

O cinema em blues: Scorsese e os *bluesmen* da primeira metade do século XX

DANIEL CAMURÇA CORREIA*

Resumo: Busca-se com este trabalho analisar o documentário *The blues: a musical journey*, produzido por Martin Scorsese em 2003, dividido em 7 DVD's, dirigidos por diferentes cineastas entusiasmados em contar suas versões a cerca da história do *blues* e de suas influências na música do século XX. O objetivo da pesquisa é problematizar a memória americana edificada em torno dos *blueseiros* do Delta do Mississippi, entre as décadas de 1920 e 1940, antes da adesão das guitarras elétricas. Nos documentários, diretores como Scorsese, Wim Wenders e Charles Burnett tiveram a preocupação em apresentar a forma como os *bluesmen*, assim como os segmentos negros do sul dos EUA viviam nas fazendas, cidades, ruas, estradas e nos bares noturnos de estados, principalmente como Mississippi, Louisiana, Tennessee, Alabama e Arkansas.

Palavras-chave: Documentário, blues e cultura afroamericana

Search with this article analyze the documentary *The blues: a musical journey*, produced by Martin Scorsese in 2003, divided into 7 DVD's, directed by different filmmakers excited to show their versions about the history of the blues and their influence on XX century music. The objective of this research is problematize the American memory constructed around the bluesmen in Delta of Mississippi, between 1920 and 1940, before the use of electric guitars. In the documentaries, directors like Scorsese, Wim Wenders and Charles Burnett, among others, took care to show how the bluesmen and the black men of the United States southern used to live on farms, cities, streets and nightclubs, mainly in the states like Mississippi, Louisiana, Tennessee, Alabama and Arkansas.

Keywords: Documentary, blues, afroamerican culture.

Pensar a dinâmica do cinema, dentro da disciplina da história, implica em compreender as possibilidades em ver “a realidade” na tela. O aspecto ficcional do cinema, em suas instâncias, por excelência, permitem não apenas analisar o olhar do diretor, mas a mecânica de visões e interpretações acerca de um recorte. Muitos são os sujeitos presentes na elaboração da película, principalmente ao se levar em consideração a atual estrutura midiática da produção cinematográfica.

Enquanto fragmento da realidade, documentários apresentam diferentes possibilidades de análise. No que diz respeito aos filmes, abre-se uma janela para observar, por exemplo, como o passado pode ser narrado, ou mesmo rememorado.

Aparentemente, os documentários parecem ter maior distanciamento com a ficção por utilizarem registros imagéticos ou sonoros de época, mas também são repletos de intenções, interesses e, por consequência, edificam uma perspectiva do passado – ou seja, elaboram uma memória a partir do que se deseja contar, sobrepondo informações, podendo incorrer em anacronismos, por exemplo.

Alfredo Manevy apresenta a forma como a indústria cinematográfica hollywoodiana se construiu no decorrer do século XX. Aproveitando aspectos da literatura,

* Doutor em História Social pela PUC/SP. Professor da Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL/SP).

2

teatro e cinema europeu, os produtores hollywoodianos ficam atentos ao seu redor para construir maneiras diferentes de narrar suas histórias. Interessados em transformar a projeção fílmica em espelho, para que os espectadores possam junto ao filme, projetarem-se na tela, fugindo da realidade racional, rotineira e diária, fora dos muros do cinema. (MANEVY, 2011:257)

Para o desenvolvimento desta pesquisa, propõe-se uma análise dos documentários *The blues: a musical journey*, produzido por Martin Scorsese, em 2003. Dividido em 7 DVD's e dirigido por 7 diferentes cineastas, o documentário foi produzido de maneira tal que permitisse o acesso a diferentes imagens, sons, ideias a cerca do *blues*, no decorrer o século XX e XXI. A intenção é analisar de que maneira o *blues* é rememorado dentro da cultura americana, no início do século XX, a partir da filmografia apresentada.

Para Albuquerque Júnior, ao pensar a fabricação do conhecimento historiográfico, remete-se a ideia de que a invenção no tempo diz respeito ao recorte feito para legitimação de dada circunstância, evento, ou mesmo interesse. Práticas culturais são elucidadas e experimentadas como a face real do acontecimento que se deseja simbólico e constitutivo.

Na mesma medida, significa dizer que algo ficou para trás. Na tentativa de legitimar determinada instância, outra, geralmente contrária, pode ser dada ao esquecimento, para que a invenção de um novo tempo, prática ou costume ganhe destaque e visibilidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007:19-20)

Ressalta o autor, porém, que o papel do historiador é reconhecer duas condições: as condições instituintes da invenção e a invenção puramente ideológica. Ou seja, a invenção do passado está intimamente atrelada ao próprio passado. Não tem como o historiador não analisar as pressões sociais nas fontes, que ocasionam os discursos daqueles que viveram determinadas épocas. Para tal, o historiador terá de saber que perguntas fazer as fontes, em como interpelá-las para extrair aquilo que é aparentemente invisível, em primeira instância. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007:24)

Não vai ser diferente com o material utilizado pelos diferentes cineastas de Scorsese. Após intenso levantamento de material, vão elaborar discursos – na verdade, efeitos de verdade – sobre o que entendem do *blues*, assim como da edificada memória sobre a música negra americana. Será por meio da análise do material que o olhar historiográfico será dado ao discurso difundido nos documentários.

3

O projeto *The blues: a musical journey*, resultou em 7 longas: *Warming by the devil's fire*, dirigido por Charles Burnett; *Piano blues*, por Clint Eastwood; *Red, white and blues*, por Mike Figgs; *Godfathers and sons*, por Marc Levin; *The road to Memphis*, por Richard Pearce; *The soul of a man*, por Wim Wenders e *Feel like going home*, pelo próprio Scorsese. Para a discussão deste artigo serão analisados os materiais de Burnett, Pearce, Scorsese e Wenders.

O documentário *Warming by the devil's fire* inicia-se com imagens em cores de um jovem negro arando a terra. Depois, muda para cenas em preto e branco, de homens e mulheres negros cultivando algodão e cana de açúcar. Em meio a colheita da cana, aparecem rápidas cenas de homens negros, vestidos de presidiários escavando a terra. Na sequência, aparecem homens brancos, vigiando os negros no trabalho do campo.

Nos primeiros segundos o cineasta pretende mostrar que antes de se pensar em uma cultura negra, ou mesmo em música negra, é necessário atentar-se para o campo de tensão entre brancos e negros norte americanos. Segundo Burnett, não é possível dissociar a música negra destas tensões latentes. Os negros não eram responsáveis somente pelo trabalho pesado. Além disso, eram observados, vigiados, como se apenas a presença, em meio ao trabalho, representasse um perigo que precisasse ser contido.

A tensão fica mais evidente, na perspectiva do diretor, quando aparece uma multidão sobre uma ponte. O foco está nas pessoas que estão em cima da ponte, até que a lente abre e permite que o espectador veja toda a fotografia, revelando os corpos pendurados embaixo da ponte. Homens e mulheres negros mortos por enforcamento (BURNETT, 2012).

A partir das fronteiras existentes entre brancos e negros, delimitados pelas tensões diárias, Burnett apresenta um *bluesman*, tocando gaita e violão – cena em preto e branco. É Por meio deste universo de tensão que Burnett vai apresentar sua visão a respeito do *blues*.

Para Aumont, pensar a narrativa deve se levar em conta que diferentes pressões estabelecidas entre os diferentes sujeitos responsáveis pelo filme. A narrativa não diz respeito somente às intenções dos diretores. Mas também a visão de produtores, roteiristas, atores, e até mesmo acionistas. Estes diferentes sujeitos estabelecem seus pontos de vista a cerca da construção do filme, de sua narrativa, de sua temporalidade, sua linguagem, assim como os recursos necessários para a produção cinematográfica. (AUMONT, 2011:111-2)

4

O documentário produzido pede licença poética para contar uma narrativa fictícia, passada em 1956. O narrador conta que aos 11 anos de idade foi enviado para o sul, para ser salvo – batizado na igreja de seu tio Flenn. Porém, o tio Buddy Taylor, que era jogador e bluseiro, o pegou na estação de trem de New Orleans – para mostrá-lo do que estaria sendo salvo.

É por meio do jeito de ser e agir do tio Buddy que o documentário apresenta o *blues* do Delta do Mississippi da primeira metade do século XX. Nomes importantes do blues são mencionados, com fotos, filmes e muita música. Nomes importantes que o narrador se familiarizaria, muitos anos depois, tais como Ma Rainey, The Devil's Son-in-law, Mississippi John Hurt, Dee Bellum, King Biscuit, Ferris Street, Bumble Bee Smith.

Em termos de utilização de cores, pode-se afirmar que o documentário é dividido em dois momentos: no primeiro, em preto e branco, o jovem narra sua pequena história de vida, até chegar na estação, a espera do tio Buddy. A segunda, colorido, quando tio Buddy aparece em seu carro verde, roupas alegres e coloridas, muito animado e sempre mostrando as diferentes cores de tudo. (BURNETT, 2012)

Tio Buddy leva o jovem sobrinho para ver o mar. De pé, de frente para o oceano pacífico, Buddy fala: “aquilo é liberdade. É por isso que amo o oceano. E não dá para colher algodão no oceano”. O personagem está desabafando sobre uma das poucas opções de trabalho para os negros do sul dos EUA. Plantar algodão era uma realidade para os homens que sustentavam suas famílias.

Na pequena casa de Buddy, o narrador fala dos quadros e lp's existentes. Músicas de Muddy Waters, Lee Hoker, Ma Rainey e Leroy Carr. Ao amanhecer, a primeira coisa que Buddy faz, ao se levantar, é colocar um lp para tocar. Aparece a imagem de Son House, tocando *Death letter blues*. Na sequência, surge o depoimento do próprio House, dizendo que

O blues não é uma brincadeira, como as pessoas pensam. Os jovens de hoje em dia pegam qualquer tema e o transformam em blues. Pegam qualquer bobeira e dizem que é blues. Mas, não é. Só existe um tipo de blues e ele basicamente consiste em homens e mulheres apaixonados. Duas pessoas estão apaixonadas quando uma delas engana o outro. Trai seu amor. Às vezes, este tipo de blues vai te fazer até querer que um mate o outro. Ou fazer alguma coisa, porque esse amor vem daqui...

Deste lado... [o cantor bate no lado esquerdo do peito]. É onde o blues existe. Não deste lado, mas daqui. Isto é o blues. (BURNETT, 2012)

Tio Buddy fala para o sobrinho que Mammie Smith, a qual aparece cantando *Lord, lord, lord* foi a primeira mulher a gravar um *blues*. Por meio das gravadoras, mesmo pagando pouco, significava que homens e mulheres negros poderiam imaginar uma vida fora dos campos de algodão, ou das cozinhas das senhoras brancas e ricas.

The road to Memphis fala dos *bluesmen* que fizeram sua música a partir dos anos 50. O documentário começa com uma apresentação de Bobby Rush no Larry's Place em Nesbit, Mississippi. Rush informa que realiza seus *shows* a 49 anos. Com 250 a 300 apresentações por ano.

O cantor viaja em seu ônibus, com seus músicos e motorista, com o qual divide a direção. O cantor demonstra verdadeiro amor pelo seu ônibus, pela rodovia, assim como pelo *blues*. Richard Pearce, em seu documentário, deseja mostrar a vida dos *bluesmen* que continuam ativos, tocando e cantando em diferentes cidades norteamericanas. Era assim que este homens mantinham suas famílias, no século XXI, diferentemente de quando começaram a vida, nas fazendas, colhendo algodão.

Aparecem fragmentos de uma entrevista de BB King, dizendo: “Eu trabalhava no campo aos 7 anos. Colhendo algodão. Quando virei adolescente... eu era bom! Todas as garotas diziam que lá havia um motorista de trator. É, sou motorista de trator” (PEARCE, 2012). Orgulhoso, BB King, fala de sua infância e adolescência, quando chamava a atenção das garotas, com um trator. Estes músicos não conseguem – e nem querem – dissociar o trabalho pesado no campo com o *blues*. Ambos os aspectos dizem respeito a forma como veem a vida e os caminhos que percorreram. A música é composta a partir do que viam e sentiam, inclusive, durante a labuta nas fazendas.

Para BB King, os jovens tinham que aguentar firme o trabalho, as caminhadas, dias de trabalho campo, noites sem dormir. Muitos músicos não viram o reconhecimento de seu trabalho nas casas noturnas. Bob Rush fala que

Junior Parker e eu, em 1954, 55 costumávamos tocar em um clube deste lado da montanha à meia-noite. Se tocássemos muito bem, ganhávamos 2 pedaços de

frango. Se não tocássemos bem, ganhávamos um pedaço. Se o cara não gostasse da gente, não comíamos nada. (PEARCE, 2012)

Não era necessário apenas agradar o público, era preciso agradar o dono do clube. Se isso não ocorresse, não recebiam pelo trabalho. Isto significa dizer que os bluseiros estavam na dependência não só do humor do proprietário, mas também em sua boa vontade, que nem sempre era razoável para com os negros pobres.

Em Memphis os *bluesmen* tocavam na feira triestadual dos negros. A população negra não poderia transitar livremente pelos bairros e festivais brancos. Quando não eram intimidados pelos policiais, recebiam das famílias brancas muitos olhares de desprezo pelo simples fato de estarem presentes sem realizarem nenhuma ocupação para as senhoras brancas.

Nos festivais negros era comum o concurso musical. Homens e mulheres que não eram conhecidos pelo público poderiam cantar e/ou tocar. Em um deles, segundo os registros localizados para o documentário, dois jovens *bluesmen* ganharam prêmios: 1º lugar, Quincy Johnson, com *Old man river* e 2º lugar, Anne Lee Munger, com *My hero*.

Fora dos festivais, um lugar de destaque para o *blues* foi a Beale street, Memphis. Rosco Gordon, andando pela atual Beale street, fala

Foi isso que fizeram com a Beale street. Destruíram a Beale street, cara. Era um lugar divertido. A Beale street era um lugar divertido. Clubes abertos a noite toda, todas as noites, até as 5h, 6h da manhã. E não ficavam todos tocando blues, como agora. Tocavam muito jazz... Havia uns clubes de jazz... Mas agora é aquela guitarra alta. Você não ouve o seu pensamento. Sério, você não ouve seu pensamento. Todos tocam música alta. Todos! Havia, talvez, um ou dois caras tocando, não o exército inteiro! E eles não tocavam tao alto. Não! Havia casas aqui, edifícios de apartamentos. Veja o que fizeram: um estacionamento! Parece que alguém perdeu o juízo e disse: 'Vou derrubar tudo e por uns carros aqui'. É o que parece. Vejo Bobby Bland... Não vejo Rosco Gordon... Notas no... Não me deram a atenção que eu acho que merecia. (PEARCE, 2012)

Com o surgimento da categoria *teenager*¹, na segunda metade do século XX, estudos relativos ao comportamento do consumo diante da indústria fonográfica vão sofrer alterações. A forma de ouvir música popular, agora, no meio acadêmico, diz respeito aos ouvintes passivos e ativos. A maioria passiva vai simplesmente reproduzir o que é ouvido e querido ininterruptamente. Os ativos, dizem respeito aos jovens, principalmente ingleses, interessados em rever a forma como a indústria trata a música e os músicos. Muitas jovens bandas retomaram os bluseiros das décadas de 30 e 40, nos anos 60. (NAPOLITANO, 2005: 29)

Feel like going home, dirigido por Martin Scorsese, foi feito em tela preta nos primeiros segundos do dvd, no qual aparecem os seguintes dizeres: “Não consigo imaginar minha vida, nem a de mais ninguém sem a música. Ela é como uma luz na escuridão que nunca se apaga”. (SCORSESE, 2012)

Surgem, então, três homens negros, aparentando mais de 60 anos de idade, tocando dois tambores e uma flauta, vestidos de roupa social e chapéus. Os músicos entram por uma cerca de madeira e ganham o espaço aberto, rodeado de mata, dançando e tocando os instrumentos. As cenas são em preto e branco. A música ouvida, que está sobreposta a imagem, é bastante animada e condiz com o ritmo que os homens aparentam se movimentar.

As cenas não são longas, e já nos direcionam para imagens do presente, que servem de corte e preparação para outra imagem em preto e branco. O discurso pontuado neste “intervalo” é bastante contundente:

O blues nos leva de volta ao lugar onde ele surgiu. Um ditado africano diz que as raízes de uma árvore não fazem sombra. É essa a profundidade do blues. Quando você ouve essa música, acaba compreendendo que essa é a única coisa que ninguém poderá tirar do povo negro. (SCORSESE, 2012)

O narrador vende de forma bastante contundente a importância do *blues* para a população negra, associando-o a um mecanismo de resistência e luta. Construção e presença da música enquanto artefato cultural, que não está nos instrumentos ou na pele dos negros,

¹ Para entender mais sobre cultura popular e música popular brasileira em São Paulo, conferir: SILVA, Marcos Antonio da. “Cultura como patrimônio popular (perspectivas de Câmara Cascudo)”. In: **Projeto História**. São Paulo: EDUC, No 33, jul/dez 2006, Pp. 195-204.

8

está na memória, nos lábios, no saber/tocar dos instrumentos, na forma de ver o mundo e registrar suas interpretações da realidade.

Na música africana, segundo Abdu Ferraz, existem múltiplas possibilidades em se tirar o som do instrumento. Não existindo apenas a escala musical produzida na Europa, os músicos africanos se sentem mais livres para se relacionarem com o instrumento de uma maneira tal que se desobrigam a ficarem excessivamente preocupados com afinação, por exemplo. Isto significa dizer que tambores não podem repetir a música duas ou mais vezes, cada instrumento, assim como cada sentimento é único. (FERRAZ, 2003:218)

Segundo Ferraz, música, poema, dança, escultura e luz não estão desconectados. Segundo o autor: “sem luz, não teríamos cores, sem as cores não teríamos a pintura, sem a pintura não ilustraríamos a dança. Sem a dança, não teríamos a escultura, e sem a música, não teríamos tal dança, que influenciou a escultura”. (FERRAZ, 2003:225) O que significa dizer que os músicos africanos veem o mundo de forma conectado, unitário. Não tem como separar música e dança, porque um criou o outro, ou seja, foram criados juntos. Estas dimensões ajudam a entender como o bluesianos estabelecem sua visão de mundo da música, dos instrumentos, da dança e do próprio *blues*.

A música popular no caso, o *blues*, tem uma dinâmica de relacionamento própria entre o músico e o instrumento. Apesar de termos um número considerável de bluesianos que sabem ler partitura, é muito comum os músicos aprenderem a tocar de ouvido. O que significa dizer que se sentem a vontade para extrapolar as notas e melodias aprendidas com ritmo e perfeição. Os bluesianos sabem que podem reproduzir uma música da mesma forma ininterruptamente. Não existe, entre os bluesianos, a preocupação em tocar uma nota ou ritmo perfeito, exatamente porque o *blues* está muito mais ligado ao improviso, a capacidade de tocar e cantar blues a partir dos sentimentos, do amor, da raiva e do ódio, e, porque não, da tristeza. (FERRAZ, 2003: 213)

O documentário apresenta um agrupamento de homens negros, aparentemente acima de 30 anos, derrubando árvores em um pântano. Neste momento aparece uma sobreposição de imagem e som. As imagens dizem respeito aos lenhadores negros, trabalhando no corte de árvores. O som pode ser dividido em duas situações: a primeira, o som dos machados encontrando a madeira e estas encontrando as águas lodosas do pântano. O segundo, a música. Para esta análise, será dado enfoque a música, a qual, em tons religiosos,

9

conta rapidamente sobre o irmão João (discípulo de Jesus) e a remissão de seus pecados. Diz a música: “Ele se foi a tempos/ O grande João/ O irmão João disse/ No capítulo 14/ Se o homem viver/ que seus pecados sejam conhecidos”. (SCORSESE, 2012)

Existe uma integração na produção cinematográfica, a qual diz respeito ao som e a imagem. Se a trilha sonora acrescenta ao filme, pelo fato de apresentar som fônico, musical e analógico, segundo Aumont, acrescenta complexidade a linguagem do filme. A trilha sonora, juntamente com a justaposição de imagens cria uma terceira linguagem, na qual a produção do filme poder dizer o que se deseja dizer ou não por meio das imagens. De qualquer forma, criando uma narrativa diferente, uma mensagem que reforça a primeira. (AUMONT, 2011: 194)

As músicas ouvidas no documentário foram gravações realizadas por John Lomax, nos anos 30, para a Biblioteca do Congresso. Lomax trabalhava para a biblioteca e se intitulava *balad hunter*, e, juntamente com Alan, seu filho, cruzaram os EUA de carro e fizeram milhares de gravações. Alan Lomax escreveu o *Composition book* – livro que registra todas as músicas, cantores e locais catalogados Pela família Lomax. A rápida narrativa do trabalho realizado por Lomax é permeada por imagens diversas, curtas, que retratam momentos de homens e mulheres cantando e dançando, em diferentes lugares.

Segundo o documentário, Lomax foi o primeiro a gravar as canções de Huddie Ledbetter (Leadbelly), em 1933, em uma prisão da Louisiana. Ao ser libertado, Leadbelly foi a Filadélfia, para uma série de apresentações. Vale a pena salientar que para a realização de algumas apresentações, estes cantores eram apresentados como *american folk singer*. Raramente o termo *blues* aparecia em meio ao texto dos cartazes de propaganda e anúncio da festa noturna. Era mais comum o termo *melodies southern*. Na verdade, na primeira metade do século XX, não é comum outra terminologia para as músicas oriundas do campo – sejam cantadas por brancos ou negros.

Para Marcos Napolitano a música popular não deve ser entendida como aspecto da cultura do povo, ou canções populares. Mas, como produção fonográfica elaborada no século XX, para consumo das massas. Isso significa dizer que passou por um processo de releitura, readaptação – entre o que era tocado e cantado nos campos e nas cidades, nas festas das cidades dos interiores, ou em pequenas comunidades e/ou famílias e as nascentes indústrias fonográficas. (NAPOLITANO, 2005: 11-2)

10

Independente de como as canções eram tocadas e cantadas em meio aos trabalhadores e camponeses, foram gravadas com o intuito de fazer o ouvinte dançar. As músicas foram gravadas em tom contagiante. Da mesma forma, também deveriam ter como intuito a dor, seja de alegria ou tristeza. Então, o ritmo das gravações apelava para os sentimentos do ouvinte. De alguma forma ele deveria ser tocado pela música. Isso fez com que apenas os músicos que conseguissem oferecer sua música neste formato conseguiriam gravar seu trabalho.

Segundo Napolitano, com a chegada do século XX, estilos como o *ragtime* e *jazz* se tornam cada vez mais populares. Os editores musicais mais conhecidos de Nova York ficavam nos quarteirões intitulados como *Tin Pan Alley*. Foram importantes para este momento as inovações no registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), o desenvolvimento do filme sonoro (1928-1933). (NAPOLITANO, 2005: 11-9)

Segundo Scorsese, Alan Lomax chegou ao Delta do Mississippi em 1941 com John Work e uma equipe da Universidade Fisk, ao observar que os colhedores de algodão estavam perdendo emprego para as recém chegadas máquinas, entendeu que a música também estaria sofrendo mudanças e migrações. Por isso, viu a importância em registrar imagens e sons antes que tudo se perdesse para o desenvolvimento das pequenas regiões rurais, que obrigavam os trabalhadores a procurarem trabalho em outro lugar.

Catroga analisa o passado não apenas como algo distante, mas que também não tem peso ou maior significância que o presente. Pelo contrário, é a partir do presente que o passado é rememorado. O que significa dizer que o passado é urdido, tecido, construído a partir das tensões apreendidas naquele momento, captando e questionando o que é lembrado e esquecido. Dentro desta perspectiva o passado, então, é vivo, dinâmico, e não fruto de uma apreensão nostálgica, idílica e romantizada. O passado não pode ser elaborado pelo historiador a partir da política dos sentimentos, dos interesses pessoais. Mas do reconhecimento do campo de tensão entre os diferentes sujeitos presentes naquele momento. (CATROGA, 2011:19)

Isto significa dizer que o sentido da rememoração se altera, significando agora a transformação do passado. Ou seja, para Catroga rememorar não representa a evocação do passado, dentro de uma sucessão de fatos e medidas de tempo. Mas, elaborar a memória dentro de uma experiência para além das composições mecânicas do tempo e das ações

11

humanas. Assim como o tempo se torna desconexo, o ato de lembrar, bem como o passado, de modo geral, passa a ser fruto das interpretações e compreensões do presente, ocasionando, então, a construção de diferentes histórias.

Fica claro, então, que a intenção de Scorsese não é apenas mostrar a boa música. Mas, discutir a forma como a música é lembrada. Existiram pessoas interessadas, na primeira metade do século XX, em registrar e guardar imagens e sons das músicas do interior do sul dos EUA. Por outro lado, muitos segmentos sociais fizeram questão, ainda na época de esquecer ou colocar para debaixo do tapete a presença da música negra americana.

Laurence Fishburne narra como se fosse o próprio Blind Willie Johnson, no documentário de *The soul of a man*, o qual começa com as imagens do planeta terra, visto da estação espacial Voyager, que tinha a missão de explorar planetas fora do nosso sistema solar. A sonda não iria retornar ao planeta terra, mas seguir em frente, coletando dados. A Voyager leva a bordo registros diversos de fotos e sons, além de mensagens em 50 idiomas. Entre os sons, foram inseridas músicas, uma delas foi a gravação de 1927, *Dark was the night*, de Blind Willie Johnson.

A partir da descrição acima, o documentário entra em uma narrativa ficcional, na qual tenta retratar a vida e as canções de Willie Johnson. O filme é feito em preto e branco.

Para Aumont, “a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciatador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador”. (AUMONT, 2011:107) Isto significa dizer que o filme, enquanto texto, foi elaborado para um leitor (expectador). Isso não significa dizer, por outro lado, que a direção, a todo tempo, está a mercê deste sujeito. No caso de Scorsese, não. Como produtor, teve muita liberdade para desenvolver o assunto, inclusive, nos diferentes documentários, para que a linha narrativa que desejava montar fosse respeitada. Porém, o sujeito do outro lado da tela, não deixou de existir. Está ali, sentado na poltrona do cinema, com expectativa. Porém, dentro dos moldes de um documentário que deseja chamar a atenção, entre outras coisas, em como a população branca, classe média norte-americana (des)tratou um de seus maiores expoentes artísticos, o qual influenciou gerações de músicos durante todo o século XX – e continua influenciando no século XXI.

12

Na narrativa, Johnson informa que nasceu no Texas, por volta de 1900. Cantava nas esquinas e nos cultos. Johnson não se preocupou com a carreira, mas apenas com Deus. Por isso, continuou a tocar em esquinas e igrejas, depois de suas músicas serem gravadas.

O personagem conta que ficou cego quando criança, por volta dos 7 anos de idade. A madrasta jogou lixívia no rosto dele, pelo fato de ter apanhado do marido. Aparece, então, Johnson cantando *Trouble will soon be over* (1927), desta vez, acompanhado de uma mulher, que faz voz de fundo. Em meio à música de Johnson, aparecem imagens de um lavrador arando a terra; homens cultivando; colhendo algodão – todas as imagens em preto e branco.

A música, agora, acompanha as cenas de época que mostram a perseguição do governo americano contra o contrabando de álcool. No início do século XX a produção artesanal de bebidas alcoólicas se intensificou, resultando numa maior tentativa de fiscalizar e fechar a produção nas fazendas e nas matas, que agora passariam a ser ilegais – principalmente produzidas pelos negros, que tentavam prosperar por meio da venda de bebidas nos bares e pequenas casas de apresentações de *blues*.

A narrativa ficcional segue, apresentando um contrabandista contemporâneo de Johnson, Nehemiah James, conhecido como Skippy (Skip James), nascido em Bentonia, Mississippi.

Convencido por amigos, Skip James participou de um concurso, numa loja de instrumentos musicais em Downtown Jackson. Skip James tocou e ganhou o concurso, conseguindo fechar contrato com a Paramount records, resultando em uma passagem de trem para Grafton, Wisconsin, para gravar suas músicas. A viagem de trem, ao som de James, é entrecortada por imagens, nas quais aparecem homens negros trabalhando na construção e reparo de ferrovias.

Eram as fábricas de móveis que produziam os gramofones e discos. Por isso, era comum a gravadora ficar no sótão de uma antiga fábrica de cadeiras. Na fábrica, a narrativa ficcional mostra Skip James tocando *Hard time killing floor blues* (1931). Mais uma vez, a canção é entrecortada por imagens, na qual apresentam homens trabalhando, moradias improvisadas, com a presença de considerável agrupamento de pessoas – provavelmente familiares e agregados negros, pousando para serem filmados.

Em meio as imagens de homens, mulheres e crianças negras espalhados em casas improvisadas na rodovia 61, aparece o desabafo e descontentamento de um homem,

13

provavelmente com mais de 50 anos, afirmando em tom categórico, aproveitando as filmagens que estavam sendo feitas

Quero comentar essa pergunta que nos feita: Qual é a causa de estarmos na estrada 61? Quero responder esta pergunta para vocês. Isso faz parte do corte de terras que foram reduzidas a um nível tão baixo que os fazendeiros dizem que não podem nos dar a quantidade de terras para trabalharmos e assegurarmos a subsistência de nossas mulheres e crianças. Portanto, fomos convidados a nos retirar e chegamos até a 61, com nossos esforços. Quero dizer que mulheres e crianças aqui, nesta estrada estão sofrendo no frio. São 129 mulheres e crianças aqui passando fome e sofrendo, mas nós, que temos alguma coisa, dividimos com elas. São 142 famílias nesta estrada, pessoas desabrigadas, e a única coisa que elas querem é um abrigo, comida e um lugar decente para viver. (SCORSESE, 2012)

As palavras, em forte tom de revolta e denúncia são entrecortadas por imagens da estrada 61, na qual o cinegrafista teve a preocupação em registrar as famílias negras espalhadas de um lado a outro.

Ao mostrar a fome, o frio e desespero das famílias da estrada 61, ao mesmo tempo, Scorsese mostra o desinteresse das elites políticas e econômicas da época em salvar a vida daqueles trabalhadores, seja porque eram pobres, negros ou trabalhadores do campo. Não importa. A imagem tradicional – principalmente dentro da filmografia americana na primeira metade do século XX – diz respeito a um passado branco, estável, de pessoas bonitas e ricas. O blues foi aceito somente quando as classes médias e altas aceitaram sua versão embranquecida. O jazz acabou sendo muito mais bem visto, resultando em uma mudança: muitos bluseiros viraram jazzistas.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007.
- AUMONT, Jacques (et al). *A estética do filme*. 9ª Edição. Campinas: Papirus, 2011.
- CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: Memória e fim do fim da história*. 2ª edição. Coimbra: Almedina, 2011.
- FERRAZ, Abdu. “Contos e tradições orais em culturas africanas”. In: *Projeto História*. São Paulo: EDUC/FAPESP, No 26, jan/2003, Pp. 211-46.
- MANEVY, Alfredo. “Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema”. In: BAPTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs). *Cinema mundial contemporâneo*. 2ª Edição. Campinas: Papirus, 2011, Pp. 253-70.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

14

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Marcos Antonio da. “Cultura como patrimônio popular (perspectivas de Câmara Cascudo)”. In: *Projeto História*. São Paulo: EDUC, No 33, jul/dez 2006, Pp. 195-204.