



EUA e Folkcomunicação: O Papel dos *Bluesmen* como Líderes-comunicadores¹

Thífani Postali JACINTO²
Universidade de Sorocaba, São Paulo, SP

Resumo

Focado nas contribuições da Folkcomunicação, o trabalho investiga a musicalidade popular desenvolvida nos Estados Unidos - a partir do período escravocrata - e o que a manifestação Blues representa ao grupo que a idealizou, o afro-americano³. O objetivo do estudo é refletir os *bluesmen* como líderes-comunicadores, bem como pensar a utilização da música como meio de comunicação específico de grupo.

Palavras-chave: blues; comunicação; cultura; música; folkcomunicação

O início de uma manifestação híbrida

Para entender o conteúdo que a manifestação Blues aborda em suas canções, não podemos fugir ao período escravagista. O que levou os americanos a sequestrar africanos para atender o sistema vigente, entre os séculos XVI – XVIII, foi a crença em não haver humanos com diferentes pigmentações de pele. Qualquer cor que não fosse considerada “branca” era entendida como subespécie, como assegura Santos (1980, p. 52): “pretos, mestiços e índios eram vistos, naquele tempo, como raças. Eram vistos como subespécies. Mulato é apenas uma derivação linguística de mula; quanto aos índios, os teólogos discutiram mais de cem anos se eles teriam ou não uma alma”. Só a partir de 1909 que a idéia totalitária de subespécie foi questionada pelos estudos da Escola de Chicago, em especial, por Franz Boas e W. Thomas⁴ que defenderam que o

¹Trabalho apresentado no GP Folkcomunicação do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestranda do Curso de Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba, UNISO. email: thifanipostali@hotmail.com. Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso da Silva, Universidade de Sorocaba. email: paulo.celso@prof.uniso.br

³ De acordo com as referências utilizadas no texto, empregaremos o termo afro-americano para indicar os africanos e descendentes nascidos nos Estados Unidos.

⁴Franz Boas e W. Thomas foram intelectuais americanos que criticaram as teorias que explicavam as diferenças intelectuais pela pertença a uma raça. Em relatos científicos, Boas (1947) descreveu que os estudos sobre raça encontravam-se, em sua maioria, equivocados, pois, a diferença entre os homens se dá por meio dos materiais a que se tem contato. Aqui, podemos entender a cultura, num contexto geral. Para maior entendimento, ver: BOAS, Franz. El Arte Primitivo. Fondo de Cultura Econômica, México, 1947.



estado mental dos imigrantes não estava ligado a algum problema fisiológico, mas sim, às mudanças sociais ocorridas em sua vida cotidiana (*apud* Coulon, 1995).

Afastados do território de origem, os africanos tiveram que começar uma nova maneira de viver. Proibidos de exercer a cultura de origem, ocultaram os costumes tradicionais e se adequaram aos modos dos grupos uniculturalistas⁵. Um dos motivos para a proibição, principalmente dos cantos, batuques e religião, era o temor de que os códigos fossem utilizados para a comunicação do grupo e dos demais grupos de escravos localizados em áreas vizinhas, uma vez que essa ação poderia facilitar a organização de uma rebelião em massa.

No início do sistema escravagista, houve apenas um momento em que os escravos podiam se manifestar. Durante o período do trabalho, executavam canções que eram praticadas por todo o grupo de trabalhadores, fazendo da voz, o único instrumento originário dos povos africanos. Segundo Charters, “enquanto trabalhavam, seguiam o solista da canção, que os mantinha unidos ao cantar breves frases improvisadas às quais eles respondiam com um único verso repetido com um estribilho” (1995, p. 9). Essa prática de canto foi denominada *work-songs*⁶. Outra manifestação africana executada no território norte-americano foi o *holler*, uma forma de cantar frases curtas e gritadas. Porém, o *holler* estava ligado a uma maneira disfarçada de comunicação, pois, entre os cantos berrados existiam frases que apontavam a presença dos capatazes e senhores como, por exemplo, “Aí vem o tio Sam” ou “Will Jackson está chegando”.⁷ Desta forma, enquanto os *hollers* eram praticados de modo discreto, as *work-songs* eram executadas na presença dos capatazes e senhores.

O fato de as *work-songs* serem as únicas manifestações permitidas nesse período pode estar ligado ao rendimento do trabalho, uma vez que a música possibilita um ritmo capaz de ordenar os movimentos do corpo humano. De acordo com Muggiati,

⁵ Na visão do uniculturalismo, apenas uma cultura é correta, melhor que as outras em todos os aspectos e expressa as oportunidades do futuro. “Sendo uma cultura todo-poderosa porque é certa, ela se atribui o direito de construir-se um parâmetro para as outras culturas, determinando quais as práticas e as teorias que devem sobreviver” (Barbosa, 2006, p.14).

⁶ Na obra “Mídia e cultura popular: História taxionomia e metodologia da folkcomunicação”, Marques de Melo apresenta a definição sobre “cantos de trabalho” a partir do que chamou de “Dicionário Contextual”. Com subsídios de BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. “O dicionário da Língua Portuguesa”, 1999, o autor define a expressão “canto de trabalho” como um “som musical produzido pela voz do homem durante as jornadas de trabalho, principalmente na zona rural” (2008, p. 110). Entretanto, essa definição refere-se apenas a prática. Há evidências de que esse costume tenha se originado na África e, durante o sistema escravagista, se disseminou nos países que aplicaram a escravidão.

⁷ MUGGIATI, Roberto. “Da lama à fama”. São Paulo, SP: Editora 34, 2005, p. 10.



[...] estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranquilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam sob controle, no devido lugar (1995, p.9).

Essa prática musical não só favorecia à ordem e o resultado do trabalho, mas o próprio escravo que a utilizava como forma de resistir às pressões e a exaustão da tarefa física. Para Carvalho (*apud* Laurentiis, 2009), a música parecia tornar o sofrimento do trabalho mais leve, ao passo que remetia à África.

Mesmo com as proibições acerca da cultura africana, os escravos encontravam diferentes maneiras de incorporar seus modos aos costumes impostos. Beltrão ressalta que

[...] o negro – trazido a força para o trabalho escravo – ia encontrando também seu caminho de integração, que incluía uma aparente submissão e uma admirável retenção de suas características étnicas, de suas crenças, de suas instituições sociais, dos seus costumes de origem (1980, p. 14).

Uma das imposições dos senhores foi a integração dos escravos na religiosidade dominante. Essa imposição provocou o contato dos africanos não só com outras crenças, mas com a musicalidade européia. Assim, as manifestações tribais africanas adequaram-se aos instrumentos e padrões religiosos europeus. Essa transformação entre culturas díspares é o que Canclini denomina como “culturas híbridas”, ou seja, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. XIX). Entretanto, por mais que se desenvolvam culturas híbridas, os indivíduos em situações de dominação⁸ são conscientes de culturas separadas, pois não deixam de assimilar costumes anteriormente vividos. Silva acrescenta que os processos de hibridização “nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada” (2009, p.87).

Após a escravidão, os africanos e seus descendentes perceberam que mesmo “livres”, viveriam dependentes dos grupos dominantes, pois, para conquistar trabalho remunerado, morada, educação, bens e, até mesmo, respeito, dependeriam da aceitação

⁸O conceito de grupo dominante é utilizado pela Escola de Chicago para designar os nativos do país, estando os demais grupos e, principalmente, os imigrantes – foco de estudo dessa Escola – na posição de dominados.



de uma sociedade hegemônica. A hegemonia, referida por Mattelart (2004, p.74), apresenta-se como “fundamentalmente uma construção do poder pela aquiescência dos dominados aos valores da ordem social, pela produção de uma “vontade geral consensual”.

Para os grupos dominados, reservou-se a classificação de grupos marginais, ou seja, na perspectiva de Beltrão (1980, p.2) “a massa – urbana ou rural – de baixa renda, excluída da cultura erudita e das atividades políticas [...]”. Na perspectiva do autor, o marginal consiste no “indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente” (1980, p.39). A acepção de Beltrão faz referência aos estudos da Escola de Chicago que define como “personalidade marginal” quando “um indivíduo se vê involuntariamente iniciado em duas ou várias tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais” (Park, 1937, *apud* Coulon, 1995).

Segundo a Escola de Chicago, o indivíduo marginal cria uma mescla entre os códigos de contato e passa a manifestar-se perante o que o convém. Stonequist (1937, *apud* Coulon, 1995) reforça que, conseqüentemente, na maior parte do tempo, o indivíduo marginal profere críticas duras acerca da cultura dominante. Isso porque, apesar dos esforços de integração do indivíduo dominado, a sociedade o rejeita. Sobre esse aspecto, Matellart (2005, p.18) ressalta que “tudo o que é afastado da matriz moderna ou ocidental – e para os raciólogos da raça branca – é hierarquizado, catalogado como inferior e anterior”. Essa rejeição provoca a denúncia sobre hipocrisias e contradições. Coelho denomina essa prática de denúncia como “cultura de autenticidade”, ou seja, “a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado” (2005, p. 178).

A utilização da música como meio de comunicação

De acordo com Gomes (2007), o continente americano recebeu cerca de 10 milhões de africanos durante a escravidão. Sob esse regime, os africanos não possuíam permissão para desenvolver habilidades que compreendessem códigos comunicacionais como a leitura e a escrita. O motivo dessa imposição foi que, assim como ocorreu com os cantos, batuques e religião, os senhores receavam a comunicação entre os grupos de escravos.



Após a libertação, a segregação social continuou distanciando os africanos e seus descendentes da educação formal, de forma que, a taxa de analfabetismo nos EUA era liderada pelos afro-americanos. De acordo com os dados disponibilizados pelo *U.S. Census Bureau* - censo oficial dos EUA - em 1920, das 8.354,530 pessoas consideradas não-brancas, 23% eram analfabetas, ao passo que, das 74.236,086, consideradas brancas, apenas 4% encontravam-se analfabetas.

Pensando o problema do analfabetismo a partir dos dados apontados, é possível refletir que o uso da leitura e da escrita pelos grupos afro-americanos, tornou-se inviável como mecanismo de comunicação. A partir dessas considerações, importa-nos esclarecer que entendemos o sistema de comunicação como “o conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, ideias e sentimentos essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõe a sociedade” (Beltrão, 1980, p.2). Martino acrescenta que o termo comunicação “refere-se ao processo de compartilhar um mesmo objeto de consciência (2007, p.15).

O conceito de comunicação que pretendemos, é o que Beltrão denomina como “comunicação cultural”, ou seja, “o processo verbal, mímico, gráfico, plástico e tátil pelo qual os seres humanos exprimem e intercambiam ideais, sentimentos e informações, visando a estabelecer relações e somar experiências” (Beltrão, 1977, p. 58).

Assim, pensamos a comunicação como um processo de intercâmbio informacional e, refletindo que esse processo só se completa quando “ambas as partes estão informadas, prontas a adotar uma atitude com pleno conhecimento das ideias e sentimentos comuns” (Beltrão, 1977, p. 59), é possível crer que a escrita e a leitura eram códigos pouco eficazes para a comunicação de uma parcela considerável dos membros dos grupos que compreendem os afro-americanos. A escrita e a leitura são fontes potenciais de comunicação, entretanto, só se tornam comunicação com a capacidade de codificação e decodificação de um indivíduo. Desta forma, os afro-americanos, prejudicados primeiramente pelo sistema escravocrata e, posteriormente, pela segregação social que vigorava no início do século XX - com resquícios até a atualidade -, deveriam encontrar uma forma mais apropriada para a comunicação do grupo, como ressalva Beltrão (1980) ao dizer que os excluídos do sistema de comunicação social procuram novas maneiras de intercambiar mensagens. A essas novas maneiras de comunicação, o autor entende como cultura popular, ou seja, os “canais de comunicação



da resistência popular à ação avassaladora do capitalismo [...]” (1980, p.VIII). Acorda com essa perspectiva a ideia de Hall, para quem a “cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; [...]. É a arena do consentimento e da resistência” (2009, p. 246). O autor ainda reforça que “o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (p.241).

Retomando as questões que envolvem as condições de vida dos indivíduos afro-americanos, incluindo os pontos educacionais (desenvolvimento da leitura e da escrita), é possível pensar que, desde o sistema escravagista tiveram que encontrar formas mais dinâmicas para promover a comunicação entre o grupo. Partimos do pressuposto de que como já possuíam familiaridade com as *work-songs* e, pensando a música como forma comum ao entendimento daqueles que compreendem uma determinada língua – independente do domínio da leitura e da escrita – talvez seja possível a ideia de que os afro-americanos encontraram na música uma forma de prática comunicacional; técnica essa tão hábil que não envolve apenas a comunicação oral, mas a gestual, expressional e imagética, essenciais para a compreensão humana e características dos processos folkcomunicacionais, como assegura Beltrão.

Nos processos folkcomunicacionais “as mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa” (Beltrão, 1980, p. 28). Com relação aos comunicadores, Beltrão denomina-os como líderes-comunicadores, caracterizados como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação de massa, decodifica-as transformando em outros códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual pretendem comunicar.

Não obstante, mas a fim de somar a ideia de Beltrão, acrescentamos que os líderes comunicadores também podem obter informações por outros meios que não só os de massa. Quando pensamos o início do século XX, por exemplo, os *bluesmen* produziam canções que discorriam sobre experiências e informações obtidas também em cidades e viagens. Pensar desta maneira, nos possibilita compreender que a ação dos líderes-comunicadores, entendida pelo autor, não está presa e dependente de um sistema de comunicação específico.



Na perspectiva de Beltrão, os líderes-comunicadores “nem sempre são “autoridades” reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores” [...] (1980, p. 35). De acordo com o autor, eles geralmente são bem considerados nas comunidades as quais pertencem, pois por possuírem informações e opiniões sobre assuntos pertinentes ao grupo e noções sobre como provocar a reação do público, ocupam papel importante quando se referem às questões que envolvem a comunicação e a percepção do grupo. Para tanto, Beltrão apresenta de forma detalhada a personalidade dos líderes:

O comunicador de folk tem a personalidade característica dos líderes de opinião identificada (e nele, talvez, ainda mais aguçada) nos seus colegas do sistema de comunicação social: 1) *prestígio na comunidade*, independentemente da posição social ou da situação econômica, graças ao nível de conhecimentos que possui sobre determinado(s) tema(s) e à *aguda percepção de seus reflexos* na vida e costumes de sua gente; 2) *exposição às mensagens do sistema de comunicação social*, participando da audiência dos meios de massa, mas submetendo os conteúdos ao crivo de idéias, princípios e normas de seu grupo; 3) *frequente contato com fontes externas autorizadas de informação*, com as quais discute ou completa as informações recolhidas; 4) *mobilidade*, pondo-se em contato com diferentes grupos, com os quais intercambia conhecimentos e recolhe preciosos subsídios; e, finalmente, 5) *arraigadas convicções filosóficas*, à base de suas crenças e costumes tradicionais, da cultura do grupo a que pertence, às quais submete idéias e inovações antes de acatá-las e difundi-las, com vistas as alterações que considere benéficas ao procedimento existencial de sua comunidade. (1980, p. 35).

Na obra, “Teoria Geral da Comunicação”, publicada em 1977, Beltrão discorre sobre o caráter e a função do comunicador comum⁹. Segundo o autor, para atuar, o comunicador precisa possuir faculdades fundamentais para que o processo de comunicação se realize, tais como: domínio da consciência, domínio de seus órgãos sensoriais e sistemas musculares e domínio do ambiente sócio-cultural. Para o autor, possuindo essas faculdades, o indivíduo estará apto para desenvolver a comunicação. Entretanto, o líder-comunicador estudado é aquele que se utiliza da musicalidade para gerar o processo comunicacional. É certo que, para se apropriar dessa prática comunicacional, o indivíduo deve possuir capacidades fundamentais para a elaboração da mensagem. O líder-comunicador que se apropria da linguagem musical é, geralmente, um indivíduo que também não domina a teoria musical, pois não teve acesso, assim como a educação formal, ao ensino musical. Entretanto, por ter contato com instrumentos, ele é capaz de juntar elementos e formar algo novo. Utiliza a forma

⁹ Comunicador comum é o indivíduo que ocupa o papel de líder-comunicador, independente de seu grupo ou classe social.



musical, não só como entretenimento, mas como maneira de manifestar suas opiniões e resistir frente ao sistema. “Trata-se de agentes de filosofia morais e políticas divergentes dos costumes e práticas da comunidade [...] que procuram, pela manifestação das suas ideias, aliciar novos elementos para suas fileiras ou minar as instituições dominantes (Beltrão, 1977, p. 128). Diante dessas colocações, torna-se claro que os líderes dispõem em seus discursos de conteúdos ideológicos, uma vez que a própria resistência relaciona-se com a ideologia que, segundo Thompson (1995), é formada pelo conjunto de “idéias discordantes da realidade”.

Blues: a manifestação musical afro-americana

O surgimento do Blues é muito discutido por estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Alguns afirmam que o Blues teve sua origem especificamente nas músicas religiosas, entretanto, Essen (1975), Hobsbawm (1989), Charters (1995) Vilela (2009) e Muggiati (1995), asseguram que o Blues surgiu especialmente da realidade prática das *work-songs* e dos *hollers* praticados nos campos do sul dos Estados Unidos, e que sua ligação com a música religiosa são os acordes básicos derivados da harmonia européia. De acordo com Vilela (2009, p. 57) “a maior influência européia talvez seja a da religião: “o grande despertar”, movimento protestante sectário, democrático, frenético e igualitário. Surgido no início do século XIX, forneceu a estrutura harmônica com a qual se construiu o Blues”. Para Essen (1975, p.15), “a música do blues foi o resultado de uma interação do arsenal melódico e declamatório afro-americano com as harmonias européias mais simples”.

O que explica a composição do Blues são, justamente, a proibição da prática religiosa africana aplicada na escravidão e a evangelização forçada dos escravos, ocorrida no início do século XIX. Desta forma, o sistema escravagista possibilitou, mesmo que de maneira forçada, a hibridação de culturas díspares.

Não existe nenhum estudo que comprove o porquê desse gênero musical se chamar Blues. A única dedução que se têm na história, é que o significado da palavra blues traduz com exatidão os sentimentos dos afro-americanos, sendo assim, utilizada em diversos temas e conteúdos das músicas do gênero. Portanto, o nome está associado, antes de qualquer coisa, ao sentimento expressado e não por obedecer, necessariamente, alguma ordem musical. Sobre o significado da palavra blues, Muggiati apresenta um

breve resumo do trabalho de grandes pesquisadores da área, a fim de esclarecer o sentido:

A expressão *to look blue*, no sentido de estar morrendo de medo, ansiedade, tristeza ou depressão, já era corrente em 1550. Na época pós-elizabetana, ou, mais precisamente, como registraram os lexicógrafos a partir de 1616, era costume empregar o termo *blue devils* para designar espíritos maléficos. Em 1787, os *blue devils* passaram a simbolizar um estado de depressão emocional, enquanto a palavra no plural, blues, aparecia em 1822 relacionada às alucinações provocadas pelo *delirium tremens*. Em 1807, num trecho de *Salamangundi XI*, do escritor americano Washington Irving, a palavra também é usada com esta conotação: “*Ele concluiu sua arenga com um suspiro e eu vi que ainda estava sob a influência de toda uma legião dos blues*”. O próprio Thomas Jefferson – quem diria? – escreveu em 1810: “*Nós somos assaltados às vezes por algo dos blue devils*”. Nos anos 1830 ou 1840, dizer que a pessoa tinha os blues significava que estava aborrecida; em 1860, já significava infelicidade (1995, p. 15-16).

Como o próprio nome sugere, Blues é um gênero musical dramático que, em seu inicial sentido expressa medo, ansiedade, angústia, tristeza, depressão, desgosto e crítica social. Foi o modo mais viável para que os ex-escravos pudessem gritar seus sentimentos e fazer disso, uma forma de resistência, visto que, mesmo libertos sofreram da mesma distância social. Muggiati (1981) ressalva que o Blues olhava o mundo sem ilusões, como a coisa complexa que é e que manifestava a consciência do afro-americano com relação a sua separação do resto da sociedade norte-americana.

O Blues pode ser comparado ao *banzo* africano, ou seja, de acordo com o dicionário Larousse – Nova cultura (1995, 633) “a nostalgia mortal dos negros da África, quando cativos ou ausentes do seu país”. Em meados do século XIX e início do XX, foi utilizado para dar voz aos afro-americanos. Hobsbawn (1989, p.66) ressalva que “o ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana”. Para o autor, esse é o motivo de o Blues não ser considerado poético apenas porque o cantor ou a cantora deseja se expressar de maneira poética, mas sim, “porque deseja dizer o que tem de ser dito da melhor maneira possível” (1989, p. 200).

A manifestação Blues faz parte de uma história marcada pela luta dos afro-americanos pela melhoria na situação social vivida desde o sistema escravocrata. A insistência em encontrar um lugar plausível onde a segregação afirmou e, ainda afirma presença, faz parte da batalha dos afro-americanos em alcançar o reconhecimento como um grupo pertencente ao país que, há pouco, havia os explorado. Como forma de



amenizar o sentimento gerado pelos problemas sociais em que os povos em diáspora passavam desde a chegada aos Estados Unidos, procurou-se remontar a estrutura cultural africana, tendo a música com pilar das manifestações culturais. Isso porque a memória cultural foi a única possível de ser transportada durante o período escravocrata. No entanto, quaisquer comportamentos africanos foram proibidos pelos povos norte-americanos, como já apresentamos.

A religiosidade, inteiramente proibida, foi substituída pela religiosidade dominante da região sulista norte-americana. Essa forma de impedir a cultura africana fundamenta-se, não só nas questões apresentadas, como o receio da comunicação entre os escravos, mas também na visão uniculturalista norte-americana. Como nos lembra Barbosa (2006), o uniculturalismo constrói-se como um parâmetro que determina quais práticas e teorias devem sobreviver. No caso do encontro cultural África e América do Norte, se torna claro que as manifestações culturais africanas seriam evitadas pelo sistema. Desta forma, a junção dos fatores controle-social + uniculturalismo norte-americano foram responsáveis pelas novas manifestações que surgiriam a partir do período escravocrata, culturas híbridas que foram impedidas como autênticas até o início da segunda metade do século XX.

Após a libertação dos escravos, o Blues começou a ganhar forma. Referimos ao “ganhar forma” pelo fato de que, com um pouco mais de liberdade seus idealizadores puderam dar início ao processo de utilização da música como forma de resistir ao sistema. Isso porque, as condições em que os recém libertos foram submetidos pelo sistema norte-americano, talvez tenha sido a prova de que a verdadeira conquista da liberdade não ocorreria com aquele marco, mas através de uma longa história de luta pela sobrevivência em um território que, a todo o momento, lembrava-os e a todos, que não possuía cidadãos “negros”. Para pensarmos essa suposição, basta assistirmos aos filmes da metade do século XX, aos produtos norte-americanos dessa época, ao jornalismo, as campanhas publicitárias e, ainda, o cotidiano do país retratado pelo ilustrador Norman Rockwell que, através das propagandas da Coca-Cola, divulgou ao mundo uma imagem uniforme – quiçá propositalmente – da população da América do Norte.

Aos africanos e seus descendentes restou, a princípio no sul, continuar trabalhando para seus ex-senhores e para outros, diante das mesmas condições de vida, ou partir para as cidades sulistas que não ofereceriam condições para integração, fazendo com que o grupo vivesse fadado à miséria.



Os indivíduos que optaram migrar para as cidades industrializadas do norte, se depararam com uma situação não menos crítica que as condições oferecidas pelas cidades do sul. Nelas, se reservaram territórios exclusivos para a moradia dos migrantes, a princípio, espaços sem as condições básicas para a sobrevivência. Essas condições, tanto vividas no sul, quanto nas cidades do norte, favoreceram a construção do Blues como lamentação e crítica social, retratando o contexto local em que o autor participava.

Senhor porque eu nasci no Mississippi,
quando é tão difícil para chegar à frente
Porque eu nasci no Mississippi,
quando é tão difícil para chegar à frente
Cada criança negra nascida no Mississippi
você sabe a pobre criança nasce morta [...] ¹⁰ (Tradução nossa).

Considerações Finais

Os fundamentos da Escola de Chicago e da Folkcomunicação acerca do indivíduo marginal cabem para pensarmos que, os idealizadores da manifestação são indivíduos involuntariamente iniciados em duas ou mais culturas. Os *bluesmen* são indivíduos que possuem contato com as culturas africanas e norte-americanas o que resulta na criação de manifestações híbridas. Desta forma, o Blues é uma manifestação híbrida composta dentro de territórios marginalizados que, por se caracterizarem pelas trocas culturais, possibilitam novas formas de produção cultural. Porém, as produções culturais são realizadas por indivíduos capacitados para desenvolver tal manifestação. O Blues não se trata de uma simples produção. Ele se caracteriza pela forma como procura comunicar ao grupo, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de esclarecer e lutar contra o sistema.

Os *bluesmen* são líderes-comunicadores no sentido exato da definição de Beltrão (1980), já que se caracterizam como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação e por outras formas de se obter

¹⁰ J.B. Lenoir (1929 -1967). *Lord why was I born in Mississippi, / When it's so hard to get ahead / Why was I born in Mississippi / When it's so hard to get ahead / Every black child born in Mississippi/ You know the poor child is born dead [...]*.
J.B. Lenoir: *Vietnam Blues: The Complete L&R Recording, 1995* – áudio.



informações, decodificam as mensagens transformando-as em outros códigos capazes de serem entendidos pelo público ao qual pretendem comunicar¹¹.

Segundo Beltrão, as mensagens são elaboradas para serem transmitidas em linguagens e canais acessíveis ao público. O autor ainda ressalta que algumas manifestações se caracterizam como jornalísticas, sem que o autor perceba a função social que desempenha.

Referindo-se aos líderes-comunicadores como jornalistas folkcomunicacionais, Beltrão, acrescenta que a diferença no papel social dos líderes comparado ao papel dos jornalistas convencionais é que os líderes-comunicadores não ficam presos aos acontecimentos. O que ocorre é que procuram outras versões e rumores acerca do acontecimento, introduzindo as ideias junto às suas, tecendo assim, a mensagem final.

Exagera, carrega nas tintas, acrescenta ou reduz a ocorrência, buscando dessa forma melhor sensibilizar o seu público. Não se trata, porém, de um processo de deformação, mas de um meio de adequar a informação à mentalidade do receptor. É um trabalho jornalístico de paixão, de calor, de integração com o pensamento e as necessidades do público (BELTRÃO, 1971, p. 150).

Analisando as ideias de Beltrão, podemos pensar que os *bluesmen* eram completos líderes-comunicadores, pois, além de narrarem sentimentos específicos do grupo afro-americano, questionavam e apontavam as falhas do sistema, a partir de seus repertórios. Esses indivíduos encontraram na música um meio de não só comunicar, mas interagir e acalorar o grupo. Assim, é possível pensar a prática musical como um meio de comunicação dinâmico em todos os seus sentidos, pois a música, não trabalha apenas a oralidade, mas a imagem, as expressões, gestos e sonoridade combinada – voz, instrumentos. Essa combinação faz com que o líder-comunicador tenha um arsenal de possibilidades para concluir o processo de comunicação.

Desta forma, apoiamos que os *bluesmen* afro-americanos são objetos plausíveis para se pensar as considerações da Folkcomunicação para além do território brasileiro.

¹¹ Em muitos casos, os *bluesmen* trabalhavam com metáforas entendidas apenas pelo grupo.



Referências bibliográficas

BAROSA, Wilson do Nascimento. **Cultura Negra e dominação**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2006.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do campo: UMESP, 2004.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e Folclore: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão e idéias**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1971.

BELTRÃO, Luiz. **Teoria geral da comunicação**. Brasília: Thesaurus, 1977.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005.

CHARTERS, Samuel. Coleção: **Mestres do BLUES**. Barcelona, Espanha: Altaya, 1995.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DICIONARIO LAROUSSE. 1995. Nova Cultura, 1998. Impressão: Plural Editora e Gráfica. Folha de S. Paulo, O Globo (Distribuição).

EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. São Paulo, SP: UNESP, 2005.

FEINSTEIN, Eliane. **Bessie Smith: Imperatriz do Blues**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

GOMES, Flávio. **Negros e Política (1888-1937)**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2005.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo, SP: Planeta do Brasil, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do Jazz**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1989.

HOLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KING, Martin Luther. In. CARSON, Clairborne; SHEPARD, Kris. **Os melhores discursos de Martin Luther King**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2006.



- LAROUSSE. Dicionário da Nova Cultura. São Paulo, SP: Plural Editora e Gráfica, 1998.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo, SP: Parábola, 2004.
- MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo, SP: Parábola, 2005.
- MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação**. São Paulo, SP: Paulus, 2008.
- MILLER, Manfred. **O Blues**. In BERENDT, Joachin-Ernst. História do Jazz. São Paulo, SP: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 146 - 167.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. São Paulo, SP: Editora 35, 1995.
- NORMAN Rockwell Museum. Disponível em: <[http:// www.nrm.org](http://www.nrm.org)>. Acesso em: 12 dez. 2009.
- NOVA, Sebastião Vila. **Donald Pierson e a Escola de Chicago na sociologia brasileira**. Lisboa: Veja, 1998.
- SANTOS, Joel Rufino dos. **O que é racismo?** São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1980.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995
- U.S. Census Bureau. Disponível em <<http://www.census.gov/>>. Acesso em: 22 dez. 2009.