UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA ECONÔMICA

RICARDO ANNANIAS PIRES

A tradição oral africana e as raízes do jazz

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA ECONÔMICA

A tradição oral africana e as raízes do jazz

RICARDO ANNANIAS PIRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História Econômica do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História Econômica.

Orientador: Profa. Dra. Antonia Fernanda Pacca de Almeida Wright

São Paulo
2008

P667 Pires, Ricardo Annanias
A tradição oral africana e as raízes do jazz / Ricardo
Annanias Pires. – São Paulo, 2008.

136 f
Bibliografia: f.81

Dissertação(Mestrado Programa de pós-graduação em História
Econômica do Departamento de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo.

1.Tradição oral 2. Jazz 3. Multiculturalismo I. Título

CDD 301

Maria Gabriela Brandi Teixeira – CRB 8 /6339

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ricardo Annanias Pires

A tradição oral africana e as raízes do jazz.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a um ex-escravo, meu bisavô Annanias, que com muito trabalho e força de vida, pôde fazer com que mais uma geração pudesse seguir adiante. Também dedico aos meus pais que deram a base para que eu pudesse traçar o caminho de minha vida.

Dedico com todo o meu amor para minha esposa Gabriela e nosso lindo filho Eric e jamais me esquecendo de meus parentes de Minas

Gerais, Recife e Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

*Agradeço a Deus por conseguir estar onde estou.
Agradeço à professora Dra. Antonia Fernanda de Almeida Wright
por ter acreditado em minha capacidade.
Ao professor Maurício Waldman pelo brilhantismo de seus estudos
sobre a cultura africana.
Agradeço aos amigos que sempre me apoiaram e torceram por mim.
Aos ingleses que se redescobriram jazz e o blues e tiraram grandes
pérolas da concha do esquecimento e mostraram a beleza e a força
da palavra através de novas músicas e novas bandas.
Enfim, agradeço a todos aqueles que de uma forma ou outra
contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.*

EPÍGRAFE

*"Na floresta quando as ramas discutem,
as raízes beijam-se"*

Tradição oral africana

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Estudar as influências que a tradição oral africana exerceu na formação do jazz.

Objetivo Específico

- Identificar a relação entre o blues norte americano e o canto dos griots africanos.

JUSTIFICATIVA DO TEMA

É notório que tanto o jazz, quanto o blues receberam uma grande contribuição da cultura africana, porém, este estudo se justifica pela contribuição que o mesmo pode oferecer ao tratar do tema proposto com uma maior imersão.

METODOLOGIA

Esta pesquisa apresenta uma orientação descritiva, onde seu delineamento visa identificar a existência de relações entre a tradição oral africana e a oralidade do blues americano. A coleta de dados da pesquisa será a partir de levantamento bibliográfico e documental.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar as peculiaridades da tradição oral africana e suas influências na criação do jazz. Os africanos, sendo um povo onde sua cultura tem como principal característica enfatizar o emprego da oralidade na transmissão do conhecimento, o faz de forma muito distinta aos padrões culturais europeus. Sob a ótica do povo africano, a palavra expressa de forma oral possui um grande valor, sendo atribuído à mesma, um nível de relevância tamanho que chega a ser vista como um elemento místico capaz de criar ou até mesmo destruir. Os africanos, presentes em solo americano, pela imposição da escravidão, fundiram seus elementos culturais à cultura européia, dando luz uma nova concepção musical, o jazz. O jazz desde sua criação até os dias atuais, passou e passa por diversas transformações. Estas transformações, mesmo que de forma implícita, contribuem para que o jazz esteja presente nas mais diversas manifestações culturais. O jazz não pode ser considerado apenas um gênero musical de origem americana. O jazz está presente em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil, onde se torna renovado devido à riqueza e diversidade cultural deste país.

PALAVRAS-CHAVE

Tradição oral; Jazz; Multiculturalismo, África, Brasil.

ABSTRACT

This work studies the peculiarities of the oral African tradition and his influences in the creation of the jazz. The Africans, being a people where his culture has like principal characteristic emphasizes the job of the orality in the transmission of the knowledge, it does it in the very different form to the cultural European standards. Under the optics of the African people, the definite word of oral form has a great value, when attributed to same, a so great level of relevance that comes being seen like a mystic element able to create or even to destroy. The Africans, presents in American ground, for the imposition of the slavery, fused his cultural elements to the European culture, giving there shines a new musical conception, the jazz. The jazz from his creation up to the current days, passed and it suffers several transformations. These transformations, even that in the implicit form, they contribute so that the jazz is present in more several cultural demonstrations. The jazz cannot be considered only a musical type of American origin. The jazz is present in several parts of the world, including in Brazil, where it becomes renewed due to the wealth and cultural diversity of this country.

KEY WORDS (5)

Oral tradition; Jazz; cultural exchange, Africa, Brazil.

SUMÁRIO

OBJETIVO

JUSTIFICATIVA DO TEMA

METODOLOGIA

Resumo 02

Abstract 03

INTRODUÇÃO 07

1 O FUNDAMENTO DA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA 09

2 DA ÁFRICA PARA AS AMÉRICAS 24

3 OS PRIMÓRDIOS DA CULTURA AFRO NORTE AMERICANA 39

3.2 Os Spirituals e a música Gospel 56

3.3 O Ragtime 60

4. NEW ORLEANS 63

5 - A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA NO BLUES 74

CONSIDERAÇÕES FINAIS 79

BIBLIOGRAFIA 81

ANEXOS 83

Lista de Figuras

Figura 1 - Mandingo Jalis, The Gambia, 1974	91
Figura 2 - Vista do forte escravo em Ilha Bance	92
Figura 3 - Anúncio datado de 1779 do 'Jamaica Mercury'	93
Figura 4 - Am I not a Man and a Brother	94
Figura 5 - Açúcar das Índias Ocidentais	95
Figura 6- Publicação sobre a Revolta de Nat Turner	96
Figura 7 - Novos cativos sendo amarrados	97
Figura 8 - Inspeção e venda de negro	98
Figura 9 - Leilão de escravos em Richmond, Virginia	99
Figura 10 - Anúncio de venda de escravos	100
Figura 11 - Anúncio sobre escravo foragido	101
Figura 12 - Soldados negros da 107th Infantaria da União	102
Figura 13 - Soldado montando guarda	103
Figura 14 - Refugiados negros saindo de Richmond	104
Figura 15 - Uma cena da guerra civil americana	105
Figura 16 - Assinatura da "Bone dry".	106
Figura 17 - Apreensão de bebida alcoólica	107
Figura 18 - Eliminação da bebida	108
Figura 19 - Poema sobre John Henry	109
Figura 20 - Mapa da localização da lenda de John Henry	110
Figura 21 - Delta do Mississipi	111
Figura 22 - Billie Holliday	112
Figura 23 - Ella Fitzgerald	113

Figura 24 – Mapa do Império Mali	117
Figura 25 – Itinerário de Sundjata Keita	118
Figura 26 – Eric Clapton	119
Figura 27 – Elmore James	120
Figura 28 – The Doors	121
Figura 29 – Willie Dixon	122
Figura 30 – Muddy Waters	126
Figura 31 – Bo Diddley	127

INTRODUÇÃO

A história do jazz já foi abordada e estudada através de diversas formas, porém sempre tiveram como ponto de partida, um cenário obscuro quando eram citadas suas influências culturais africanas. Por outro lado, desenvolver um estudo historiográfico sobre gêneros musicais, muitas vezes nos inclina apenas a abordarmos biografias de músicos e fatos importantes de suas épocas. Mesmo apresentando uma forte inclinação para tal, este trabalho tem como foco abordar de uma forma mais profunda a tradição oral africana e seus reflexos na cultura dos Estados Unidos e no Brasil. Seria um grande equívoco acreditarmos que o jazz representa integralmente uma música de origem africana, mas sim é o resultado do intercâmbio da tradição da cultura ocidental com a cultura africana. A tradição cultural proveniente da Europa contribuiu com a língua inglesa, estilos musicais, escrita e técnica musical, além de instrumentos musicais ainda não conhecidos pelos africanos e por parte da tradição cultural africana, houve uma presença marcante da dança, do ritmo mais intenso e principalmente da improvisação associada a um estilo muito particular de se cantar.

Para muitos, o jazz é um gênero musical extremamente técnico e complexo, onde só os apreciadores conseguem entendê-lo por completo, mas é importante assegurar que este gênero musical possui diversas ramificações onde pode apresentar um perfil

extremamente técnico como, por exemplo, o *bebop*, ou ser caracterizado pela oralidade do *blues*. Do século XVIII ao XX, os gêneros musicais que contribuíram para a formação do jazz passaram por diversas evoluções, tanto por influências de ordem social, quanto cultural, conferindo assim, uma vasta gama de estilos e atendendo a diversos públicos. É importante identificar como o jazz pôde contribuir para a ocidentalização do afro-descendente e ao mesmo tempo também contribuir para a sua aceitação na cultura ocidental. Se pudéssemos definir o jazz com uma palavra, ela seria improvisação. E não há improviso sem sentimento, sendo assim talvez esta seja a razão de sua constante reinvenção através do século XX. Com o passar dos anos, o jazz ultrapassou a fronteira americana, recebendo influências e influenciando gêneros musicais na Europa, Ásia e América Latina.

1 - O FUNDAMENTO DA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA

Ao abordarmos os princípios fundamentais da oralidade africana e seus reflexos nas manifestações musicais nos Estados Unidos é importante ressaltarmos que na cultura africana, o emprego da articulação da palavra como forma de expressão da língua, detém um alto grau de importância. A oralidade pode expressar aspectos místicos, ou apenas relatar fatos ocorridos durante um determinado período histórico¹. Para os povos do Ocidente africano, a fala humana é vista como o poder da criação. Na África Ocidental, a fala é considerada a materialização das forças místicas interiores do espírito. Devemos entender que de uma maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão mística do mundo. Enquanto na Europa, a palavra magia é vista em um sentido negativo, na África é vista como a manipulação das forças visando prover o equilíbrio do Universo.

Em Mali, acredita-se que *Maa Ngala*, figura divina considerada o Deus criador, fez o homem designando-o como um guardião de tudo aquilo que foi criado no Universo. *Maa Ngala* animou as forças cósmicas que dormiam estáticas através da fala. Da mesma forma, a fala humana pode animar e dotar de movimento aquilo que está inerte. Para que a fala possa surtir efeito, a mesma deverá ser dotada de ritmo, sendo assim, fala é considerada o grande agente

¹ Segundo P. Diagne cita no livro História Geral da África, cap. 10, pág. 247, que a tribo Fulbe afirma que “a narrativa é o lugar onde se encontra o passado”: *Hanki koy daarol awratee*.

ativo da magia africana devido ao fato da mesma ser dotada tanto de poder para criar, quanto para destruir. A partir destas crenças, poderíamos identificar o quanto é importante para os africanos o uso da palavra associada ao ritmo, onde os mesmos acreditam que segundo (HAMPATÉ BÂ, 1972)

"Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre espíritos que são por sua vez, as potências da ação."

De acordo com (VANSINA, 1961), as civilizações africanas, tanto no Saara quanto ao sul do mesmo, eram em grande parte civilizações baseadas na palavra falada, mesmo na África Ocidental onde já existia a escrita, a partir do século XVI, poucas pessoas sabiam escrever e o ato de se escrever ficava relegado a um plano secundário diante dos interesses da sociedade. Diante de tais fatores, seria um grande erro considerarmos que a civilização africana era primitiva por priorizar a comunicação oral em detrimento da escrita.

Para que as tradições orais de uma civilização sejam bem compreendidas, faz-se necessário observar a atitude da mesma em relação ao discurso. Tal postura é completamente diferente das civilizações que registram de forma escrita todas as mensagens importantes. Por outro lado, uma sociedade oral faz o uso da palavra

como uma forma de se preservar a sabedoria ancestral através do testemunho verbal. Diante de tais argumentos, ainda de acordo com (VANSINA,1961), a oralidade representa uma atitude diante da realidade dos fatos vividos e não uma ausência de habilidade para reproduzir os acontecimentos ocorridos. De forma bem diferente de textos escritos, no que se refere à leitura e interpretação de um registro, um registro oral deve ser executado, decorado, digerido e muitas vezes exigem-se um retorno constante à fonte para que o seu verdadeiro significado seja literalmente compreendido. Muitos estudiosos africanos como Amadou Hampâté-Bâ² afirmam que ao se estudar a tradição oral africana, deve-se aprender a trabalhar mais lentamente para que sejam entendidos e assimilados elementos de uma memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma.

Existem diversas definições sobre a tradição oral, porém dificilmente conseguem defini-la completamente, devido à imensa gama de elementos que a caracterize. Sendo assim, para entendermos a tradição oral, precisamos identificar elementos como o verbalismo e suas diferentes formas de transmissão. Muitas vezes a tradição oral é delimitada por rigorosas regras que têm por objetivo padronizações da verbalização e seus meios de difusão. Porém, existem tradições onde os seus difusores, também chamados de *griots*, apresentam uma total liberdade de transmitir o conhecimento.

² BÂ, A.H. 1972. Aspects de la civilization africaine. Paris, Présence Africaine .

Os *griots* são considerados os menestréis, ou trovadores que têm como função animar as recreações populares, através da música, contos populares e poesia. Muitas vezes os *griots* percorrem um país divulgando a sua arte de forma solitária e itinerante ou acompanhando alguma família importante fazendo parte de uma grande comitiva. Os *griots* são classificados em três categorias: *griots* músicos; *griots* embaixadores; *griots* genealogistas, historiadores, poetas ou os três ao mesmo tempo.

Os *griots* "*músicos*" são compositores e instrumentistas que podem tocar diversos instrumentos musicais como: monocórdio, guitarra, cora, tantã, kalimba entre outros. Normalmente são grandes cantores que preservam e transmitem as tradições antigas. Os *griots* "*embaixadores*" são responsáveis pela mediação em casos de disputas entre famílias. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real e algumas vezes estão ligados a apenas uma pessoa. Os *griots* *genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo) são grandes contadores de história, além de grandes viajantes dos quais não estão necessariamente ligados a uma família.

Na língua bambara³, os *griots* também são chamados de *dieli* que significa sangue. O termo *sangue* (*dieli*) denomina em um sentido figurado, que a função do *griot* é disseminar a informação

³ Língua falada na região da antiga África Ocidental francesa.

dentro da sociedade, assim como o sangue percorre pelo corpo. Os griots são dotados de grande liberdade no falar, devido a importância de sua função na sociedade que lhes dão direitos únicos, como por exemplo, falar de forma imprudente a algum membro da nobreza ou de alguma família importante. O griot não tem compromisso nenhum em ser discreto, ou respeitar a verdade e inclusive pode até mentir, sem que isso seja visto de forma negativa diante da sociedade. Uma tradição pode ser permissiva diante das mentiras dos griots, ou invenções dos dielis, inclusive a sociedade pode aceita-la estando ciente de que a mesma não é totalmente verossímil.

Como já foi dito anteriormente, uma das mais importantes funções dos griots é o papel de porta-voz dos nobres. Enquanto um nobre não pode retroceder em suas palavras, muito menos faltar com a verdade, os griots podem atuar como negociadores nas mais diversas situações como, por exemplo, assuntos matrimoniais, disputas territoriais e até mesmo assuntos militares. Na cultura africana, a designação mais importante para um griot é quando o mesmo também exerce a função de *tradicionalista-doma*, ou seja, *Grande Conhecedor*.

Quando o título de *tradicionalista-doma* é atribuído a um griot, significa que o mesmo é dotado de grande credibilidade e a fidelidade de seus relatos nunca deverá ser alterada. E é por esta razão que ao

ser transmitida uma tradição oral, costuma-se perguntar se a mesma provém de *dieli* ou *doma*. Em outras palavras, poderíamos entender tal pergunta, como um questionamento sobre a credibilidade da tradição a partir de sua fonte. Porém, ser um *tradicionalista-doma* em uma África colonizada, passou a ser um grande desafio, pois, para o colonizador, as tradições sendo cultuadas por um povo, impedem ou então dificultam o seu domínio. Sendo assim, os tradicionalistas passaram a ser perseguidos ou então desacreditados pelo poder colonial para que suas próprias idéias pudessem prevalecer ao invés da tradição original⁴.

Diante de tamanha importância da função comunicacional e da manutenção das tradições culturais de sua sociedade, poderíamos afirmar que os griots atuaram como agentes ativos nas transações comerciais e na disseminação das informações entre os países africanos. Independentemente das diversas versões que os griots possam relatar sobre um mesmo fato histórico é importante ressaltarmos que a legitimidade da tradição narrada é válida a partir da existência de uma mesma seqüência de fatos ocorridos. Para uma tradição oral, o testemunho ocular é um elemento primordial para conferir o mínimo possível de distorções.

⁴ Bâ, A. H. apud História Geral da África p. 188

É muito comum que o “boato” a partir de conclusões especulativas e pouco focadas em relação à veracidade de fatos ocorridos no passado, possa vir a ter valor como expressão popular e até mesmo dar origem a uma nova tradição quando o mesmo for repetido por várias gerações. A oralidade apresenta uma grande diversificação no que se refere à escolha e transmissão das palavras, onde as mesmas podem ser decoradas, em outros casos, podem ser utilizadas livremente pelo artista que as dissemina. O conteúdo da mensagem a ser transmitida em uma tradição oral africana pode ser caracterizado por quatro formas básicas que são: poema, fórmula, epopéia e narrativa.

O termo “poema” utilizado por (VANSINA,1961), refere-se a todo conteúdo decorado e dotado de uma estrutura específica incluindo canções. Já o termo “fórmula”, trata de uma formatação estética não muito rígida apesar de também ser decorada. Identificamos a estrutura “fórmula” em provérbios, charadas, orações e genealogias. É importante observarmos que as tradições não compreendem só a mensagem, mas também as palavras que servem de veículo de difusão. A “epopéia” representa uma forma de tradição oral africana, onde o artista ou griot tem completa liberdade na escolha das palavras dentro de um conjunto pré-estabelecido de regras formais como rimas, padrões tonais, número de sílabas entre outras formatações. A “epopéia” devido à liberdade de ação do

artista, como já foi citada anteriormente, pode apresentar várias versões sobre um fato ocorrido no passado. Diante de tal contexto é cabível ao historiador observar que provavelmente todas as versões de uma “epopéia” baseiam-se de um único fato original.

E por último, as “narrativas”, apresentam também uma ampla liberdade de expressão por parte do artista, onde o mesmo pode fazer uso de diversas combinações, ênfases, remodelações além de outros tipos de desenvolvimentos. Apesar de o artista poder se expressar livremente nas “narrativas”, no ponto de vista social, muitas vezes o mesmo poderá estar condicionado a uma maior fidelidade às fontes. Os africanos que foram para a América, levaram consigo aquilo que segundo H. Moniot⁵ chama de “*superfície social*”, ou seja, a identidade própria que traz consigo elementos de um passado inscrito nas representações coletivas de tradições que o explica e o justifica. Sem esta “*superfície social*”, as tradições não seriam mais transmitidas e por conseqüência, não haveria sentido da mesma continuar a existir.

Para elucidarmos um pouco mais a respeito da tradição oral africana é importante observarmos o trabalho que o historiador senegalês Djibril Tamsir NIANE (1982) desenvolveu respeito do relato que reúne os notáveis feitos que cercam a memória do imperador

⁵ Moniot, H. 1962. “Pour une histoire de l’Afrique noire.

Sundjata Keita, soberano do Mali, "*Senhor do Umbigo do Mundo*", "*Pai do País Luminoso*", "*Herói dos cem reis vencidos*" e "*Senhor dos múltiplos nomes*"(NIANE, 1982: 12/13). Do século XII D.C ao século XV, o Império Mali, conforme afirma (Waldman 1998) foi uma das grandes formações estatais do passado permeado pelo curso dos grandes rios Senegal e Niger, espalhando-se sobre a Savana, onde cultivava um pujante comércio que através de diversas rotas, entendia-se do Golfo da Guiné, do Sudão Oriental, do Magreb e do Egito.

É importante destacarmos que esta vasta porção territorial ocupada pelo Império Mali, era composta por uma grande diversidade de etnias e mesmo diante de tantas particularidades, tais diferenças foram respeitadas sem comprometer a governabilidade. Conforme afirma (Waldman 1998:3), o resgate da atuação de Sundjata e dos fatos que cercam seu reinado (entre 1230 e 1255 d.C.), foi baseado naquilo que o autor denominou de "*memória viva consignada na atividade secular, ou mesmo milenar dos griots*". Ainda (Waldman 1998) define os griots como interlocutores de uma cosmovisão negro-africana que possui na oralidade a principal forma de garantir concisão e beleza na narrativa, além de também apresentar uma visão muito particular do conceito Tempo e Espaço.

E esta forma de se manifestar, baseada em uma narrativa carregada de simbolismos nos dá uma grande compreensão daquilo que (Leite 1992) denomina como "*África Profunda*". A definição do termo "*África Profunda*" apresentado por Leite, teria origem num "pensamento dominado por uma metodologia não diferencial, eivada de preconceitos e fundamentada nos limites de suas proposições, não atingindo o núcleo de outras realidades históricas" (Leite 1992: 85).

A Epopéia de Sundjata Keita narra o confronto de dois soberanos altamente influentes e ao mesmo tempo significativos no que se refere aos respectivos "mundos" que ambos representavam. Sundjata Keita representa um personagem fortemente islamizado, onde há muito tempo o islã já estava presente nas elites de toda a região do Sudão Ocidental⁶. E Suamoro Kanté, o *grande herói da savana* e rei do Sosso⁷, representa a tradição africana carregada de rituais, crenças e valores baseados no misticismo. É interessante ressaltarmos que Sundjata Keita, apesar de ser seguidor do islã, não

⁶ O termo *Sudão*, procede de um topônimo de origem árabe: o *Bilades-Sudan*, isto é, o *País dos Negros* (PAULME, 1977: 37). Esta expressão foi incorporada pela Geografia Colonial Européia, dizendo respeito, como para seus proponentes originais, aos países localizados entre o Mar Vermelho, a Oeste, e o Atlântico, a Leste, acompanhando a faixa de Savanas e de Estepes que se sucedem latitudinalmente após o Deserto do Saara. Nesta linha de compreensão, passou-se a falar em *Sudão Oriental* ou *Sudão Anglo-Egípcio* (a atual República do Sudão) e em *Sudão Ocidental*, que predominantemente dominado pela França, foi também nomeado como *Sudão Francês*.

⁷ Sosso, grupo étnico existente na região da Guiné.

abandonou totalmente suas tradições seculares da prática do misticismo.

Essa era uma prática muito comum na África sub-saariana onde os indivíduos islamizados normalmente viviam em uma dualidade de crenças e tradições, onde mesmo os seguidores do islã mais fervorosos, normalmente não abandonavam por completo as tradições místicas de seu povo. Sendo assim, o confronto de Sundjata Keita e Suamoro Kanté não foi de ordem religiosa, mas sim de ordem política, pois o islamismo era visto como um ícone de modernidade que poderia vir a corromper as tradições seculares de todas as etnias regionais⁸. Em outras palavras, ambos eram tradicionalistas, mas apenas Sundjata apresentou uma postura menos ortodoxa procurando incentivar a pluralidade tanto em termos religiosos, quanto em termos sociais.

O confronto entre Suamoro e Sundjata apresenta outras peculiaridades. De acordo com (Waldman 1998, 22:23), Suamoro também era conhecido como *o Rei Feiticeiro e Ferreiro*, pois o mesmo governava um clã do povo manden especializado em metalurgia do ferro e completamente obstinado a banir os islâmicos da região. O fato de serem hábeis nas artes da metalurgia, naturalmente os

⁸ Bantus e Sudaneses constituem dois dos principais grupos negroafricanos, cada um deles reunindo centenas de etnias. (WALDMAN 1998:43)

propeliam para as ações militares. Na Epopéia, Suamoro foi visto como um rei saqueador combatendo os islâmicos impedindo suas transações comerciais, especificamente o tráfico de escravos, que antes mesmo da colonização européia já era uma prática nos mercados do Mediterrâneo, além de outras regiões islamizadas. Outro fator importante foi o seqüestro da meia irmã de Sundjata e de seu griot Balla Fasséké.

A Epopéia é dividida em três partes, *a profecia, o exílio e o retorno do rei*. A profecia citada na Epopéia é referente à Naré Fa Maghan, rei de um pequeno reino em Mali no ano de 1200 D.C. O rei Magnan era descendente de uma longa linhagem de grandes caçadores, conhecido por sua bravura e também pela habilidade de se comunicar com os *djinnns*, espíritos que exercem influência sobre os vivos. Nessa época, os governantes Mandinkas eram seguidores do islamismo, porém ainda mantinham suas crenças nos espíritos. Certo dia, um caçador vindo do norte veio até Maghan e fez uma profecia. A profecia dizia que dois caçadores iriam até o rei com uma mulher muito feia, mas apesar de sua aparência o rei deveria casar-se com ela, pois dessa união surgiria o maior soberano de todos os tempos. Tempos depois, dois caçadores chegam diante do rei, acompanhados de uma mulher feia e corcunda chamada Sogolon Kedju. Era conhecida como a “*mulher búfalo*” que dotada de poderes mágicos assolou a terra de *Do* matando caçadores e cidadãos

igualmente. Os caçadores contaram ao rei que também fizeram o uso de poderes mágicos para capturarem Sogolon Kedju e, por conseguinte a ofereceram para o soberano.

Ciente da profecia, o rei logo se casou com Sogolon e dessa união tiveram um filho, Mari Diata. Sendo filho de Sogolon, Mari Diata passou a ser chamado de Sogolon Diata, e eventualmente de Sundjata. A Epopéia narra uma série de intrigas que constantemente ameaçam a subida de Sundjata ao trono de Mali logo após a morte de seu pai. Diante da crescente ameaça a sua vida e de seu filho, Sogolon Kedju exilou-se para poder criar seu filho Sundjata livre de possíveis atentados por parte daqueles que cobiçavam o trono de Magnan. Após anos de exílio, o trono de Mali estava nas mãos do poderoso rei feiticeiro Suamoro Kanté que associando magia e um poderoso exército, consegue exercer poder sobre os diversos soberanos e etnias adjacentes ao reino que antes pertencera ao rei Magnan, pai de Sundjata.

Surge na trama a presença de um griot, Balla Fasséké que é dotado de poderes mágicos e consegue através de seu instrumento musical, o balafon dominar os animais peçonhentos, além de utilizar a própria música para controlar o inimigo de seu rei, no caso, Suamoro Kanté.

A Epopéia narra vários confrontos entre Suamoro, o rei usurpador e Sundjata, o legítimo soberano na linha de sucessão do trono de Mali. Finalmente a Epopéia chega ao fim após uma série de embates onde a utilização da magia foi a chave para a vitória de Sunjata sobre Suamoro. Sundjata Keita tornou-se um líder respeitado, morrendo em 1255, deixando um império que durou mais de dois séculos. O papel dos griots, tanto na própria trama da epopéia, quanto na difusão da mesma durante os séculos, permeia uma nítida valorização da imagem de Sunjata Keita em detrimento a Suamoro Kanté. Esta generosidade com a imagem de Sundjata está diretamente ligada ao *imaginário popular*, onde inclusive os griots atribuem ao poderoso e legítimo Imperador de Mali, a invenção dos principais instrumentos musicais utilizados por eles, *balafon* e o *dan*.

De um modo geral, o pensamento africano é bem distinto no que se refere à relação *espaço, tempo e força vital*. Em outras palavras, o tempo é um eixo dinâmico no qual o ciclo da vida entre outros ciclos, permeia através de uma sucessão de eventos.

“... Este sentimento estava traduzido no pensamento africano como uma permanente reconstrução do mundo pela constante renovação do equilíbrio entre as forças vitais. Nas culturas africanas, o passado era honrado por sugerir aos homens do presente seus compromissos como devedores das gerações ancestrais. Graças ao passado, existiam as linhagens e se prognosticava a proteção para as gerações seguintes, ligando o homem do presente aos antepassados mais remotos e ao próprio Pré-existente.” (WALDMAN 1998: 19).

E também (SERRANO 1983), afirma que o pensamento africano observa o tempo de forma mítica e estreitamente ligado a um espaço específico numa relação de espaço-tempo na qual as forças sociais se confrontam e se revitalizam constantemente. A relação *espaço-tempo* na ótica africana envolve um dinamismo baseado na dinâmica de ordem espiritual e material, onde ambos estão intimamente ligados às forças vitais. Amadou HAMPATÉ-BÂ demonstra como o mítico e a relação *espaço-tempo* se manifestam no contexto africano:

“Tomemos o exemplo de *Thianaba*, a serpente mítica peul, cuja lenda narra as aventuras e a migração pela savana africana, a partir do Atlântico. Por volta de 1921, o engenheiro Belime, encarregado de construir a barragem de Sansanding, teve a curiosidade de seguir passo a passo as indicações geográficas da lenda, que ele havia aprendido com Hammadi Djenngoudo, grande Conhecedor peul. Para sua surpresa, descobriu o antigo leito do Níger” (1993: 216).

Na ótica da tradição oral africana, o mundo não é visto como um cenário onde os acontecimentos apenas ocorrem, mas sim como um todo onde tudo está interligado. Nada supera a força da oralidade africana, onde a escrita, “é considerada um fator externo à pessoa, e por esta razão, impacta negativamente os processos de comunicação” (LEITE, 1992: 87).

2- DA ÁFRICA PARA AS AMÉRICAS

Em meados do século XV, a África⁹ estabeleceu uma relação única com a Europa que levou à devastação e a despovoamento do continente, mas por outro lado contribuiu para a prosperidade e o desenvolvimento da Europa. Do século XVI até o final do século XIX, os europeus começaram a estabelecer um comércio de cativos africanos. No início este tráfico só complementou um comércio de seres humanos que já existia dentro da Europa, no qual os europeus tinham escravizado um a outro. Alguns Africanos escravizados também foram enviados para a Europa, o Oriente Médio e outras partes do mundo antes de meados do século XV. Esta prática era comum e o comércio de seres humanos existia há muito tempo na África.

Estima-se que no início do século XVI, aproximadamente 10 por cento da população de Lisboa fosse de origem africana. Muitos desses cativos africanos cruzaram o Saara e chegaram a Europa e outros destinos da África Norte, ou foram transportados através do Oceano Índico. O comércio escravo transatlântico começou durante o século XV quando Portugal, e posteriormente outras monarquias européias, foi finalmente capaz de expandir-se para o ultramar e conseguir chegar à África. O português primeiro começou a raptar a gente da costa do Oeste da África e os levavam à Europa como

⁹ <http://www.bbc.co.uk/london/content/articles/2007/03/23/abolition_hakim_adi_feature.shtml>
Acessado em 23/03/2007

escravos. Depois da descoberta europeia do continente americano, a exigência do trabalho africano gradualmente cresceu como outras fontes do trabalho – tanto a mão-de-obra europeia como a do americano – foram vistas como insuficientes.

A Espanha capturou os primeiros africanos e os levou para as Américas e Europa no início de 1503 e a partir de 1518 os primeiros cativos passaram a ser enviados diretamente da África para a América. A maior parte dos africanos cativos era proveniente da Costa Oeste da África, aproximadamente uns 5000 Km entre o que hoje chamamos de Senegal e Angola. E também a maior parte de Benin, Nigéria e Camarões.

Os historiadores ainda discutem exatamente quantos Africanos foram forçosamente transportados através do Atlântico durante quatro séculos. Estima-se que seja por volta de 11 milhões de pessoas. Dos 11 milhões de indivíduos, menos de 9.6 milhões sobreviveram à assim chamada de meia passagem através do Atlântico, devido às inumanas condições nas quais eles foram transportados, e a supressão violenta de qualquer resistência de bordo. Muitas das pessoas que foram escravizadas no interior africano acabaram morrendo na longa viagem à costa. Estima-se que o número total de Africanos capturados na costa Leste do continente e escravizados no mundo árabe esteja entre 9.4 milhões e 14

milhões. Essas referências são imprecisas devido à ausência de registros escritos.

A retirada forçada de até 25 milhões de pessoas do continente obviamente teve um efeito principal no crescimento da populacional da África. Sendo assim, podemos supor que no período de 1500 a 1900, a população da África tenha se estagnado ou diminuído. Os seres humanos, além de muitos recursos minerais e naturais que foram tomados da África, contribuíram para o desenvolvimento capitalista e a prosperidade da Europa. A África foi o único continente a ser afetado de forma tão drástica e esta perda da população demográfica e potencial foi um fator principal que levou ao seu posterior subdesenvolvimento econômico. A relação de desigualdade que foi gradualmente criada como consequência da escravização de Africanos foi justificada pela ideologia do racismo - a noção que os Africanos foram naturalmente inferiores a europeus. Esta ideologia, que também foi perpetuada pelo colonialismo, é um dos legados mais significantes deste período da história.

O desenvolvimento econômico e social de África antes 1500 esteve indiscutivelmente à frente da Europa na mesma época. Isso por que houve grandes impérios na África do Oeste, o Ghana, o Malí e Songhay que forneceram os meios de alavancagem econômica da Europa antes dos séculos XIII e XIV e inevitavelmente despertando o interesse de europeus na África ocidental. O império africano do

oeste do Malí foi maior que a Europa Ocidental e se empenhou para ser um dos Estados mais ricos e poderosos no mundo. Para fundamentar essa afirmação (ADI, 2007) explica que quando o imperador do Malí, Mansa Musa visitou o Cairo em 1324, trazia consigo tanto ouro, que o seu preço caiu dramaticamente e não recuperou o seu valor até 12 anos depois. O império de Songhay era conhecido, entre outras coisas, por sua universidade de Sankore baseado em Timbuktu.

Os historiadores discutiram por muito tempo como e por que as monarquias africanas e os comerciantes estabeleceram um comércio que foi tão desvantajoso para África e os seus habitantes? Alguns argumentaram que a escravidão foi endêmica na África e que, por isso, a demanda da Europa rapidamente levou ao desenvolvimento de um comércio organizado. Essa demanda por mão-de-obra escrava por parte da Europa passou a ser tão crescente, que rapidamente a busca por escravos em solo africano começou a ser feita ou por intermédio de grandes caçadas, ou até mesmo através de guerras incentivadas para finalidade de aquisição de prisioneiros.

Os africanos poderiam ser escravizados como punição por um crime, como pagamento de uma dívida de família, ou o mais comumente de todos, sendo capturado como os presos da guerra. Com a presença de barcos europeus e americanos, mercadorias para

serem comercializadas em troca da gente, os africanos tiveram um estímulo majorado para escravizar um a outro, muitas vezes até mesmo exercendo a prática de rapto. Não há dúvidas de que os europeus não se arriscaram no interior do solo africano na busca dos milhões de cativos que foram transportados da África. Nas áreas onde a escravidão não foi praticada, como na região do povo Xhosa da África do Sul, os capitães europeus foram incapazes de comprar escravos.

No lado africano, o comércio escravo foi geralmente o negócio de soberanos ou comerciantes ricos e poderosos, preocupados com os seus próprios interesses egoístas ou estreitos, e não aqueles do continente. Então, não houve nenhum conceito de ser africano. A identidade e a lealdade foram baseadas em parentesco ou sócio de uma monarquia específica ou sociedade, e não ao continente africano. Os africanos ricos e poderosos foram capazes de exigir vários artigos de consumo e em alguns lugares até ouro de prisioneiros, que podem ter sido adquiridos pela guerra ou por outros meios, inicialmente sem perturbação maciça a sociedades africanas. Contudo, em meados do século XVII, a demanda europeia por cativos, em particular das plantações de açúcar nas Américas, ficou tão grande que eles só puderam ser adquiridos por intermédio de invasão, ou e guerra.

Não há dúvidas de que algumas sociedades se alimentaram de outros para obter prisioneiros em troca de armas do fogo européias, na crença que se eles não adquirissem armas de fogo se proteger, eles seriam atacados e capturados por seus rivais e inimigos que realmente possuíam tais armas. Contudo, alguns soberanos africanos realmente tentaram resistir à devastação da demanda européia por escravos. Em 1526, o Rei Afonso de Kongo, que anteriormente gozava de boas relações com o trono português, queixou-se ao rei de Portugal que os comerciantes escravos portugueses raptavam os seus súditos, despovoando a sua monarquia.

Em 1630, a Rainha Njingha Mbandi de Ndongo (na Angola moderna) tentou expulsar os portugueses do seu reino, mas foi finalmente persuadida a negociar com eles. Já em 1720, o Rei Agaja Trudo de Daomé não só se opôs ao comércio escravista, como chegou a atacar os fortes que os poderosos europeus tinham construído na costa. Mas a sua necessidade por armas do fogo forçou-o a chegar a um acordo com os comerciantes europeus. Outros líderes africanos como Donna Beatriz Kimpa Vita em Kongo e Abd al-Qadir, no que é agora o Senegal do norte, também exerceram uma grande resistência contra a exportação forçada de africanos. Muitos outros, especialmente aqueles que foram ameaçados com a escravização, bem como aqueles que foram mantidos como

prisioneiros na costa, rebelaram-se contra a escravização e esta resistência estendeu durante a meia passagem.

Estima-se agora que houve rebeliões em pelo menos 20 por cento de todos os barcos escravos que cruzaram o Atlântico. O comércio transatlântico de escravos realizou a maior migração forçada de uma população humana na história. Milhões de africanos foram transportados para o Caribe, América do Norte e América do Sul, bem como para Europa além de outros lugares. Embora a escravidão fosse efetivamente ilegal em Inglaterra desde 1772 e na Escócia desde 1778, as campanhas para aboli-la tanto o comércio como a sua prática continuaram desde então. As mulheres participaram de campanhas abolicionistas iniciando suas manifestações nos cenários domésticos e sociais, culminando até nas instâncias políticas. Aos poucos esse movimento passou a conquistar membros da aristocracia britânica como a Duquesa de Devonshire, evangélicos e intelectuais.

O movimento abolicionista inglês teve uma grande participação das mulheres por entenderem que o tratamento desumano e preconceituoso direcionado ao escravo era semelhante ao direcionado às mulheres por ocuparem um papel de submissão em relação aos homens. Esse tipo de discurso estendeu até o início do século XX

quando as mulheres passaram a reivindicar melhores condições de trabalho, sufrágio universal e igualdade social.

As ações abolicionistas em geral eram pacíficas culminando em boicotes de produtos fabricados com mão-de-obra escrava¹⁰, como por exemplo, o açúcar, onde houve uma mobilização na qual trezentas mil pessoas se recusaram a comprar tal produto. Estas manifestações normalmente eram praticadas por elementos da classe média e os seus reflexos logo influenciaram as estratégias comerciais do mercado, como por exemplo, as embalagens de produtos manufaturados de origem estrangeira apresentavam dizeres em seus rótulos que negavam a utilização de mão-de-obra escrava em sua produção.

A América Norte colonial figurou no Comércio Escravo Transatlântico tardiamente neste capítulo da história. Diferentemente do inglês, holandês e francês, a América Norte nunca se destacou no que se refere ao mercado de cativos africanos, atingindo um quinto do volume de negócios realizados na época. Contudo, a escravidão profundamente formou o desenvolvimento demográfico, social, econômico e étnico dos EUA. Por volta de 1730 os norte-americanos começaram a importar significativamente e escravizar africanos estima-se que em solo norte-americano tenha sido trazido cerca de

¹⁰ Anexo figura 5

aproximadamente seis por cento dos africanos trazidos da África para as Américas.

A maioria dos africanos que foi trazida para a América Norte, veio do Oeste da África (especialmente final do século XVII). Existiam postos comerciais estabelecidos pelos ingleses ou de origem africana situadas em Gâmbia e ao longo da costa da Guiné, onde trocavam cativos por tecidos, artigos metálicos, contas, armas entre outras mercadorias. Quando os Estados Unidos era colônia Inglesa, os postos comerciais ingleses na África eram freqüentados por americanos. Após sua Independência, os americanos não chegaram a estabelecer seus próprios postos comerciais em solo africano, comercializando basicamente rum com os postos ingleses de comércio. O estado americano de Rhode Island era o ponto de partida para as ações comerciais na África, perfazendo quase mil viagens e transportando mais de cem mil africanos para as Américas.

Nos Estados Unidos, no final do século XVIII, enquanto na região norte, existia um crescente desenvolvimento industrial, além de pequenas propriedades agrícolas, a região sul era caracterizada pelos grandes latifúndios dos quais, a mão-de-obra escrava de origem africana era a base de sua economia¹¹. O total de escravos trazidos para o continente americano totalizou aproximadamente

¹¹ Anexo figura 4

doze milhões de indivíduos, onde um milhão e meio sucumbiu durante as viagens. Somente na América do Norte, de 1618 até 1786, foram introduzidos como escravos 4,3 milhões de africanos.

Dos estados americanos, os do Sul¹² eram os que tinham o maior número de escravos, onde antes de 1780, Virgínia, Carolina do Norte, Carolina do Sul e Maryland concentravam 85% da mão-de-obra escrava em solo americano. Porém, em 1776 o Congresso Americano proibiu a importação de cativos para qualquer uma das Treze Colônias. Essa ação do Congresso desencadeou uma grande movimentação interna da mão-de-obra escrava. Como já foi dito anteriormente, havia muitas vezes insurreições durante o trajeto dos navios negreiros para as Américas, mas também houve uma grande revolta em solo americano, a revolta de Nat Turner. A revolta de Nat Turner¹³ foi a mais famosa das revoltas nos estados do Sul de América do Norte. Ocorreu em Southampton, Virginia no dia 22 de Agosto de 1831.

Nat Turner nasceu em 1800 de pais escravizados na plantação de Benjamin Turner. Aprendeu sozinho a ler e escrever e foi estimulado por seu mestre a ler a Bíblia, onde a partir de então se

¹²

<http://www.antislavery.org/breakingthesilence/slave_routes/slave_routes_unitedstates.shtml>

¹³ Anexo figura 6

viu predestinado a libertar o seu povo. Seu pai escapou para o norte e Benjamin Turner, seu proprietário morreu em 1810 e Nat e sua mãe passaram a pertencer a Samuel Turner - o filho de Benjamin Turner. Nat foi posto para trabalhar nos campos pela primeira vez e a sua liberdade em todos os sentidos lhe foi roubada. Um número de exemplos e os acontecimentos na vida de Nat moveram-no em direção à insurreição sangrenta que ele conduziria finalmente em 1831. Nat tinha sido considerado um profeta por outros africanos escravizados.

Isso porque ele descreveu eventos que tinham acontecido antes de seu nascimento. Ele também teve um número de visões onde os espíritos brancos e os espíritos pretos se enfrentavam em batalha onde viu o muito sangue pairar sobre os campos. Estas visões fizeram de Nat Turner um pregador Batista, onde passou a divulgar para as congregações escravas sobre o dia em Deus levantaria os escravos acima de seus mestres e eles seriam libertos da escravidão. Apesar das suas crenças profundamente religiosas, em 1827 as igrejas locais recusaram-no a permissão de batizar um e a sua desilusão cresceu. Em 1831 ele foi vendido a Joseph Travis e foi sob este novo mestre insurreição realizou-se. Ele esperou por um sinal do Deus acreditando que um eclipse do sol era um sinal divino. Na Segunda-feira, 22 de Agosto, a revolta de Turner começou na casa de Joseph Travis, com somente seis seguidores.

Então os insurgentes foram de casa em casa, matando homens brancos, atraindo mais seguidores e armas elevando o grupo para aproximadamente 60 homens a cavalo armados com machados, espadas, armas de fogo entre outros instrumentos bélicos. Eles mataram aproximadamente 55 homens, mulheres e crianças. As notícias da insurreição estendem-se rapidamente e logo apareceram grupos armados de brancos chegaram para suprimir a rebelião, resultando na morte ou a dispersão de muitos de homens de Turner. Finalmente Turner foi capturado no dia 30 de Outubro, sendo julgado, declarado culpado e enforcado no dia 11 de Novembro de 1831. Esta insurreição levou o estado de Virginia a um debate sério a respeito do término da escravidão nos estados mais ao Sul do país, porém acabaram instituindo leis severas para policiar as suas populações escravas e prevenir revoltas.

Outro episódio importante na história dos afro-descendentes nos Estados Unidos foi a Guerra Civil americana. A Guerra Civil americana começou depois de décadas da discordância entre estados do Norte e estados do Sul. Houve muitos fatores econômicos, políticos e sociais que levaram a isto, mas a escravidão esteve muito presente em cada um desses fatores. No século XIX durante a década de 30, os sulistas acreditavam que a escravidão era necessária tendo entre outros argumentos, a referência sobre os povos da antiguidade, como os gregos e romanos que atingiram o máximo de

desenvolvimento econômico, social e tecnológico fazendo o uso de mão-de-obra escrava. Isso fez com que escravidão se desenvolvesse nos estados do Sul do país.

Já na década seguinte, no mesmo século, o debate nacional sobre a escravidão dividiu o país, com os estados do Sul que acreditavam ser o seu direito em utilizar a mão-de-obra escrava nos territórios ocidentais e os nortistas que opuseram a expansão da escravidão – uns por motivos morais e outros por razões econômicas. A questão de escravidão causou divisões severas nos partidos políticos. Em 1860 o Partido Republicano elegeu Abraham Lincoln como o Presidente dos Estados Unidos. Isto despertou a ira dos estados do Sul, muitos sulistas acreditam que não houvesse mais lugar para eles na União, composta de 34 estados então. A Carolina do sul foi o primeiro estado a separar-se da União, seguida por seis outros (Mississippi, a Flórida, a Alabama, a Geórgia, a Luisiana e o Texas). Esses sete estados formaram os estados Confederados de América e elegeu Jefferson Davis como Presidente.

Em 1861 se uniram a mais quatro estados (Virginia, o Arkansas, a Carolina Norte e Tennessee). Lincoln declarou que a sua intenção foi proteger a União e nos primeiros dias ele não interferiu no tema da escravidão. Inclusive ele até ordenou que os seus generais devolvessem qualquer escravo fugitivo além das linhas de

União. Mas a sua postura não satisfez a Confederação, onde no dia 12 de Abril eles atacaram o Forte que Sumter, uma base militar federal em Charleston, a Carolina do Sul e a Guerra Civil iniciou-se.

Com decorrer da Guerra, Lincoln enfrentou uma série de críticas por parte dos abolicionistas que desejavam que este confronto terminasse com a escravidão. Lincoln não estava convencido de que negros e brancos pudessem viver em união, mas ele sentiu que a emancipação pudesse ser o único modo de acalmar os seus críticos internacionais e conservar a união do país. Em primeiro de Janeiro de 1863, Lincoln emitiu a Proclamação de Emancipação que concedeu a liberdade a todo o escravo em rebelião, exceto os ocupados por tropas de União. Finalmente a Décima Terceira Emenda à Constituição foi aprovada em Janeiro de 1865, abolindo a escravidão em todas as partes dos Estados Unidos. A Guerra Civil terminou no dia 18 de Abril de 1865 quando o exército Confederado se rendeu às forças de União. A Guerra Civil, também conhecida como a Guerra entre os estados, a Guerra da Rebelião, a Guerra de Separação e a Guerra de Independência do Sul, foi uma luta longa e dolorosa.

Centenas de milhares de pessoas morreram ou foram prejudicadas, além de muitas propriedades e áreas naturais devastadas. O período que se seguiu passou a conhecido como

Reconstrução. Esta reedificação envolvida da união despedaçada e criação de uma nova ordem social. Outro ponto importante referente à escravidão nos Estados Unidos foi a Underground Railroad¹⁴ que era um sistema onde abolicionistas e simpatizantes auxiliavam os escravos a escaparem das fazendas onde eram cativos. Faziam uma longa e penosa fuga dos estados do Sul para liberdade no norte dos EUA ou o Canadá.

Contudo, apesar das histórias de esconderijos secretos, resgates ousados, não houve realmente um sistema nacionalmente organizado, na verdade os escravos planejavam e conduziam suas próprias fugas com uma ajuda relativamente pequena. A lenda da *undergroud railroad* foi em parte baseada no fato de alguns abolicionistas se dedicarem no auxílio de escravos fugitivos. Por exemplo, houve Comitês de Vigilância formados em algumas comunidades do norte que forneceram comida, alojamento temporário, direções rotas de viagem e às vezes transporte a escravos que passavam por suas comunidades. Porém, o auxílio que a *underground railroad* beneficiou muito poucos escravos.

14

http://www.antislavery.org/breakingthesilence/slave_routes/slave_routes_unitedstates.shtml_Acessado em 20/07/2007

3 – OS PRIMÓRDIOS DA CULTURA AFRO NORTE AMERICANA

Segundo (Aguiar, 2002), a forma mais importante da expressão da música Afro-americana são as manifestações religiosas, conhecidas hoje como *música gospel*, onde a mesma é dotada de uma grande carga emocional e rítmica. A música negra na América manteve muitas características da cultura africana, onde a tradição da coletividade, ritmos enfatizados e grande improvisação na execução musical, confirmam tal afirmação. Mesmo havendo a proibição de manifestações musicais entre os escravos por parte da população branca escravista, a tradição africana passou assimilar elementos da cultura ocidental adicionando aos mesmos, ritmo, emoção e a liberdade no uso das palavras.

Os africanos seqüestrados trouxeram consigo para o continente americano, plantas medicinais, poucos pertences pessoais além de toda uma carga cultural intuitiva. Por sua vez, colonos americanos proibiam os seus escravos de fazerem uso de tambores e outros instrumentos musicais. Tal postura era devido ao receio de que a aproximação do escravo a sua origem cultural, pudesse despertar revoltas e eventuais sublevações. O nível das proibições era tamanho, que até mesmo o uso de dialetos e línguas nativas, era passível de pesadas punições por parte dos colonos. Esta postura tinha como principal objetivo, desfazer a unidade corporativa dos

grupos étnicos entre os escravos, sendo assim, poderia ser exercido um maior controle sobre os mesmos, pois, sem identidade, não poderia haver coesão entre os cativos. Ao mesmo tempo, (HOBSEBORN,1990) afirma que o fator crucial para o desenvolvimento do jazz, bem como toda música popular americana, foi à condição dos elementos culturais provenientes das classes superiores não terem sido tão influentes do que os da classe trabalhadora. Ainda (HOBSEBORN 1990) cita que a cultura musical da classe trabalhadora inglesa do século XIX era baseada em uma música folclórica pré-industrial decadente, onde tal decadência deu-se a partir de 1840.

Mesmo com todas as restrições culturais, os escravos enquanto trabalhavam nas plantações, ou na construção das estradas de ferro, criavam e cantavam canções dotadas de ritmo, sem o acompanhamento de instrumentos musicais e dotadas de melodias improvisadas. Estas canções passaram a ser chamadas de *work songs* ou *canções de trabalho*, ou também chamadas de *field hollers*. Geralmente uma pessoa iniciava o canto e as demais respondiam, repetiam ou improvisavam. Conforme afirma (HOBSEBORN,1990), a música folclórica de origem negra passou por um rápido processo de evolução, onde a língua inglesa forneceu as palavras para o discurso negro e para as canções e a partir das mesmas, foi criada uma linguagem “jazzística”.

Como já foram anteriormente citadas, as origens do jazz são um tanto imprecisas em termos cronológicos e até mesmo controversos quando se refere às origens africanas. Por exemplo, (HOBSEBORN,1990) afirma que não se pode considerar o jazz uma música totalmente africana, pois apesar de suas peculiaridades rítmicas e intuitivas este gênero musical desperta muito mais o interesse dos ingleses do que dos povos da África Ocidental, região de origem dos escravos da América do Norte. Basicamente, o jazz foi desenvolvido a partir de quatro pilares: *o blues, os spirituals , gospel e o ragtime.*

3.1 O Blues

O Blues que teve como origem as *worksongs* e as *field hollers* , onde segundo (ESSEN ,1975), trata-se do resultado de uma interação do arsenal melódico e declamatório africano com as harmonias européias mais simples. O Blues manifestava-se através de cantos calcados em lamentos, dotados de grandes porções de melancolia, além de relatar os acontecimentos do dia a dia.

Conforme afirma (HOBSEBORN, 1990:105),o blues não é um estilo ou uma fase do jazz, mas sim um substrato permanente de todos os estilos; não é todo o jazz, mas é o seu núcleo. Em outras palavras, o blues é o elo de ligação entre técnicas instrumentais do

jazz e suas origens basicamente populares. O Blues é um estado de espírito, não necessariamente tristeza, embora na maioria das vezes se apresente dessa forma. Também poderíamos ver o blues como:

“Em sua forma original é uma forma de essencialmente, uma música antifônica, na longa tradição africana de canto e resposta. Na verdade, o blues é um dueto entre a voz e o instrumento”.
(HOBSEBORN, 1990)

Os ancestrais do Blues são de imediato, as músicas para a dança das quais, os escravos tocavam em suas reuniões de sábado à noite, as *worksongs*, por meio das quais eles organizavam seus trabalhos e as *field hollers*, que tinham como finalidade a comunicação durante o trabalho. De acordo com (HOBSEBORN, 1990) citando Wilder Hobson¹⁵, os primórdios do blues podem ter surgido antes mesmo da Guerra Civil americana.

Com a emancipação dos negros, após a Guerra Civil americana, o blues passou por uma rápida evolução, deixando de ter um aspecto coletivo dos tempos da escravidão, passando a ser divulgado por artistas menestréis itinerantes divulgando a sua arte, talvez de forma semelhante aos griots. A partir de uma forma derivada dos *field hollers*, onde o canto iniciado por um integrante de um grupo é respondido por um *coro* dos demais, para o *bluesman*, tal performance passou a ser feita de forma solitária, onde a resposta

¹⁵ ...essa forma pode ter, originalmente, consistindo meramente no canto, apoiado por um ritmo de percussão constante, de estrofes de tamanho variável, sendo o tamanho determinado pela frase que o cantor tinha em mente, com pausas igualmente variáveis (com a continuação do ritmo do acompanhamento) determinadas pelo tempo necessário ao cantor para pensar em uma nova frase.

para o seu canto vinha por intermédio de um instrumento de corda que o acompanhava.

Na língua inglesa palavra “*blue*”¹⁶ geralmente é associada à tristeza desde o século XVI. De acordo com (CHARTERS, 1962), o termo *blues* para designar este gênero musical só foi atribuído no início do século XX. De um modo geral após a escravidão, o blues sofreu não só uma mudança morfológica, como também uma mudança social. Devido ao trabalho assalariado para os ex-escravos, possibilitou um aumento da população economicamente ativa nos estados do sul, isso fez com que o houvesse um aumento no fluxo de dinheiro na região e, por conseguinte, a expansão do setor de entretenimento, porém, restrito a pequenos bares e casas de dança. De acordo com (Hobsbawn 1990), partir da primeira década do século XX, houve uma grande migração de negros para os grandes centros urbanos como, por exemplo, Chicago, Harlem entre outros. Essa migração, consecutivamente possibilitou um grande aumento da população das cidades-destino alterando o perfil do mercado. E em termos de entretenimento o jazz também acompanhou essa migração.

Apesar da tradição do blues ser puramente masculina, os primeiros registros fonográficos deste gênero, foram feitos por mulheres, Mamie Smith¹⁷ e Bessie Smith. Nascida em 15 de abril de

¹⁶ Segundo Robert M. Baker em <http://www.thebluehighway.com/history.html>

¹⁷ Mamie Smith gravou o primeiro registro vocal do blues, 'Crazy Blues' em 1920.

1894, em Chattanooga, Tennessee, Bessie Smith teve dez irmãos. Quando tinha a idade de oito anos, Bessie Smith perdeu seus pais passando a ser criada por seus irmãos mais velhos Viola e Clarence. Seus irmãos tutores procuraram incentivá-la às atividades artísticas como o canto e a dança. Diante de tal incentivo, Bessie Smith e seu outro irmão Andrew, passaram a fazer shows nas ruas de Chattanooga enquanto o seu irmão mais velho Clarence, passou a fazer parte do Moses Strokes Company. Em pouco tempo Clarence arranhou um teste para sua irmã Bessie na "Moses Strokes Company" e a mesma foi contratada em 1912.

Nessa época, Bessie tornou-se amiga de uma integrante mais veterana da Companhia, Gertrude "Ma" Rainey, da qual era carinhosamente chamada de "Mother of the Blues", ou "Mãe do Blues". Com o passar do tempo, Bessie Smith desenvolveu um estilo original de cantar, onde o seu timbre vocal marcante, balanceado com uma suave docilidade e senso rítmico, fez com que conquistasse os públicos além de diversas cidades do Sul, também conquistou fãs em Nova Iorque, Filadélfia e Baltimore. Seus shows eram no estilo vaudeville¹⁸, cruzando comédia e canções dramáticas. Em 1923, Bessie Smith deixou sua Companhia apresentando-se com lotação esgotada no "Palace Theater em Memphis, Tennessee. Ainda em 1923,

¹⁸ Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930.

Bessie Smith chegou a vender em apenas seis meses, mais do que 780.000 cópias do disco com a música "Down Hearted Blues".

Entre 1923 e 1933, Bessie Smith gravou aproximadamente 160 canções e seus shows foram igualmente bem sucedidos. Durante este período ela também viajou em todas as partes do Sul e Norte, executando a grandes públicos. Em 1929, ela apareceu no filme *St. Louis Blues*. Até lá, contudo, o alcoolismo tinha danificado severamente a sua carreira, como fez a Depressão, que afetou indústrias de entretenimento e as gravadoras. Bessie Smith faleceu em 1936 decorrente de um acidente de automóvel.

Porém houve poucas mulheres interpretes de blues no início do século XX. Alguns historiadores afirmam que o primeiro registro de uma música utilizando o nome *blues* foi datado de 1912 e a composição chamava-se "*Dallas Blues*" de autoria de Hart Wand, um violinista branco da cidade de Oklahoma, mas este gênero musical realmente passou a ser mais popular entre 1911 a 1914 com as composições do músico afro-americano W.C. Handy (1873-1958).

William Christopher Handy ganhou popularidade publicando "*Memphis Blues*" (1912) e "*St. Louis Blues*" (1914). Conforme afirma (KAMIEN 518), os primeiros blues instrumentais foram gravados em 1913. De acordo com (Priestly 9), a partir do momento em que o

blues conquistou uma ampla aceitação popular é que o jazz pôde também conquistar o seu espaço junto ao grande público.

A história das artes pode ser dividida em dois segmentos: aquele onde a minoria elitizada, culta e segundo (Hobsbawn 1990) desocupada, usufrui e o segmento da massa de pessoas comuns. Este isolamento cultural muitas vezes é quebrado por motivos sociais como sentimento de nacionalidade, valores e crenças culturais entre outros fatores. O jazz conseguiu ser um elemento aglutinador das massas populares para com a elite. Talvez esse interesse tenha sido despertado pelo fato do jazz ser uma fusão de culturas e tradições misturando referências musicais de origem européia e a capacidade de improviso proveniente da tradição oral africana, fez com que esse gênero musical pudesse se renovar através dos tempos.

Essa capacidade de renovação despertou e ainda desperta o interesse das elites que sempre que podem, procuram fugir da estagnação que muitas vezes outros gêneros musicais se encontram, assimilando elementos do jazz para conferir algum diferencial em suas manifestações artísticas. Nas primeiras décadas século XX, a busca pela renovação da cultura ocidental, fez-se presente em diversos segmentos das artes, onde o exótico passou a ser procurado e apreciado. Diante deste contexto, o jazz gradativamente deixou de ser visto como uma manifestação cultural marginalizada, ou até

mesmo como algum tipo de revolta das massas contra as elites, para ser visto como uma fonte de apropriação, visando cativar uma gama maior de apreciadores e é claro intensificar a crescente indústria do entretenimento nos grandes centros urbanos.

Na década de 1920, de acordo com (Hobsbawn 1920), nos círculos intelectuais o jazz era denominado de "*música do futuro*" pelo fato de seu ritmo produzir um movimento que faz lembrar a dinâmica das máquinas. Ao pensarmos numa possível ligação entre a indústria e o jazz, talvez haja pouca ligação no que tange à padronização, pois a referência mais próxima existente entre o jazz e a máquina, foi em relação ao trem. É bem possível que coincidentemente haja uma ligação do imaginário popular através do blues – que é a expressão oral do jazz – e o trem no sentido de movimento, de mudança e até mesmo transcendendo em conotações sexuais¹⁹.

Através do jazz, o imaginário popular fez muitas ligações metafóricas sobre o trem. Como por exemplo, a lenda de John Henry que narra um embate fenomenal entre homem e máquina. Para construir as estradas de ferro, as companhias contratavam milhares de homens para o serviço de terraplanagem e desobstrução do

¹⁹ "Riding, rocking e rolling são palavras usadas tanto para a estrada de ferro quanto para o coito. Nas canções de prisão e de campos de trabalho, a estrada de ferro também é o meio que traz a namorada do prisioneiro ao seu encontro. (Hobsbawn 1990: 32)

caminho da futura ferrovia. De todas as tarefas direcionadas para o grupo de trabalhadores, a que aparece com bastante ênfase é a escavação de um túnel chamado Big Bend Tunnel, ou Tunnel da Grande Curva, que era deveria ter mais de uma milha através de uma montanha em West Virginia.

Os então chamados *homens de aço* como John Henry usavam grandes martelos e estacas para abrir buracos na rocha, que então foram cheios de explosivos que abriam uma cavidade mais profunda na montanha. Nas baladas folk, o evento central ocorreu quando, na ânsia de reduzir preços e acelerar o progresso das obras, alguns engenheiros passaram a usar furadeiras a vapor para abrir seu caminho na rocha. Segundo algumas contam, ao ouvir a máquina, John Henry propôs um desafio aos operadores de furadeira a vapor. No bate, John Henry morreu de exaustão devido ao esforço sobre-humano. Como já foi dito sobre essa lenda existe uma série de versões sobre o local²⁰ do evento, sobre a identidade de John Henry, entre outros detalhes.

Mas o esforço sobre-humano de John Henry serviu de inspiração para muitas canções populares e o blues entoou essa lenda como através de diversos intérpretes por mais de um século. O ícone John Henry representa a luta do homem contra a máquina. A pessoa

²⁰ Anexo figura 20

simples e humilde contra os poderosos e quando falamos de música popular, muitas vezes essas referências ficam em evidência. Existem algumas referências²¹ que afirmam que John Henry era um escravo nascido nos anos de 1840 ou nos anos de 1850. É importante ressaltar que ninguém sabe com certeza se John Henry realmente existiu.

É uma das coisas que faz com que essa lenda seja tão intrigante. Inclusive dizem que ele tinha aproximadamente 1,98m de altura e 100 kg - um gigante naqueles dias. Embora a história de John Henry pareça ser um grande conto, certamente é baseado, pelo menos em parte, em alguma circunstância histórica. Há discussões sobre onde a lenda se originou. Alguns John Henry de algum lugar em West Virginia²², enquanto pesquisas recentes sugerem Alabama. Entretanto, todos compartilham de um desfecho semelhante para a história. As prisões sulistas segundo Allan Lomax²³, contribuíram para a tradição do blues, onde os prisioneiros culpados por assassinatos, roubos entre outros crimes, cantavam seus lamentos sobre a liberdade tolhida ou por estarem diante de um possível e próximo final da vida.

²¹ Tributaries: Journal of the Alabama Folklife Association, Vol. V (2002).

²² Anexo figura 20

²³ Lomax, Alan. _The Land Where the Blues Began_. N.Y.: Pantheon Books, 1993

Em 1939, John A. Lomax²⁴, pai do folclorista Allan Lomax, desenvolveu junto à Biblioteca do Congresso Americano, um grande trabalho chamado de *Archive of American Folk Song* entre outros gêneros musicais, registrou profundamente a tradição do blues em diversas localidades na região do Delta do Mississippi²⁵ e até os grandes centros urbanos do Norte dos Estados Unidos. De work songs das plantações ao blues cantado nas penitenciárias. Do blues rural ao blues urbano. O blues se transformou em uma expressão individual, independente e mais improvisada, contrapondo-se às worksongs e field hollers. O Blues passou a ser mais atual, comentando fatos da vida cotidiana, inicialmente sendo acompanhado por banjo, um instrumento de origem africana.

Na mesma época, o blues também passou a ser acompanhado por piano em bordéis, bares e casas de dança, como também em acampamentos de marinheiros e de outros trabalhadores no Sudoeste, como afirma (HOBBSAWN, 1990). É muito difícil determinarmos de forma precisa onde originalmente nasceu o blues, porém sabe-se que cresceu no Delta do Mississippi, onde seus intérpretes itinerantes acompanhavam o sentido do rio em direção aos centros urbanizados da região norte do país em busca de melhores oportunidades de vida. De uma forma bem diferente de seu derivado, o jazz, o blues não era um gênero musical executado em

²⁴ Informação disponível em: <http://memory.loc.gov/ammem/lohtml/lohome.html>

²⁵ Anexo figura 21

grandes eventos e entretenimentos em geral. Inclusive ficou relegado à região sul e meio-oeste dos Estados Unidos até meados dos anos 30 do século XX, como afirma (KOPP,2005).

O blues sofreu muitas transformações durante os anos e de acordo com os níveis de contato que seus interpretes tiveram com outras culturas nas cidades ao longo do Rio Mississippi. Nas últimas décadas do século XIX, blues e seus interpretes, como já foi citado anteriormente tinham um comportamento similar ao dos griots, no que se refere ao entretenimento de pequenas comunidades vivendo na maioria das vezes através da mendicância. Porém, ao chegarem a Chicago, por volta dos anos 20 consolidou-se a maior transformação do blues.

Com a emancipação dos negros, logo após a Guerra Civil Americana, houve uma crescente migração da população afro-americana para o Norte, produzindo assim, conforme afirma (HOBBSAWN, 1990:60), um novo proletariado, tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento. Sendo Chicago um grande centro urbano, havia uma grande estrutura de entretenimento e consecutivamente a necessidade de músicos “baratos” e tanto os “*bluesmen*”, quanto os músicos de jazz provenientes de New Orleans e adjacências, preencheram a esta lacuna no respectivo mercado.

Logo os empresários do entretenimento identificaram um novo segmento de mercado, organizando os chamados *trent shows* podendo ser caracterizados com uma forma de *vaudeville*. Apenas por volta de 1910 a 1914 é que surgiram os primeiros teatros com conteúdo exclusivamente voltado para o público afro-americano, como por exemplo, o *New Palace* em Nova York, o *Booker T. Washington* em St. Louis, o *Pekin* e o *State* em Chicago.

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade de Chicago tinha mais cabarés e casas noturnas, do que toda a região sul dos Estados Unidos. Em 16 de janeiro de 1920, o Governo americano instaurou a décima sexta emenda da Constituição que passou a proibir a importação, exportação, manufatura e transporte de bebidas alcoólicas. Essa ferrenha proibição, com origens de caráter religioso e tendo início de meados do século XVII no estado de Massachusetts, a proibição do uso de álcool era objeto de diversas leis de vários Estados americanos, mas aquilo que passaria a ser chamada de “Lei Seca” somente veio a ser concretizada a partir do ato Volstead. O ato Volstead foi ratificado em 16 de janeiro de 1919, aprovado em 28 de outubro de 1919 e em 16 de janeiro de 1920, foi efetivada como a décima oitava emenda da Constituição Americana.

No final da década de 1910 e início da década de 1920, o cumprimento da décima oitava emenda foi caracterizado por uma

forte repressão policial em todo país, além de uma rígida censura e controle por parte das autoridades políticas e religiosas. Esta postura era proveniente tanto por parte dos congressistas protestantes do Partido Republicano, que representavam a maioria nos Estados do Norte, quanto os do Partido Democrata, que representavam a maioria das cadeiras do partido nos Estados do Sul. Diante desse cenário, os norte-americanos seguidores da religião católica e os descendentes de alemães passaram a ser perseguidos por serem acusados de descumprirem da lei de proibição do consumo de álcool.

Enquanto a fabricação, transporte e venda de álcool era proibido em solo norte-americano, em outros países próximos como Canadá, México e os países caribenhos não era. Esta condição facilitou a presença de tais produtos e forma ilegal. Nos Estados Unidos, Chicago passou a ser visto como o "*paraíso da desobediência do ato Volstead*", incentivando o crime organizado e até mesmo a indústria de entretenimento.

Porém o ato Volstead passou a ser muito impopular nas grandes cidades culminando em sua modificação em 1933 por parte do Presidente Franklin D. Roosevelt através da assinatura de uma emenda conhecida como o ato Cullen-Harrison que autorizou a fabricação e venda de bebida alcoólica a partir das seguintes especificações: para as cervejas 3.2% de álcool por peso aproximadamente e 4% álcool por volume e vinhos leves. Isso por

que o Ato Volstead havia definido como perigo de intoxicação, o consumo de qualquer bebida que possuísse uma proporção de álcool superior a 0,5% por volume. O Ato Volsted ou a Décima Oitava emenda foi derrubada no dia 5 de dezembro de 1933 com a ratificação da Vigésima Primeira emenda através do ato Cullen-Harrison. Esta emenda dá o direito para que cada estado norte-americano defina suas políticas referentes ao álcool.

Sendo assim, o *ato de Proibição Nacional*, ou *Ato Volstead* que tinha como princípio, coibir a criminalidade e prover uma maior qualidade de vida em uma sociedade longe de vícios, acabou contrariando as expectativas, pois gerou um acentuado aumento da violência e um fortalecimento do crime organizado. Os membros de gangues do crime organizado de Chicago denominados *gangsteres*, comercializavam bebidas alcoólicas clandestinamente em discretas casas noturnas. Estas casas noturnas não podiam despertar a atenção das autoridades policiais, sendo assim, os músicos de jazz que trabalhavam em tais estabelecimentos, precisavam tocar em volume baixo, alterando o modo de tocar seus instrumentos fazendo diversas adaptações nos mesmos. A adaptação a esta nova realidade, fez com que o jazz personificasse uma nova mudança em termos estruturais.

O *blues* foi um gênero musical edificado por muitos menestréis que infelizmente não alcançaram grande popularidade, tendo sua obra consecutivamente fadada ao anonimato. Muitos *bluesmen* na esperança de melhores condições de vida e o merecido reconhecimento de sua arte partiram para os grandes centros urbanos no Norte, principalmente as cidades de Chicago e Detroit. E neste caminho o blues sofreu profundas transformações.

O *blues* originário da região do Delta do Mississipi²⁶ apresenta um perfil mais rural, onde os menestréis se assemelhavam muito aos griots africanos, tendo apenas um instrumento de cordas para se acompanhar, sendo grandes intérpretes de suas estórias cantadas. Já o *blues* proveniente dos grandes centros urbanos, passou a receber uma maior infra-estrutura, aonde muitos *bluesmen* chegaram a integrar bandas de jazz, fazendo parte do circuito principal do entretenimento nas grandes cidades.

Com o final da “*Lei Seca*”, em Chicago, o blues passou a ser eletrificado, ou seja, ao invés de ser acompanhado apenas por um violão e gaita, devido às casas noturnas serem barulhentas, o som dos músicos começou a ser amplificado. No final da década de trinta, houve o surgimento de um novo advento que contribuiu para a inovação do blues, a guitarra elétrica. Isto consolidou mais uma

²⁶ Anexo figura 1

grande mudança para o gênero, tornando-o mais popular, inclusive mesclando-o ao jazz.

Devido à profunda segregação racial nos Estados Unidos, conforme citado anteriormente, até a terceira década do século XX, o blues ficou relegado às minorias afro-americanas e seus simpatizantes. Durante a década de 50 e 60, houve uma grande identificação com o blues por parte dos jovens britânicos. Esta identificação ocorreu de tal forma, que o mesmo pôde ser resgatado e até mesmo reinventado, por jovens intérpretes, ou até mesmo grupos musicais de todo o Reino Unido. Este resgate cultural do blues por parte dos britânicos foi tão intenso que conseguiu influenciar a parcela branca do público americano com os elementos de uma cultura anteriormente desprezada.

3.2 - Os Spirituals e a música Gospel

Os primeiros *spirituals* remontam do século XVII e passou por diversas transformações a partir de um gênero chamado *ring shout*, que era uma dança de caráter religioso originária dos rituais africanos de dança em círculos. Este tipo de “*dança religiosa*” pode ser considerada um dos grandes veículos de disseminação do cristianismo entre os afro-descendentes norte americanos. Nos Estados Unidos, este tipo de dança, assim como o uso de tambores, foi considerado pela Igreja Batista como prática profana.

Mesmo sendo considerado como um tipo de prática profana, o *ring shout* até hoje é praticado nas igrejas de afro-descendentes, logo após os trabalhos oficiais é praticado como uma forma de louvor e confirmação de fé em Deus. O *ring shout* consiste em coesas coreografias que envolvem todo o corpo de seus participantes onde o principal objetivo é criar um som percussivo através de palmas e batido de pés onde todos os participantes também em coro respondem aos clamores de um cantor (shouting)²⁷. Acredita-se que o círculo do *ring shout* deriva da herança muçulmana²⁸ que se refere à volta no sentido horário que os fiéis do Islã fazem em torno da Kaaba²⁹. O *ring shout* desenvolveu-se em South Carolina, Texas, Georgia e Louisiana sendo praticado até no século XXI nestas mesmas regiões.

Em resumo, o *ring shout* é uma clara herança das raízes africanas presentes em seus descendentes norte-americanos que direcionaram elementos como a oralidade, o ritmo, a dança direcionados ao louvor a Deus (anteriormente na cultura Yorubá era designado sob o nome de "*Elegba*"). Muitas vezes esta dança leva a certo tipo de êxtase muito semelhante aos encantamentos e possessões espirituais de origem africana.

²⁷ <http://www.streetswing.com/histmain/z3ringshout.htm>

²⁸ Aproximadamente 20 % dos africanos levados para América do Norte como escravos eram provenientes da África Ocidental.

²⁹ Pedra Sagrada da religião islâmica situada na cidade de Mecca.

Os *spirituals*, apesar de serem considerados grande fonte de inspiração para o jazz, são vistos em relação ao mesmo, como uma forma extremamente europeizada da música negra norte-americana apresentando inclusive uma evolução paralela. Segundo James H. Cone³⁰, a criação dos *spirituals* não foi meramente usual e sim imperativa, sendo assim o mesmo não pode se considerado uma criação artística, mas sim, a sua causa.

Isto por que ao abordar os males, temores e demais sentimentos do povo africano, através de meios dos quais os mesmos apresentavam grande identificação que seriam elementos como a música, o ritmo e a dança, serviu como um ajuste mental para que houvesse uma maior aceitação de uma terra estrangeira. A forma com que os escravos lidavam com o trauma da servidão era compartilhar suas experiências, seus valores e seus pontos de vista em relação a um mundo que não conhecem.

Uma característica importante dos *spirituals* é que apresentam muitas repetições em suas letras. Isto resulta da herança da tradição oral africana onde tal estrutura musical tinha como objetivo facilitar a memorização da mesma, assim como prover uma maior liberdade

³⁰ The Spirituals and the Blues: An Interpretation apud multidisciplinary online curriculum by The Spirituals Project at the University of Denver.

para a criação de novos versos. É importante ressaltar que a música tanto para a cultura africana como para os seus descendentes, apresentou um caráter funcional no que se refere à disseminação do conhecimento, onde o conhecimento pode ser considerado o compartilhamento de experiências, transmissão de tradições ancestrais entre outros ensinamentos. Assim como o gospel, os *spirituals* tinham como tema tópicos como libertação e tendo a bíblia como base, as passagens de Moisés e a queda das muralhas de Jericó eram tópicos muito presentes em suas letras.

Segundo Michael Tanner³¹, enquanto o europeu vê a música na maioria das vezes como um entretenimento, para o africano toda música é sagrada, mesmo. Diante deste contexto, gospel surgiu como o resultado do processo de cristianização dos escravos africanos, onde os mesmos ao aceitarem a doutrina cristã, puderam incorporar seus próprios elementos culturais nas canções religiosas. A segregação racial estava presente também nas igrejas, começando a incidir de forma significativa a partir de 1816 quando a igreja Episcopal Metodista Africana de Sion se tornou uma seita independente, desencadeando um movimento de massa no período da Guerra Civil americana.

É importante ressaltar que a música *spiritual* quando direcionada para fins religiosos passaram a ser o principal gênero

³¹ Artigo “*A Brief History of Anthem, Spiritual, and Gospel Music from Early Slavery to the Mid Twentieth Century*” escrito por Michael Tanner de Princeton University.

musical cultuado pelas seitas ou *shouting* como afirma (Hobsbawn 1990). Sendo assim, devido a segregação racial nas igrejas protestantes americanas, pôde haver espaço para as músicas religiosas cristãs no estilo afro-americano contribuindo consecutivamente para o desenvolvimento do jazz.

3.3- O Ragtime

O Ragtime teve como origem um estilo de dança chamado *Cake Walk*, ou o *Ragging* que tinha como princípio, imitar estilos de dança de origem européia. A primeira referência sobre o *Cake Walk*, remonta de 1850 nas plantações da região Sul dos Estados Unidos, mas especificamente no estado da Flórida. O *Cake Walk*³² era uma dança de autoria afro-americana, muito semelhante à dança praticada pela tribo indígena Seminole e também apresentava alguma referência às danças da África Kaffir³³, tornando-se popular de 1895 a 1905. Esta dança consistia em movimentos feitos em dupla onde seus praticantes davam complexos passos, com suas mãos nos quadris compondo uma elaborada coreografia. Nas os grandes fazendeiros promoviam concursos se *Cake Walk* entre seus

³² <http://www.streetswing.com/histmain/z3cake>

³³ Região referente ao Sul do Continente africano, especificamente onde estão localizados os seguintes países: África do Sul, Moçambique e Zimbábue.

escravos, onde o ganhador recebia como prêmio um bolo, sendo este o motivo do nome da dança³⁴.

O *Ragtime*, surgido em St. Louis e também nas imediações do Meio-Oeste americano e Sul, era quase que unicamente caracterizado como um estilo de pianistas solistas com profundos conhecimentos da música européia. Com o final da Guerra Civil americana, a música afro-americana estava presente em diversas formas e estilos. Porém, só a partir de 1870, no Centro-Oeste que a música afro-americana, especificamente o *ragtime* pode ter um registro documental em partituras. Como já foi citado, o *ragtime* tinha um perfil mais europeizado se for comparado aos outros gêneros da música afro-americana e é visto como a aplicação dos princípios musicais afro-americanos às formas popularizadas das danças de salão européias da época. Como afirma (ESSEN 1975), mais que qualquer outro gênero, as versões para piano de marchas, poloneises, polcas e quadrilhas devem ter favorecido esse encontro.

O elemento crucial para o nascimento do *ragtime* e para o desenvolvimento do jazz num todo, foi a participação dos *créoles*, onde o termo origina-se da designação dos colonos franceses brancos em New Orleans, que foi de posse francesa até 1803. Desde 1724,

³⁴ Inclusive existe a expressão: “That’s take the Cake” ou “It’s a Cake Walk que tem como significado, “negócio fácil”.

certos escravos, especificamente as amantes negras dos franceses brancos e seus filhos, perante a lei, até 1889 eram considerados brancos, podendo gozar de todas as benesses que tinham direito, como, estudo, direito a propriedade entre outros.

Porém em 1889, surgiu uma lei americana instituindo que todos os franceses cultos de pele escura seriam considerados “negros”. Isso fez com que o acesso aos postos de trabalho antes acessíveis, ficassem restritos apenas aos brancos. Tal situação forçou os *créoles* a se aproximarem mais dos afro-americanos negros, havendo assim um grande intercâmbio de culturas e a partir de então o jazz passou a receber elementos mais europeus, o universo musical afro-americano passou a ser composto por integrantes mais instruídos tanto pela formação musical, quanto pela educação formal.

O *ragtime* teve como um de seus maiores ícones, o pianista Scott Joplin, James P. Johnson e outros não muito conhecidos como Tom Turpin, Joseph Lamb e James Scott (um músico branco). De 1880 até o início da segunda década do século XX, o *ragtime* tornou-se amplamente popular e inclusive com a invenção da pianola, um piano mecânico de funcionamento automático, este gênero musical pôde ser difundido de forma mais abrangente para as principais cidades dos Estados Unidos e inclusive em alguns países da Europa.

4 - NEW ORLEANS

Mesmo não tendo sido a região onde o jazz nasceu, torna-se impossível falarmos de sua origem, sem falarmos de New Orleans, onde a permissividade étnica e cultural pôde proporcionar uma maior liberdade nas expressões artísticas nas mais diversas camadas sociais. Em um universo onde o isolacionismo e a xenofobia em que as outras regiões do Sul dos Estados Unidos normalmente apresentavam no que se refere às manifestações musicais, New Orleans era completamente ao contrário deste contexto. Como já foi citado anteriormente, os afro-americanos não eram proibidos de se manifestarem culturalmente e inclusive eram incentivado a fazê-lo.

Europeus, afro-americanos, latinos e pessoas das mais diferentes regiões dos Estados Unidos, consolidavam um grande intercâmbio cultural contribuindo fortemente para o desenvolvimento do jazz. Porém, segundo (HOBBSAWN 1990:59), foi somente em New Orleans que o jazz se consolidou como um fenômeno de massa. Como afirma (Marques 2004), com a libertação dos escravos em 1865, as manifestações musicais praticadas pelos afro-americanos cresceram rapidamente.

No final do século XIX, para o início do século XX, de acordo com (ESSEN, 1975), o elemento que contribuiu fortemente para o

nascimento do jazz, foi a música ouvida nas ruas dos bairros negros, tanto das pequenas, quanto das grandes cidades do Sul dos Estados Unidos, principalmente New Orleans. Esta música era dividida nos seguintes gêneros: o blues tocado e interpretado por cantores itinerantes que viviam praticamente na mendicância, missionários evangélicos cantores de *spirituals* e pequenos grupos de instrumentos de cordas acompanhados de percussão.

Tais instrumentistas eram grandes improvisadores onde suas músicas poderiam ser sucessos do momento, elementos folclóricos e muitas vezes o conteúdo de suas letras tinha um caráter sexual. No entanto, a música de rua que contribuiu fortemente para o nascimento do jazz, foi o surgimento das *brass bands*. Em New Orleans, devido a grande disponibilidade de instrumentos musicais no mercado local, especificamente refugos de bandas militares, os afro-americanos tiveram um fácil puderam formar as primeiras *brass bands*, ou bandas de metais.

As músicas executadas pelas *brass bands*, apresentavam uma nítida influência das marchas compostas pelos brancos. Já a partir de 1865, as *brass bands* passaram a apresentar músicas com elementos afro-americanos de forma mais acentuada, onde enquanto um dos instrumentos se encarregava da melodia, os demais improvisavam. Na parte rítmica, os bumbos, caixas e até mesmo tabuas de lavar

roupa exerciam esta função. Seguindo a tradição do Sul da França, conforme afirma (ESSEN 1975), as *brass bands* faziam parte de todos os acontecimentos da comunidade, do nascimento à morte. De um modo geral, para falarmos da música de New Orleans, precisamos identificar duas vertentes: a européia através da influência créole e a chamada *negra* apresentada por uma forte presença do *blues*.

Na segunda metade do século XIX, a cultura ocidental apresentou um grande ímpeto de renovação de seus valores, passando a se aproximar ou até mesmo assimilar elementos de outras culturas, como por exemplo, as platéias da Europa aclamando espetáculos de jazz onde artistas brancos com seus rostos pintados de preto, procuravam reproduzir os costumes, sotaque e coreografia dos afro-americanos. O jazz não é apenas uma forma de fazer musica, mas também uma forma de fazer lucros. Poucas foram as artes populares que possuíam patrocínio publico ou privado. O jazz é uma forma de entretenimento com venda de ingressos.

A maioria delas como o jazz é uma forma de entretenimento comercial realizado por artistas profissionais contratados. Os músicos de jazz são profissionais e o preconceito contra o “comercialismo” comum entre a maioria do publico torna necessário repetir essa obviedade. O jazz pode ser em sua origem e por seu caráter, musica

folclórica, mas isso não quer dizer que seja arte de amadores. Mesmo fora dos grandes centros, a arte folclórica é em grande medida profissionalizada, a arte dos trovadores, malabaristas ou dos artistas itinerantes. A pré-história do jazz está cheia de artistas. Os artistas *folk* que fizeram o jazz não acalentavam bobagens românticas a respeito das virtudes do seu amadorismo, eles tornavam profissionais que podiam ganhar dinheiro com sua música quando já não vinham de famílias que estava no show business.

Nos primórdios de Nova Orleans, esse grupo de profissionais ainda estava emergindo de uma situação em que a música era apenas uma ocupação parcial, pode-se dizer, no entanto, que o profissionalismo praticamente se estabeleceu a partir das primeiras décadas de 1900. Esses profissionais ganhavam a vida a partir de três situações econômicas diferentes porém inter-relacionadas: o entretenimento pré-industrial; a indústria de entretenimento moderna e a indústria do jazz. As duas primeiras não têm muita ligação com o jazz, a não ser por vendê-lo ao público quando há demanda.

A última dessa situação diz respeito exclusivamente ao jazz, pois foi criada a partir da descoberta da existência de um público capaz de pagar por esse entretenimento. A maioria dos músicos europeus ganha a vida exclusivamente do jazz, coisa que não

acontece com os músicos americanos. Em alguns aspectos trata-se de uma modificação peculiar do show business comum. Tal entretenimento é proporcionado por empresários, exclusivamente com o fito do lucro. Felizmente o jazz se desenvolveu inicialmente como uma musica de pessoas muito pobres, das quais não se esperava obter milhões de dólares muito facilmente.

As principais fontes de emprego para músicos de jazz nos primeiros tempos eram as bandas. As bandas poderiam tocar em bailes, marchas ou outro tipo de entretenimento estático ou itinerante, o teatro de vaudeville ou o show itinerante, os pequenos bares (chamados de barrel houses) e os honky-tonks seria pretensão a essa altura, chamá-los de clubes noturnos ou boates – bordeis ou similares, que tinham lugares para músicos solo ou pequenos grupos. As grandes bandas de Nova Orleans tinham mais ou menos sete integrantes e até hoje, uma banda considerada “grande” – *big band* – em jazz conta com quatorze a quinze músicos. Esse tipo de entretenimento teve a sua própria evolução. Nos últimos 50 anos houve uma grande “revolução industrial” do entretenimento popular e isso se deve em grande parte pela também evolução do jazz. Nesse período ocorreu a ascensão de um mercado nacional e posteriormente internacional.

O aumento de circuitos de *vaudeville* e teatro, grandes agências de contratação publicação e distribuição de nível nacional, a mecanização da reprodução pela pianola e toca-discos, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música a moeda: as chamadas *juke box*. As criações da indústria de entretenimento modernas, a partir do antigo show business foram em alguns aspectos positiva para a música popular. O grande problema é que a “revolução industrial” no entretenimento inevitavelmente revoluciona a produção, além da distribuição da arte. A produção em linha de montagem da música, uma das poucas realizações originais e terríveis no nosso século nas artes, tem seu melhor exemplo na música pop padrão. A música pop carece de variedade e óbvio também de flexibilidade e originalidade.

Enquanto variedade significar simplesmente outra unidade de produção padronizada não haverá problema. A verdadeira dificuldade surge quando o público pede algo realmente diferente. De acordo com a afirmação de (HOBBSAWN,1990), normalmente a indústria pop não tem recursos. E aí é que entra o jazz, pois como a indústria é parasitária, ela não pode prover o seu próprio material. Ela só consegue processar o material disponível.

O jazz e a indústria pop vivem uma estranha simbiose. A indústria pop precisa do jazz de alguma forma. Pelo menos desde o

final da década de 1890, quando a base de sua economia deixou de ser a publicações de canções para se cantar (como no caso de baladas de music-halls ou de saraus vitorianos e canções cômicas, ou números como Nellie Dean e Sweet Adeline)³⁵ e passou a ser a publicação de músicas para se dançar. Para essas canções e estilo de danças, a música de influência negra e africana principalmente nas formas encontradas nas Américas do norte, central e do sul, foi virtualmente a única fonte de importância em nosso século, sem dúvida em razão de suas qualidades rítmicas.

Os grandes empresários do entretenimento, que em busca de uma rápida lucratividade se apropriaram dos *cakewalks* e *rags*, a partir de 1900, dos blues e do jazz (de forma diluída) a partir de 1914 do *swing*, a partir de 1935 do blues mais primitivos e pré-comerciais, sob o nome de rock-and-roll a partir de meados da década de 50. O mercado ainda precisa do jazz para *reabastecer* seu estoque de melodias, suas técnicas musicais, seus truques. Por outro lado os músicos de jazz precisam da indústria pop. A música pop está suficientemente perto do jazz para que o músico de jazz possa se adaptar ao estilo. O tipo de show business pré-industrial ofereceu um mercado para o jazz e nas décadas passadas a indústria do jazz foi capaz de suprir as necessidades básicas de sobrevivência, mas os músicos de jazz não conseguem economicamente, prescindir dos

³⁵ (HOBBSAWN, 1990)

conjuntos para bailes das orquestras de estúdio e de outros pontos de venda pop.

Além disso, a indústria pop, por si só, pode proporcionar dinheiro e fama, e os músicos de jazz, como de resto outros artistas, preferem ser famosos e ganhar dinheiro com a sua arte a não ganhar dinheiro com ela.

Os críticos e os fãs é que são “puristas”, não os músicos profissionais, cuja apreciação da musica pop, os críticos em vão tentam explicar. Dessa forma, o jazz desaguou na musica pop, da mesma forma que a musica pop desaguou no jazz, com grande facilidade. A música pop empresta do jazz a instrumentação e os dispositivos musicais. Em parte essa instrumentação e esses dispositivos musicais, no entanto, derivam das bandas pop de dança. Grande parte do jazz é essencialmente um produto do cruzamento entre o jazz de uma fase anterior e as grandes empresas do entretenimento que buscam por um lucro rápido.

Resumindo, não existe uma diferença marcante entre os dois gêneros, a não ser nas mentes dos doutrinadores. O jazz sobrepõe e interpenetra a musica pop. Ele vem resistindo a tentações de 3 maneiras. Em primeiro lugar por não valer a pena corrompê-lo, pelos padrões da indústria de entretenimento o jazz até hoje não se

configurou em um negócio grande, ou mesmo médio, embora certa coloração jazzística em musica popular tenha se mostrado recompensadora. Muitos músicos e bandas de jazz, portanto, foram deixados a vontade para tocar o que quisessem (muitas vezes para sua tristeza); em segundo lugar por ser inadaptável demais ou por não ser “esperto” o suficiente.

Existem artistas que embora dispostos a tocar de forma “comercial” não conseguem mudar seu estilo. Em terceiro lugar por resistência deliberada. A partir dessa resistência deliberada – exercida pelo público e pelos críticos muito mais do que pelos músicos de jazz (ao menos até a segunda guerra mundial) surgiu à indústria do jazz enquanto ramificação especializada da indústria do entretenimento como um todo. Houve duas situações que impulsionaram o surgimento do jazz: uma intensificação da segregação racial e a decadência dos creôles que possibilitou a fusão das culturas populares afro-americanas com as de origem puramente européia. De um modo geral, o jazz passou por várias fases, a primeira foi de 1900 a 1917 onde o público que mais se identificava com esse gênero era formado por negros e pessoas de baixa renda.

O jazz nessa época era considerado um gênero musical para se dançar. Foi nesse período que *ragtime* teve sua “época de ouro”. Já

de 1917 a 1929, houve uma rápida evolução do jazz, onde passou a ser visto como um gênero musical para se dançar e também passou a estar presente nas canções populares. De 1929 a 1941 o jazz passou a ser mais popular, expandindo-se até na Europa só que para um público menos elitizado. E também foi nessa época que o jazz passou a ser chamado de *swing*. Chegou um momento que o jazz passou a ter um poder de penetração na cultura ocidental de tal forma que também passou a ser utilizado pela indústria do entretenimento de uma forma extremamente comercial.

O jazz passou a ser visto de forma genérica ficando restrita apenas como música para se dançar. Com a Depressão nos Estados Unidos, o jazz passou por uma nova transformação, onde muitos músicos americanos passaram a fazer sucesso na Europa e a partir dessa época também surgiram as *big bands*. O jazz passou a ser direcionado para o entretenimento de massa e de uma forma individual por parte dos músicos do gênero, houve uma busca pelo chamado *jazz tradicional* calcado em suas raízes originais, fazendo despertar um movimento de busca pelas raízes culturais americanas. Isso fez com que houvesse um resgate de estilos até então desprezados como o *blues*, o *gospel* entre outros. Na década de 1940 surgiu o estilo do jazz chamado *bebop* caracterizado por um alto índice técnico por parte dos instrumentistas, na verdade era uma

forma de se afastar dos estilos extremamente comerciais que no ponto de vista dos puristas o tornava corrompido.

É importante deixar claro que este estudo não tem como objetivo observar profundamente o jazz referente a estrutura harmônica e outro tipo de estética, mas sim posicionar o foco em sua “*espinha dorsal*” que é o blues, onde a oralidade herdada dos griots está presente no improviso de um cantor de blues, seja o itinerante das ruas, como o músico profissional que se apresenta nos clubes da cidade.

5 - A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA NO BLUES

A respeito do blues, (Hobsbawn 1990), que é sem sombra de dúvida, o maior corpo de poesia folclórica viva no mundo industrial. Partindo da construção de frases diretas, perguntas, ou apelos, sem floreios ornamentais. O blues não é poético por desejo de seus intérpretes, pois os mesmos cantam e dizem o que deve ser dito da melhor maneira possível. A mensagem do blues é direta, seus poucos floreios poéticos – se é que seja possível utilizar este termo – conferem uma grande eloquência e força sobre aquilo que se deseja falar. O blues mostra uma visão da realidade e procura expressá-la de uma forma muito particular e sincera, conforme (Hobsbawn 1990:179) afirma:

“Essa visão da vida é adulta, verdadeira, totalmente destituída de ilusões e de farsas, e é por isso que muito dessa poesia soa como verso de Brecht, que por sua vez inspirou-se na forma direta das canções populares”.

É importante ressaltar que existe no blues um grande comprometimento com a verdade, sendo assim é pode-se falar em vida, morte, sexo, dinheiro ou amor. O blues é profano a prova disso é que quando um cantor de blues quer falar em Deus, rapidamente passa a denominar sua música como *gospel*. Em resumo, essa autenticidade e desprendimento do blues o elemento mais importante

do jazz. A grande indústria do entretenimento como já foi dito anteriormente, de um modo geral é desprovida de preconceitos, pois tal postura certamente impossibilitaria a obtenção de lucros, assim como o acesso a outros segmentos de mercado. Com a maior presença dos negros nos grandes centros urbanos, o número de canções abordando temas sociais aumentou muito a partir dos anos 30 em detrimento de canções que remontam à vida simples do campo ou aos *spirituals* e *work songs*.

A cidade tende a separar o artista do cidadão e a transformar a maior parte da produção artística em entretenimento, conforme afirma (Hobsbawn 1990: 176). Porém, o jazz e o blues americano ecoando na Inglaterra após a Segunda Guerra Mundial, fez despertar um interesse muito grande por parte dos apreciadores do gênero de diversas faixas etárias, porém os mais jovens – no caso os adolescentes – foram os que mais se aprofundaram nesse tipo de demanda. Os discos que geralmente eram mais acessíveis eram de os blues, pois infelizmente esse gênero musical sempre foi visto como um subproduto do jazz e apesar de haver muitas gravações do gênero nas décadas de 20 e 30, houve um grande número de *bluesmen* que apesar de suas composições serem lembradas até mesmo em nossos dias, passaram suas vidas no anonimato. A redescoberta do blues pelos jovens ingleses fomentou uma enorme “cruzada” em busca das verdadeiras raízes do jazz.

Essa “cruzada” inglesa, se analisarmos mais profundamente foi a continuação de um processo de busca por renovação cultural que existia na Europa desde o começo do século XX. Os círculos universitários, europeus e norte americanos apreciavam o jazz, principalmente por ser inovador e cativante, porém foram os ingleses apresentaram um maior nível de identificação com esse gênero musical. Nos anos 50 surgiu no cenário cultural britânico, uma segunda fase dessa “cruzada”, onde uma parcela do público que antes apenas apreciava o jazz e o blues, passaram formar bandas de jazz e blues, se bem que segundo (Hobsbawn 1990), desde o final da Primeira Guerra Mundial já existiam grupos ingleses de jazz. Muitos dos jovens que formaram suas bandas de blues e mais tarde o rock and roll, foram responsáveis por uma grande “revolução cultural”. Tendo como inspiração os cantos de lamento e muitas vezes de protesto por parte do blues, despertaram nas décadas de 60 e 70, revalorização desse gênero tanto por parte dos americanos, quanto por jovens de outras partes do mundo, refletindo mesmo de forma sutil na música pop do final do século XX e início do século XXI.

Existe uma dúvida que convém ser estudada, pois existe uma peculiaridade muito própria dos *griots dieli* africanos em contar histórias através da música e muitas vezes fundir mito e realidade. Através da palavra, o *griot dieli* procura se expressar por intermédio

do maior senso de liberdade possível e assim, consegue desenvolver novas dimensões para histórias, músicas conhecidas e até mesmo sobre fatos históricos. O questionamento é: será que especificamente essa foi herança cultural assimilada pelo blues?

O Professor Catherine Lavender³⁶ do Departamento de História do *College of Staten Island* em Nova York, fez um estudo onde identificou muitas semelhanças entre os gêneros musicais africanos e norte americanos comparando o canto dos griots com o blues rural de Robert Johnson da década de 1920, o ragtime de Scott Joplin e o Blues urbano de Bessie Smith.

Partindo do mesmo princípio de Catherine Lavender, este estudo procurou observar entre os clássicos do blues se entre uma reprodução e outra de uma música, existe o mesmo desprendimento referente à integridade da letra de uma canção em relação a sua composição original. Foi identificado esse tipo de desprendimento na música, *The Sky is Crying* de Elmore James³⁷ - na versão interpretada pelo compositor e na versão interpretada por Eric Clapton. O que foi constatado, não foi uma casualidade, pois ocorreu o mesmo comportamento por parte das composições: "I'm a man" interpretada por Bo Diddley³⁸, *I'm a Bad* também interpretada pelo

³⁶ Ver em anexos, figura 1

³⁷ Ver anexos.II , III, XXXIII e XXXIV

³⁸ Ver anexos XXXVII, XXXX

mesmo e “Manish Boy” interpretada por Muddy Waters³⁹ e também em “Back Door Man” de Willie Dixon⁴⁰ e a mesma música interpretada pela banda *The Doors*⁴¹.

³⁹ Ver anexos XXXVIII e XXXIX

⁴⁰ Ver anexos XXIX e XXXV

⁴¹ Ver anexos XXVII e XXXVI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da segunda metade do século XX, até os primeiros anos do século XXI, a contribuição da cultura popular para a renovação da cultura de massa, caracteriza-se por trazer mais jovialidade às manifestações populares. E diante de toda bagagem trazida pelos africanos depois de séculos de escravidão puderam trazer para a as Américas elementos culturais que de primeira vista podem parecer primitivos ou qualquer outra classificação depreciativa, mas na verdade contribuíram para uma música pulsante e extremamente dinâmica. Esse dinamismo se dá principalmente devido ao fato da palavra ser vista como um instrumento de transformação e não apenas o complemento de uma melodia musical ou um poema acompanhado musicalmente.

A cultura de rua está cada vez mais presente e como no passado, ainda serve como fonte de inspiração para as manifestações culturais da elite. Especificamente no Brasil, vemos um cenário diferente dos Estados Unidos, onde a cultura brasileira desde seus primórdios manteve muito presente os elementos orais de origem africana. Essa oralidade mesmo diante do racismo por parte da parcela dominante da população está presente no improviso nas manifestações musicais populares onde o poder da palavra continua

enfático em muitos ritmos nordestinos, no samba, entre outros. O samba é um gênero musical que, mesmo com as incursões da indústria do entretenimento no sentido de reinventá-lo, consegue manter suas raízes e se integrar com os novos cenários presentes no mercado – diferentemente do jazz que apesar de procurar manter suas origens, sempre acaba se renovando através da fusão de novos elementos. Finalizando é importante observarmos que a palavra utilizada nos gêneros musicais que receberam a herança da tradição oral africana torna-se “viva” e consegue muito mais transformar do que ser transformada.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, M.C. **1917 Original Dixieland Band**. Lisboa, 2002-
Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e
Arte, Universidade de Aveiro.

BÂ, A. H. **História Geral da África**. São Paulo: Ática, 1980. . Vol. I
– Metodologia e pré-história africana

CHARTERS, S. B. ; **Die Story vom Jazz** . Munique :
Nymphenburger , 1962.

BEHR, EDWARD. **Prohibition: Thirteen Years That Changed
America**. New York: Arcade Publishing, 1996.

BOWEN, EZRA, ed. **This Fabulous Century. 6 vols**. New York:
Time Life Books, 1969.

ESSEN, REIMER V. apud **História do Jazz**. São Paulo : Abril Cultural,
1975

HOBSBAWN, E. J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Triunfo, 1990

KROPP, E. **A Brief History of the Blues**. Disponível em: <
www.allaboutjazz.com > acesso em julho de 2006

LEITE, Fábio . A Questão da Palavra em Sociedades Negro -
Africanas, in **Democracia e Diversidade Humana: Desafio
Contemporâneo**,
Juana E. dos Santos (org), Salvador: Bahia, BA;1992.

LOMAX, A. **_The Land Where the Blues Began_**. N.Y.: Pantheon
Books, 1993

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou a Epopéia Mandinga**. São
Paulo : Ática 1982. Coleção Autores Africanos, n. 15

PAULME, Denise. **As Civilizações Africanas**, Coleção Saber,
Publicações Europa-América, Lisboa, Portugal; 1977.

SERRANO, Carlos. **Os Senhores da Terra e os Homens do Mar:
Antropologia Política de um Reino Africano**, FFLCH/USP, São
Paulo, 1983.

SHAPIRO, Nat & HENTOFF, Nat. **Hear me talkin' to ya - The story of jazz as told by men who made it.** New York: Dover publications, 1955.

Tanner, Paul ;Maurice Gerow. **_A Study of Jazz_.** Dubuque, IA: William C. Brown Publishers, 1984.

VANCINA, J. apud **História Geral da África. Vol. I – Metodologia e pré-história africana.** UNESCO. São Paulo: Ática, 1980.

WALDMAN, Maurício, *Africanidade, Espaço e Tradição - A Topologia do Imaginário Espacial Tradicional Africano na fala griot sobre Sundjata Keita do Mali.* **Revista África**, número 20/21 (I),1997/1998, Editora Humanitas, FFLCH / USP.

WALDMAN, Maurício, 1979, ***História da África Negra Pré-Capitalista***, texto mimeo, USP, São Paulo, SP;

WENBURN, NEIL. **The USA: A Chronicle of Pictures.** New York: Smithmark Publishers Inc., 1991.

ANEXOS

Anexo I

JOHN HENRY, STEEL DRIVING MAN

1. John Henry was a railroad man,
He worked from six 'till five,
"Raise 'em up bullies and let 'em drop down,
I'll beat you to the bottom or die."
2. John Henry said to his captain:
"You are nothing but a common man,
Before that steam drill shall beat me down,
I'll die with my hammer in my hand."
3. John Henry said to the Shakers:
"You must listen to my call,
Before that steam drill shall beat me down,
I'll jar these mountains till they fall."
4. John Henry's captain said to him:
"I believe these mountains are caving in."
John Henry said to his captain: "Oh, Lord!"
"That's my hammer you hear in the wind."
5. John Henry he said to his captain:
"Your money is getting mighty slim,

When I hammer through this old mountain,
Oh Captain will you walk in?"

6. John Henry's captain came to him

With fifty dollars in his hand,
He laid his hand on his shoulder and said:
"This belongs to a steel driving man."

7. John Henry was hammering on the right side,

The big steam drill on the left,
Before that steam drill could beat him down,
He hammered his fool self to death.

8. They carried John Henry to the mountains,

From his shoulder his hammer would ring,
She caught on fire by a little blue blaze
I believe these old mountains are caving in.

9. John Henry was lying on his death bed,

He turned over on his side,
And these were the last words John Henry said
"Bring me a cool drink of water before I die."

10. John Henry had a little woman,

Her name was Pollie Ann,
He hugged and kissed her just before he died,
Saying, "Pollie, do the very best you can."

11. John Henry's woman heard he was dead,
She could not rest on her bed,
She got up at midnight, caught that No. 4 train,
"I am going where John Henry fell dead."

12. They carried John Henry to that new burying
ground
His wife all dressed in blue,
She laid her hand on John Henry's cold face,
"John Henry I've been true to you."

The Sky Is Crying

by Elmore James / Clarence Lewis / Bobby Robinson

recording of November 1959, Chicago from Charly Blues Masterworks

Vol. 12 - Elmore James, The Sky Is Crying (Charly Records CD BM

12), copyright notice

The sky is cryin', look at the tears roll down the street

The sky is cryin', look at the tears roll down the street

I'm wadin' in tears lookin' for my baby,

and I wonder, where can she be?

I saw my baby one mornin', and she was walkin' on down the street

I saw my baby one mornin', and she was walkin' on down the street

Made me feel so good,

until my poor heart would skip a beat

I got a bad feelin', my baby, my baby don't love me no more

I got a bad feelin', my baby don't love me no more

Now, the sky's been cryin',

the tears rollin' down my nose

Anexo III

Eric Clapton The Sky is Crying Lyrics

Songwriters: Lewis, C; Levy, M; James, Elmore⁴²

The sky is crying, look at the tears rolling down the streets.
The sky is crying, look at the tears rolling down the streets.
I looked out my window, the rain was falling down in sheets.
My baby left me this morning, Lord knows I don't know the reason
why.
My baby left me this morning, I don't know the reason why.
And everytime I think about it, I hang my head and cry.
The sun is shining, although it's raining in my heart.
The sun is shining, although it's raining in my heart.
I love my baby, I hate to see us part.

⁴² Disponível : <http://www.metrolyrics.com/the-sky-is-crying-lyrics-eric-clapton.html>

Anexo IV

Distribution of Farms by Acreage, 1860

America's Civil War

History 393

Tables

Professor John C. Willis

State	TOTAL FARMS	3-10 ACRES	10-19 ACRES	20-49 ACRES	50-99 ACRES	100-499 ACRES	500- 999 ACRES	1000+ ACRES
ALABAMA	50,064	1,409 (2.8%)	4,379 (8.7%)	16,049 (32.1%)	12,060 (24.1%)	13,455 (26.9%)	2,016 (4.0%)	696 (1.4%)
ARKANSAS	33,190	1,823 (5.5%)	6,075 (18.3%)	13,728 (41.4%)	6,957 (21.0%)	4,231 (12.7%)	307 (0.9%)	69 (0.2%)
FLORIDA	6,396	430 (6.7%)	945 (14.8%)	2,139 (33.4%)	1,162 (18.2%)	1,432 (22.4%)	211 (3.3%)	77 (1.2%)
GEORGIA	53,897	906 (1.7%)	2,803 (5.2%)	13,644 (25.3%)	14,129 (26.2%)	18,821 (34.9%)	2,692 (5.0%)	902 (1.7%)
LOUISIANA	17,281	626 (3.6%)	2,222 (12.9%)	4,882 (28.3%)	3,064 (17.7%)	4,955 (28.7%)	1,161 (6.7%)	371 (2.1%)

MISSISSIPPI	37,007	563 (1.5%)	2,516 (6.8%)	10,967 (29.6%)	9,204 (24.9%)	11,408 (30.8%)	1,868 (5.0%)	481 (1.3%)
NORTH CAROLINA	67,002	2,050 (3.1%)	4,879 (7.3%)	20,882 (31.2%)	18,496 (27.6%)	19,220 (28.7%)	1,184 (1.8%)	311 (0.5%)
SOUTH CAROLINA	28,456	352 (1.2%)	1,219 (4.3%)	6,695 (23.5%)	6,980 (24.5%)	11,369 (40.0%)	1,359 (4.8%)	482 (1.7%)
TENNESSEE	77,741	1,687 (2.2%)	7,245 (9.3%)	22,998 (29.6%)	22,829 (29.4%)	21,903 (28.2%)	921 (1.2%)	158 (0.2%)
TEXAS	37,363	1,832 (4.9%)	6,156 (16.5%)	14,132 (37.8%)	7,857 (21.0%)	6,831 (18.3%)	468 (1.3%)	87 (0.2%)
VIRGINIA	86,468	2,351 (2.7%)	5,565 (6.4%)	19,584 (22.6%)	21,145 (24.5%)	34,300 (39.7%)	2,882 (3.3%)	641 (0.7%)
TOTAL	494,865	14,029 (2.8%)	44,004 (8.9%)	145,700 (29.4%)	123,883 (25.0%)	147,925 (29.9%)	15,069 (3.0%)	4,275 (0.9%)

Only farms of three acres or larger are presented in the table. All percentages are rounded to the nearest tenth.

Fonte: U.S. Census Office, Eighth Census [1860], *Agriculture of the United States in 1860*, Washington, D.C., 1864.

Anexo V

Figura 1

Mandingo Jalis, The Gambia, 1974. Members of the Mandingo Jalis with friends.

From left: Dela Kanuteh (with balafon), Aliu S. Dabo (griot), Karunka Suso (with kora), friend, and Mawdo Suso (with balafon). Foto do Professor Catherine Lavender – Departamento de História do College of Staten Island - Nova York.

Anexo VI

Figura 2

Uma vista do forte escravo em Ilha Bance, Serra Leoa, cerca de 1805. - <http://www.bbc.co.uk/history/>

Anexo VII

Figura 3

14. t f. St. Ann's, July 20, 1779.

R U N A W A Y
from the Subscriber,
About five weeks ago,
A NEGRO BOY, named
J A C K,
Of the *Congo* Country,
About 15 or 16 years of age, and has no Brand Mark.
—He speaks tolerable good English, and it is supposed
that he has taken the Clarendon road, being well ac-
quainted in that parish.
TWO POUNDS FIFTEEN SHILLINGS Reward
will be given for taking him up, and lodging him in
any of the Gaols of this Island, giving information
thereof.
ANDREW BYRNE.

O anúncio datado de 1779 veiculado na edição do 'Jamaica Mercury and Kingston Weekly Advertiser' oferecendo recompensa para quem recapturasse um escravo foragido.

http://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/abolition_tools_gallery_01.shtml

Anexo VIII

Figura 4

'Am I not a Man and a Brother' – Eu não sou um homem e um irmão
? - Logo utilizado pelo grupo abolicionista britânico *British and Foreign Anti-Slavery Society*.

The 'Am I not a Man and a Brother' logo used by the British and Foreign Anti-Slavery Society

http://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/abolition_tools_gallery_06.shtml

Anexo VIII

Figura 5

Um pote de açúcar mascavo com os seguintes dizeres: " Açúcar das Índias Ocidentais não produzida por escravos ".

http://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/abolition_tools_gallery_07.shtml

Anexo X

Figura 6

Publicação sobre a Revolta de Nat Turner
http://www.antislavery.org/breakingthesilence/images/slave_routes/pictures/USA-nat-turner2.jpg

Anexo XI

Figura 7

Novos cativos sendo amarrados

Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Anexo XII

Figura 8

Inspeção e venda de negro

Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Anexo XIII

Figura 9

Leilão de escravos em Richmond, Virginia

Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Anexo XIV

Figura 10

TO BE SOLD, on board the
Ship *Bance-Island*, on tuesday the 6th
of *May* next, at *Afbley-Ferry*; a choice
cargo of about 250 fine healthy

NEGROES,

just arrived from the
Windward & Rice Coast.

—The utmost care has
already been taken, and

shall be continued, to keep them free from
the least danger of being infected with the
SMALL-POX, no boat having been on
board, and all other communication with
people from *Charles-Town* prevented.

Austin, Laurens, & Appleby.

N. B. Full one Half of the above Negroes have had the
SMALL-POX in their own Country.

Anúncio de venda de escravos

Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Anúncio de recompensa pela captura de escravo foragido

Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Anexo XVI

Figura 12

Band of 107th U.S. Colored Infantry." Shows a group of 20 black soldiers with musical instruments. (Marked "861.")

Anexo XVII

Figura 13

Soldado negro da União montando guarda junto à bateria de canhões
"Battery of Light 12 Pounders on Ordnance Wharf, City Point, Va."
Shows long line of canons guarded by one black soldier.

Anexo XVIII

Figura 14

Refugiados negros saindo de Richmond, 2 de abril de 1865.

ANEXO XIX

Figura 15

"Uma cena da Guerra Civil Americana: "Uma Família de ex-escravos chegando nas linhas das tropas da União - "A Negro Family Coming into Union Lines." [Another print labeled "Arrival of Negro Family into Union Lines" and not printed as a stereograph]. Shows an overcrowded wagon pulled by two mules.

ANEXO XX

Figura 16

Governador de Dakota do Sul, Norbeck assinando a "bone dry", lei de proibição do consumo de álcool em 12 de Fevereiro de 1917

ANEXO XXI

Figura 17

Apreensão de bebida alcoólica durante a "lei seca"

ANEXO XXII

Figura 18

Eliminação da bebida apreendida durante a "lei seca"

ANEXO XXIII

Figura 19

Taken from the Guy Benton Johnson Files at the [University of North Carolina-Chapel Hill Manuscripts Department](#) Guy Johnson's research indicated that the earliest *John Henry* ballads originated in the oral tradition of hammer songs in the 1870s and evolved over time into the ballads with which we are familiar today. One of the earliest written copies of the ballad, prepared by a W. T. Blankenship and published about 1900 or slightly earlier, was obtained by Johnson. Johnson believed this version represented portions of several earlier versions.

ANEXO XXIV

Figura - 20

MAPA DA POSSÍVEL LOCALIZAÇÃO DA LENDA DE JOHN HENRY

http://www.ibiblio.org/john_henry/big_map.jpg

ANEXO XXV

Figura 21

O Delta do Mississippi

Fonte: <http://www.thebluehighway.com/deltamap.html>

ANEXO XXVI

Figura 22

Retrato da cantora Billie Holiday, Downbeat, Nova York , Fevereiro de
1947

ANEXO XXVII

Figura 23

Retrato de Ella Fitzgerald e Dizzy Gillespie ao fundo, Downbeat, Nova York, Setembro de 1947

Anexo XXVIII

Back Door Man⁴³

by Willie Dixon

recording of 1962

from The Rocking Chair (Vogue 600111), copyright notice

I am, a back door man
I am, a back door man
Well the, men don't know, but the little girls understand

When everybody's tryin' to sleep
I'm somewhere making my, midnight creep
Yes in the morning, when the rooster crow
Something tell me, I got to go

I am, a back door man
I am, a back door man
Well the, men don't know, but little girls understand

They, take me to the doctor, shot full o' holes
Nurse cried, please save the soul
Killed him for murder, first degree
Judge's wife cried, let the man go free

I am, a back door man
I am, a back door man
Well the, men don't know, but little girls understand

Stand out there, cop's wife cried
Don't take him down, rather be dead
Six feet in the ground
When you come home you can eat, pork and beans
I eats mo' chicken, any man seen

I am, a back door man
I am, a back door man

⁴³ Disponível em

http://www.members.tripod.com/blueslyrics/artistswithsongs/howlin_wolf_1.htm#back_door_man

Anexo XXIX

Back door man

Willie Dixon – interpretado por The Doors⁴⁴

Wha, yeah!

C'mon, yeah

Yeah, c'mon, yeah

Yeah, c'mon

Oh, yeah, ma

Yeah, I'm a back door man

I'm a back door man

The men don't know

But the little girl understand

Hey, all you people that tryin' to sleep

I'm out to make it with my midnight dream, yeah

'Cause I'm a back door man

The men don't know

But the little girls understand

All right, yeah

You men eat your dinner

Eat your pork and beans

I eat more chicken

Than any man ever seen, yeah, yeah

I'm a back door man, wha

The men don't know

But the little girls understand

Well, I'm a back door man

I'm a back door man

Whoa, baby, I'm a back door man

The men don't know

But the little girls understand

⁴⁴ http://www.lyricsdomain.com/4/doors/back_door_man.html

Anexo XXX

UM ESBOÇO CRONOLÓGICO DA HISTÓRIA DO SUDÃO OCIDENTAL

IMPÉRIO DO GHANA

Século IV: Provável fundação do Ghana, primeiro império sudanês.

Século VIII: Início da Islamização, a partir da África do Norte.

Século VIII: Fontes árabes mencionam o *País do Ouro*: o Ghana.

Séculos IX ao XI: Apogeu do Ghana, domínio do Sudão Ocidental.

Século XI: Devastadores ataques dos Almorávidas (1061/1076).

Século XIII: Fim do Ghana, com a destruição de Kumbi Saleh, a capital.

DOMÍNIO SOSSO

Século XII: Início do Domínio Sosso, um clan sarakollé, no Manden.

Século XIII: Derrota frente a Sundjata do Mali (Batalha de Kirina, 1235).

IMPÉRIO DO MALI (*)

Século XI: Conversão dos chefes mandenka ao Islamismo.

Século XII: Domínio Sosso do Espaço Manden.

Século XIII: Início do Império do Mali com Sundjata Keita.

Século XIV: Apogeu do Mali (Kankou Moussa, 1302 a 1337).

Século XV: Ataques dos nômades tuaregues e decadência do Mali.

IMPÉRIO SONGHAY (**)

Século XV: Expulsão dos malianos de Timboktu e Djenné por Ali-Ber,

Século XVI: Ataque marroquino por Djonder, renegado espanhol.

Século XVII: Divergências Internas e ataques externos: fim do Songhay

DOMINAÇÃO COLONIAL FRANCÊSA

Século XIX/XX: Os territórios compreendidos pelo vale do Rio Senegal e o curso alto e médio do Rio Níger, correspondendo aos atuais Níger, Mali,

Mauritânia, Burkina Fasso, Benin e Senegal, entre outros países, são ocupados pela França, formando primeiramente o *Sudão Francês* e posteriormente, a *África Ocidental Francesa*.

A DESCOLONIZAÇÃO

A partir dos anos cinquenta do Século XX, desenvolve-se o processo de descolonização, originando a divisão política atualmente existente.

(*): Principais Mansas do Mali: Sundjata (1230/1255), Oule (1255/1285), Sakoura (1285/1300), Kankou Moussa (1302/1337) e Souleymane (1341/1360).

(**): Principais Imperadores do Songhay: Ali-Ber (1464/1492) e Aksia Mohamed (1493/1529).

(cf. WALDMAN, 1979)*

*WALDMAN, Maurício, 1979, *História da África Negra Pré-Capitalista*, texto mimeo, USP, São Paulo, SP;

Anexo XXXI

FIGURA 24

O IMPÉRIO DO MALI NO ESPAÇO AFRICANO DA ÉPOCA

(baseado em The Atlas of Africa e História Geral da África, Volume Quatro) e extraído do artigo de Maurício Waldman, Africanidade, Espaço e Tradição - A Topologia do Imaginário Espacial Tradicional Africano na fala *griot* sobre Sundjata Keita do Mali. **Revista África**, número 20/21 (I), 1997/1998, Editora Humanitas, FFLCH / USP.

A: Oceano Atlântico, **B:** Mar Mediterrâneo, **C:** Mar Vermelho, **D:** Oceano Índico, **a:** Rio Gâmbia, **b:** Rio Níger, **c:** Rio Benue, **(I):** Em pontilhado, o núcleo do Império do Mali, o Espaço Malinké ou Manden, consolidado com a atuação de Sundjata Keita, **(II):** Em linha tracejada, a expansão máxima do Mali, durante o Século XIV, **(III):** As Rotas de Comércio Transaariano, **(IV):** Rotas de Comércio para os Países do Golfo e **(V):** Rotas na direção do Lago Tchad e alhures.

Anexo XXXII

FIGURA 25

Itinerário percorrido por Sundjata Keita em sua Epopéia
extraído do artigo de Maurício Waldman, *Africanidade, Espaço e Tradição - A Topologia do Imaginário Espacial Tradicional Africano na fala griot sobre Sundjata Keita do Mali*. **Revista África**, número 20/21 (I), 1997/1998, Editora Humanitas, FFLCH / USP.

Anexo XXXIII

FIGURA 26

Eric Clapton - Madison Square Garden, New York, NY
fotografia de Jonathan Bayer / New York City

Anexo XXXIV

FIGURA 27

Elmore James

http://www.blues.ru/bluesmen/Elmore_James/ww_elmore.gif

Anexo XXXV

FIGURA 28

Banda The Doors – Elektra Records
<http://classicrock.about.com/od/a1/ig/The-Doors/doorsbw2.htm>

Anexo XXXVI

FIGURA 29

Willie Dixon

Disponível em:

http://www.starpulse.com/Music/Dixon,_Willie/gallery/P332p11990uc06r/

Anexo XXXVII

Muddy Waters - Mannish Boy⁴⁵

Ooooooh, yeah, ooh, yeah

Everythin', everythin', everythin's gonna be alright this mornin'

Ooh yeah, whoaw

Now when I was a young boy, at the age of five

My mother said I was, gonna be the greatest man alive

But now I'm a man, way past 21

Want you to believe me baby,

I had lot's of fun

I'm a man

I spell mmm, aaa child, nnn

That represents man

No B, O child, Y

That mean mannish boy

I'm a man

I'm a full grown man

I'm a man

I'm a natural born lovers man

I'm a man

I'm a rollin' stone

I'm a man

I'm a hoochie coochie man

Sittin' on the outside, just me and my mate

You know I'm made to move you honey,

come up two hours late

Wasn't that a man

I spell mmm, aaa child, nnn

That represents man

No B, O child, Y1

That mean mannish boy

I'm a man

I'm a full grown man

Man

I'm a natural born lovers man

Man

I'm a rollin' stone

Man-child

⁴⁵ Disponível em : <http://www.lyricsdownload.com/muddy-waters-manish-boy-lyrics.html>

I'm a hoochie coochie man
The line I shoot will never miss
When I make love to a woman,
she can't resist
I think I go down,
to old Kansas Stew
I'm gonna bring back my second cousin,
that little Johnny Cocheroo
All you little girls,
sittin'out at that line
I can make love to you woman,
in five minutes time
Ain't that a man
I spell mmm, aaa child, nnn
That represents man
No B, O child, Y1
That mean mannish boy
Man
I'm a full grown man
Man
I'm a natural born lovers man
Man
I'm a rollin' stone
I'm a man-child
I'm a hoochie coochie man
well, well, well, well
hurry, hurry, hurry, hurry
Don't hurt me, don't hurt me child
don't hurt me, don't hurt, don't hurt me child
well, well, well, well

Yeah

Anexo XXXVIII

*I 'm a Man - Bo Diddley*⁴⁶

Now when I was a little boy,
At the age of five,
I had somethin' in my pocket,
Keep a lot of folks alive.

Now I'm a man,
Made twenty-one,
You know baby,
We can have a lot of fun.

I'm a man,
I spell M-A-N...man.

All you pretty women,
Stand in line,
I can make love to you baby,
In an hour's time.

I'm a man,
I spell M-A-N...man.

I goin' back down,
To Kansas to
Bring back the second cousin,
Little John the conqueroo.

I'm a man,
I spell M-A-N...man.

The line I shoot,
Will never miss,
The way I make love to 'em,
They can't resist.

I'm a man,
I spell M-A-N...man.

⁴⁶ Disponível em: <http://www.kovideo.net/lyrics/b/Bo-Diddley/Im-A-Man.html>

Anexo XXXIX

FIGURA 30

Muddy Waters – Disponível em :

<http://www.cwru.edu/pubs/cnews/2000/8-24/waters.jpg>

Anexo XXXX

FIGURA 31

Bo Diddley – Disponível em:
http://www.starpulse.com/Music/Diddley,_Bo/gallery/PRZ-005551/