

Raízes da Alma Negra: o blues e a fundação de uma cultura americana*

LUIZ HENRIQUE ASSIS GARCIA

Estudante de graduação do curso de História da FAFICHU, F.M.G.
Membro do PAD (Programa de Aprimoramento Docente)/História

RESUMO O seguinte artigo pretende discutir a criação da identidade do negro nos Estados Unidos, apontando o *blues* como elemento fundacional da cultura americana no final do século XIX. O estudo da sua elaboração enquanto estilo musical aparece aqui intimamente ligado à vivência social e histórica dos negros, especialmente no período após a Emancipação.

ABSTRACT The following article intends to discuss the creation of the negro's identity in the United States, pointing the blues as a foundational element of the american culture at the end of the 19th century. The study of it's elaboration as a musical style appears here closely connected to the negroes' social and historical living, especially in the period after the Emancipation.

* Uma versão mais completa deste artigo foi originalmente apresentada como monografia durante o curso de graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas- U.F.M.G.

Introdução

"If you see my little red rooster, please drive him home..."
(Se você vir meu pequeno galo vermelho, por favor traga ele pra casa)¹

O negro escravizado na América era um pouco como este pequeno galo vermelho. Retirado de sua terra, de seu mundo, foi viver como estranho, estrangeiro, um Outro numa terra Outra, e este estigma de estranheza estava inscrito no seu corpo, na sua própria pele. Diante de uma nova realidade, desta dupla marca (escravo e estrangeiro), o africano precisava sobreviver, precisava criar maneiras de se relacionar com esta terra e estes homens brancos, seus senhores. Por mais que tenha recorrido à "herança" cultural africana e procurado "preservar suas raízes", a América² não era a África. O mundo que os negros criaram só pode ser entendido se não deixarmos de levar em conta que essa construção se deu no vivificar histórico da escravidão e aspectos sociais a ela relacionados, e das transformações que a Guerra Civil e a Emancipação trouxeram ao promover a ruptura da realidade escravista e a libertação dos escravos: em que medida eles se identificavam com aquela terra, com aquela sociedade, com a comunidade política instituída, enfim, em que medida **eram americanos**? Como veremos, a construção desta identidade foi possível, mas isto não significa que não possuísse falhas (ou ainda possuía: pensemos, por exemplo, no uso corrente do conceito "politicamente correto" de afro-americano). O presente estudo pretende apontar como aspecto fundamental da construção desta identidade a criação do *blues*, que constituiu a base de tudo que se poderia chamar "música americana". Sua originalidade reside na superação da incompatibilidade entre a música européia e a africana (em termos formais) e na incorporação de temáticas diretamente relacionadas ao cotidiano do negro americano recém liberto. Atingindo públicos mais amplos, acabou por repercutir entre compositores brancos e "eruditos", principalmente depois de ter sido adaptado para partitura por W.C. Handy no início do século XX, e entre os *creoles* de Nova Orleans que elaboravam o *jazz*.

O *blues*, em sua elaboração, se apropriou de uma gama de elementos da cultura africana que iam sendo repensados, recriados diante do contexto americano. Deste arcabouço foram extremamente importantes

1 Willie Dixon, *Little red rooster*. No caso de composições de autor desconhecido (domínio público), menciona-se a fonte secundária de que foi retirada a citação.

2 A partir de agora usarei o termo "América" para me referir aos Estados Unidos, na medida em que os próprios negros também o adotaram.

as canções de trabalho e *field hollers*, entoadas no cotidiano das *plantations*, e os *spirituals* cantados nas igrejas negras. Foi com a Emancipação que o *blues* começa a se formalizar, na medida em que os menestrelis e músicos itinerantes o vão transmitindo através de suas execuções. O *bluesman*³, um marginal por definição, sempre envolvido em brigas, bebedeiras, jogo, prostituição, enfim, um elemento instável na sociedade capitalista que estava se formando, fez do *blues* não apenas uma linguagem para retratar sua vida, mas uma **forma de pensar** seus problemas.

O reconhecimento da importância da música na construção da identidade do negro americano pode ser percebido já em autores do século XIX, como o ex-escravo Frederick Douglass ou o intelectual W.E.B. Du Bois. Este trabalho buscará nestes e em outros documentos indicações deste processo, considerando que a história do *blues* é um pouco a história do negro americano que:

"(...)simplesmente deseja fazer possível para um homem ser tanto Negro como Americano, sem ser excluído e desprezado por seus companheiros, sem ter as portas da Oportunidade fechadas rudemente em sua cara."⁴

Do nascer ao pôr do sol: antes da liberdade

O ex-escravo Frederick Douglass, escreveu e publicou, em 1845, uma narrativa sobre sua vida. Descrevendo o cotidiano da fazenda em que trabalhava, chamada pelos escravos de *The Great House Farm*, fala dos negros indo para o trabalho, mal o sol tinha nascido:

"Enquanto estavam a caminho, faziam a densa mata, por milhas ao redor, reverberar com suas canções selvagens, revelando ao mesmo tempo o maior prazer e a mais profunda tristeza. Eles compunham e cantavam enquanto iam andando, sem consultar tempo ou tom."⁵

Nestas canções de trabalho (*work songs*) expressavam-se sentimentos ambíguos a respeito da escravidão. Seu conteúdo podia tanto ressaltar as privações dos escravos...

3 Usearei o termo "*bluesman*" para me referir ao tocador de *blues*, que compõe e executa.

4 DU BOIS, W.e.b. *The souls of black folk*. New York: Penguin, 1969, pp. 45-46.

5 BAKER, Houston (editor). *Narrative of the life of Frederick Douglass, an american slave, written by himself*. New York: Penguin, 1982, p. 57.

"Oh, Lawd(Lord), I'm tired, uuh(...)" (Ó, Senhor, estou cansado, estou(...))
 Oh, Lawd, I'm tired Ó, Senhor, estou cansado
 a(of) dis(this) mess" desta droga)"

...quanto evocar um certo paternalismo:

"Não me importa trabalhar de sol a sol
 Se me derem meu jantar
 Quando for hora de jantar"⁷

As *work songs* e *field hollers* tinham ritmo marcado, acompanhando as atividades dos escravos. Tinham origem na tradição africana, onde a música perpassava vários aspectos do cotidiano. Alguns autores as entendem como forma de atenuar o trabalho duro. Seriam uma "válvula de escape", uma "resistência passiva". Para Douglass, contudo, o canto dos escravos era uma forma de tomada de consciência: "Cada canção era um testemunho contra a escravidão, e uma oração a Deus pela libertação das correntes"⁸. As relações senhor/escravo eram, de fato, extremamente complexas, e o paternalismo conviveu com manifestações de tensão que chegaram à violência. O escritor negro W.E.B. Du Bois assinalava os problemas da "condição psicológica" da escravidão, que implicava em sentimentos de inferioridade e submissão. Para ele, uma das formas de enfrentar esta inferiorização era o *shout*, o grito que acompanhava as canções de trabalho. "Cada homem tinha sua própria voz e seu próprio modo de gritar. Tinha, em suma, sua própria vida sobre que cantar(...)[eles] tornaram-se quase identificáveis por seus gritos individuais"⁹.

Estas formas musicais estavam intimamente relacionadas à realidade da fazenda e do trabalho. Quando os negros passaram a desenvolver novas formas de interação social, principalmente a partir de sua conversão ao cristianismo, outras foram as suas canções.

Rendendo graças ao Senhor

"Aqueles que andaram na escuridão cantaram canções nos mais antigos dias-Canções de Tristeza-por que estavam apreensivos de coração"¹⁰

6 JONES, LeRoy. *O jazz e sua influência na cultura americana* Rio de Janeiro: Record, 1967 p.69

7 GENOVESE, Eugene. *A terra prometida* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.226.

8 BAKER, Houston, op. cit. p.58.

9 JONES, LeRoy, op. cit. p.70.

10 DUBOIS, W.e.b. op. cit. p.264.

A conversão dos escravos ao cristianismo sem dúvida ocupa uma posição significativa no processo de constituição de uma cultura "afro-americana". Embora se possa observar uma série de continuidades em relação às religiões africanas, há um caráter de novidade, na medida em que foi "(...)um fruto distinto da experiência dos escravos norte-americanos(...)"¹¹. A ruptura mais radical advém da própria condição de escravo e estrangeiro: a alteração do cotidiano, da maneira de vivenciar tempo e espaço, trouxe consequências diretas, uma vez que os ritos das religiões africanas não estão separados da realidade, ou seja, não há templo, não há uma "circunscrição espaço-temporal", um lugar e momento exclusivos para a manifestação religiosa, bem ao contrário do cristianismo europeu, particularmente após a Reforma e a elaboração do protestantismo.

O início da conversão já mostra seu caráter bastante ambíguo, tanto na discussão entre senhores e pastores brancos quanto entre os escravos. Num primeiro momento da conversão, protagonizada principalmente por pastores batistas e metodistas (incluindo alguns negros), delineava-se um sentimento anti-escravista nas igrejas, que reivindicavam "(...)um tratamento mais humano para os escravos(...)" e que fossem reconhecidos como irmãos em Cristo(...)"¹². A discussão foi mudando de teor a partir de insurreições (marcadamente a de Nat Turner, em 1831 na Virgínia), quando os senhores perceberam que a religião poderia realmente se tornar subversiva, e que era preciso controlá-la, tornando-a efetivo instrumento de controle. Os negros, contudo, nem sempre se deixaram convencer pela pregação branca ou aceitaram obrigações religiosas, até porque o domingo era dia dos "folguedos e bobagens". Preocupados com as possibilidades subversivas do ensino religioso, os senhores procuravam garantir a presença de pastores brancos e o ensino oral, através da leitura da Bíblia. Ora, aqui se configura uma brecha neste esquema de dominação, uma vez que o conteúdo do cristianismo (ainda que se possa pensar: "ideologizado") acaba sendo assimilado e re-interpretado pelos negros de forma nova, a tal ponto que eles identificaram "a pregação branca" como forma de dominação.

A escrava Hannah Scott, do Arkansas, disse que o pastor branco "(...) só fala em obediência aos brancos, e nós nem escutamos nada do que ele está nos dizendo."¹³. E Nancy Williams, de Virgínia, constatava que "Os pregadores brancos falavam com a língua sem dizer nada, **mas Jesus disse a nós**, escravos, para falarmos com o coração."¹⁴(grifo meu).

Assim, os negros foram criando seu cristianismo, diferenciando-o do dos brancos, e até reivindicado a legitimidade "mais pura e verdadeira" da sua religião. Sem dúvida, isto se reforça a partir do surgimento das igrejas **exclusivamente negras**, como a Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion, em 1816. Frederick Douglass faz uma distinção emblemática: existe uma cristandade da terra (os brancos e sua religião institucionalizada) e uma **cristandade de Cristo** (os negros, que recebem a mensagem diretamente do Senhor). A relação do negro com "a palavra de Deus" é inovadora mesmo para o protestantismo, que a vinculava diretamente à Bíblia e sua livre interpretação. Na celebração negra, o pastor assume a posição de catalisador direto da "palavra". Ela não emana dele (ou foi revelada a ele), mas através dele, e a revelação se torna um processo coletivo. A intensidade emocional destas cerimônias era tamanha que alguns sentiam tremedeiras, tinham acessos de choro ou até desmaiavam. De fato, ocorria uma possessão, uma espécie de transe individual ou coletivo, que podemos considerar como continuidade de certos rituais africanos, ainda que modificados. Para eles, havia similitude entre receber o espírito (*gettin' the spirit*) e receber a religião (*gettin' religion*).

O mecanismo do sermão é particularmente interessante: o pastor principiava calmamente, mas ia elevando a voz, erguendo os braços, gesticulando, com a Bíblia na mão, criando um grande frenesi, e interagindo com a assistência através de um mecanismo de pergunta-resposta que se tornou a base de organização dos versos nos *spirituals*, e também no *blues*:

*"P-Ó, meu Senhor, Deus, que aconteceu quando Adão tomou a maçã?
A-Amém, amém.*

*P-Sim, o Senhor não tinha dito àquele pobre e louco
pecador para não dar ouvidos àquela mulher rancorosa?*

A-Amém, amém.

P-Sim, Senhor, ele disse ou não disse?

A-Sim, ele disse, irmão(...)"¹⁵

O *shout* aqui aparecia como expressão desse fervor religioso. O depoimento de Anderson Jackson, um ex-escravo da Carolina do Sul explica a ligação entre o grito e a religião:

11 GENOVESE, Eugene. op. cit. p. 260.

12 Idem, ibidem. p. 266.

13 Idem, ibidem. p. 312.

14 Idem, ibidem. p. 312.

15 JONES, LeRoy. op. cit. p. 55.

"Eu não ligo para o que os brancos me dizem quando eu grito. O Espírito me conduz todos os dias, e por isso eu permaneço Nele. Os brancos não sentem como eu; por isso não permanecem no Espírito."¹⁶

O *spiritual* era elemento fundamental não só na missa, mas em encontros como as "noites de louvor" (*praise nights*) ou "reuniões de oração" (*prayer meetings*). Na tradição africana, música e dança eram parte constitutiva dos ritos. Segundo um antigo dito africano, "o espírito não descerá sem canção". A música religiosa foi sendo formada tanto a partir de temas africanos quanto da adaptação dos hinos religiosos brancos e de episódios bíblicos. O tratamento que deram aos hinos brancos pode ser pensado como **transcrição** (no conceito do brasileiro Haroldo de Campos), no sentido em que alterava-se ritmo, harmonia, e a própria melodia, uma vez que o inglês do negro (*coon English*) é bem particular quanto à inflexão, acentuação e tonicidade. O hino branco "*Climb Jacob's ladder*" (Subir na escada de Jacó), cantado na igreja negra se tornou "*Climin' Jacob's Ladder*". As diferenças entre a escala européia e a africana (pentatônica), motivaram a criação da *blue note*, uma distorção da terça e da sétima na escala; exemplo: no tom dó (C), a nota entre mi (E) e mibemo (Eb), terça abaixada de dó; e a nota entre si (B) e sibemo (Bb)-sétima abaixada de dó**. Como a escala africana de fato não possuía estes intervalos, a *blue note* foi uma adaptação musical dessa ausência. A herança musical dos negros trazia uma complexidade rítmica mais acentuada que a de tradição européia, porém em termos de tonalidade, não havia preocupação em manter um padrão pré-determinado. Estas características são fundamentais para a formação do *blues* e do *jazz*. A livre improvisação e a polifonia (não-predominância de um tom na canção) permitiram a alta complexidade do arranjo vocal. O *riff* (tema curto, de 2 a 4 compassos, repetido com constância durante a execução) e o *brake* (parada de ritmo) também já eram utilizados.

A nível temático, vale especial atenção à utilização dos temas do Antigo Testamento. Para os negros, o povo hebreu teria vivido o mesmo tipo de opressão, e deveria estar reservada também a eles uma "Terra prometida", como no famoso "*Go down, Moses*":

"Go down, Moses
Way down in Egypt land,
tell ole (old) Pharaoh,
to let my people go."

(Vai, Moisés,
a caminho da terra do Egito,
diga ao velho Faraó,
para deixar meu povo ir.)¹⁷

Se muitos autores pensam que a adoção do cristianismo permitiu uma acomodação, como um "lenitivo" que fez com que os escravos suportassem a dura vida e não se lamentassem mais da perda da liberdade e de sua terra natal (assim também pensaram os senhores que propunham usar a religião com instrumento de dominação), a idéia da Terra Prometida permite outra interpretação, uma vez que os hebreus de fato "cruzaram o Jordão", ou seja, alcançaram a sonhada liberdade. Podemos identificar um movimento fundamental na mentalidade negra, uma vez que este "céu" se referia a algo real, um mundo em que não fossem escravos. E, mais importante, é que esse mundo se deslocou: não mais a África, mas a América. Os *spirituals* mostram isto, por exemplo, com a introdução da idéia de casa = lar (*home*), portanto, de pertencimento:

"Gonna shout trouble over
When I get home (...)
Meet my father
When I get home.

(Vou espantar o mal, no grito
Quando chegá em casa (...)
Vou ver meu pai
Quando chegá em casa.)¹⁸

Descendo até a encruzilhada

Se a consolidação do cristianismo entre os negros significou, como vimos, a continuidade de alguns aspectos da tradição religiosa africana, muitas vezes provocou rupturas, e mesmo rejeição dessa herança. No início de 1840, vários pregadores brancos, como o reverendo C.C. Jones, queixavam-se que os negros acreditavam em "(...) premonições, aparições, encantamento, bruxaria, e numa espécie de influência satânica irresistível."¹⁹. Este estereótipo foi extremamente difundido. Em "*As Aventuras de Huckleberry Finn*", de Mark Twain (primeira edição em 1884), o personagem Jim (escravo fugido) aparece associado a uma série de superstições, como carregar no pescoço um amuleto mágico capaz de curar e espantar bruxas, que lhe teria sido dado pelo próprio diabo. Os *blues* fazem referências a amuletos com determinados fins, como, por exemplo, para a mulher manter seu amado ou trazê-lo de volta ao lar.

16 GENOVESE, Eugene op.cit. p.319

** agradeço ao professor Paulo Lacerda os esclarecimentos em teoria musical a respeito do *blues*, sendo de minha inteira responsabilidade as simplificações adotadas em razão da natureza deste artigo.

17 RAMOS, Arthur *As culturas negras no Novo Mundo*. São Paulo: Nacional, 1979. p.66

18 JONES, LeRoy op.cit. p.49.

19 GENOVESE, Eugene. op.cit. p.321

Essas *mojo hands*, que poderíamos traduzir por "mandingas",

"(...)são feitas com grande cuidado de fragmentos pessoais e objetos naturais. Cabelos das axilas ou da região púbica, pedaços de pele(...)roupas de baixo(...)Combinadas com partes de criaturas da noite, morcegos ou sapos, e com cinzas e pedaços de fontes selecionadas por um significado simbólico relativo ao propósito para o qual estão sendo preparadas(...)"²⁰

Anos mais tarde, os negros já viam como algo condenável uma série destas "crenças". O vodu foi identificado como algo diabólico. Conta a ex-escrava Martha Colquitt, da Geórgia:

"A gente sempre ouvia as pessoas falarem de vodu, mas minha avó era muito religiosa, e ela e minha mãe ensinaram a nós, crianças, que **o vodu era coisa do diabo**, e que os cristãos não deviam dar nenhuma importância a ele."²¹ (grifo meu).

Traçou-se nos *spirituals* uma figura ameaçadora do diabo-feiticeiro, como em "You must be pure and holy"(vocês devem ser puros e santos):

"Old Satan is a liar, an' a conjureer, too, an' if you don't mind he'll conjure you."
(o velho diabo é um mentiroso, e também um feiticeiro/te enfeitiça se você não tiver cuidado)²²

Podemos então identificar uma ruptura significativa na mentalidade dos negros que assimilavam o maniqueísmo contido no cristianismo, uma vez que, no substrato das religiões africanas, o diabo ocidental não tinha correspondente enquanto pura encarnação do mal. Para os negros, era *a priori* uma figura truculenta, ambígua. Na cultura *Yoruba*, este diabo seria associado ao "macaco significador" (*signifying monkey*). Outras variantes seriam *Esu-Elegbara* (Nigéria), *Legba* (entre os *Fou* de Daomé), *Exu* (Brasil) e *Papa La Bas* (vodu americano). "Como embusteiros eles são mediadores, e suas mediações são truques."²³

A sutileza, a insinuação, o dizer "(...)por meios verbais ou gestuais indiretos."²⁴, é um valor estético fundamental na cultura africana. Recor-

20 OLIVER, Paul. *The meaning of the blues*. New York: Collier Books, 1963. p. 164.

21 GENOVESE, Eugene. op. cit. p. 324.

22 RAMOS, Artur. op. cit. p. 67.

23 GATES, Henry Louis. *Figures in black*. New York: Oxford University Press, 1989. p. 237.

24 idem, *ibidem*. p. 239.

rer à artimanha permite aos negros "manipular" o diabo a seu favor, justificando algum comportamento, uma vez que se admitia seu poder sobre os homens, o que não ocorria nas religiões africanas, pois:

"O contexto social africano impunha ao diabo restrições éticas e responsabilizava os homens por seu próprio espírito. No contexto das plantations, desorganizado do ponto de vista religioso, às vezes o 'diabo embusteiro' permitia escapar à responsabilidade pessoal e constituiu um grande desafio às tentativas dos pregadores negros para formar uma consciência moral apropriada entre os escravos".²⁵

Instrumentos musicais como o banjo (trazido da África), o violino e o violão eram associados ao diabo, e os músicos conversavam com eles (no *blues* isto permaneceu como o estabelecimento de uma individualidade do instrumento, que culminou com sua denominação por nomes de mulher). A pregação porém, foi bastante eficiente, a ponto de que o *bluesman* fosse marginalizado também por sua suposta proximidade com o demônio. De fato, a cena do pacto na encruzilhada (*crossroad* - o impasse entre dois caminhos), bastante "contada" nos *blues* de todos os tempos, apresenta exatamente a figura de um diabo ardiloso "negociando" com o músico sua alma em troca de fama, fortuna, ou mesmo de técnica (quase sempre tudo isso). O *bluesman* pretende também enganar o diabo tanto quanto este o quer enganar, por isso convive com ele. Assim, sua vida conturbada é como o preço pago por aprender o *blues* vendendo sua alma. Como disse Robert Johnson, havia um "cão do inferno" em sua trilha. A encruzilhada, com o diabo à espera, está sempre no seu caminho.

Marchando para a liberdade, que liberdade?

Sem dúvida a Emancipação foi um marco fundamental na história dos negros americanos, e as transformações que produziu na experiência cotidiana e nas relações sociais da sociedade americana foram temas privilegiados para o *blues*, que se constituía enquanto maneira de pensar a realidade. Não se pretende aqui debater a fundo as causas da Guerra Civil, mas sim avaliar de que forma as mudanças que esta trouxe afetaram a vida dos libertos.

A 14ª emenda à Constituição, que estendia os direitos civis aos negros, simplesmente não se efetivou. A libertação dos negros teve um

25 GENOVESE, Eugene. op. cit. pp. 235-236.

esquerda) para obter notas "fora" da escala (*blue notes*). Outro recurso comum foi o *slide* (peça de aço ou vidro usada para deslizar sobre as cordas). O improviso se estendia à própria utilização de objetos enquanto instrumentos, expressão da precariedade da vida dos negros. O *slide* podia ser o bico quebrado de uma garrafa enfiado no dedo, uma faca ou outro objeto de metal que coubesse numa mão. Vejamos a descrição que W.C.Handy fez de um *bluesman* em 1903:

*"Um negro magrelo e descontraído que começou a dedilhar o violão enquanto eu dormia. As suas roupas estavam em farrapos, seus pés saíam para fora dos sapatos... Enquanto ele tocava, passava uma faca pelas cordas à maneira dos havaianos, que usavam barras de metal."*³⁰

Inegavelmente, a questão da execução aponta para a originalidade da música negra americana. Além disso, em termos de reprodução, ocorria uma certa variabilidade, uma vez que não havia notação que "cristalizasse" a música exatamente como tinha sido composta. Sua transmissão era oral, aprendia-se ouvindo, e o improviso era um valor estético, não havendo portanto uma noção de "erro". O improviso implica na transitoriedade. Um solista de *jazz* ou de *blues* entra num "fluxo de consciência", num "transe" que implica em constante criação. No *jazz* isto é mais marcante, uma vez que "a contínua criação é a essência dessa música, e o fato de que a maior parte é fugaz não preocupa o músico, na mesma medida que não importa para o bailarino."³¹ Provavelmente o solista nem se lembrará do seu solo, depois de terminá-lo. Melodias, letras, arranjos, sempre variaram, embora, com a itinerância, tenha se estabelecido uma rigidez mínima. No entanto, não há (nem se pretende que haja) duas execuções iguais da mesma canção, nem que sejam do mesmo músico. Outro elemento estético fundamental é o da repetição, não como mera cópia, mas como um recurso de intertextualidade que permite extrair novas significações. "(...) repete-se, da maneira que era, a fim de produzir uma diferença negra e crítica (...)"³². Isto é central no *jazz*, uma vez que a execução parte de um tema que é repetido, invertido, enfim, ao qual se recorre eventualmente, pela coincidência ou não, uma vez que este tema contém significado prévio para a audiência e para os próprios músicos. Essa é a idéia do *riff*: a possibilidade de recorrer indica a existência de uma **experiência cultural comum**. No *blues*, repetir é um reforço de uma idéia, e muitas vezes isto vem explicitado pelos pequenos comentários que podem ser feitos nos últimos compassos da linha, como "*let me tell*

you again" (deixa eu te contar de novo), "*can you hear me one more time?*" (você pode me ouvir de novo?) ou "*I said*" (eu disse). A música negra também procura extrair da não-coincidência este reforço. Frederick Douglass menciona que as canções que falavam de coisas tristes eram alegres e cantadas com entusiasmo, enquanto assuntos alegres às vezes mereciam canções lentas e melancólicas. "(...) Som e sentido podiam muito bem operar como meio de criar uma relação dialética através da tensão."³³ Essa tensão é a própria expressão da situação do negro na América, de um ponto crítico entre a inserção e a exclusão, que se manifesta no *blues* e no *jazz*, na impermanência das relações humanas, na errância, na fragmentação. Talvez aqui esteja uma das chaves para se entender sua universalização no século XX. **A experiência negra se aproxima da experiência da modernidade**, e sua expressão musical passa a fazer sentido, a responder ansiedades geradas por ela.

Pedras que rolam não juntam musgo

O contexto social pós-Emancipação colocou limites para a personalidade. A virada crucial se dá na transformação do *blues* em entretenimento, em atividade econômica ligada à urbanização e à remuneração que permitiu aos negros gastar dinheiro em atividades de lazer. Esta profissionalização se deu a partir do teatro, dos espetáculos ambulantes, os *minstrel shows*. Este tipo de espetáculo já vinha sendo realizado por artistas brancos desde o início do século, mas só foi adotado por negros após a guerra civil. Na sua origem, consistia em uma representação caricaturada da vida dos negros, com os atores brancos pintando o rosto de preto. Na sua versão negra, o *minstrel show* se apropriou da estrutura básica branca (os atores inclusive pintavam as caras), continuando a representação caricata, porém talvez fazendo uso de uma hipérbole, no sentido em que o exagero levava à ironização do branco. O elemento irônico, codificado, mascarado nesse discurso indireto, desde a escravidão aparecia como meio de crítica e afirmação. "(...) havia um riso negro escondido em canções, baladas e histórias nas quais o senhor de escravos branco era sutilmente ridículo."³⁴

No *blues*, o riso pode ser também a máscara do sofrimento, a única forma de suportar a dor:

"You see me laughin', just to keep from cryin' "
*(Você me vê rindo, só para evitar o choro)*³⁵

30 HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 215.

31 Idem, *ibidem*, p. 150.

32 GATES, Henry J. *op. cit.* p. 57.

33 Idem, *ibidem* p. 97.

34 BARKSDALE, Richard K. *Black America and the mask of comedy*. In: RUBIN, Louis (edit.). *The comic imagination in American literature*. Washington Forum series, 1974, p. 53.

35 HOBBSAWM, Eric J. *op. cit.* p. 189.

O profissionalismo e a vida na cidade contribuíram para a maior uniformização e universalização. O *bluesman* solitário fazia grandes trajetos, passando por várias cidades, onde passava alguns dias tocando em bares ou festas. A vida urbana coloca para os negros sua condição de grupo social que compartilha uma série de experiências. Mesmo que ainda componha o *blues* falando de si mesmo, "(...)está ciente que outros que ele não conhece cantariam o *blues* em circunstâncias semelhantes."³⁶ Sua passagem atrala também a atenção de jovens que pretendiam se tornar *bluesmen*. Era com os andarilhos que eles aprendiam os primeiros "macetes", e eventualmente até seguiam na estrada, divulgando um *blues* mais formalizado, com referências mais fixas. Ainda assim, o *blues* manteve uma série de "localismos", embora afinados com uma realidade urbana mais ampla: nomes de ruas (*Canal Street Blues*), cidades (*St. Louis Blues*), números de trens (*2. 19 Blues*) ou referências a duelos de violão e músicos da região. Entretanto, ao passar por outras cidades, este tipo de referência do *blues* não atingia o público. A perda de concreção aumenta no caso do *jazz*, principalmente em sua forma instrumental. "À medida que (...)se tornou o idioma musical **geral** para imigrantes negros que chegavam às cidades, perdeu inevitavelmente algumas de suas raízes."³⁷(grifo meu). Apesar do *jazz* ter no *blues* seu principal núcleo, ele já nasceu urbano e incorporou elementos diversos (flamencos, franceses), pelas particularidades de Nova Orleans. Sua maior proximidade com a música branca fez com que se tornasse mais universal. A própria situação social (na virada do século) do *jazzman* era um pouco mais "confortável" que a do *bluesman*, muitas vezes marginalizado até entre os negros. Nas cidades, estes músicos frequentavam *saloons* e espeluncas de todo tipo, atravessando as noites tocando para entreter os clientes, bebendo uísque barato e se envolvendo com mulheres, muitas vezes prostitutas. Nestes locais surgiu o *piano blues* (*honky-tonk*, *boogie-woogie*), uma vez que o acesso ao piano ficava mais fácil, e se tocava "(...)em meio a uma nuvem de fumaça e barulho de trabalhadores braçais de barragens, construtores de estrada de ferro, estivadores(...)"³⁸. Neste ambiente "perverso" eram comuns as brigas, assassinatos, jogatina e outros atos criminosos. O próprio *bluesman* se envolve neste mundo violento, muitas vezes sendo preso por brigar com maridos de mulheres que os cortejavam ou adversários de jogo. A prisão passa a ocupar espaço na narrativa do *blues*, emblema de sua marginalidade. As palavras...

36 OLIVER, Paul. op. cit. p. 327.

37 HOBBSAWM, Eric. op. cit. p. 89.

38 Idem, ibidem. p. 141.

"Goin' where the Southern cross the Yellow Dog."
(Indo para onde a Southern cruza a Yellow Dog)³⁹

...referem-se às estradas de ferro que se encontram em Moorehead, Mississippi, onde se localiza um presidio.

Os músicos de *blues* foram marginalizados entre negros de maior "status" social, e mesmo pelos *jazzmen* de Nova Orleans, que "não se rebaixavam" tocando para um público de trabalhadores braçais não-qualificados, de "maus elementos". O falar era um aspecto dessa separação. Os negros que "subiam socialmente" procuravam se aproximar do inglês "correto", e menosprezavam os que falavam o *coon English* (inglês de preto). Essa maneira tão particular de falar dos negros se desenvolveu a partir da adaptação que os escravos fizeram do inglês. Nas línguas africanas, uma palavra pode mudar de sentido pela alteração do tom ou do acento. Esta "inflexão significativa" tem implicações claras na música negra, onde as alterações desse tipo tem importante função estética. O *blues* só foi possível quando os negros dominaram suficientemente o inglês, já que suas letras são muito mais elaboradas que as de canções de trabalho. O compositor de *blues* usa e abusa de letras carregadas de *coon English* e gírias, pois são cotidianas, como sua música. Para Paul Oliver, o uso de gíria é uma hiperbolização da exclusão, na medida em que o músico estaria "(...)forçando voluntariamente maior amplitude no cisma entre ele próprio e a América branca."⁴⁰

A errância não era opção de vida, mas a única alternativa para o *bluesman* sobreviver de sua música. No entanto, como compor é um ato reflexivo, ele traduz na música sua situação:

"I looked down the road, as far as I could see."
(Olhei adiante a estrada, tão longe quanto pude ver)⁴¹

A estrada é tudo que tem pela frente, ela é o cenário de boa parte do seu cotidiano. Não se olha para trás, pois não há laços que prendam. Na verdade, se o músico se sentir preso, será através do *blues* que irá romper a ligação (com a mulher amada, por exemplo) e permitir a partida que é inevitável:

39 idem, ibidem. p. 215.

40 OLIVER, Paul. op. cit. 320

41 HOBBSAWM, Eric. op. cit. p. 169.

"Woke up this morning, felt around for my shoes
You know 'bout that baby, I did my walkin' blues(...)"
(Levantei esta manhã, tateei meus sapatos
sabe como é, baby, fiz meu blues da andança)⁴²

A temática da viagem, da ausência de raízes, é no fundo a reflexão do negro sobre seu conflito de pertencer ou não (e em que medida) à América.

Quando o trem deixou a estação...

Os trens sem dúvida foram o elemento da sociedade industrial que mais se fez presente no *blues*. Como já foi dito, uma das oportunidades abertas com a Emancipação era o trabalho na estrada de ferro. Para o *bluesman*, esta representa o caminho da vida dinâmica, o movimento constante, e um meio de atingir a liberdade pessoal:

"Gonna catch myself a train fifteen coaches long,
When you look for me, I'll be gone."
(Vou pegar um trem de quinze vagões/
Quando você me procurar, já terei ido)⁴³

O trem também pode ser um símbolo trágico, trazendo a morte que é a solução derradeira para a mente atormentada do cantor:

"Gonna lay my head on that old railroad line
And let the two-fifteen pacify my mind."
(Vou deitar minha cabeça naquela velha linha de estrada de ferro
e deixar o 2.15 pacificar minha mente)⁴⁴

Paulo Lacerda chama atenção para o duplo sentido de *pacify*, que também se refere à Companhia *Pacific*, cujos trens passam em horários como 2.15 e 5.05. Lembremos do valor estético que a cultura negra confere ao duplo sentido e à referência cotidiana. A estrada de ferro é a via da separação, do desprendimento, da despedida que liberta o *bluesman* de dores presentes, como o amor não correspondido, e o leva de volta à sua rotina da estrada:

42 Robert Johnson, *Walkin' Blues*

43 HOBSBAWM, Eric J. op. cit. p.31

44 Idem, *ibidem*. p.31

"Far you well, and good-bye, oh, oh!
I'm goin' away to leave you, oh, oh!"
(Boa viagem e adeus, oh, oh!/
Vou partir pra deixar você)⁴⁵

Quando todo seu amor é em vão...

A instabilidade do amor no *blues* aparece pela própria maneira de viver do *bluesman* (e de muitos negros que migraram com a Emancipação e não conseguiam empregos fixos), que precisa estar em movimento para garantir sua sobrevivência. Por outro lado, na sua expressão feminina (as grandes intérpretes de *blues* começaram a se destacar na virada do século), não trata simplesmente de lamentar a perda, mas de reagir a ela, desconfiando de qualquer homem ou "colocando ele na linha".

Para os negros, o ato sexual não está dissociado da relação afetiva. *To make love* é amar física e espiritualmente. O *blues* que fala de sexo traz imagens de arrebatamento, empregando termos que expressam dinâmica, como *riding*, *rocking* e *rolling*. O amor é valorizado na sua intensidade porque não há uma perspectiva de durabilidade diante da vida, o que exige que o músico não se prenda, ou da constatação de que o sentimento não necessariamente permanece:

"Love is like a faucet, it turns off and on,
Love is like a faucet, it turns off and on,
Sometimes when you think it's on,
baby, it has turned off and gone."
(O amor é como uma torneira, ele abre e fecha/
algumas vezes quando você pensa que está aberto,
baby, se fechou de vez)⁴⁶

A traição, a dúvida, os desencontros e a solidão são parte da vida:

"Did you ever wake up lonesome-all by yourself?
Did you ever wake up lonesome-all by yourself?
And the one you love was loving someone else?"
(Você já se levantou solitário-totalmente só?
E aquela que você ama estava amando outro?)⁴⁷

45 JONES, LeRoy, op. cit. p.86.

46 HOBSBAWM, Eric J. op. cit. p. 166.

47 OLIVER, Paul, op. cit. p.327.

O *blues* não é um lamento auto-piedoso, uma "válvula de escape". Não há rodeios, subterfúgios, a vida é o que é. Ele fala a verdade sobre como as pessoas são maltratadas. Ele é essencialmente verdadeiro, e não deposita qualquer esperança de salvação em forças externas ou divinas. Expressa o crescimento, a postura adulta diante da vida (muitos *blues* fazem o movimento de "quando eu era criança" para "agora que cresci"). A mulher sabe que não pode confiar nos homens, mas precisa se posicionar, amadurecer para lidar com eles, uma vez que:

"You can't trust nobody, you might as well be alone."
(Você não pode confiar em ninguém,
você poderia também ficar sozinha)⁴⁸

Por isto é que é preciso "ter o *blues*", senti-lo, vivê-lo. Não há separação entre vida e música, como na tradição africana, onde não havia o conceito de "arte". Quando é cantado *low down*, arrastado, melancólico, não é uma cena, mas sim expressão de um estado de espírito. "O *blues* é uma imanência cuja existência nunca é posta em questão; é uma presença abstrata(...)"⁴⁹. Durante a execução, o que o músico de *blues* e de *jazz* toca e canta é a expressão musical do que sente naquele momento. "O *blues* é essencialmente expressionista. A técnica está totalmente subordinada ao conteúdo e é mesmo determinada por ele."⁵⁰. Por isso se diz, no meio dos grandes guitarristas que *less is more* (menos é mais), ou seja, que o bom guitarrista é o que consegue expressar seu sentimento em poucas notas, e não o que faz malabarismos técnicos com os dedos.

Enfim, o esforço de compreender o *blues* tem limite, uma vez que não foi feito para ser compreendido, mas sentido e vivido, e a melhor resposta é a que nos dá Hobsbawm quando conta que "(...)um certo Professor White, compositor de *blues*, chamado aos tribunais para explicar do que se tratava(...) explicou que '*Blues é blues(...)* é isso que é o *blues*, compreende?'"⁵¹.

48 HOBSBAWM, Eric J. op. cit. p. 169

49 OLIVER, Paul. op. cit. p. 333

50 HOBSBAWM, Eric J. op. cit. p. 173.

51 idem, ibidem. p. 71

Conclusão

"Yes, I'm lonely, wanna die;
If I ain't dead already, girl you know the reason why"
(Sim, estou sozinho, quero morrer;
Se ainda não estou morto, garota você sabe o porquê)⁵²

O problema da identidade do negro americano, de sua inserção na sociedade americana, parece ser pensável na tensão do *blues*, entre a vida e a morte, entre pertencer e não pertencer. Vimos que a música negra, e particularmente o *blues*, ao incorporar os elementos da realidade americana, permitiram ao negro identificar-se com a América, e desejar construir ali uma vida digna e livre. No entanto, o contexto da modernização, da Guerra Civil, o quadro político que se consolidou, enfim, a ordem que se impôs com a vitória do Norte e a posterior reacomodação das elites do Sul, acabou por fechar a porta na cara do negro que a princípio se propunha libertar e "emendar" à comunidade civil. Embora possa até ser possível ser negro e americano, ele é ainda afro-americano, ou seja, sua cor ainda significa um marco de separação. As "brechas" em que os negros penetraram (e ainda penetram) acabaram por expressar um isolamento maior ou menor, um "efeito gueto". O negro não se identifica na Constituição, mas se identifica na seleção de basquete. Não reconhece a autoridade da polícia, canta o *rap* que a desmoraliza. O negro está num limite, vive numa sociedade encrustada dentro de outra.

O que aconteceu de particular no caso do *blues* é que uma linguagem musical que se originou nesta tensão acabou por superá-la, tornando-se assim a base da música americana. À medida em que foi se formalizando, se tornou mais universal, alcançou outras sensibilidades, outros públicos. O mesmo se deu com o *jazz*, de forma ainda mais veloz. Sua penetração, ainda mais acentuada pela indústria fonográfica, ultrapassou mesmo os limites da América, principalmente após 1940. O *bluesman* de hoje não é um marginal, mas uma estrela que vende milhões de discos. Os brancos americanos aprenderam a tocar *jazz* e *blues* tão bem quanto os negros, pessoas de outras partes do mundo também. São tão universais que não se prestam mais para uma manifestação de diferença da juventude negra americana, que recorre ao *rap* e suas variantes. Muitos de seus músicos importantes são brancos, às vezes nem são americanos (o exemplo maior é o guitarrista britânico Eric Clapton). De certa forma, a penetração do *blues* implicou no seu "descolamento"

52 John Lennon, *Yer blues*

das formas de expressão mais imediatas da diferença e do não-pertencimento do negro, mas exatamente porque sua inserção foi completada, no sentido de que adquiriu significado para a sociedade americana como um todo. O importante é tentar recuperar no *blues* a possibilidade de diálogo, de lidar com a tensão, de criação de identidade. Ao contrário do que espera Oliver, para quem "(...) a verdadeira e completa integração do negro na sociedade americana pode significar a morte de uma forma de arte popular de grande simplicidade, beleza e sentido."⁵³, esta "arte popular" poderia ser o fundamento dessa nova sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDR, Hannah. *Da revolução*. São Paulo: Ática, 1988.
- BAKER, Houston (edit.). *Narrative of the life of Frederick Douglass, an american slave, written by himself*. New York: Penguin, 1982.
- BARKSDALE, Richard. *Black America and the mask of comedy*. in: RUBIN, Louis (edit.). *The comic imagination in american literature*. Washington: Forum Series, 1974.
- BUTCHER, Margaret J. *O negro na cultura americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- DUBOIS, W. e. b. *The souls of black folk*. New York: Penguin, 1989.
- FONER, Eric. *Nada além da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Reconstruction: America's unfinished revolution*. New York: Harper & Row, 1984.
- FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GATES, Henry I. *Figures in black*. New York: Oxford University Press, 1989.
- GENOVESE, Eugene d. *A terra prometida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HERSKOVITS, Melville. *The myth of negro past*. Boston: Beacon Press, 1958.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- JONES, LeRoy. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- OLIVER, Paul. *The meaning of the blues*. New York: Collier books, 1963.
- RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo: Nacional, 1979.
- TAME, David. *O poder oculto da música*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. New York: Dodd, Mead & company, 1953.

P.S.: Não se sistematizou uma discografia, uma vez que a maioria das canções referidas eram de domínio público, compostas antes da invenção e difusão do fonógrafo. Os livros de Hobsbawm e Oliver apresentam os principais registros do século XX.

53 OLIVER, Paul. op.cit. p.338

RESENHA

AZEVEDO, Célia Marinho. *Abolitionism in the United States and Brazil. A Comparative Perspective*. Nova Iorque e Londres, Garland Publishing, 1995, 200 páginas.

PEDRO PAULO A. FUNARI

Departamento de História, IFCH, UNICAMP

A tese de doutoramento da Professora Célia Marinho Azevedo, apresentada à *Columbia University*, nos Estados Unidos, acaba de ser publicada na coleção de "Estudos sobre Cultura e História Afro-Americana", de Nova Iorque. Raras são as obras de brasileiros publicadas no exterior e, ainda mais excepcionais aquelas que não se refiram apenas ao Brasil, como é o caso deste estudo comparativo do abolicionismo no dois países. Na verdade, a abolição tem sido considerada muito mais do ponto de vista econômico e político do que de uma perspectiva social e cultural e este trabalho, portanto, cobre também uma lacuna na historiografia sobre o tema¹. O livro começa com um pequeno prefácio, seguido de uma introdução bibliográfica (ix-xxiv) e desenvolve-se por quatro capítulos principais, sobre "O abolicionismo nos dois países: uma visão geral" (págs. 3-20), "Visões do senhor de escravos" (págs. 21-48), "Visões do escravo" (págs. 49-82), "Reflexões sobre o racismo e o destino no ex-escravo" (págs. 83-120), concluindo com um "Epílogo" (págs. 121-126). Em cada tópico, as experiências do abolicionismo brasileiro e norte-americanos são analisadas, comparativamente e passo a passo. A erudição da autora pode ser avaliada pelas 36 páginas de notas e as 444 obras citadas, entre fontes primárias e secundárias. Sua leitura, contudo, nem por isso é difícil mas, ao contrário, a suavidade do texto apresenta-se, ainda, tornada mais agradável pela beleza do estilo claro e pouco afeito ao jargão.

A bela comparação entre o abolicionista William Lloyd Garrison, nascido no norte dos Estados Unidos e alheio, de todo, à prática da escravidão e Joaquim Nabuco, antigo senhor tornado opositor do sistema, per-

¹ Lacuna bem lembrada por Hebe Maria Mattos de Castro em "Estudos Afro-Asiáticos", número 26, 1995, pág. 102

mite observar a precisão estética da autora: "falando com este senhor, Garrison sentiu-se, provavelmente, um verdadeiro *outsider*, incapaz de compreender a consciência e o mundo do dono de escravos. Pelo contrário, para o futuro líder abolicionista brasileiro, Joaquim Nabuco, a escravidão tinha sempre sido uma realidade tão natural como o ar que respirava. A escravidão não era uma instituição esquisita que, às vezes, ouve-se falar ou encontra-se, face a face, apenas em circunstâncias excepcionais. A escravidão era o seu mundo e moldava sua consciência tão profundamente quanto o fazia para o dono de escravos que Garrison havia encontrado na prisão de Baltimore" (págs. 16-17). Azevedo utiliza-se do conceito de "imaginário" para descrever a criação perene de figuras, formas e imagens que permite aos agentes históricos, neste caso abolicionistas, produzir sua "realidade" e sua "racionalidade". O livro pode ser lido como uma oposição constante entre duas culturas irredutíveis, cujas escravidões e abolicionismos guardam semelhanças externas, em parte derivadas da sua inserção em um contexto internacional comum, e profundas diferenças ideológicas.

Os diferentes caminhos dos dois países na sua emancipação política explicam, em grande parte, os divergentes abolicionismos. A Revolução Americana e a vitória do republicanismo construíram idéias sobre a identidade nacional, a igualdade política e social e a cidadania completamente diversas do compromisso pacífico entre a Coroa portuguesa e a nova nação brasileira. Seguindo as idéias desenvolvidas por David Brion Davis, sobre a liberdade interior e a virtude, Azevedo considera que o abolicionismo norte-americano foi o resultado de um pensamento inovador, derivado de uma nova ética de benevolência, cujo ideal de responsabilidade individual substituiu os antigos padrões, em desintegração, da caridade e da responsabilidade social de cunho medieval. Esta filosofia, surgida na Grã-Bretanha, no século XVII, confiava na capacidade humana de aprimoramento moral e opunha-se tanto à predestinação calvinista como ao apego ritualístico do catolicismo tradicional. A este *ethos* americano, opõe-se o caráter patriarcal da sociedade brasileira. Baseada na hierarquia e na proteção derivada das relações de compadrio, a sociedade católica brasileira, fundada no respeito à ordem vigente, que incluía a escravidão, só podia conceber o abolicionismo como...movimento dentro da lei! "Os abolicionistas brasileiros permaneceram, normalmente, determinados a combinar a abolição com o respeito das leis, o que, em um país escravista, equivalia a respeitar os interesses dos donos de escravos" (pág. 45). A guerra civil americana e seus mortos representam uma quebra com o antigo regime que, no Brasil, nunca houve. Como lembra Célia Marinho Azevedo, a passagem pacífica à emancipação, no Brasil, foi acompanhada pela reforma eleitoral de 1879 que reduziu os votantes de 1.114.066, em 1874, para ape-

nas 145.296, em 1879².

O abolicionismo norte-americano fundava-se na igualdade entre os homens, entre os quais estavam os negros, o que opunha a escravidão, a um só tempo, ao cristianismo e à república. Os senhores, pecadores e infratores à constituição *ipso facto*, eram não apenas combatidos como a própria escravidão nos Estados Unidos era considerada a mais detestável, a menos mitigada. É neste contexto, argumenta a autora, que, naquele país, cria-se a noção de uma escravidão mais humana, porque fundada no Direto Romano, imperante alhures. O Brasil passa a ser, na verdade, o paradigma dos benefícios de uma escravidão regrada: "No Brasil, no momento (i.e. 1833) a nação com maior população escrava, é ainda melhor. Ali o senhor é obrigado, sob ameaça de pena severa, a dar a seu escravo uma licença escrita para procurar outro dono sempre que o escravo assim o pedir; encontrada a pessoa interessada na compra, o magistrado fixa o preço" (David Child). Com o passar do tempo, o racismo norte-americano, denunciado por diversos abolicionistas, foi contrastado ao paraíso racial brasileiro, cuja fama internacional já era reconhecida em meados do século XIX. Como lembra a autora, é interessante notar que muitas dessas idéias abolicionistas sobre o inferno racial norte-americano e o paraíso racial brasileiro foram incorporadas pelos grandes estudiosos do nosso século, Gilberto Freyre e Frank Tannenbaum³.

Célia Marinho Azevedo toca, *en passant*, em um ponto que talvez mereça alguma reflexão: André Rebouças, de origem africana, teve carreira notável graças ao esforço, trabalho, disciplina e estudo. As disciplinas estudadas incluíam latim, francês, inglês e a tradução dos filósofos gregos e romanos. Ora, também nos Estados Unidos, escravos, fugitivos e forros privilegiavam, da mesma forma, o estudo do latim e do grego, como demonstrou Shelley P. Haley⁴. No contexto norte-americano, o domínio dos clássicos era sinal de igualdade, e quanto ao Brasil? Se aceitarmos a interpretação proposta pela autora, parece razoável supor que, ao contrário, o conhecimento erudito afastasse o indivíduo de ascendência africana dos escravos e libertos pobres e o identificasse como integrante da elite branca. Nesta direção caminha a constatação de Célia Marinho Azevedo a respeito da imagem positiva da África, nos círculos abolicionistas americanos, por oposição à terra de ignorantes, na con-

2 De maneira independente, era o que também ressaltava Magnus Mörner em "Ibero-Americans", *Nordic Journal of Latin American Studies*, número 22, 1992, pág. 20.

3 Esta oposição entre a tradição latina e anglo-saxônica foi ressaltada em diferentes historiografias latino-americanas; o caso cubano, estudado por Akne Helg em "Políticas sociales en Cuba después de la Independencia: represión de la cultura negra y mito de la igualdad racial", *América Negra*, Bogotá, 11, 1996, páginas 63-79, apresenta paralelos interessantes a respeito.

4 Em "Feminist Theory and the Classics", organizado por N.S. Rabinowitz e A. Richlin, 1993, págs. 23-43.