagem cinematográfica nas produções publicitária e jornalística* (2016), intitulado como "At Last: Beyoncé, Etta James e o *star system* em Cadillac Records (2008)", onde analisamos os efeitos dessa operação e desse diálogo entre as esferas artística e mercadológica, tanto no sentido da constituição do argumento fílmico, com a caracterização da personagem Etta James sendo influenciada pela permanência de aspectos evidentemente característicos da atriz/cantora, quanto dos efeitos em sua carreira a partir da incorporação de elementos associados ao seu papel – o vínculo a toda a tradição de cantoras negras estadunidenses e mesmo à técnica tradicional mais intensa e derivada dos cantos religiosos, além de somar à sua postura ativa e militante enquanto uma mulher forte e independente, desconstruindo em parte a visão de cantora sensual para agregar peso significativo à sua persona pública, o que nos mostra, em verdade, um aspecto dialético de *star system* a partir desse desenrolar de eventos posteriores ao filme.

Percebe-se assim que o último terço de *Cadillac Records* parece abrir mão, em certa medida, do seu projeto de autenticidade do lugar sonoro na medida em que passa a trabalhar com uma estrela da magnitude de Beyoncé. Entretanto, a operação se dá de forma sutil, podendo mesmo levar, como sugerimos aqui, a uma interpretação diferente, entendendo como um novo progresso dessa ocupação, dessa territorialização do espaço sonoro e musical da Chicago daquele tempo, em lugar da simples apreciação em alta definição

da performance vocal da renomada cantora, como de fato é o que parece ser. Podemos assim esboçar um pequeno esquema para compreender de que forma encontramos essa "caminhada", esse progresso do blues dentro da narrativa do filme que, tal como o mesmo propõe e o explicita na fala final do narrador, surgiu da dificuldade e conquistou o mundo, tornando-se base para "tudo que você ouve hoje em dia":

	Voz cantante	Instrumentos e banda	Background
Delta (3'40 - 8')	Centrais	Centrais ⁶⁰	Surround
Ruas de Chicago (8' - 18')	Centrais	Centrais	Surround ⁶¹
Estúdio 1 (18' - 27'20")	Centrais	Centrais	Parcialmente suprimidos
Estúdio 2 (27'20" - 1h12'15")	Centrais	Centrais e surround	Suprimidos
Estúdio 3 (1h12'15")	Centrais e surround	Centrais e surround	Suprimidos

É notável a escassez de música extra-diegética propriamente dita na obra. Na grande parte do tempo, quando a temos, são prolongamentos de performances ao vivo ou em estúdio ou a projeção *on the air* que normalmente conduz a elipses. Entretanto, existe uma personagem que inclusive ganha uma espécie de *leitmotif*, o que nos convida a analisar sua representação: Little Walter.

⁶⁰ Com exceção da introdução de Muddy (2'10"), em que o coro que o acompanha é posicionado no surround. Mas, como aqui ainda o acompanhamento se dá pelo próprio músico cantante, o acompanhamento é, logo, nas caixas centrais.

⁶¹ Com ocasional ecoar da música diegética, como comentado anteriormente.

Estudo de caso 1: Little Walter como tropos – sinédoque da desgraça

Como concluído anteriormente quando da ocasião da pesquisa do mestrado, a história do blues tende a se basear e a reforçar determinados padrões e estruturas de enredo pré-genéricas – tal como proposto por Frye (WHITE, 2001, p.79) – e que vão em maior ou menor grau interferir nas narrativas fílmicas do século XXI acerca do estilo. Se retomarmos o texto em questão, vemos que esses elementos seriam a exploração por parte dos brancos e o racismo, sendo o blues uma espécie de sublimação dessa situação e um mecanismo de mobilidade social; além disso, a simbologia da guitarra, do guitarrista, do *hobo* mesmo, é sempre presente e assume um sentido e potência de individualidade singular, que muitas vezes, inclusive, como aponta Grazian, também apresenta conotações ultrasexualizadas, uma vez que, como vimos, a mesma estaria diretamente associada à experiência de liberdade no período. Temos também a presença do sobrenatural e do sincretismo religioso, num contexto em que tudo oscila entre o mito, o exagero e o factualmente comprovável, além do sempre reforçado papel do estilo enquanto progenitor de todas as formas musicais que viriam em seguida, o que lhe garantiria essa valorização muito mais em termos relativos e contextuais, como apontado anteriormente.

Pois bem, *Cadillac Records* não é exceção. A dureza da vida no Sul não nos é propriamente exposta, mas é comentada. A ultra sexualização também é presente, como na promiscuidade compulsiva de Waters, na performance desafiadora de Wolf (44'55") ou mesmo na insinuação de relacionamento amoroso entre Leonard Chess e Etta James, o que todas as fontes indicam ser aspectos acrescentados ao drama que a ficção estruturou. A questão da exploração por parte dos brancos, aqueles que detinham os meios de produção – a saber, os selos e gravadoras –, bem como o ressentimento para com os mesmos vai sendo destilado também e fica manifesto com a morte de Walter e as reivindicações de Waters para com seu contratante (1h32'). Finalmente, temos a questão do racismo, e esse ponto é abordado mais destacadamente

sobre as figuras de Chuck Berry (Mos Def) e mais intensamente Little Walter, personagem que abordaremos agora.

Aos 49'15" temos a intensa cena em que Walter chega à sede da Chess records alcoolizado em um cadillac com as portas removidas, ao que é prontamente abordado pela polícia: dois oficiais brancos que, demonstrando nenhum vestígio de respeito, parecem aguardar por uma oportunidade de hostilizá-lo, deixa essa que surge quando o chamam de "*nigger*", termo pejorativo para se referir a um afro-americano, ao que o gaitista reage com ironia, o que o levará a ser vítima de violenta agressão física, tendo seu rosto acertado contra o capô do carro sucessivas vezes até o momento em que Leonard e Muddy chegam para acudi-lo e aplicar-lhe um sermão. Essa cena intensa resume bem como a personagem é caracterizada aqui: um retrato da decadência, e uma figura de sinédoque que faz referência a todo um grupo de músicos que não fora capaz de lidar com as dificuldades sociais do período e que acabou sendo consumido por essa violência e decadência.

Vimos anteriormente um pouco acerca da trajetória do Walter histórico. O prodígio que veio ainda adolescente para Chicago, tendo tocado em diversos lugares pelo Delta antes disso, que esteve presente no início da carreira de Muddy mas que rapidamente organizou seu próprio grupo, superando seu "padrinho" em certo ponto. Walter, de fato, fora muito mais do que um *sideman*, ao contrário do que o filme faz parecer. O episódio em que a plateia fora racialmente integrada, inclusive, fora protagonizado pelo gaitista em 1953 na cidade de Dallas, Texas (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.95), e não por Berry, como nosso objeto mostra (57'). Entretanto, de fato sua trajetória de autodestruição é real e intensa. Uma referência interessante que a obra traz é a respeito do abuso de substâncias. A menção à *pepsi cola* (51'25") faz inclusive alusão a uma declaração de Muddy, que menciona que o jovem Walter não bebia nada além disso (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.55), vindo a ter sérios problemas com o álcool, introduzido pelo protagonista à ocasião da morte de sua mãe (32') – significativamente fora de contexto⁶² –,

⁶² No filme essas referências aparecem um tanto misturadas, provavelmente em prol da coerência narrativa, mas o que se sabe é que a mãe de Walter teria falecido em 1950, aproximadamente um ano antes da primeira participação do gaitista junto a Waters numa

bem como com heroína, como é apresentado à marca de 1h14'50", quando a personagem de Short está a conversar com a de Beyoncé acerca do tema. De fato, Little Walter viria a se envolver perigosamente com o abuso de álcool, drogas e jogatina, em grande parte por conta da crise de popularidade do blues após o surgimento do *rock n' roll*, mas muito se comenta também do episódio em que sofrera um tiro na perna, em 1958, que o deixaria manco para o resto da vida, e que para muitos era o começo de um comportamento paranoico que viria a tomar conta de si nos anos a vir (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.178). Entretanto, as condições que o levariam a esse estado são abordadas de forma bem diferente em *Cadillac Records*.

O rompimento com Muddy em verdade nunca ocorreu. Mesmo a citação atribuída ao mesmo de que perdê-lo foi como se lhe tivessem tirado o oxigênio aparece recontextualizada (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.81), uma vez que faz referência ao acontecimento de 1952, quando Walter deixa sua banda por conta do episódio no Zanzibar Club, em que, ao solicitar a execução de "Juke", o primeiro lugar das paradas, um cliente teria dado uma "gorjeta" menor para Walter do que para Rogers e Muddy – um *quarter* para cada e um *dime* para ele (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.79). A ruptura no filme parece essencialmente pessoal, sendo que em verdade os dois nunca se afastaram e Walter continuou a colaborar com Waters em estúdio (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.88). De fato, a casa de Waters permanecia como uma espécie de refúgio não apenas para o gaitista atribulado, mas para todos os jovens que viam em Geneva uma espécie de mãe – e que na obra insinua-se que a personagem de Short teria tentado se aproximar da mesma (40'50"). O que acontece é que, tal como notamos em relação ao trato da personagem Howlin' Wolf no texto anterior, em *A História do Blues no cinema do século XXI* (2019), Walter aqui aparece como uma figura coadjuvante que vem para propor questionamento e problematizar a construção de Muddy criticamente para além da performance de Wright ou da narração, não sendo assim o objetivo central a

gravação para a Chess, dois anos antes do lançamento de "Juke" (1952) e ainda mais distante da canção que é posicionada junto à passagem, "My Babe" (1955). Entretanto, ao que parece é possível que o jovem músico tenha começado a ter problemas com o álcool desde esse período de luto, como dá a entender o depoimento de Junior Wells acerca de uma abordagem do mesmo em determinada ocasião quando estava a tocar em seu lugar na banda de Muddy (GLOVER ; DIRKS ; GAINES, 2002, p.55), uma vez que Walter iniciou seu próprio grupo em 1952.

fidedignidade ao seu retrato histórico, mas a sua funcionalidade dentro das dinâmicas da narrativa, ao que parece. Isso tem muito provavelmente a ver com a forma pela qual a diretora, ao pesquisar sobre os artistas para a confecção do roteiro, enxerga o músico, tal como encontramos na entrevista para a Cinema Blend:

Ele é o motive de eu ter escrito o filme. Quando eu estava pesquisando, esses homens não eram contemporâneos a mim. Eles vinham das *plantations*, algumas gerações após a escravidão. Eles sabiam como lidar com o homem branco. Era inteligente não ser preso, não apanhar. Estava claro. Enquanto que Walter, quando eu li sua biografia, ele era como o meu pai. Isso foi o que me conectou emocionalmente com o filme. Se ele estivesse em um carro os policiais iriam puxá-lo para fora, eles queriam ser pagos e insultá-lo, e ele iria confrontá-los. E eu amei isso. Esse era um homem negro contemporâneo para mim. Nós estamos falando de um garoto de dezessete anos tocando com “quarentões”. Ele era um gênio. Ele era uma verdadeira criança prodígio. Ele estava realizando coisas incríveis, e pondo Muddy na carona de sua vida. Ninguém nunca viria a superar Little Walter. Você poderia dizer que B.B. King é melhor que Muddy, existe toda uma lista de discussões entre os guitarristas. Ninguém é melhor que Little Walter, simples assim⁶³ (tradução nossa)⁶⁴.

Por conta dessa forma que Walter é retratado, é apenas relacionado a ele que temos uma espécie de *leitmotif*, um tema suave, delicado e melancólico de piano acompanhado de harmônica que se faz presente em todos os seus momentos de fragilidade. Notamos a sua presença pela primeira vez aos 32', dois minutos antes da cena da gravação de "My Babe", quando a personagem de Brody lhe informa da morte de sua mãe, momento em que introduzem o elemento sensível e frágil desse que até então era retratado como uma figura

⁶³ He's why I wrote the film. When I was doing all the research, these men were not contemporary to me. They were coming from plantations, a couple generations out of slavery. They knew how to work the white man. It was smart not to get arrested, not to get beaten up. It was a savvy. Whereas Walter, when I read his biography, he was like my father. That's what connected me emotionally to the film. He'd be in a car, the cops would pull him over, they'd want to be paid off and insult him, and he would just fuck with them. And I loved that. That was a contemporary black man for me. We're talking about a 17-year-old boy playing with 40-year-olds. He was a genius. He was a real child prodigy. He was doing incredible things, and taking Muddy on the ride of his life. No one was ever going to outplay Little Walter. You could say that B.B. King is better than Muddy, there's a whole list of arguments among guitarists. No one's better than Little Walter, hands down.

⁶⁴ Cinema Blend. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/new/Exclusive-Interview-Cadillac-Records-Director-Darnell-Martin-11120.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

valente, trazendo um aspecto de solidão e vulnerabilidade, ao que se sucede ao primeiro contato com o álcool. O segundo momento é quando busca uma abordagem junto a Geneva, oferecendo-se para "cuidar dela" uma vez que seu marido andava com diversas outras mulheres (43'), quando o blues que soa ao fundo muda bruscamente para o tema em questão, sugerindo que, apesar de toda a violência em sua performance social, internamente ressentia-se de comportamentos tidos como errados por parte de Waters. O *leitmotif* retornará aos 51'40", na cena comentada do carro sem portas e da abordagem truculenta da polícia racista, quando a personagem de Jeffrey Wright o confronta contra o veículo e afirma que deveria voltar para a *pepsi cola*, ao que o gaitista reage comparando a forma pela qual Wolf trata e defende os membros de sua banda, em alusão ao episódio em torno de Hubert Sumlin (Albert Jones), questionando-o "are you gonna beat me? choke me?" [você vai me bater, me enforcar?], que levará ao rompimento dos dois, construído aqui enquanto pessoal. Finalmente, o tema aparece na marca de 1h29', quando, após sofrer um ataque brutal, Walter chega à casa de Muddy e morre nos braços de Geneva, e uma última vez quando estão a discutir sobre sua morte e funeral (1h33'30"). Em todas as ocasiões o tema aparece nas caixas surround, fazendo a função de orientador emocional da narrativa. Na penúltima vez, com a morte do músico, é substituída pela canção "Last Night", gravada pelo próprio Little Walter real, projetada daí em todas as caixas simultaneamente.

É curioso notar essa sutil diferença percebida aqui com relação ao tratamento sonoro dado às diversas personagens, e nos faz indagar que tipo de perspectiva esteve presente nas intenções dos realizadores. Entretanto, para além de especulações, podemos fazer uma leitura do efeito que esse design de som causa. Quando ouvimos o som ao redor de Jeffrey Wright basicamente o que ouvimos é a sua performance ou a permanência *on the air* de sua música, do mais proeminente músico de blues da Chicago da época. Como vimos, a voz de Beyoncé chega mais longe, ocupando o espaço dos instrumentos de acompanhamento, impondo-se sobre todo o espaço sonoro. Sua dor enquanto mulher negra e de trajetória conturbada - no filme afirma-se que sua mãe era uma prostituta (1h10'), o que não passa de uma especulação com relação à vida de Dorothy, a mãe real de Etta, com quem a cantora teve

ainda uma longa relação - é compartilhada e, até certo ponto, sublimada por sua música. Mas a impressão que temos com o papel de Columbus Short é de que parte da tragédia de sua personagem é a de precisamente não ter tido os meios para manifestar sua voz, seus sentimentos e anseios. Construído no filme enquanto um *sideman* frustrado que não teve a chance de dar continuidade a seu trabalho, que teve sua inovação estética, a amplificação da harmônica, retirada de si (1h15') e que se viu abandonado por seus padrinhos – Waters e Chess – e rejeitado, em certa medida, por Geneva, é curioso nesse sentido que apenas ele tenha recebido uma espécie de tema, de *leitmotif*, que se faz presente para dar voz a esse sentimento, essa fragilidade que não se manifesta, ocultada por uma atitude combativa, agressiva, que enfrenta o racismo e a dinâmica social ao seu redor. O que nota-se assim em *Cadillac Records* é que de fato a singularidade de cada personagem é construída a partir de parâmetros bem distintos de tratamento sonoro que buscam reforçar e entrar em sintonia com os aspectos mais relevantes de suas personalidades dentro da narrativa, seja em termos de escolha de repertório histórico resgatado, de design de som, ou, como vimos aqui, da elaboração de um tratamento extra-diegético específico. Analisemos agora, por fim, algumas cenas cujo aspecto sonoro é mais singular e acaba por elaborar uma movimentação e espacialização interessantes para concluir nossa reflexão.

Estudo de caso 2: os Headhunters no Macomba Lounge

Aos 13'53" temos uma cena interessante que recebe um tratamento sonoro bem peculiar. Aqui, o trio composto por Muddy Waters, Little Walter e Jimmy Rogers começa a se apresentar. Localizados temporalmente em 1947, os então nomeados "All-star trio" também eram conhecidos por "The Headhunters" – ou, por vezes, *Head cutters* –, expressão que pode ser traduzida por "caçadores de recompensas" ou, mais literalmente, de cabeças. O apelido tem procedência histórica. Eram chamados assim pois a qualidade da música que executavam era inegável, e por onde passavam tendiam a assumir as datas agendadas para outros grupos – o que é curioso, pois, de

acordo com a bibliografia, não eram vistos como ameaça, tal como o filme sugere, mas sim com admiração por parte dos outros músicos que se encantavam com a nova forma de fazer blues, vindo a toma-lo por base no futuro (GORDON, 2002, p.89). Em *Cadillac Records* temos essa passagem, em que os três adentram o estabelecimento do jovem Chess, onde outro grupo de músicos se apresentava, com seus amplificadores e instrumentos em mãos. Leonard autoriza, e prontamente liga o amplificador de Waters na tomada, ao que o guitarrista começa a acentuar algumas notas em técnica *bottleneck* de forma incisiva e insistente, em claro tom de desafio, ao mesmo tempo em que Walter sopra sua harmônica desafiadoramente frente ao outro gaitista, fazendo eco à postura de seu companheiro. A situação se encerra com confusão e um tiro, ao que os visitantes se desculpam com a personagem de Brody e se retiram, dando espaço para a cena seguinte em que Chess procura Muddy para uma gravação, solicitando apenas que fosse "sem o maluco gaitista" (16'55").

Temos aqui um design de som curioso. Existe uma música sendo tocada ao fundo, que abre a cena, se iniciando pouco antes do corte e presente nas caixas surround. Tudo indicaria se tratar de uma música extra-diegética, mas ao expor o ambiente temos a banda tocando, o que nos leva a crer que a música é diegética, e está *on the air*, por assim dizer. Quando esses músicos/atores são postos em quadro temos o som de seus instrumentos destacado nas caixas centrais, e estão a executar o mesmo tema que ouvimos no surround, o que faz acreditar que são mesmo aqueles músicos que estão a executa-la, o que fica evidente quando os protagonistas, os "Headhunters", começam a tocar precisamente sobre o mesmo tom e andamento da música que ouvimos. Eles não executam o número, mas aparentemente improvisam sobre ele, prática comum e até certo ponto basilar da performance de blues. O som de seus instrumentos se manifesta destacadamente nas caixas centrais, e aqui não existe dúvida mais: eles estão a executar o número que ouvimos

Cabe pensar: que tipo de paisagem sonora teríamos se tomarmos a bibliografia e os registros históricos? Essa de fato era uma formação comum à época, apontada como 1947, mas não tanto no que se refere aos grupos de blues. As bandas de *jazz*, estilo inclusive predominante na agenda do

Macomba, há muito usavam de formações completas, se valendo de piano e bateria, mas bateristas não eram tão comuns na cena blues, uma vez que as apresentações bem pagas eram as de *jazz*, dificultando a proliferação àquele momento de instrumentistas no estilo (GORDON, 2002, p.77). A cena de Chicago era dominada por combos menores, como os de Tampa Red e Georgia Tom ou Big Bill Broonzy e Memphis Slim, e poucos estabelecimentos à disposição tinham dimensões suficientes para comportar e pagar uma banda inteira. Esse seria o tipo de textura sonora esperada e experienciada pelo público daquele *lugar*, por mais que àquela altura alguns grupos – inclusive o de Muddy, que, apesar de apresentar a configuração de trio nessa empreitada “Headhunter”, já contava com o baterista e ocasionalmente guitarrista “Baby Face” Leroy Foster desde 1946 (GORDON, 2002, p.83) – já investissem numa modernização do som executado ao vivo, já que a *bluebird beat* já investia nessa configuração. Entretanto, julgou-se em determinado momento que esse *lugar* não “soaria *autêntico*”, ou seja, que para o século XXI, recorte temporal em que o filme fora produzido, idealizado, filmado, finalizado e exibido, o som reconhecível da Chicago da metade do século XX não era aquele, e que deveria soar mais pulsante, agressivo e sofisticado; deveria ter a marcação constante de um bumbo de bateria, a clareza de um piano e a crueza do blues de bases rurais que seria precisamente a inovação dessas personagens históricas. Podemos mesmo acreditar que a potência sonora apresentada pelo trio de protagonistas não impressionaria tanto se fosse sobreposta a um som mais simples, e que talvez para boa parte do público soasse mesmo levemente débil. Isso nos mostra que existe um parâmetro identificável de *lugar sonoro autêntico* associado a esse lugar e tempo, e que esse se não ignora ao menos desconhece a realidade, e pauta-se em verdade pelo som que viria a ser produzido por essas figuras encenadas na obra, o som que Muddy Waters, Howlin' Wolf, Little Walter e os outros viriam a modificar e a estabelecer como o reconhecido “Chicago blues”. É curioso, nesse sentido, pensar que opta-se por introduzir precisamente a estética sonora que esses indivíduos viriam a desenvolver antes do começo de sua produção fonográfica, dando a ideia de que superavam a si mesmos já mesmo antes de se lançarem, mas muito provavelmente não é a intenção perseguida, ao invés do tradicional *jazz* que historicamente era executado no Macomba – recurso poético da obra para

promover um encontro na diegese entre Muddy e Len, que originalmente teria se dado mediante o pianista Sunnyland Slim que já havia gravado para o selo Aristocrat antes.

O que o filme nos mostra, enquanto um produto cultural voltado ao grande público, que concorreu a vários prêmios, trouxe uma cantora de sucesso e um vencedor do Oscar em seu elenco, e cuja direção e roteiro foram assinados por uma mulher que vinha trabalhando junto a grandes produções televisivas, com a supervisão musical de profissionais extremamente bem estabelecidos no mercado, é um *lugar* idealizado e levemente adaptado, não incorrendo em absurdo, mas levemente confuso em sua ambientação tempo-espacial. *Cadillac Records*, podemos acreditar, não cometeria esse deslize. O que muito provavelmente se buscou aqui fora a constituição, novamente, desse *lugar sonoro autêntico* reconhecível em nome de uma experiência cinematográfica mais plena e, por assim dizer, democrática, e que, ao fim e ao cabo, nessa cena específica em questão, diz nada mais do que isso que podemos concluir – a saber, muito mais sobre a compreensão do presente acerca desse recorte, desse *lugar*, do que de sua produção propriamente dita.

Estudo de caso 3: o estúdio como lugar/ambiente sonoro

Como comentado, frente à constituição de uma Chicago como *lugar sonoro autêntico*, temos também um parâmetro estético pensado para a experiência dentro dos estúdios Chess. Se anteriormente, quando dá ocasião da gravação de "I Can't be Satisfied" (17'03") – em que se sugere que os estúdios fossem mais simples ou improvisados, apesar de ter originalmente se dado nas instalações da Universal, logo, longe dessa imagem –, temos a música limitada às caixas centrais, como se fosse ouvida de dentro da cabine, emitida por um indivíduo plenamente humanizado, a partir da cena em que "Juke" é registrada (27'55") temos o já destacado estabelecimento do padrão de design de som para o ambiente dos estúdios da gravadora, com o solista – seja instrumento ou voz – nas caixas centrais e o acompanhamento nas

surround. Entretanto, essas cenas não se limitam à execução e registro musical, mas também apresentam interações humanas nesse espaço. Logo, é interessante também atentar para as características e singularidades desse espaço cuja finalidade consiste em isolar e manipular o som, dividindo-o em salas acusticamente incomunicáveis pela propagação normal. Observemos brevemente essa "geografia" do espaço do estúdio.

Apesar de mais colorida e elegante que a sua contraparte na realidade, a sala de gravações apresentada no filme se assemelha em termos de dimensões: um espaço amplo, retangular, separado da sala de controle por uma janela de vidro isolante, onde os técnicos, produtores e demais pessoas que não estivessem diretamente envolvidos na emissão da música poderiam ficar sem interferir no som produzido. A comunicação entre aqueles que coordenam, dessa forma, o processo – a saber, aqueles que estão nessa sala separada – e os que operam, os músicos propriamente ditos, não se dá mediante simples fala, mas sim de alto-falantes, impondo assim que os diálogos se deem de forma esquizofônica. O mais evidente e interessante momento de exposição dessa condição se dá aos 44'55", à ocasião da presença de Howlin' Wolf que canta "Smokestack Lightning".

A cena emerge pouquíssimos minutos após uma curiosa passagem anterior, em que Walter busca uma aproximação com Geneva e é surpreendido por seu marido (43'12"), e uma situação de desconforto é instaurada e destacada pelo design de som, que introduz os sons da vizinhança, como latidos de cães e o som de veículos, bem como o *foley* da cena, de forma incomodamente intensos, significativamente mais destacados do que no restante da obra, nas caixas surround. A esse momento em que, narrativamente, questões acerca da moral masculina da personagem de Wright e da relação interpessoal com o gaitista são problematizadas e, em termos de sonoridade, temos o design de som se enunciando de forma mais incisiva e destacada, segue-se um jogo interessante nos estúdios Chess: Wolf está ali, com sua banda, a executar a canção, enquanto na sala de controle encontram-se, além do técnico, Chess, Walter e Muddy acompanhado de uma de suas amantes. O grupo assiste de seu ambiente acusticamente isolado a "Smokestack Lightning", projetada da forma que destacamos – voz nas caixas

centrais, acompanhamento nas surround –, enquanto Wright observa desafiadoramente seu rival – rivalidade que fora instaurada já na primeira cena em que Walker é introduzido, aos 37'. Enquanto soa a música temos a fala do técnico, informando que a guitarra de seu jovem acompanhante, Hubert, estava alta demais. Interrompe-se a performance e a personagem de Brody, ao apertar um botão que lhe permitiria ter sua fala projetada dentro da sala de gravações, solicita ao guitarrista diretamente que baixe o seu som. Nesse momento temos o som passeando pelo sistema Dolby: a voz de Brody parte das caixas centrais, quando a câmera está posicionada dentro da sala de controle, e imediatamente desloca-se para o surround, apresentando também uma leve diferença de textura sonora, quando o corte nos leva para dentro do ambiente de gravação, sugerindo precisamente que essa voz está ventriloquizada, esquizofônica, *on the air*, deslocada de sua corporeidade, e qualquer possibilidade de questionamento aqui desaparece com a resposta de Wolf, cuja afirmação "don't talk to him no more" soa claramente nas caixas centrais. A cena se desenrola sem apresentar mais novidades, mas temos aqui o nosso ponto: para além do *lugar* "Chicago" que nos é proposto, temos o *lugar* estúdio também, um ambiente controlado, em que o som, a música desses indivíduos, para que possa ser registrada, trabalhada, aperfeiçoada e, enfim, distribuída comercialmente, para que possa se tornar o blues de Chicago poderoso que irá modelar a nova paisagem sonora da cidade representada no filme, para que possa ocupar esse espaço sonoro, precisa primeiramente ser "des-humanizada", precisa se desligar de seu aspecto físico do emissor e se submeter a essa "linguagem", a esse filtro discursivo. Dessa forma, tal como o "rito de sepultamento" a que corresponderia à operação historiográfica (CERTEAU, 2010, p.107), o calar os falantes para que se possa transmitir a mensagem, o estúdio assim aparece dessa maneira curiosa, enquanto um ambiente que isola o som, que separa-o da criatura que o emite, a cisão entre o "eu" e o significante, como condição impositiva para o seu ingresso na "civilização"; é necessário se render ao dispositivo, abrir mão de seu vínculo original com a "coisa" para que assim, depois, através de uma atribuição, de uma legitimação social, por assim dizer, ser restituído ao direito enquanto autor daquele som, dessa instância tão evanescente. É interessante atentar para esse aspecto, principalmente se levarmos em consideração os grandes

problemas que assombrarão o legado da Chess relacionados às políticas de direitos autorais e à "desapropriação" intelectual e artística de alguns, separados permanentemente de sua mensagem emitida por obstáculos legais, idiossincrasias do dispositivo, tornado assim um mecanismo de poder, o meio de produção, se preferir, capaz de alienar ou promover o indivíduo – e, aqui, tão bem representado na obra a partir do design de som.

Estudo de caso 4: "Trust in Me"

Por fim, observemos o uso curioso de uma canção enquanto mecanismo de estruturação discursiva que se dá no clímax dramático da narrativa. A sequência em questão segue logo após a já comentada presença de "At Last" (1h16'35"), em que temos a clara menção ao sucesso da cantora, simbolizado no *crossover*. Logo em seguida teremos o arco da crise, em que todas as personagens enfrentarão algo como a sua "nêmesis", similar à fase dos *twins*, como proposto pela psicologia analítica junguiana acerca da trajetória do herói (HENDERSON, 2008, p.146)⁶⁵.

Temos a presença de "Trust in Me", canção originalmente conhecida na voz de Etta James e que aqui nos é apresentada na voz daquela que a interpreta, Beyoncé, soando nas caixas surround no momento em que Muddy chega à casa da cantora, à marca de 1h19'40", e a encontra estendida no chão de uma sala de estar sem mobília, aparentemente em overdose causada pelo uso de heroína. A despeito do sucesso, a personagem ainda não é capaz de lidar com seu passado doloroso, e os recursos advindos dos louros de seu trabalho apenas lhe servem como instrumento viabilizador de autodestruição. Waters procura Chess que chega até o local e, com a ausência do músico,

⁶⁵ Em seu texto "Os mitos antigos e o homem moderno", Henderson traz a perspectiva de que existiria uma estrutura arquetípica para o desenvolvimento de narrativas heroicas, e o propõe tomando por base o modelo constatado por Paul Radin em seu trabalho de 1948 acerca dos *winnebagos*, em que existiriam quatro ciclos: primeiramente o *trickster*, dominado por seus desejos, depois o *hare*, onde esses impulsos começam a ser controlados e corrigidos, sendo o *red horn* o herói arquetípico por ser ainda uma pessoa ambígua, devendo passar pela fase *twins*, quando torna-se vítima de si mesmo, do seu orgulho, e impõe-se um sacrifício expiatório ou a morte do herói.

aproxima-se e beija-a, após um breve diálogo com a jovem em crise (1h24'10"), sendo flagrado em seguida. Isso levará a um questionamento por parte de Waters com relação à forma pela qual seu patrão se relaciona com os demais músicos, citando, por exemplo, o caso de Walter, que, como será citado adiante, teria encontrado o fim de sua vida fruto da ação de Leonard em desapropriar-lo de sua linguagem musical, na cena que se passa aos 1h15'20" – e que virá a ser explicitado por Muddy quando da ocasião na sala de Leonard, em que ambos estão, junto a Wolf, a discutir acerca do velório do gaitista, ao que a personagem de Jeffrey Wright afirma que "eu matei Walter quando deixei você tirar o amplificador dele" [I killed Walter when I let you put away his amp] (1h33'50"), momento em que a espécie de *leitmotif* de Walter retorna nas caixas surround. De fato, esse momento do filme (1h26'55") irá trazer toda uma problematização, em grande parte de caráter moral, frente ao que tivemos até aqui ao som, novamente, da mesma "Trust in Me", que havia sido substituída primeiramente pelo "silêncio" e depois por um tema extradiegético dramático baseado num piano. Analisemos brevemente a instância verbal da canção - a saber, sua letra:

*Trust in me in all you do / Have the faith I have in you
Love will see us through / If only you trust in me*

*Come to me when things go wrong/ Cling to me and I'll be
strong*

We can get along / As long as you trust in me

Nesse momento de *Cadillac Records* essa música – na versão interpretado por Beyoncé - se faz presente enquanto música extra-diegética ao longo de uma elipse com trechos sumários simultâneos ao episódio narrado, na casa da cantora. Entoados pelos versos que afirmam "confie em mim em tudo o que faz / tenha a fé que eu tenho em você" vemos Leonard ser espancado no beco atrás da gravadora por membros da comunidade negra em que operava, temos Chuck Berry a observar desamparado à novidade, Elvis Presley, na

televisão, gozando de grande prestígio alcançado enquanto esteve encarcerado a partir do estilo que criara, ao que afirma que os jovens "têm o seu novo Rei", e finalmente vemos Walter tomar um golpe na cabeça que o levará à morte enquanto envolvido em atividades perigosas do submundo de Chicago. Chess traído pela comunidade que abraçou, sendo igualmente visto como traidor de Berry, de quem desviara royalties para sustentar o resto dos contratados, traidor de Walter, por não ter cuidado melhor de seu jovem e problemático gaitista, mesmo interferindo negativamente em sua carreira, como fora acusado, e insinuando-se que estava em verdade a abusar de Etta, uma vez que seu auxílio se converte em aproximação sexual. Dessa forma, a canção "Trust in Me", entoada ao fundo nas caixas surround, dá um tom irônico à toda a sequência, não necessariamente de forma anempática (CHION, 2011, pp.14-15), uma vez que os conteúdos - a poética da letra, a dramaticidade da música e as cenas expostas – não são propriamente incoerentes, mas sim enquanto esse recurso tropológico, como propõe White, de trazer um questionamento crítico através da natureza simbólica dessa relação irônica.

Temos o culminar desse recorte com o retorno ao Fort, em que num enquadramento com Leonard e Beyoncé a cantora entoa os versos da canção, mas sem acompanhamento, com sua voz limitada às caixas centrais, num quase balbúcio débil de quem está a passar pela crise fisiológica, destacando os versos "*trust in me in all you do / have the faith I have in you*". Ora, aqui, para além da ironia da mensagem da música proposta com relação à postura de Leonard Chess frente aos contratados de sua companhia, temos agora a própria cantora, aquela que dominara o espaço sonoro de Chicago com sua voz, que atingira o *crossover*, que rendera fortuna, carros, o conforto dado a Revetta, esposa de Chess, afirmando-se, tal como a Etta James original, digna de confiança, como sendo aquela que poderia garantir esse aspecto de segurança, mesmo estando praticamente em overdose, quase à beira da morte. São várias personagens frágeis assumindo compromissos umas com as outras, muitas vezes além de suas capacidades de garantias, e toda a cena embalada pela carga emocional de uma canção que diz "confie em mim", centralizada em duas personagens que evidentemente não parecem em condições de afirmá-lo.

A beleza da cena e do seu tratamento sonoro estão precisamente no fato de que durante toda a sequência, que vai de 1h19'39" até 1h28'30", a canção fará a função de música extra-diegética, dando o tom dramático, mas o seu retorno à voz que a emitira originalmente – pensemos aqui novamente o estudo de caso anterior, e a relação entre a cisão entre emissor e som através do processo de gravação, devendo assim o mesmo ser restituído num segundo momento – quase que como uma reivindicação dos versos emitidos. No momento em que a mensagem poética de "Trust in Me" migra do fundo, nas caixas surround, para a diegese, emitida pela atriz nas caixas centrais, temos a re-humanização da canção, que num primeiro momento sequer parecia parte da diegese. Como que numa tomada de consciência, a personagem de Brody nesse momento passa a assumir mais responsabilidades, salvaguardando a escritura da casa da cantora, pagando pelo funeral de Walter e, eventualmente, vendendo a companhia, após os anos de desgaste. Num grande arco que começara aos 2'50" com a voz de Muddy solitária nas caixas centrais, um indivíduo na vastidão do Mississippi, até o ponto culminante, com a voz de Etta/Beyoncé ocupando todas as caixas numa espécie de videoclipe, o total empoderamento da música e sua naturalização como paisagem sonora, temos enfim esse retorno, de uma canção que se enuncia como música extra-diegética e que, de forma absolutamente sutil, retorna à humildade humana daquela que a interpreta, e nessa ocasião específica soando apenas nas caixas centrais, único momento em que a voz da atriz Beyoncé Knowles não ocupa todas as caixas ao cantar.

Conclusões

Enfim chegamos ao ato final dessa empreitada que começou em 2010 com uma monografia de conclusão de curso e chega até aqui na forma não só de uma análise de fonte e de reflexão histórica como mesmo uma proposta metodológica que visa conciliar os estudos históricos às especificidades do audiovisual, e em especial a sua instância sonora, tão pouco atentada em nossa tradição. Como proposto e defendido ao longo de todo o trabalho, é igualmente relevante estudar as formas pelas quais o passado é pensado, trabalhado, representado, encenado e instrumentalizado pelo presente quanto conhecê-lo por si só, revelando-nos não só aspectos da nossa consciência histórica bem como muito acerca das estratégias de transmissão da experiência passada, dos filtros que atuam e atuaram nesse processo e na consolidação de narrativas tidas por hegemônicas – por mais que muitas vezes dificilmente escapem à natureza do mito, como vimos em nosso objeto em questão. Para dar uma conclusão adequada e devidamente estruturada, começemos por reconhecer que aqui trabalhamos em três níveis distintos: a análise fílmica, observando o conteúdo da obra em si, bem como a História do blues propriamente dita enquanto material base da trama e, por fim, as questões eminentemente metodológicas e os conceitos aqui apresentados para viabilizar o tipo de análise proposto.

A obra *Cadillac Records* chama a atenção não somente pelo seu elenco de peso ou pelos prêmios que ganhou, mas em grande parte pelo extenso recorte temporal de mais de três décadas que busca abarcar, destacando uma constelação de personagens que orbitam a gravadora em questão. Aprofunda-se na caracterização de um Muddy Waters centro da cena de Chicago mas significativamente humano, um homem do campo em conflito frente à sua nova posição social, dualidade muito bem alcançada pela oposição frente a seu rival, Howlin' Wolf; problematiza o paternalismo de um Leonard Chess, ora protetor de seus empregados, ora explorador, num retrato complexo que por vezes o aproxima dos mesmos, quase neutralizando as barreiras raciais, distanciando-o em outras; temos a decadência de um jovem prodígio, Little Walter, expondo

toda a sua fragilidade; temos mesmo, apesar de ocupar uma porcentagem significativamente menor da trama, a clara compreensão da rapidez e do tamanho do sucesso alcançado por Etta James e o que isso significou não só para a gravadora quanto para o seu universo psíquico, social e pessoal. O filme almeja assim nos apresentar a forma pela qual um selo independente atuou, praticamente sem contabilidade e gerido de forma essencialmente familiar, surgido do investimento de dois irmãos imigrantes judeus poloneses, tendo gravado essencialmente indivíduos recém chegados do Delta do Mississipi, configurando essa convergência de outsiders, como propõe Nadine Cohodas, que, tal como é destacado ao fim do filme, mudou a música ocidental para sempre, e é sobre esse ponto que devemos nos focar aqui.

Cadillac Records em muito reforça o “cânone”, por assim dizer. Não temos nele propostas de representação deveras polêmicas e contrárias ao senso comum e, por assim dizer, à mitologia do blues. Se tomarmos as trajetória individuais, não teremos distorções tão significativas. Talvez os maiores problemas sejam a total ausência do sucesso massivo que Walter experimentara após sua saída da banda de Muddy, sugerindo que toda a sua vida tenha sido um grande arco trágico, bem como seu posicionamento enquanto referencial de crítica racial, que nunca fora uma de suas pautas públicas, ou a instrumentalização da figura de Etta, que aparece como uma jovem e ingênua cantora sem experiência, o que não confere, uma vez que já atuava há meses não somente como cantora mas também enquanto compositora – lembremos de “Roll with me Henry” –, ou a sugestão de seu relacionamento amoroso com o líder da Chess, o que é desmentido pela própria artista e pela bibliografia. De uma forma ou de outra, essas pequenas liberdades poéticas não interferem no sentido maior da obra, que é o que devemos atentar: a visão evolutiva do estilo, uma manifestação musical que “brota” das planícies férteis do Sul dos EUA, moldada a partir de um complexo amálgama entre tradições africanas e cantos evangélicos, do racismo e da exploração em uma condição de trabalho agrário desfavorável, o *sharecropping*, que contrasta com a recém adquirida experiência de liberdade manifesta nas viagens e no ato de *hoboing* e traz vestígios de uma espécie de determinismo geográfico. Esse estilo, que no caso do mississipiano em

específico seria mais rude e ritmado, subiria as estradas de ferro rumo às cidades civilizadas do Norte – quase um êxodo bíblico – onde, confrontado pela massa sonora do progresso, adaptar-se-ia e viria a dominar essa cultura, tornando-se base para os estilos subsequentes, como os destacados ao final na voz de Cedric, *The Entertainer* (narrador em *voice over* e a personagem Willie Dixon na obra) *rock n’ roll*, *jazz* e mesmo o *rap* e a cultura *hip-hop*. O blues aqui adquire a prerrogativa de ser lembrado e de ter sua história contada precisamente por esse aspecto de “raiz” de outros estilos, o que já questionamos anteriormente, destacando a importância de se valoriza-lo pelas suas especificidades estéticas e por corresponder a uma “cultura musical”, uma postura frente à música muito mais do que uma forma. Entretanto, não é assim que costuma ser trabalhado, e sim muito mais pelos parâmetros da *autenticidade*, como apontam David Grazian e Benjamin Filene e concordamos em *A História do Blues no Cinema do Século XXI*. Tudo isso já fora comentado anteriormente, mas o destaque no presente trabalho fica para as estratégias estéticas empreendidas especificamente no trato do som e da trilha, com especial destaque para o design de som e para a forma pela qual aparece na ferramenta Dolby surround.

Permitindo não só a espacialização do som como também uma espécie de hierarquização do mesmo, direcionando elementos mais propriamente narrativos para as caixas centrais ao passo que reserva às surround a ambientação ou mesmo projetando determinadas informações sonoras em todas as caixas simultaneamente para alcançar uma representação mais poderosa, se colocarmos em perspectiva, o que defendemos aqui é a concepção de um uso “semântico” do som, não nos opondo à ideia de valor acrescentado de Chion, mas propondo que o mesmo seria capaz de contar uma história por si só, como que um outro ponto de vista – ou melhor, de escuta. No caso de *Cadillac Records* temos uma amostra desse uso de forma interessantíssima, uma vez que, fazendo eco ao eixo narrativo principal, que, como comentamos há pouco, está plenamente de acordo com a forma predominante de conceber a História do blues, teremos precisamente o mesmo tipo de desenvolvimento progressivo – a saber, a caminhada evolutiva do som deveras humano do Sul até a territorialização do espaço sonoro urbano e,

mesmo, da cultura estadunidense. Começando enquanto efetivamente informação verbalizada, individualizada, música essencialmente gestual emitida pelas personagens, a mesma aparece limitada às caixas centrais, muito mais “confortável” no ambiente rural do que na cidade, onde, após se adaptar e incorporar tecnologia, passa a competir. O grande passo vem a partir do estúdio, ambiente legitimador, que através da inicial dissociação entre emissor e mensagem, a voz separada do cantor, o som esquizofônico que emana dos autofalantes e não mais dos instrumentos diretamente, acaba funcionando como aparelho transcodificador que viabilizará a entrada dessa música na civilização, devolvendo os créditos de autoria posteriormente àquele emissor original – ou assim se esperava. Ainda temos a separação do indivíduo cantante, reservado às caixas centrais, da música acompanhante que migra para as surround, envolvendo o ambiente, parâmetro que só mudará com a introdução da voz de Beyoncé Knowles que, interpretando Etta James, irá, seja por estratégia narrativa ou por dinâmicas de mercado, ocupar a totalidade das caixas, representando, por assim dizer, o fim da caminhada de ocupação do espaço sonoro. É curioso notar esse jogo entre humano/cultura, o som que emana de uma subjetividade contraposto ao som que não mais representa a unidade, mas o conjunto, uma parte do todo, elemento que, como destacamos, tem seu arco concluído na cena da overdose de Etta, em que a sua voz cantante é devolvida à sua fragilidade humana pela primeira e única vez no filme.

Como vimos, esse aspecto central do tratamento do design de som em *Cadillac Records* nos diz exatamente o que apontávamos como elemento predominante nas estratégias de rememoração da História do blues na cultura do século XXI: o de estilo raiz que emana da subjetividade dos negros mississipianos e que, ao se adaptar paulatinamente ao contexto urbano, vai assumindo novas formas, até o ponto em que “evoluirá” para novos estilos do presente. Dessa forma, o que o filme buscou ao fim e ao cabo construir foi precisamente, a partir não só da trilha sonora como também do design de som e de seu posicionamento a partir da ferramenta Dolby surround, esse *lugar sonoro histórico* reconhecível como *autêntico*, frente à bibliografia, o senso comum e a mitologia do blues, evocar esse espaço, essa paisagem sonora

associada a esse recorte temporal e a essa cultura. Resta, por fim, resgatar esses conceitos aqui propostos de ordem mais propriamente metodológica.

Primeiramente, tal como se anunciava no primeiro texto de 2011 e depois consolidado como proposta conceitual em 2014, pensar o parâmetro da *autenticidade* mostra-se na análise de um objeto como este não apenas útil, mas quase talvez fundamental. Por *autêntico* teríamos não aquilo que “é”, mas o que se reconhece como tal, podendo apresentar ou não correspondência com a coisa real em si, o referencial verdadeiro e comprovável histórico. Essa identificação se daria a partir de parâmetros socialmente estabelecidos através de narrativas, representações, memória oral, imaginário coletivo e mesmo herança material e documentação histórica que tenham se tornado medida de referência, o cânone por assim dizer, independentemente de sua real pertinência. É importante frisar que não estamos a afirmar que o *autêntico* seja necessariamente impreciso, mentiroso ou questionável. Como vimos, quando analisamos a História do blues e sua permanência no século XXI, a maior parte da informação tem efetivamente base comprovável, apesar de alguns mitos, exageros ou zonas sombrias negligenciadas. Quando falamos em impressões de autenticidade estamos na verdade abordando as relações do presente para com seu passado, as continuidades estabelecidas entre uma tradição e os grupos do presente e os referenciais valorativos compreendidos dentro da longa duração. É algo similar aos *lugares de memória* propostos por Pierre Nora e Jacques Le Goff, entretanto, a novidade aqui é precisamente a crítica da construção dessa memória, desse significado atribuído a algo que, como propomos aqui, parece muito mais próximo da natureza do mito quando pensado para além dos círculos acadêmicos, mas inegavelmente presente no tecido social de forma ampla, como quando pensamos mídias audiovisuais. Compreender o *autêntico* como referencial de análise para os usos midiático do passado no presente está muito mais relacionado ao estabelecimento de estratégias de perpetuação da tradição, de legitimação de lugares de fala e de instrumentalização dos mesmos para os agentes do presente, muito mais uma investigação da consciência histórica do que uma cronicização ou o julgamento desses artefatos culturais. E essa compreensão é embasada pelo outro

conceito a ser destacado dentre os propostos na presente pesquisa: o de *resíduo espectral*.

Retomando aqui a reflexão proposta anteriormente, hoje se aceita que a História como ciência deve enfrentar sua própria natureza, compreendendo seus limites e possibilidades em termos de produção de conhecimento. A tomada de consciência acerca da natureza narrativa do seu ofício e do caráter fragmentário de nossas fontes nos obriga a tomar essa postura eticamente orientada de relativização e de esclarecimento acerca do que de fato tomamos por base para nossas afirmações bem como para a natureza do nosso processo de transmissão, inelutavelmente subjetivo e, como propõe Hayden White, deveras próximo da escrita ficcional, o que acaba, por consequência, justificando também a tomada de fontes dessa natureza para a compreensão não só da mentalidade e da experiência histórica de tempos passados como mesmo a própria consciência do presente acerca de suas raízes. Foi partindo dessas reflexões que surgiu aqui esse par de conceitos complementares que ilustram os problemas encontrados durante a investigação oriundas da natureza muito específica da fonte. Pensamos a ideia do *resíduo* por não trazer em si uma lógica tão indicial quanto o rastro, fonte ou mesmo indício em si. Essas outras formas de nomenclatura parecem carregar a ideia de que algo efetivamente tenha tido uma relação de causalidade com esse substrato que sobrevive até o presente, o que pode ser questionado. Vimos com Giorgio Agamben que nossas formas de relação com a realidade se dão a partir da linguagem, e que existe de partida essa espécie de cisão entre a coisa e o significante em questão, algo como o calar as vozes para viabilizar o testemunho como postula Michel de Certeau, e, se pensarmos a forma pela qual Furio Jesi descreve a natureza do mito – algo intangível com o qual nos relacionamos apenas através das suas narrativas, suas mitologias – ou mesmo a lógica da (re)-apresentação de Paul Ricoeur, a saber, tomar conhecimento acerca das formas de mediação que existem inexoravelmente entre a coisa e a sua transmissão para o nosso tempo – subjetividade do testemunho, condicionantes da linguagem, prerrogativas do lugar de fala, processos de silenciamento –, parece-nos clara que essa impressão de indicialidade que parece advir da concepção de rastro torna-se um tanto problemática, ainda

mais quando tomamos objetos que não têm mais nenhuma ancoragem rastreável no real exceto narrativas de cunho muito mais oral, mnemônico, pessoal e mesmo mitológico. Essa é a virtude do *resíduo* como chave de pensamento, reconhecer a sua limitação, aquilo que sobrou, o que se torna mais palpável se evocarmos a ideia do *espectro*: semelhante ao *eidolon*, é tanto forma quanto fantasma, ausência presentificada, que enuncia-se como algo distinto, disforme, irreconhecível como a coisa a que faz referência, mas que fala em seu nome, que pode ser decodificada e nos transmitir talvez não aquele elemento intangível, mas ao menos as impressões sensíveis que o mesmo despertara. Não seria então aqui uma questão de evocar a coisa, mas sim seu potencial semântico e comunicativo, é se desprender da esfera dos significantes mais palpáveis e diretamente associáveis para buscar o significado que existe por traz em suas formas mais abstratas. Daí a escolha dos termos: é o *resíduo* de natureza *espectral*, resíduo porque é o que restou, mas aqui no caso importante reconhecer que é espectro também, e não resto físico, material, mas apenas relatos, por vezes contraditórios, que não se assemelham talvez ao que busca representar, mas que são capazes de serem traduzidos e trazerem aquilo que podem comunicar – a saber, não a percepção puramente sensorial, mas sim, novamente, seus potenciais semânticos.

Por fim, essas características, o parâmetro de *autenticidade* e a *residualidade espectral*, são as chaves para compreendermos um conceito um pouco mais palpável que não só norteou como nomeou a presente tese, que é o de *lugar sonoro histórico*. Derivado da *soundscape* ou paisagem sonora de Murray Schafer, aqui notamos a necessidade de pensa-lo mais em termos simbólicos do que descritivos, atentando para as caracterizações qualitativas e identificáveis que tornaram essa paisagem única e localizável, o que nos aproximou do conceito de *território* tal como aparece no pensamento de Giles Deleuze e Félix Guattari, ou seja, enquanto esse espaço sonoro que foi modificado, conciliando as marcas e sinais sonoros de Schafer à teoria dos agenciamentos da dupla francesa. Entretanto, como já comentado, sendo o elemento da dinamicidade prática desses agentes sonoros condição base para essa compreensão de *território*, deparamo-nos com o problema de investigar uma paisagem do passado – ou seja, que já não mais é. Tomar o conceito de

lugar aqui parece resolver a questão, pois evoca um recorte, um espaço tempo localizável e reconhecível, sendo sim paisagem, pois comporta uma quantidade de objetos sonoros, e território, pois essa paisagem torna-se qualitativamente singular a partir da ação de atores particulares, mas reconhece-se que essa configuração teria sido dinâmica um dia, não mais o sendo. É o espectro residual de uma paisagem tornada território, reconhecido como *lugar sonoro histórico* a partir de parâmetros de *autenticidade* mais ou menos pertinentes, com diferentes graus de fidedignidade histórica científica, mas que assumem o lugar de fala, que reivindicam para si a prerrogativa de “coisa”, esse *eidolon*, ausência presentificada que se enuncia, que descreve sem ser, a (re)-apresentação da coisa, dessa paisagem/território sonoro que não podemos ouvir, mas que busca evocar um universo de sentidos a partir daquilo que permanece, o sentido desse *lugar* que sobrevive apenas enquanto espectro residual por meio da transmissão imperfeita das formas pelas quais fora compreendido um dia.

E é dessa forma que concluímos a presente reflexão: como pensar não apenas a trilha sonora ou simplesmente descobrir precisamente qual era a paisagem sonora de determinado lugar histórico, mas sim pensar a experiência sonora de determinado recorte, a relação dos indivíduos com esse espaço permeado de sons não mais localizáveis. Esse é um questionamento específico para um tipo de fonte como a aqui tomada, ou seja, obras audiovisuais que busquem abordar um tema histórico e que tenham a música e as sonoridades como objeto privilegiado, como no caso de *Cadillac Records*, que se propõe a contar a história de uma gravadora e dos principais artistas relacionados à mesma. A distinção do tratamento dado no design de som que identificamos diz muito mais acerca da construção das personagens e da sua relação com o seu espaço e tempo do que propriamente uma reconstrução específica desse lugar. Quando vemos a diferença entre um Muddy Water lutando contra os barulhos da cidade com seu violão e no momento seguinte impondo-se com sua guitarra o que aparece é muito mais relacionado à forma pela qual o músico buscava empoderar-se naquele espaço sonoro do que propriamente uma descrição do mesmo – tendo em vista, por exemplo, que não temos apenas um aumento da intensidade sonora de sua guitarra agora

amplificada, mas uma redução dos ruídos urbanos e mesmo uma reorganização do design de som na ferramenta Dolby surround. O mesmo podemos inferir quando do estudo de caso 1, na cena da Macomba Lounge, e de nossa reflexão acerca da incompatibilidade entre a música apresentada e a configuração de banda que se esperaria: o que temos ali não é a estruturação de uma paisagem sonora fiel ao tempo, mas sim uma que evocasse aos espectadores o sentimento de estar ali, naquele lugar e àquele momento, dadas as devidas “traduções” e proporcionalidades semânticas. É importante notar isso: se a experiência musical é em grande medida uma relação “ambiental”, o que se buscou de forma muito interessante nesse filme foi precisamente evocar os aspectos simbólicos que ilustrassem a relação das personagens históricas com o seu tempo, relação essa que viria a pautar as formas pelas quais viriam a tomar decisões e orientar suas ações rumo a um processo de ocupação e, por que não, territorialização daquele espaço sonoro, daquela cultura musical que viria a se tornar referencial nacional.

O grande objetivo ao fim dessa pesquisa foi o de contribuir tanto para os estudos acerca do blues, sua História e legado quanto para a ciência histórica como um todo, lançando luz sobre uma possibilidade de fonte e de metodologia que possa estender nossos horizontes a esclarecer aspectos da nossa relação do presente para com o passado que escapam o óbvio. Pensar filmes sobre recortes históricos não apenas como relatos de seu tempo (passado) e abrindo o prisma de análise para todo o aparato sonoro, levando em consideração tanto a escolha de números musicais como aspectos da textura sonora propriamente dita, incluídos aqui, por exemplo, efeitos sonoros e todas as potencialidades do Dolby surround. Dessa forma, observemos essas fontes diferentes pela perspectiva da *autenticidade* (espectral) do *lugar sonoro histórico* (residual), tomando ciência acerca da natureza desse tipo de referencial, para compreender os sentidos por trás de nossa relação para com o passado centrados aqui não no paradigma da *visão*, mas sim da *escuta*.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas: estudos sobre poética e literatura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo”. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES. **Aristóteles – Vida e Obra**. São Paulo: Editora Nova Cultura (coleção “Os Pensadores”), 1999.

ATKEN, Stuart C. ; ZONN, Leo E. “Re-apresentando o lugar pastiche” (1994). In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 (2ª edição).

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011

COHODAS, Nadine. **Spinning blues into gold: the Chess brothers and the legendar Chess Records**. EUA, New York: St. Martin’s Press, 2000.

CUSTEN, George F. “Making History” (1992). In: LANDY, Marcia (org.). **The Historical Film: history and memory in film**. EUA: Rutgers University Press, 2001.

DAVIS, Francis. **A History of the Blues: the roots, the music, the people**. EUA: Da Capo Press, 2003.

DAVIS, Natalie Zemon. “Antropologia e História nos anos 1980” (1982). In: NOVAIS, Fernando A. ; SILVA, Rogério F. da (orgs.). **Nova História em perspectiva 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DAVIS, Natalie Zemon. “Any resemblance to persons living or dead: films and the challenge of authenticity”. **The Yale Reviews**, 86, (1986-87).

DÓRIA, Daniel P. Carrijo. “At Last: Beyoncé, Etta James e o star system em Cadillac Records (2008)”. In: MENDONÇA, Janiclei ; RODRIGUES, Marcos H. C, ; OLIVA, Rodrigo. **Luz, Câmera, Comunicação: convergências da linguagem cinematográfica nas produções publicitárias e jornalísticas**. Londrina, PR: Syntagma Editora, 2016. ISBN: 978-85-62592-24-9.

DÓRIA, Daniel P. Carrijo. **A história do blues no cinema do século XXI**. Curitiba, PR: Editora Appris, 2019.

DÓRIA, Daniel P. Carrijo. “O Espaço sonoro do blues no cinema”. **Revista Livre de Cinema**, vol. 4, n. 3, pág. 60-74, set-dez, 2017. ISSN: 2357-8807.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia (vol.2)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia (vol.4)**. São Paulo: Editora 54, 1997.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

DUNKER, Christian Ingo Lenz ; RODRIGUES, Ana Lucília (dir.). **A criação do desejo**. São Paulo: nVerso, 2015 (Coleção cinema e psicanálise, vol.1, 2ª edição).

DUNKER, Christian Ingo Lenz ; RODRIGUES, Ana Lucília (dir.). **A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção**. São Paulo: nVersos, 2015 (Coleção cinema e psicanálise, vol.2, 2ª edição).

- ERLICH, Lillian. **Jazz: Das Raízes ao Rock**. Ed. Cultrix, 1977.
- EVANS, David. **Big Road Blues: tradition and creativity in the folk blues**. California, EUA: Da Capo Press, 1982.
- FERRAZ, Silvio. “Sémiotique et musique: une approximation supplémentaire”. **Applied Semiotics/Sémiotique appliquée 3 : 6/7** (1999).
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010 (2ª edição).
- FILENE, Benjamin. **Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music**. EUA: University of North Carolina Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2010 (20ª edição).
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GIOIA, Ted. **Delta Blues**. EUA: W.W. Norton & Company Inc., 2009.
- GLOVER, Tony ; DIRKS, Scott ; GAINES, Ward. **Blues with a Feeling: the Little Walter story**. EUA: Routledge, 2002.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: narrative film music**. EUA: Indiana University Press, 1987.
- GORDON, Robert. **Can't be Satisfied: the life and times of Muddy Waters**. EUA, Nova York: Little, Brown and Company, 2002.
- GRAZIAN, David. **Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban City Clubs**. EUA: The University of Chicago Press, 2005.
- GROUT, Donald J. ; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Portugal: Gradiva, 2001.
- GUYNN, William. **Writing History in Film**. New York, USA: Routledge, 2006.
- HENDERSON, Joseph L. “Os mitos antigos e o homem moderno”.In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008 (2ª edição).

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2009 (6ª edição).

HOPKINS, Jeff. “Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa” (1994). In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

JAMES, Etta ; RITZ, David. **Rage to Survive: the Etta James story**. EUA: Da Capo Press, 2003 (2ª edição).

JESI, Furio. “A Festa e a Máquina Mitológica”. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v.14, n.22, p. 26-58, 2014.

JUNG, Carl Gustav. “Chegando ao inconsciente”. In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008 (2ª edição).

KONG, Lily. “Música popular nas análises geográficas” (1995). In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

LANDY, Marcia. “Introduction”. In: LANDY, Marcia (org.). **The Historical Film: history and memory in film**. EUA: Rutgers University Press, 2001.

MURRAY, Albert. **Stomping the Blues**. EUA: Da Capo Press, 2000 (2ª Edição).

NIETZSCHE, Friedrich. “II Considerações Intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre história**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio ; São Paulo: Editora Loyola, 2005.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: A problemática dos lugares”. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993.

OAKLEY, Giles. **The Devil's Music: a history of the blues**. EUA: Da Capo Press, 1997 (2ª edição).

OBICI, Giuliano. "Território Sonoro (TS)". In: OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídia e territórios sonoros**. 162 f. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 2006.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira***. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: ensaio de poética do saber**. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

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

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

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

SEGREST, James ; HOFFMAN, Mark. **Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf**. EUA, Nova York: Thunder's Mouth Press, 2005.

SORLIN, Pierre. "How to look at na 'Historical' film" (1980). In: LANDY, Marcia (org.). **The Historical Film: history and memory in film**. EUA: Rutgers University Press, 2001.

VILELA, Yolanda (trad.). **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WHITE, Hayden. "A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea" (1987). In: NOVAIS, Fernando A. ; SILVA, Rogério F. da (orgs.). **Nova História em perspectiva 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WHITE, Hayden. "Historiography and Historiophoty". **American historical review** **93**, no.5, December, 1988.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 (2ª edição).

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008 (4ª edição).