



IT'S TIGHT LIKE THAT: POR UMA REVISÃO HISTÓRICA DO HOKUM BLUES

IT'S TIGHT LIKE THAT: FOR A HISTORICAL RECONSIDERATION OF HOKUM BLUES

Antenor Ferreira*

Universidade de Brasília – UnB

 <https://orcid.org/0000-0003-0257-3059>
antenorferreira@yahoo.com.br

Alexandre Rocha**

Universidade de Brasília – UnB

 <https://orcid.org/0000-0002-2194-6298>
blues.alexandre@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, abordamos *It's Tight Like That*, canção-símbolo do *Hokum Blues*, estilo musical afro-americano caracterizado por deliberada malícia e humor. Apesar de fenômeno comercial e cultural nas décadas de 1920 e 1930, a bibliografia tradicional do Blues depositou pouca atenção ao representativo estilo e à canção, que aguardaram algumas décadas até serem “redimidas” em trabalhos revisionistas. Duas críticas ao estilo e à canção são recorrentes: a de que não seriam Blues autênticos e que não possuiriam lastro folclórico. Posteriores investigações, entretanto, verificaram que a canção detém elementos estruturais e paramusicais que vieram a formar o padrão paradigmático do moderno Blues remetendo-a, também, às matrizes musicais e culturais do gênero. Em vista disto, o objetivo aqui é estabelecer um revisionismo histórico por meio de um cotejo crítico entre as premissas, análises e postulados antagônicos. Para tanto, baseamos este texto no arcabouço teórico-metodológico da Semiologia Musical, como o modelo tripartite e a análise musemática, em diálogo transdisciplinar com a História e Etnomusicologia.

PALAVRAS-CHAVE: *It's tight like that*, *Hokum Blues*, erotismo, semiologia musical, análise musemática.

* Pós-Doutorado pela Universidad de Granada, 2019 (bolsa Fundación Carolina y Grupo Tordesillas). Pós-Doutorado pela University of California, Riverside, 2014 (bolsa CAPES). Doutorado em música pela ECA-USP, 2009 (bolsa CAPES). Professor Associado III da UnB - Universidade de Brasília. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, Linha de Pesquisa Are e Tecnologia. Possui bolsa produtividade, nível PQ2, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.

** Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (1997); em Antropologia pela Universidade de Brasília (2019), mestrado em Musicologia, também pela Universidade de Brasília. Atualmente cursa o doutorado em Sociologia, igualmente pela UnB, além de formação para registro de Radialista pela Televisão Educativa do Estado do Ceará (1984).

ABSTRACT: In this article, we will examine *It's Tight Like That*, a symbolic song of *Hokum Blues*, an Afro-American music style characterized by deliberate malice and humor. Despite being a commercial and cultural phenomenon in the 1920s and 1930s, the traditional *Blues* bibliography paid little attention to this representative style and to the song, which waited several decades before being "redeemed" in revisionist works. Two criticisms of the style and the song are recurrent: that they are not authentic *Blues* and that they do not have folkloric roots. Subsequent researches, however, verified that the song contains structural and paramusical elements that would come to form the paradigmatic pattern of modern *Blues*, also referring it to the musical and cultural matrices of the genre. In view of this, the objective here is to establish historical revisionism through a critical comparison between contrasting viewpoints, analysis and postulates. To this end, we base this text on the theoretical-methodological framework of Music Semiology, such as the tripartite model and musematic analysis, in a transdisciplinary dialogue with History and Ethnomusicology.

KEYWORDS: *It's tight like that*, *Hokum Blues*, eroticism, musical semiology, musematic analysis.

INTRODUÇÃO

No ano de 1928, um *Blues* intitulado *It's Tight Like That*, composto e gravado por Georgia Tom Dorsey e Tampa Red, foi o estopim de um influente estilo musical de estrondoso sucesso, o *Hokum Blues*. Manifestação dançante, urbana e popular, caracteriza-se sobretudo pela deliberada malícia e bom humor: alegre, lascivo e escapista, o estilo apela sobretudo ao duplo sentido e à complexa linguagem vernacular afro-americana, ao versar sobre temas tabus, como práticas sexuais, homoafetividade, prostituição, cafetinagem, jogatina, drogas e álcool. Devido à imensa popularidade e à ancestral familiaridade com esse tipo de canção e temática por parte das comunidades afro-americanas, notadamente do *Deep South*¹, a maioria das vertentes/escolas iniciais do *Blues* mantiveram-na e adaptaram-na a seus repertórios, em quantidades variáveis, assim como em distintos níveis de sutileza².

Contudo, apesar de fenômeno comercial por quase uma década (KOMARA, 2005; DEVI, 2012; SCHWARTZ, 2018), e de uma inegável contribuição à continuidade e sedimentação de longa "vertente maliciosa"³ do *Blues*, o *Hokum Blues*, enquanto inovação e novidade⁴, recebeu modesta atenção por parte da bibliografia tradicional.

¹ Em oposição ao Upper South, o *Deep South* ("sul profundo" ou extremo sul) nomeia a região cultural e geográfica dos EUA composta por estados como Alabama, Arkansas, Carolinas, Flórida, Geórgia, Louisiana e Mississippi (Cf: https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Deep_South)

² Adiantamos aqui que iremos retomar explicativamente o *Hokum Blues*, mas antecipamos que esse estilo foi de fato onipresente, filão proveitoso no repertório de vários estilos e escolas geográficas contemporâneas ao *Blues*, assim como no *jazz* e *country music*.

³ Termo emprestado de Leme (2003), que trabalhou com estilos afro-brasileiros, cujos aspectos rítmicos guardam importante papel na forte integração entre texto, música e dança, "[...] utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebro, principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, ou síncopes" (p. 29).

⁴ Embora fuja do escopo deste texto, é importante ter em mente que esse filão do *Blues* satírico e irônico está para além e aquém do *Hokum Blues* dos anos 1930, estando presente em vários espaços e

Observa-se que, em comparação quali-quantitativa a outros estilos, as menções ao *Hokum Blues* limitam-se a textos parentéticos, poucas linhas de um parágrafo, ou mesmo a notas de rodapé, trazendo, basicamente, sumárias informações histórico-sociais repletas de críticas negativas e juízos de valor estético-ideológicos⁵. Dentre essas, duas se destacam: a de que nem mesmo se configuraria como *Blues* “autêntico”, mas sim como produto forjado pela indústria musical; e de que não guardaria qualquer lastro folclórico, quer seja estético ou discursivo, de modo a configurá-lo como manifestação cultural legítima da tradição afro-americana.

As representações, narrativas e análises estéticas iniciais relativas ao *Blues* foram operadas sobretudo por folcloristas, historiadores, sociólogos, musicólogos e críticos musicais, mediadores mais ligados à canção folclórica e ao *jazz* ou pautados em perspectivas analíticas da musicologia ocidental. Esses agentes sociais⁶ romantizaram e sedimentaram historicamente a percepção do *Blues* como manifestação musical essencialmente folclórica, rural, masculina e, sobretudo, melancólica, constituindo, assim, representações que foram de encontro ao brejeiro e citadino *Hokum Blues*. E, dentre esses agentes, encontravam-se os “apocalípticos”⁷ folcloristas que culpabilizavam a nascente e já inescrupulosa indústria fonográfica. De fato, pragmáticos e já bem versados no lucro, sem preocupações com a salvaguarda cultural, executivos e produtores discográficos logo descobriram que os *Blues* lascivos vendiam tão bem ou melhor (HAMILTON, 2001) que as lamúrias existenciais e amorosas, tornando-se assim, entusiastas dessas insinuações sexuais. A intenção primordial era vender, mesmo que implicasse em reforço de estereótipos raciais-sexuais (GOIA, 2009).

Investigações posteriores, efetivadas por uma nova geração de historiadores e etnomusicólogos, passaram a refutar essas narrativas sobre o *Hokum Blues* e *It's Tight*

contextos em um *continuum* que vem desde os primórdios da canção negra e se prolonga a vários estilos, escolas e épocas do *Blues* a partir da década de 1950 até o presente.

⁵ Essa informação está fundamentada em nosso acervo particular relacionado ao *Blues*, composto por mais de uma centena de livros, além de dezenas de publicações (enciclopédias, capítulos, artigos, ensaios, dissertações e teses) além de extensa discografia.

⁶ No sentido de Bourdieu (1983): a questão da mudança trata de acentuar, sobretudo, as relações de poder presentes no mundo social, assim como a reprodução de uma estrutura objetivada interiorizada por esses agentes.

⁷ Eco (1967) analisa o fenômeno dos *mass media* a partir da dicotomia “apocalípticos”: teóricos e seguidores da Escola de Frankfurt, para quem a Indústria Cultural (IC) devasta a cultura autóctone, é instrumento de controle e manipulação, mantém o público acrítico e torna a arte massificada, homogênea e previsível; e “integrados”: os inseridos na IC, notadamente pesquisadores que buscaram compreendê-la crítica e pragmaticamente, entendendo que a ela só existe porque existe uma sociedade industrial, e que a arte como entretenimento não é invenção dela.

Like That, por eles consideradas reacionárias, reducionistas e estereotipadas. Esses novos agentes sociais, diferente de seus pares anteriores, eram estudiosos e músicos ligados diretamente ao *Blues*, dedicados a uma pesquisa documental e de campo revisionista, com maior proximidade ao objeto, sem os filtros folclóricos e jazzísticos, considerando o *Blues* como gênero autônomo, dinâmico e processual. Postularam que a canção *It's tight like that* carregava claros elementos estruturais e paramusicais que a conformavam já no padrão paradigmático do que viria a ser denominado de *Blues* moderno. Ainda, afirmaram a precedência histórica da canção no âmbito das matrizes musicais e culturais do *Blues*.

Em vista disso, neste artigo temos como objetivo refletir sobre essas premissas, análises e postulados antagônicos, oportunizando aqui a compreensão contemporânea e revisionista que trata o *Hokum Blues*: 1) como manifestação intrinsecamente imersa na tradição étnica dos músicos e públicos do *blues*; 2) como um estilo em profunda e ampla ligação com matrizes musicais, poéticas, coreográficas e performáticas que lhe deram forma e conteúdo; 3) como “fato musical total” (MOLINO, s.d.). Essa compreensão será apresentada por meio do cotejo entre perspectivas “apocalípticas” e “integradas” e fundamentada no diálogo transdisciplinar entre História e Etnomusicologia, valendo-se do arcabouço teórico-metodológico da Semiologia Musical e lançando mão de conceitos e ferramentas analíticas como o modelo tripartite de Jean-Jacques Nattiez e a análise musemática de Phillip Tagg.

A ABORDAGEM VIA SEMIOLOGIA MUSICAL E O MODELO TRIPARTITE

Para Jean-Jacques Nattiez (2004), a interpretação do signo se altera de “leitor a leitor”, por passar por consecutivos acordos entre vivências pessoais daquele a quem o signo se endereçou. Essas considerações trazem implicações profundas à música, uma vez que cada ouvinte tem uma interpretação social e cultural compartilhada, além de pessoal, de uma obra qualquer. Estas considerações vão ao encontro do que propomos aqui: refletir a respeito das reais representações construídas sobre a canção e, consequentemente, sobre o estilo. Compreendemos que essas representações são sociais, isto é, produzidas por agentes que podem ser localizados historicamente e socialmente (parafraseando Lévi-Strauss, são boas para pensar o *Hokum Blues*).

E essas concepções dinâmicas do signo formam a base da Semiologia Musical adotada por etnomusicólogos interessados pelos valores veiculados pela música em

determinada sociedade e pelos laços que o autóctone estabelece entre música e vivência. Surge daí a questão da significação musical: se as abordagens musicológicas, grosso modo, tendiam a focar o conhecimento musical em autores e obras, o interesse da Etnomusicologia deveria centrar-se nos eventos, nas interpretações ou, como propôs Titon (1997), no estudo das pessoas fazendo música. Já para Blacking (1979) tem-se que, se a mesma performance pode ser entendida de modos diferentes, todas as percepções devem ser consideradas como dados importantes para que o processo seja melhor entendido.

O método de Nattiez fundamenta-se na teoria do colega semiólogo Jean Molino (s.d), que compreende a música como fenômeno simbólico que possui três dimensões: a produção de um objeto sonoro, o objeto sonoro e, por fim, a recepção desse mesmo objeto. Para tanto, Molino baseia-se no termo “fato social total”, cunhado por Marcel Mauss (2013) para dar conta da complexidade de qualquer fenômeno musical, defendendo que não deve ser esse fenômeno redutível somente a seu nível expressivo: devem ser considerados todos os fatores externos à música, pois o “fato musical total” reflete o ambiente sociocultural e histórico original, assim como é reflexo de quem a produz e de quem a consome.

Para Nattiez (1990), a significação de todas as formas simbólicas depende em parte da situação em que um complexo de signos é emitido: sua inserção na história, na cultura e os pressupostos do compositor, por exemplo. Admitindo que a forma simbólica possui três modos de existência, Nattiez (1989), ao buscar oferecer estratégia que possibilite uma visão mais ampla da forma simbólica, estrutura seu “modelo tripartite” a partir de um método analítico que considera as três dimensões do fenômeno simbólico:

- “dimensão poiética”: mesmo que destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica resulta de processo criador, sendo este passível de ser descrito ou reconstituído, através da “análise do nível poiético” (depoimentos de quem produziu ou criou a obra; relatos de pessoas próximas ao compositor; reportagens sobre a criação da obra etc.);
- “dimensão estética”: confrontados com a forma simbólica, os receptores atribuem a ela rede de significações, geralmente múltiplas; eles não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém a constroem num processo ativo de percepção; significações que podem ser conhecidas por meio da “análise do nível estético” (ouvintes e intérpretes falam sobre os significados que dão à obra ou a fragmentos dela);

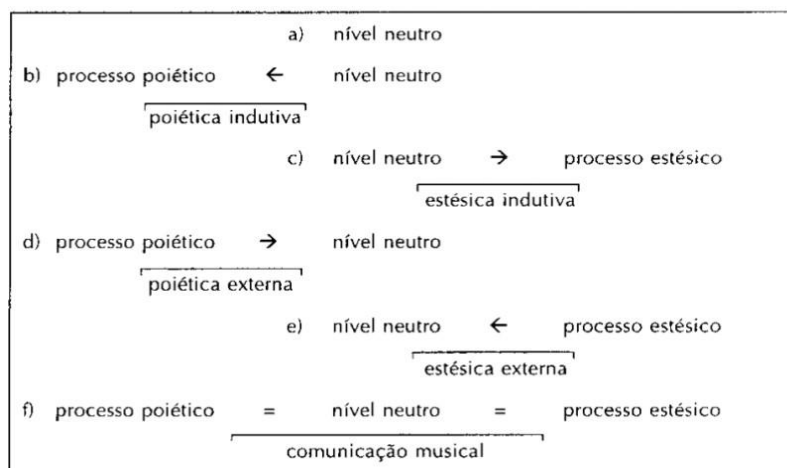
- “dimensão imanente”: a forma simbólica se manifesta sob a configuração de um “vestígio”, este acessível à observação. Trata-se de fato de um vestígio, uma vez que o processo poiético não é de imediato inteligível nele, mas sem o qual as significações não existiriam. A análise do “imanente” descreve “formas” e “estruturas” mais ou menos regulares (já as análises “poiéticas” e “estésicas” descrevem e interpretam “processos”).

Ao considerar que existe relação entre os três modos, ou dimensões, Nattiez (1990) elaborou seis “situações analíticas” e propôs um arcabouço para classificar as diferentes famílias de análise que resultaram de tal relação. Assim (Figura 1), discriminam-se seis casos de configurações, correspondentes a igual número de situações analíticas. Para nosso interesse metodológico de análise de *It's Tight Like That* e, conseqüentemente, o *Hokum Blues*, elencamos as configurações (a), (b), (c), (d) e (e), que serão utilizadas de forma relacional:

- a) “análise do nível imanente”: apenas as configurações imanentes da obra são consideradas: assim, pode-se preterir da intenção de descobrir um processo de criação e focar na descrição de seu resultado, a partir da observação dos caracteres estruturais “palpáveis”.
- b) “análise poiética indutiva”: revela as intenções composicionais pensadas: a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou conjunto de obras seria tão evidente que torna implausível a ideia de que o compositor não os tenha pensado.
- c) “análise estésica indutiva”: consiste em elaborar hipóteses sobre o modo pelo qual uma obra é percebida, baseada na observação de suas estruturas: na maioria das análises que se consideram pertinentes do ponto de vista perceptivo, o musicólogo/crítico se arvora em espécie de consciência coletiva dos ouvintes, ao decretar “que é isto o que se ouve”.
- d) “análise poiética externa”: processo utilizado mais amiúde pela Musicologia Histórica, na qual, inversamente à configuração (b), o analista pode proceder a partir de documentos externos à obra (cartas, projetos, esboços, entrevistas, dados biográficos) que o ajudariam a interpretar do ponto de vista poiético as suas estruturas.
- e) “análise estésica externa”: inversamente à “análise estésica indutiva”, pode-se partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi

percebida. Espaço reservado aqui para as impressões, mais adiante, de um “entusiasta” do *Blues*.

Figura 1. Modelo proposto por Jean-Jacques Nattiez (1989, p.18)



O HOKUM BLUES E SUAS SIGNIFICAÇÕES: *IT'S TIGHT LIKE THAT*, ANÁLISE ESTÉTICA INDUTIVA

Como aventado acima, entre 1920 e 50 virtualmente toda escrita sobre o *Blues* partia de autores não ligados diretamente a esse gênero, um saber portanto de segunda mão e potencialmente problemático. Sobretudo tem-se, de um lado, folcloristas e sociólogos⁸; de outro, críticos e historiadores do *Jazz*⁹. Entre esses últimos, coube ao *Blues* o posto de matriz que fomentou a corrente principal do *Jazz*: a partir de tal prisma, é percebido antes como precursor folclórico e coadjuvante “do” e “secundário ao” *Jazz* do que um seu contemporâneo e cujos expoentes seriam sobreviventes de “antiga” e estática tradição. Oliver (1990) lembra que o estudo acadêmico e a crítica ao *Blues*, a partir do final dos anos 1950, ganharam corpo quase 30 anos após haverem sido sedimentadas a historiografia do *Jazz*.

O *Hokum Blues* foi um estilo de *Blues* urbano (*City Blues*¹⁰) cristalizado nas décadas de 1920 e 30, em Chicago¹¹. Seria principalmente nessa cidade do Centro-Oeste

⁸ Lomax (1910); Odum e Johnson (1925); Odum (1926); White (1928).

⁹ Blesh (1949); Chase (1957); Stearns (1964); Berendt (1975).

¹⁰ Assim chamados os *Blues* feitos em contextos citadinos (em contraste com o *Country Blues*), com sonoridades e temáticas adaptadas às demandas estéticas e realidades socioculturais e econômicas da população afro-americana. Ver Keil (1966).

onde o *Blues*, um novo gênero de canção popular de forte base sulista e rural, prosseguiria parte de seu desenvolvimento estético, graças às migrações em massa de afro-americanos (incluindo, entre estes, músicos) que buscavam melhores condições de vida no Norte. Foi um estilo que feriu sensibilidades de uma elite intelectual e acadêmica, gerando conflito estético-moral-ideológico que se prolongaria por décadas. Dentre estes, encontravam-se “apocalípticos” homens brancos que bradavam acerca da degeneração causada pelo mercantilismo no grande número de discos brejeiros que se seguiram a *It's Tight Like That*. Senão, vejamos:

Se para Herzhaft (1986), a canção era o paroxismo de um estilo que estava no limite do *Blues* propriamente dito, para Oliver (1990; 1967), era integrante de um estilo repleto de peças grosseiras e mais divertidas que profundas. Temos ainda Barlow (1989), que a trata como cantiga distante do realismo do *Blues*. Embora concorde que metáforas sexuais fossem comuns na tradição oral negra, ele ressalva: uma vez que a indústria de *race records* passou a se envolver, esse material foi amiúde usado para excitar potenciais compradores, convertendo o *City Blues* em “burlesco da sexualidade afro-americana” (p.142). Recordamos que *race records* era a designação utilizada oficialmente pelos selos musicais (brancos) para denominar discos feitos por e para negros que, posteriormente, foi rebatizada de *rhythm and blues*.

Rowe (1981) é outro caso exemplar. Ele não poupa tinta ao polarizar as sonoridades e poéticas do *Country Blues* e do *City Blues*: reconhecia a existência de uma dualidade na função psicossocial do *Blues*, quando o próprio ato de cantar/tocar as tristezas pessoais proporcionava uma libertação parcial delas ao mesmo tempo que tal performance também propiciava entretenimento. No entanto, para Rowe, o *City Blues*, com sua batida acelerada e sofisticada - leia-se “mais leve na textura” -, diminuiria o poder emocional do *Blues*. Arriscando ser a ênfase mais centrada na diversão uma reação ao trauma dos anos da Depressão, diz que, para o público negro de massa, essa função escapista do *Blues* tornava-se cada vez mais pateticamente distinta de sua função lírico-existencial.

Noutro momento, Rowe afirma que o som do *Blues* (gravado) não reage forçosamente como “o sensível barômetro do gosto negro, porém, mais como a interpretação comercial desse sentimento” (ROWE, 1979, p.15). Assim, para ele, o fato

¹¹ Sobre a importância econômica, social, histórica, geográfica e cultural de Chicago, mas também de outros centros urbanos nortistas, como St. Louis e Detroit, no desenvolvimento do *Blues*, ver Oakley (1997) e Rowe (1981). Sobre o fenômeno da Grande Migração, <https://www.smithsonianmag.com/history/long-lasting-legacy-great-migration-180960118/>.

de as “*black masses*” acharem uma *race records* mais animada, barulhenta e excitante, como sendo de seu agrado, refletia muito mais o resultado inevitável das pressões comerciais de uma política deliberada das gravadoras de criar música estereotipada. Em resumo, sua “análise estética indutiva” (“é isto o que se ouve”) retira toda a agência por parte dos receptores. Com relação a *It's Tight Like That*, chegou ao ponto da zombaria, ao ironizar que ela poderia “facilmente intitular-se '*Trite Like That*’, sendo apenas isso as músicas que frequentemente se seguiram” (p.15). O deboche é sutil, mas contundente, pois a palavra “*trite*” pode ser traduzida como “banal” e “vulgar”, servindo, assim, duplamente aos propósitos pejorativos do crítico.

Por fim, temos Blesh (1971) que, para os “integrados”, se enquadra na categoria dos autores que enxergam o *Blues* de modo romanticamente condescendente, reducionista e estereotipado¹², uma canção folclórica, rural e masculina autenticamente lamuriosa e lúgubre feita por “vagabundos, tristes na noite [...] deprimidos [...] cantando em lamentos os ‘*blues*’ do campo nas esquinas [...] os sons noturnos que são a alma dos ‘*blues*’” (pp.66 e 67). Uma música em contraste com o dançante, buliçoso e citadino (ainda que muitas vezes denso) *Jazz*. É no mínimo curioso que o autor, referindo-se ao “magnificamente climático ‘*Tight Like This*’” (p.37), omita que esta peça era adaptação *jazzy* do *Hokum Blues* de Red e Dorsey. A versão mencionada por Blesh havia sido performada por Louis Armstrong em dezembro de 1928, ou seja, apenas dois meses após o lançamento de *It's Tight Like That*.

Decerto esses primevos autores não estão solitários na cruzada estético-moral-ideológica de suas “análises estéticas indutivas”. Schwartz (2018) afirma não ser incomum encontrar credos “apocalípticos” por parte de comentaristas posteriores que classificavam o então novo estilo como uma degradação do *Folk Blues* “autêntico”. Os críticos compreendiam, ainda, que a enxurrada de duplo sentido e o *Hokum Blues* foram invenção maquiavélica e plano sórdido de executivos da indústria fonográfica¹³. Para Harris (1992), mais importante que a nova configuração instrumental de *It's Tight Like That*, foi o expediente do duplo sentido (recurso abundante e há tempos conhecido em toda a literatura de canções negras) que terminou por “enlouquecer” o público. Ele esclarece que, anteriormente à gravação de Red e Dorsey em 1928, esses *Blues*

¹² Como Abbott e Seroff (2017) e Schwartz (2018).

¹³ É de fato observável aquilo que Adorno (1994) havia postulado, ou seja, que padrões musicais da canção popular se desenvolveram originalmente dentro de um processo competitivo: quando uma canção alcançava grande sucesso, dezenas de outras imitativas surgiam no encalço. Para as gravadoras, o *Hokum Blues* era um produto vendável e rentável.

permaneciam nos recessos da cultura negra: recebiam o status de “conhecido” mas “não registrado”. Isto seria devido, talvez, a uma questão de pudor e ao fato de as formas usuais de veiculação das músicas negras (festas, prostíbulos, *juke joints*), em seus redutos étnicos, mostrarem-se suficientes ao seu público: “portanto, não é clara a razão de a Vocalion começar a gravar essas músicas, exceto que as gravadoras ditavam as preferências ao decidir o que queriam comercializar” (p. 379)¹⁴.

Jones (*apud* SCHWARTZ, 2018) expressa visão semelhante: “em vez de variados *Blues* falando em linguagem simples e franca das diferentes fases da existência, as gravadoras conseguiram lançar uma sucessão de *Blues* e *quase-Blues* notáveis por suas insinuações em vez de imagens poéticas” (p.379, grifo nosso). Assim como Lomax (*apud* SCHWARTZ, 2018): os executivos de gravadoras “encorajaram seus cantores a produzirem *Blues* ‘inovadores’ baratos; quanto mais tolos, melhor”, ofuscando assim “a poesia pungente e muitas vezes profunda dos primeiros *Country Blues*” (p.379)¹⁵. Esses comentadores, ao sugerirem que tais canções, com suas insinuações sexuais e caráter permissivo, traíram o significado e realismo do “autêntico” *Blues* (e, portanto, não poderiam ter sido escolha consciente dos intérpretes), revelam uma “estesis indutiva” que preconiza uma (problemática) negação da agência por parte tanto de músicos quanto de consumidores¹⁶.

No entanto, uma análise mais detida sobre o *Folk Blues* e o *Hokum Blues* revelam que o papel das gravadoras foi menos de invenção do que de estímulo à reprodução *ad infinitum*. Schwartz (2018) aponta evidências indicando que, no mais das vezes, os artistas traziam material para o estúdio e, nos ensaios, produtores selecionavam

¹⁴ Adorno (1994) analisa que as massas estão submetidas a esse estado de coisas porque são moldadas pelo mesmo modo de produção do material a elas impingido: os usuários da diversão musical seriam, eles próprios, objetos e produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular, massa de manobra acrítica. Eco (2001) acrescenta: a IC é consequência inevitável do surgimento de uma sociedade industrial, assim como o *Blues*, arremata Hamilton (2009), enquanto entretenimento, nasceu *pari passu* à indústria do disco.

¹⁵ Lomax, assim, faz coro a Adorno (1994): para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço pelo qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir toda convencionalidade e trivialidade dos demais. Tal critério, pelo qual uma música é julgada digna de promoção, se revela paradoxal: a gravadora quer uma peça que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* correntes ao mesmo tempo que fundamentalmente distinta deles.

¹⁶ Eco (2001) lembra que a feroz crítica ao novo sistema das artes revela a reação nostálgica ao novo, ao acesso banalizado à arte e do seu uso como instrumento de controle (do gosto) de massas. Já Napolitano (2002), reflete sobre como Adorno rejeita o conceito de “gosto” na era das massas pois, não havendo mais o conceito clássico de “indivíduo”, não haveria subjetividade e escolha na experiência social da arte: não se poderia vislumbrar o “valor de uso” da obra, pois as massas só reconheceriam seu “valor de troca”, socialmente determinado e corolário do ato de consumo: um prazer em si, vazio e alienante. Adorno, para Napolitano, vislumbrava a música popular como a perfeita realização da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte.

títulos que achavam que teriam mais apelo. Entrevistas sugerem que os músicos tinham grande liberdade de ação, que os funcionários dos selos, em geral, ainda não sabiam diferenciar *Country Blues* de *City Blues*, os números das vendas eram o que importava.

SHAKE THAT THING E IT'S TIGHT LIKE THAT: ANÁLISES POIÉTICA EXTERNA, DO NÍVEL IMANENTE E DAS REMISSÕES INTRÍNSECAS E EXTRÍNSECAS

Apesar de eticamente compreendido como “vertente maliciosa” do *City Blues* dos anos 1920-30, o *hokum* emicamente remonta a matrizes musicais, artísticas e folclóricas do *Blues*, perpassando assim pelas baladas europeias; canções escravas; *vaudeville* e *medicine shows*¹⁷; e pelos proto-*bluesmen* chamados *songsters*¹⁸. Como especifica Sotiropoulos (2006), remonta mesmo aos *minstrels shows* do século XIX: no contexto *blackface*, era estilo de farsa cômica cantada, falada e dançada, “mascarada” de autoparódias e piadas, que explorava estereótipos raciais, étnicos e sexuais, sendo que muitos personagens *minstrelsy* migraram para o repertório do *Hokum Blues*. Na realidade, o nome “oficial” *Hokum Blues* fora criado em retrospecto pela indústria discográfica, nos anos 1960¹⁹: o termo *hokum* era de fato expressão corrente entre afro-americanos havia décadas, mas não designava formalmente o estilo entre os músicos ênicos, e sim gíria nativa ou expressão vernacular²⁰. Mas a ideia de uma música que forjasse toda uma performance musical e coreográfica brejeira era realidade tão antiga quanto difundida e sobretudo muito cara ao *ethos* afro-americano.

Muitas canções do repertório dos *minstrels*, e depois dos *vaudeville* e *medicine shows*, foram adaptações obscenas de temas folclóricos ingleses, irlandeses e escoceses do final do século XIX (WALD, 2012) e integraram o repertório das primevas

¹⁷ Se o *vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades dos EUA entre 1880 e 1930, abarcando dança, música e comédia burlesca, os *medicine shows* eram sua contraparte mambembe e itinerante, regados de atos mágicos e onde eram vendidos “milagrosos” tônicos e outras panaceias aos incautos (DAVIS, 2003). Os *folk singers* e *songsters* que viajavam com esses espetáculos assimilavam ritmos e estilos negros de diferentes regiões, tornando-se repositórios ambulantes da música vernacular afro-americana.

¹⁸ Ou “cantadores”: músicos de repertório eclético que perambulavam pelas cidades, interpretando os temas folclóricos à sua maneira, alterando letras e elaborando canções (semi)autorais.

¹⁹ Cabe lembrar que muitas denominações referentes a estilos de *Blues* (*Classic Blues Singers*, *Vaudeville Blues*, *Delta Blues*) foram feitas *a posteriori* por agentes éticos, nomenclaturas usadas para a conveniência das gravadoras e vaidade de pesquisadores. Ver Hamilton (2009), Wald (2012) e Schwartz (2018).

²⁰ Sobre etimologia e outras informações, ver <https://www.lexico.com/definicion/hokum>, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hokum>, <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=debunk> e Davis (2003) Sotiropoulos (2006), Wald (2012) e Rocha (2022).

manifestações musicais negras, “estoque comum” da música popular que os primeiros cantores de *Blues* adaptaram à sua nova forma musical. Adaptações que conseguiram chegar ao disco, graças a uma recém-formada e animada indústria que buscava “adestrá-las” como estilo musical e torná-las conhecidas para além da comunidade negra rural e pobre, um mercado pronto para a insinuação - e “vulgaridade” (HERZHAF, 1986) - que as canções tinham a oferecer.

Espinha dorsal, portanto, dos *minstrel e vaudeville shows* do *Deep South*, o *Hokum* habitava, antes de se estabelecer como estilo musical próprio com seus maliciosos *Blues*, o secular contexto de espetáculos; é arte performática cômica que inaugurou nova fórmula (mercadológica) para o *City Blues*, ocupando relevante lugar na história sócio-musical do *Blues*. Entretenimento sem nenhum intento sério, brejeiro e folgazão, alegria escapista para momentos lúgubres da comunidade negra e salutar luxúria que sutilmente (auto)ridicularizava costumes campestres e da classe média negras (e, também, urbanos brancos), ajudava os imigrantes sulistas a enfrentar a vida na urbe, tendo a alegria como *piece de resistance*.

E o banjolinista do *Vaudeville Blues*²¹ Papa Charlie Jackson (1887-1938) foi nome vital nessa transição: *entertainer* celebrizado por sua música dançante e brejeira, rural e ao mesmo tempo citadina, modernizava as tradicionais manifestações musicais *black*. Misto de *minstrel* com *songster*, performer e dançarino, Jackson foi veterano dos *medicine shows* e pioneiro ao apresentar o *Hokum* num formato *bluesy* ao disco, combinando sugestivas letras cômicas e com ritmos animados do repertório semi-folclórico, dentro da estrutura e apelos do gênero. Esse estilo o fez emplacar vários sucessos, sobretudo *Shake That Thing* (1924), um número de dança *Ragtime* picante e absurdamente influente à época, mola propulsora do *Hokum Blues* de anos depois, algo pouco citado na historiografia canônica.

It's Tight Like That, além de colocar em evidência o *Hokum Blues*, atualizado ao contexto do *City Blues*, causou enxurrada de canções derivadas desse sucesso desmedido de 1928 de Dorsey e Red, processo que na sequência gerou centenas de *Hokum Blues* originais e estilisticamente semelhantes a ela²², ou desdobramentos repletos

²¹ Estilo de *Blues* inicial, popular nos anos 1920: basicamente um amálgama do *Folk Blues* tradicional com a música de teatro urbano; literalmente o *Blues* como espetáculo. Ver Abbott e Seroff (2017).

²² Schwartz (2018) faz um minucioso inventário das canções calcadas explicitamente em “*It's Tight Like That*”. Sobre artistas “formalmente associados” ao *Hokum Blues* temos, entre outros, Rufus & Ben Quillian, Big Bill Broonzy, Frankie “Half-Pint” Jaxon, Harry Jones & Papa Too Sweet, Mozelle Alderson e Jane Lucas.

de humor, duplos sentidos e obscenidades, de sugestivos e estimulantes títulos: de *Banana in Your Fruit Basket*, *Blues* sulista de Bo Carter; *I'll Keep Sittin' on It If I Can't Sell It*, da nortista Georgia White; passando por *What Is It That Tastes Like Gravy?*, do próprio Tampa Red; *Get 'Em from the Peanut Man (Hot Nuts)*, com Lil Johnson e *Sweet Honey Hole*, *Piedmont Blues* de Blind Boy Fuller²³. Processos e desdobramentos que, de fato, apontam e ratificam o impacto da indústria fonográfica (o fenômeno da cópia) no desenvolvimento do *Hokum Blues*.

Como mencionado, a enorme popularidade e atávica familiaridade com esse tipo de canção fizeram com que a maioria dos estilos e escolas iniciais do *Blues* as mantivessem e adaptassem a seus repertórios: o *Hokum Blues* foi de fato onipresente, filão proveitoso no repertório das *classic Blues singers* (*Press My Bottom*, *Ring My Bell*); nas “inocentes” *folk songs* (*Candy Man*); nas alegres *jug bands* do *Memphis Blues* (*Walk Right In*); no *Vaudeville Blues* (*Elevator Papa*); no “dramático” *Delta Blues* (*Shake It And Break It*); *Piedmont Blues* (*Trucking My Blues Away*); *St. Louis Blues* (*The Duck's Yas-Yas-Yas*); *Texas Blues* (*Hokum Blues*); *New Orleans Blues* (*Jelly Roll Baker*); assim como no *Jazz* (*All That Meat and No Potatoes*); e *Country Music* (*Bow Wow Blues*).

Mas é possível afirmar que todas as músicas que vieram no encalço de *It's Tight Like That*, muitas com títulos significativamente próximos, integram uma “família” de canções que tem na anterior *Shake That Thing* o direito à paternidade: Komara (2005) nos lembra que alguns *Blues* gravados e muito populares das décadas de 1920 e 30 dividiam, graças a *Shake That Thing*, o padrão de acordes em versos de quatro compassos e duas linhas seguidos por um refrão de oito compassos e três linhas:

*Now down in Georgia, they got a dance that's new
There ain't nothin' to it, it's easy to do*

*They call it "Shake That Thing," aww, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

Now old Uncle Jack, the jelly roll king

*He just got tight from shaking that thing
Now shake that thing, watchin' 'em all shake that thing
I'm gettin' sick 'n' tired of tellin' you to shake that thing*

Quanto à aspectos plurisemânticos do título, Calt (2009) relembra que expressões como “*shake that thing*” ou “*shake it*”, muito frequentes nas *Blues dances*, aludiam ao sexo. Curtis (2021) acrescenta que “*That thing*”, “*something*”, “*that stuff*” e até

²³ Ver Charters (1959), Oliver (1990) e Humphrey (1993).

somente “*it*” referiam-se à vulva e que, no final dos anos 1930, “*it*” se referia tão obviamente à venda de sexo que os compositores não precisavam especificar mais. De fato, nas várias versões/títulos da canção (SCHWARTZ, 2018), “*that thing*” significava a genitália feminina. Todas as derivadas de *Shake That Thing* contêm letras sugestivas cujas temáticas, mesmo que tragam outros títulos, indicam, nessa pequena e despretensiosa peça, enorme e profundo poço de tal material do qual se nutrir. Ou seja, de um significativo e atávico lastro *folk*.

Podemos afirmar que *It's Tight Like That*²⁴ foi mais inovação do que novidade: percebemos semelhanças formais, melódicas, harmônicas, estruturação poética e, mesmo, “remissões intrínsecas”²⁵: as Figuras 2 e 3 mostram a redução harmônica das duas obras, respectivamente, *Shake That Thing* e *It's Tight Like That*. Fica evidente o tamanho das seções, ambas com 12 compassos, e a estruturação harmônica baseada no acorde de tônica reiterado nos quatro primeiros compassos, seguido de uma passagem pela subdominante, um breve retorno à tônica, e os últimos quatro compassos promovendo o movimento cadencial da dominante para a tônica. Pensado dessa maneira, uma possível divisão formal seria ABA, levando em conta a estabilidade harmônica dos compassos 1 a 4, seguidos da passagem pela região da subdominante (compassos 5 a 8) e o retorno à tônica após passagem pela dominante (compassos 9 a 12). Essa segmentação formal tripartite também pode ser justificada pela semelhança melódica entre a primeira e terceira parte (vide Figuras 4 e 5).

²⁴ A análise que se segue foi baseada na gravação original, que pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=5_vSXGER9gM

²⁵ Nattiez (2004) busca distinguir “remissões intrínsecas” das “remissões extrínsecas” de que o fenômeno musical é capaz: as primeiras se referem às relações formais entre estruturas e é aqui onde ele situa o “sentido musical”, termo que identifica com a “sintaxe musical”: um sistema, explica Bragança (2010, p. 82), “de relações formais entre os constituintes de um evento musical, delineando sua estruturação”. Já as “remissões extrínsecas” associam-se à “semântica musical”, na qual Nattiez relaciona vinculações feitas pelo compositor, performer ou ouvinte, entre o fenômeno musical e alguma sensação, emoção, imagem ou outra referência.

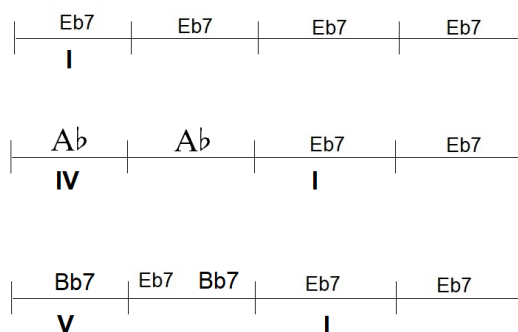
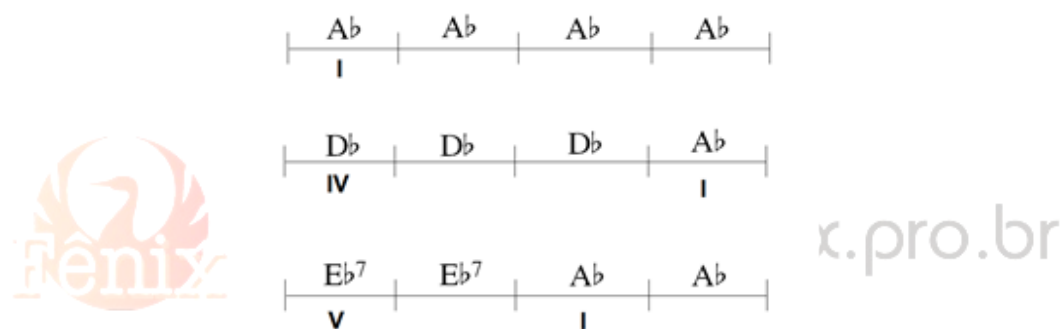
Figura 2. Papa Charlie Jackson, *Shake That Thing*, redução harmônica dos compassos 1 a 12**Figura 3.** Georgia Tom Dorsey e Tampa Red, *It's Tight Like That*, redução harmônica dos compassos 1 a 12**Figura 4.** Papa Charlie Jackson, *Shake That Thing*, transcrição da melodia dos compassos 1 a 12

Figura 5. Georgia Tom Dorsey e Tampa Red, *It's Tight Like That*, transcrição da melodia, compassos 1-12.

Considerando-se a melodia, outras similaridades podem ser encontradas, tais como o movimento descendente, o uso de cromatismos e a sétima do acorde como nota integrante da harmonia (e não como nota dissonante a ser resolvida). Todavia, o aspecto que pode amparar a divisão formal do tipo ABA é a similaridade melódica observada ao comparar os compassos 1-4 e 9-12. Nota-se que há uma espécie de retorno do mesmo perfil melódico, enquanto a melodia dos compassos 5-8 permanece como contrastante, como que inserida em meio às partes nomeadas aqui como “A”. Esses aspectos são notados em ambas as peças.

Importante ressaltar aqui que *Shake That Thing* é considerado o primeiro exemplo registrado em disco de um *Hokum Blues* autônomo, autoral (KOMARA, 2005), pois os temas anteriores de *Blues* ainda eram concebidos no modo folclórico (autoria desconhecida, compartilhada e coletiva). Entretanto, baladas, *vaudeville* e *minstrel songs* e outros proto-*Blues* eram executados pelos *songsters* no pós-Emancipação. Estes performers iam aos vilarejos, acampamentos de trabalhadores, bordeis, executando as peças de forma adaptada à sua *persona*, isto é, de cada *songster*. Consequente e paulatinamente o *Blues* vai se liberando da tradição folclórica, chegando ao século XX cantando na primeira pessoa, colocando suas emoções no centro de canções (semi)autorais. Pesquisadores como Calt (2009) e Schwartz (2018) fazem coro a Komara, e acrescentam: o influente e pioneiro Papa Charlie Jackson escreveu ou foi o primeiro a gravar várias canções que se tornaram padrões do *Blues*.

It's Tight Like That, como *Shake That Thing*, tem forma lírica de refrão (“*Beedle-um-bum / Oh, It's tight like that* e “*They call it ‘Shake That Thing,’ / Aww, shake that thing*”) com verso de quatro compassos consistindo em dois dísticos rimados de dois compassos, muitas vezes de duplo sentido sexual (cuja melodia, reiteramos, permaneceu na prática do *Blues* como a principal melodia *hokum* até o início dos anos

1940), que pode ser ouvida como um *tropo* composto por significantes retirados da paisagem musical de Chicago, que no final dos anos 1920 era uma mistura potente de estilos urbano e rural. Esta forma de verso e refrão revela a conexão também com temas contemporâneos que compartilham estrutura semelhante e temática brejeira. O verso de *It's Tight Like That* é cantado por Tampa Red e o refrão é harmonizado quase em terças, reflexo do estilo dos *jubilee quartets*²⁶ e dos hinos *Gospel* que proliferavam nas igrejas pentecostais da cidade (para tradução completa ver ROCHA, 2022).

Verso	Chorus
<i>Listen here folks</i> <i>I wanta sing a little song</i> <i>Don't get mad, we don't mean no harm</i> <i>Y'know, it's tight like that</i>	<i>Beedle-um-bum</i> <i>Oh, It's tight like that</i> <i>Beedle-um-bum</i> <i>Oh, ya hear me talkin' to you</i> <i>I mean it's tight like that</i>
<i>There was a little black rooster</i> <i>Met a little brown hen</i> <i>Made a date at the barn about-a half-past-</i> <i>ten.</i> <i>Y'know, it's tight like that</i>	<i>Beedle-um-bum</i> <i>Oh, It's tight like that</i> <i>Beedle-um-bum</i> <i>Hear me talkin' to ya</i> <i>I mean it's tight like that</i>
<i>I went to see my gal</i> <i>Over across the hall</i> <i>Found another mule kickin' in my stall</i> <i>Y'know, it's tight like that</i>	(repeat)
<i>Now the gal I love</i> <i>She's long and slim</i> <i>When she whip it, it's too bad Jim</i> <i>Oh, it's tight like that</i>	(repeat)
<i>Now the rooster crowed</i> <i>And the hen looked 'round</i> <i>And a bum-bum-biddly got to carry me to</i> <i>town</i> <i>Oh, it's tough like that</i>	(repeat)
<i>Mama had a little dog</i> <i>His name was Ball</i> <i>If you give him a little taste he'd want it all</i> <i>Oh, it's tight like that</i>	(repeat)
<i>Ah folks, that's tight like that.</i> <i>Yeah, take this Tampa Red.</i>	(repeat)

²⁶ Grupos vocais religiosos afro-americanos muito populares na primeira metade do século XX. O nome deriva dos Fisk Jubilee Singers, oriundos da Fisk University em 1871 para cantar os *Negro Spirituals* (OLIVER, 1990).

Gon' play it boy.

(guitar solo)

Uncle Bud and Aunt Jane

Went to Chiquapin huntin'

Aunt Jane fell down 'n' Uncle Bud's idea

Oh, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

If you see my gal

Tell her to hurry home

I ain't had no bread since she's been gone

Oh, it's tight like that

Ya hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

(repeat)

I'll wear my b ritches

Up above my knees

Strut my jelly with who I please

Oh, it's tight like that

Uncle Bill came home

(repeat)

'Bout half-past-ten

Put the key in the hole but he couldn't get in

Oh, it's tight like that

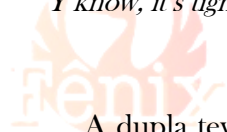
(repeat)

Me and my brother

Was up in the loft

We's seein' Uncle Bill when he broke it off

Y'know, it's tight like that



www.revistafenix.pro.br

A dupla teve a feliz ideia de elaborar extensa letra, (relativamente) incomum ao período, apresentando ao grande público negro muitas expressões idiomáticas e gírias, a linguagem vernacular afro-americana com suas metáforas codificadas, tudo isso de modo muito engenhoso. As letras como um todo, observa Schwartz (2018), não têm predecessores exatos, pontuais, mas muitas das linhas individuais e frasais advém de gravações contemporâneas e, importante destacar, de tradições musicais negras mais antigas. Por exemplo, a onomatopaica “*beedle-um-bum*”, cantada alegremente no final de cada verso é gíria negra para “*pussy*”, *slang* que transitava entre as festeiras femininas na Chicago dos anos 1920 (CALT, 2009). Ou, pelas palavras (ou poiésis) do próprio Dorsey (*apud* OLIVER, 1967, p.172), era “expressão sugestiva usada nas *juke joints* e em lugares assustadores e obscenos do “distrito da luz vermelha”. As garotas as cantavam enquanto dançavam com seus companheiros”. É sabido também que “*beedle-um-bum*” era uma frase que existia já há algum tempo: a peça para *piano ragtime* intitulada *Beedle Um Bo: A Slow Drag* data de 1908 (mas que provavelmente não tinha conotação sexual), depois gravada como *Boodle-Am-Shake* em 1926 (CALT, 2009). No contexto do (*Chicago*) *City Blues* de 1928 (SCHWARTZ, 2018), “*beedle-um-bum*” decerto indicou a muitos afro-

americanos compradores de discos que *It's Tight Like That* era um *Blues* que evocava o tom sugestivo do antigo e popular *vaudeville*.

Sobre “*Now the gal I love she’s long and slim*” e sua variante “*long and tall*”, ambas aparecem em numerosos *Blues* e está salientemente presente em *Folk Blues* lascivos como *Salty Dog*, *Sweet Patumia* e o deveras sujo *Uncle Bud*, que a antropóloga e romancista Zora Neale Hurston gravou para a Biblioteca do Congresso em 1939²⁷. Pode-se destacar também “*I went to see my gal Over across the hall / Found another mule kickin’ in my stall*”, temática de adultério encontrada antes nos *Blues You May Go, But You’ll Come Back Some Day* (1924) e *Bed Slat* (1927). Se cada um desses dísticos, como argumenta Schwartz (2018), pareciam inócuos para os não familiarizados com a cultura negra do *Deep South*, para o público-alvo de Georgia Tom e Tampa Red eram excitantes “piscadelas” e “acenos” para um caro e caudaloso repertório étnico que nunca chegaria a uma gravação comercial.

Tampa faz assim uma piada picante atrás da outra, sugerindo poder continuar *all night long*, o que empresta grande charme à performance: para além de ser citadino exemplo de *good-time music*²⁸, e repertório ideal para *house rent parties*²⁹, a dupla dá imagetivamente ao ouvinte a sensação de espiar um piquenique familiar ou uma *jook joint*³⁰, onde todo mundo já conhece as piadas. Tampa Red, mais tarde, recordaria de ver, à época, pessoas alinhadas do lado de fora das lojas de discos esperando para comprar *It's Tight Like That*, essa peça que informa a rica e complexa e profunda lógica das trocas, empréstimos e fusões musicais. Ele conseguiu resumir bem e de forma simples toda a característica de *continuum* (musical, cultural e étnico) trazida pela canção, sua

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=e4HvwrDy1sM> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=PIRXnADyiMA>

²⁸ Música para os “bons tempos”, alegre, divertida e dançante. Ver https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

²⁹ *House rent parties* foram locais de reunião dos guetos urbanos, notadamente do Norte, *loci* de sociabilidade e lazer de grande relevância comunitária e identitária afro-americana: encontros domésticos, em geral aos sábados, onde anfitriões abriam seus apartamentos por uma noite, cobrando taxa aos convidados em troca de música e dança, comida e bebida. Tendo a dança garantida, de preferência, por um pianista, as festas de aluguel desempenharam papel importante no desenvolvimento do *Blues* e do *jazz*, e das *Blues dances*. Ver Byrd (1938); Jones (1964); Hazzard-Gordon (1990); Oakley (1997); e Manning (2008).

³⁰ Termo vernacular que designa modestos e informais estabelecimentos de música, dança, jogos e bebidas, operados e frequentados por afro-americanos do *Deep South* desde pelo menos meados do século XIX. Foram espaços do pós-escravidão, igualmente identitários, significativamente associados ao surgimento do *Blues* como entretenimento e dança. Ver Hazzard-Gordon (1990) e Muggiati (1995); Tosches (2006) e Devi (2012).

poiética, e assim todo o poder operado por ela: “Era apenas uma pequena música antiga, mas eles realmente aceitaram”³¹.

IT'S TIGHT LIKE THAT E O HOKUM BLUES: ANÁLISE POIÉTICA EXTERNA

O fato é que canções assim (com letras divertidas e sugestivas, de vozes duplas e melodias “grudentas”, tempos moderados a rápidos, ritmos dançantes e evocações de estilos rurais e urbanos da música negra, geralmente composta em versos de doze compassos e refrão) foram nomeadas “*Hokum Blues*” (OAKELY, 1997; OLIVER, 1967). Embora o termo não tenha sido muito empregado para descrever o estilo até os anos 1960, Dorsey (*apud* O’NEAL, 1975) sugeriu chamar a dupla de The Hokum Boys, “porque isso é pura *besteira*” (“‘cause this is pure *hokum*”, p.17). É comumente afirmado que o vocábulo não guarda qualquer significação particular, e Dorsey, ao não deixar muito claro nas entrevistas dadas depois, a sua relação (estética, cronológica, estrutural e funcional) com o *Hokum Blues*, inclusive no sentido etimológico/conceitual, era ele próprio endossador da mitologia:



A gente ouviu em algum lugar. Não saberia dizer se você me perguntasse agora. Não sei se está no dicionário ou não [...] Claro que eu escrevia uma música todos os dias, e nos saímos bem [mas] Eu não sei o que eles queriam dizer com *hokum* [...] era uma boa palavra para carregar, pois ninguém sabia o que significava [...] Sim, bem, acho que encontramos esse nome [...] Foi só um nome que demos [...] Tocamos usando o nome “*hokum*” e, veja, funcionou (*apud* O’NEAL, 1975, p. 18).

Mas, como Dorsey decerto era sabedor, o *hokum*, além de egresso do antigo e plurisemântico vernáculo negro, significando “bobagem”, “burla” ou “troça” (WALD, 2004), era recurso de longa data nos *minstrels* e *vaudeville shows*, notório no tipo de comédia “baixa” que envolvia insinuações picantes e bobagens que (ab)usavam (dos) estereótipos regionais, raciais e de classe. Como resumiu Oliver (1960), trata-se o *hokum* de um termo do *minstrel show* para encenar

[...] costumes populares simples [que] brincavam com a mistura ambivalente de condescendência e nostalgia do morador da cidade, pelos prazeres mais inocentes da vida rural [sendo que] aqueles que fizeram o ajuste à vida urbana tiveram sua confiança reforçada por gravações *hokum* (Oliver, 1960 pp. 111-12).

³¹ <https://musicianguide.com/biographies/1608002363/Tampa-Red.html>

Embora Dorsey afirmasse não poder dar definição precisa do termo, insiste Schwartz (2018) que ele claramente o conhecia por associação: em sua lógica, o público ouviria a palavra “*hokum*” e pensaria: “vale a pena ver, vamos ouvir” e, presumivelmente, ouviria “algo” (DORSEY *apud* OAKLEY, 1997, p.162). Ao chamar sua música de “*hokum*”, ele reconheceu, mesmo não explicitamente, os laços com essas tradições negras mais antigas e, em grande parte, do Sul, embora o termo ainda fosse comum em 1928. O *Hokum Blues* se tornou, enquanto “vertente maliciosa”, a versão mais enfaticamente cômica do *Blues* no período, envolvendo humor e obscenidades, enquanto muitas outras vertentes lidavam significativamente com aspectos mais social e existencialmente lúgubres do período.

Apesar da antiga e profunda tradição, foi na seara do *City Blues* que a febre *hokum* pegou, graças a *It's Tight Like That*. Em retrospecto, não é difícil perceber que a gravação de Papa Charlie Jackson, *Shake That Thing*, foi a primeira do *Hokum Blues*. Mas *It's Tight Like That* marcaria o início da mania comercial do estilo, febre que perduraria por toda década de 1930: Big Joe Williams, celebrado *bluesman* e notório andarilho que percorreu virtualmente todo o país, afirmou que “ela chegou até quase os quatro confins dos EUA. Foi aceita e gravada por brancos e negros. Podia-se escutar crianças pequenas cantarolando-a em qualquer lugar que você fosse” (*apud* HUMPHREY, 1993, p. 153).

It's Tight Like That alçou enorme e amplo sucesso nacional: enquanto alguns (DAVIS, 2003) relatam vendas que ultrapassaram a marca de um milhão, outros (BRENNAN, 2018) arriscam cinco milhões. Se confiáveis ou não, sabe-se que foi um dos discos de *Blues* mais vendidos da época (OBRECHT, 2015), mesmo uma das mais vendidas gravações de *Blues* (OLIVER, 1990), conseguindo o feito de perseverar mesmo quando o *crash* financeiro de 1929 parou a maioria das gravações de *Blues*, chegando a tirar a gravadora Vocalion da eminente falência (HUMPHREY, 1993). A canção motivou continuações, regravações, ressignificações e imitações de dezenas e dezenas de intérpretes, saindo da seara do *Blues* e ganhando espaço multirracial entre os músicos e público do *Jazz*, *Country* e *Pop Music*³². Charters (1959) afirma ser esta a música mais regravada de seu tempo.

Fato digno de nota para o centenário *Blues* foi a chegada de nova geração de pesquisadores que emprestaram novos e questionadores olhares e escutas ao fenômeno

³² Sobre vendas, regravações e inspirações, e execuções radiofônicas, ver Schwartz (2007).

*Hokum Blues/ It's Tight Like That*³³, sobretudo historiadores e etnomusicólogos. Autores(as) que, senão pragmaticamente “integrados”, paradigmaticamente operam ampla, complexa e profunda configuração que exige o *Blues*, ao ir de encontro aos escritos das gerações anteriores e colocar em xeque suas representações. Esses novos agentes sociais, estudiosos e músicos ligados diretamente ao *Blues*, operam revisionista pesquisa historiográfica e/ou de campo, uma maior proximidade ao objeto que difere de autores anteriores, com seus filtros estético-ideológico-morais, munidos que eram de informações de segunda mão e (aparentemente) não-sabedores do *Blues* como um gênero autônomo, dinâmico e processual.

It's Tight Like That reverberava o dilema de uma população negra que se percebia cada vez mais urbana, mas que ainda retinha afetiva e nostalgicamente laços culturais com o Sul (SCHWARTZ, 2018): ela conseguiu a façanha de atrair ampla gama de velhos e novos ouvintes que rejeitavam estilos anteriores tidos como desatualizados, sendo o som dessa gravação algo novo no mundo do *Blues*. Reflexão endossada por Davis (2003): apesar da rubrica *City Blues*, ela soa rural, e isso deve ter sido reconfortante para muitos compradores, pessoas com “um pé na cidade e outro em casa”, nem rural nem urbano, mas no meio do caminho. Já Wald (2004) afirma que quase todos os *Blues* gravados nos vinte anos seguintes fluíram diretamente dela que, para Brennan³⁴, seria o futuro grande padrão musical dos anos 1940. Para Casoni (2020), a brejeira canção passeia com uma simplicidade ao mesmo tempo infantil e sofisticada, contraponto perfeito ao *Blues* mal-humorado, rude e dramático, pois o *Hokum Blues* se distinguia dos estilos cada vez mais associados à subclasse rural: “Chicago ainda era uma cidade do *Jazz*, importante então não cair lá como um colhedor de algodão”.³⁵

ANÁLISE DO NÍVEL POIÉTICO: O PONTO DE VISTA DOS CRIADORES

Tampa Red e ‘Georgia Tom’ Dorsey se conheceram talvez por volta 1925 (O’NEAL, 1975), período em que músicos orbitavam em torno de Dorsey em vários

³³ Oakley (1997); Davis (2003); Wald (2004); Schwartz (2007); Goia (2009); Hamilton (2009); Devi (2012); Abbott e Seroff (2017); Murray (2017).

³⁴ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/tampa-red>

³⁵ Mesmo que o *Hokum Blues* tenha (aparentemente) findado durante a Depressão, ainda persistiu por pelo menos uma década, assim como influenciou, direta e indiretamente, outros estilos e gêneros posteriores: do *Jump Blues* ao *Doo Wop*, do *Rhythm And Blues* ao *Rock And Roll*, da *Soul Music* ao *Funk*, que traziam canções que mantiveram perenes as temáticas características, como infidelidade, jogatina, bebida etc. (ROCHA, 2022).

ambientes: devido ao seu status de artista relativamente bem-posicionado, principalmente entre as gravadoras, as relações se estabeleciam a partir de mútuo interesse em trabalhar e faturar juntos. Tampa Red lembra (HUNTER *apud* SCHWARTZ, 2018) que precisava de material original para lançar sua carreira discográfica, se sentindo feliz por trabalhar com um músico que sabia alguma coisa sobre gravação. Sobre o processo de criação de *It's Tight Like That*: Tampa, cobrado por ultimato do produtor acerca de criar algo próprio e potencialmente vendável, fora então com um amigo ao apartamento de Dorsey. Nas palavras de Red:

Lá estávamos nós, pensando, tentando levantar um *blues*. Depois de um tempo, aquele menino disse: “todo mundo nas ruas está dizendo: ‘*É apertado assim*’. Faça uma música sobre isso!” Naquele momento, soubemos que o tínhamos (HUNTER *apud* SCHWARTZ, 2018, ps. 369 e 370).

Tampa Red forneceu então o texto e Georgia Tom concebeu o arranjo, embora a melodia e estrutura básica fossem inspiradas no sucesso de Papa Charlie Jackson. Quando questionado sobre a semelhança com *Shake That Thing* e a criação e sucesso de *It's Tight Like That*, Dorsey respondeu de modo franco sobre o caráter mercadológico da canção:

Sim, bem, *Tight Like That* não era uma música original. Foi apenas algo que apareceu na hora certa, para ganhar algum dinheiro [...] havia uma frase que corria pela cidade, você sabe, as pessoas diziam: “Ah, é apertado assim! Apertado assim!” Então dissemos: “Bem, isso deve funcionar” [...] Tampa e eu pegamos a guitarra, sentados em casa uma noite, depois da ceia, [o produtor] ouviu e disse: “Pare aí mesmo! Oh, cara, vamos gravar isso já!” E assim fizemos. Aquela coisa, na verdade, era uma máquina de fazer dinheiro. Fizemos algum. Foi a primeira coisa que se tornou nacional, uma peça de música que produzimos (*apud* O'NEAL, 1975, p. 18).

Ao longo dos anos, Dorsey relatou várias versões das origens de *It's Tight Like That* (ver, entre outros, HARRIS, 1992) que, para Schwartz (2018), diferem em significativos graus de magnitude, sendo que todos os relatos convergem em várias minúcias. A principal é que foi sim reformulação de *Shake That Thing*, e que, de fato, “*it's tight like that*” era gíria de rua de Chicago (O'NEAL, 1975), um jogo astuto de palavras com o duplo significado de “estar *apertado* para alguém” juntamente a “uma familiaridade física mais lasciva” (OLIVER, 1960). Um outro ponto é que, embora ambos não tenham achado a peça profunda, reconheceram seu potencial comercial e popular: enquanto Dorsey afirmava ser *It's Tight Like That* apenas algo rentável surgido na hora certa, Red acrescentava ser o “*hokum*” uma dança que embalava pequena e

“velha” canção que foi aceita pelo público (O’NEIL, 2002), sendo o adjetivo “velha” talvez indicativo da ancestralidade de suas matrizes musicais.

O fato é que, alguns anos após o início incerto de suas carreiras individuais, ambos adquiriram confiança e logo se firmariam como uma das duplas de piano-guitarra mais bem-sucedidas (DAVIS, 2003) e uma das mais populares equipes negras de gravação da era do “*Blues* pré-guerra” (O’NEAL, 1975), colaboração que fez muito para estabelecer o *combo* piano-guitarra (BRENNAN, 2018). A combinação da guitarra de Red e do piano de Tom era um novo e bem-vindo contraste com a sonoridade do *Piano Blues* ou dos pequenos *combos* de sopro que acompanhavam a maioria dos temas do *City Blues* (HARRIS, 1992): ambos são creditados por estabelecer um precedente dentro da indústria fonográfica.

Enquanto a Depressão interrompeu a maioria das sessões de *Blues*, a dupla, além de garantir o circuito de festas, continuou a gravar para Vocalion até o início da década de 1930, quando Dorsey migrou de vez para o *Gospel*.³⁶ Mas Dorsey fala com muito carinho sobre o *Blues* (O’NEAL, 1975), um gênero que o ajudou a pensar musicalmente (sintática e semanticamente) o *Gospel*, o que tornou relativamente tranquila essa relação. Ainda assim, há que se pensar o quanto suas opiniões, um tanto críticas em relação ao *Hokum Blues* (um estilo escapista, sem muita substância e brejeiro), se devem à carga negativa adquirida com o tempo, principalmente para uma parcela significativa de agentes sociais já mencionados aqui, que não se furtaram de sempre, ao longo de décadas, criticar essa manifestação artístico-musical.

ANÁLISE ESTÉSICA EXTERNA: A RECEPÇÃO (O PONTO DE VISTA DO ENTUSIASTA)

O jornalista, repórter e editor carioca Helton Ribeiro (1963) tem estreita relação profissional e afetiva com o *Blues*: além de, entre outras atuações, editar por vários anos a publicação independente *Blues’n’Jazz*, tendo ele próprio realizado pela revista coberturas dos maiores e principais festivais/shows/eventos (nacionais e internacionais) do gênero, ainda publicou o livro *Blues*, pela editora Abril (2005).

O vínculo de Helton com o *Blues* combina as características de apreciador e conhecedor sócio-histórico e estético, além de vivencial: assim como o etnógrafo, seu

³⁶ Ele se tornaria o muito celebrado e reconhecido “pai” da música *Gospel* moderna, sendo na verdade, o primeiro mesmo a chamá-la de “*gospel*” (DAVIS, 2003).

“trabalho de campo” como repórter por décadas o credenciou a situá-lo na categoria que nomeei “entusiasta”, uma vez que se trata de um não-músico, ou “não-muso”, assim categorizados por Tagg (2011) os iletrados em termos de notação musical, mas que guardam apurado interesse em música e suas funções socioculturais. Desse modo, Helton Ribeiro atende o perfil do “analista do nível estésico” (quando ouvintes e intérpretes falam sobre os significados que dão ao estilo, obra ou a fragmentos dela).

Helton³⁷ considera o *Hokum Blues* um estilo de *Blues* tão legítimo quanto os outros estilos reconhecidos e celebrados do *Blues*, gênero para ele caracterizado por seus aspectos rítmicos e livremente híbridos, ou seja, pela fusão com outros estilos e gêneros:

O *hokum* é um estilo de *Blues* como muitos outros. Porque o que define o *Blues* não é a temática das letras, mas o ritmo. E o ritmo do *hokum* é *Blues*. Por exemplo: artistas [do *Piedmont Blues*] como Blind Boy Fuller e Blind Blake, eles misturavam *Blues* com *Ragtime*, da mesma forma que outros músicos misturaram *Blues* com *Folk*, com *Country Music* [...] então, é apenas mais um estilo de *Blues*.

Mesmo em relação à temática e poética, *It's Tight Like That* e o *hokum* não deixariam de ser considerados *Blues* pelo fato de ser uma música e um estilo “supostamente diferentes” dos demais, impressão carregada de reducionismo. Na avaliação dele, “é um clichê dizer que o *Blues* é música triste e [...] expressão de sofrimento. Na verdade, o *Blues* é a expressão da vida dos negros naquela época. Ele mostrava várias facetas da vida deles”.

Para reforçar seu argumento, Helton traz o *Blues* para o tempo presente: erotismo e humor não são prerrogativas do *hokum*. Ele lembra de dois referenciais, veteranos e longevos artistas, cujos shows cobriu com regularidade:

Por exemplo, o “Rei do *Blues*”, B.B. King (1925-2015): ele não era um cara melancólico, sofredor; ele dizia sempre nos shows ser um homem feliz [...] exibia sempre um largo sorriso; e costumava contar histórias divertidas no intervalo entre uma música e outra. Se você analisar sob este aspecto ele deveria ser um músico de *hokum*, mas não era: era basicamente um músico do *Blues* de Memphis. Ele tinha essa característica da alegria, de divertir o público, contando histórias interessantes, que são características compartilhadas com os artistas e grupos de *hokum*.

O outro *bluesman* seria o guitarrista, cantor e performer Buddy Guy (1936), para ele o segundo grande nome na hierarquia, depois de B.B. King, e que mantém viva a linguagem cênico-brejeira do *Blues*. Mesmo com todos os celebrados e sempre

³⁷ Entrevista ao autor em 09 de maio de 2022.

mencionados *slow-Blues* e outros temas de grande intensidade emocional e dramática, ambigualmente

[...] Buddy Guy sempre aparece nos shows sorridente, fazendo caretas para divertir o público, inclusive fazendo gestos eróticos, como por exemplo esfregar a guitarra no corpo, dando uns gemidos, e fazendo coisas como tocá-la nas costas [...] Então, isso [de] dizer que o *Blues* é música de sofrimento é, em grande parte, um clichê. Em grande parte é [música de sofrimento], mas não é só isso. O *Blues* é muito mais amplo do que isso.

Numa tentativa de resumir a “análise do nível estésico” de Helton Ribeiro, podemos concluir que sua recepção do *Hokum Blues* dá ênfase ao ritmo, à performance e, em menor medida, na poética. Podemos observar também que outro principal foco na recepção das músicas do *Hokum Blues*, em sua “grande rubrica” geográfica, para este ouvinte qualificado (entusiasta crítico) está na diversidade instrumental e no fato de o *Hokum Blues* ser um estilo *per si*, mas também presente, na forma de seus caracteres (humor, duplo sentido, dança, performance insinuante), em outros estilos do *Blues*.

ANÁLISE MUSEMÁTICA E “COMPARAÇÃO ENTRE OBJETOS” DE PHILLIP TAGG

Concluindo nossa análise semiológico-musical do *Hokum Blues*, recorremos por fim a Tagg (2013), para quem os significados musicais têm ligação íntima com a história de seus agentes, a saber, os produtores e receptores. Sua proposta semiológica busca explicar música por meio da música, de um repertório e fragmentos musicais que possuem significado para determinados grupos sociais. Apesar de parecer evidente, esse postulado possibilita a reflexão de que tanto recepção quanto decodificação de qualquer obra musical ocorrem através de associações: comparações (os interpretantes) entre um repertório simbólico guardado tal qual uma biblioteca. Esse autêntico “banco de dados sonoros”, lembra Leme (2003), além de possuir um repertório pessoal (construído através da experiência particular com as músicas vivenciadas), guarda numerosas informações compartilhadas. Tem-se, portanto, uma memória individual e outra coletiva, sendo esse material acionado toda vez que a obra é ouvida.

Tagg inicia seu método de análise semiológico-hermenêutico elaborando uma listagem dos “parâmetros de expressão” de uma obra musical (aspectos de tempo e melódicos, duração, pulso, métrica, texturas rítmica, motívica e instrumental, vocabulário tonal, arranjo), sendo essa listagem apropriada à identificação, observação e descrição dos

“musemas”: partindo originalmente de Charles Seeger (1960), “musemas” são definidos por Tagg (2013) como as unidades mínimas de significação sonora dentro de um estilo musical qualquer.

O passo seguinte consiste em observar as relações “paramusicais” possíveis que podem ser suscitadas pelos musemas, em uma prática cultural específica: Tagg (2011) define associações paramusicais como aquelas passíveis de ser construídas tanto por semelhanças sonoras quanto cinéticas, e que podem derivar, exemplifica, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado, seja uma semelhança acústica, analogia sinestésica ou determinada prática social. Já os musemas (e suas associações), são semelhantes a outros musemas de outras músicas, sendo que esta peculiaridade permite ao analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma “correspondência hermenêutica” (entre eventos distintos).

Tagg propõe, assim, uma “abordagem interobjetiva”: estabelecer similaridades entre a obra musical analisada e outras músicas, cabendo ao analista a construção de um banco de dados de eventos musicais, que ficará disponível para eventuais comparações. Essa “biblioteca de musemas” (“material para comparação entre objetos”) será então acionada toda vez que uma obra é analisada.

ESQUEMA DO MÉTODO ANALÍTICO DE PHILLIP TAGG

Como explanado acima, e em resumo, duas etapas são imprescindíveis ao método: observar os musemas da música analisada em relação a outros musemas de outras obras que sejam semelhantes, ou seja, que as estruturas da música que se deseja analisar sejam confrontadas com estruturas semelhantes encontradas em outras músicas, desde que estas obras tenham sido concebidas dentro de um mesmo contexto cultural; e relacionar as estruturas musicais da peça em questão (seus musemas) aos seus possíveis contextos paramusicais (letra, cenários, habitat social, entre outros). O processo analítico de uma música popular deve, por seu turno, seguir as seguintes etapas:

1. Toma-se uma música qualquer que se queira analisar: “obra” (objeto de análise);
2. Identificam-se seus musemas, que constituem os itens do código musical;

3. Dentro de uma “prática cultural específica”, associam-se essas unidades a “significados paramusicais”, formando um campo de associações paramusicais;
4. Procuram-se aqueles musemas semelhantes em outras músicas;
5. Desse modo, constrói-se um material de comparação entre objetos que também se relacionam ao campo de associações paramusicais;
6. Define-se o significado do evento sonoro na correspondência hermenêutica comparando-se os itens do código musical com o material de comparação entre objetos, construído através de seus respectivos campos de associações paramusicais.

Assim, a correspondência hermenêutica consiste em fazer a comparação dos musemas que aparecem em várias músicas dentro de determinada cultura e que acabam por carregar determinados significados compartilhados pelos indivíduos daquela cultura.

OS MUSEMAS DE IT'S TIGHT LIKE THAT (ITENS DO CÓDIGO MUSICAL)

É evidente a quantidade de referências e empréstimos musicais utilizados para a composição da canção: os musemas encontrados sugerem grande hibridação, musemas que procuramos buscar em outras músicas para compará-los em seguida:

- 1) “*Listen here, folks*” - na melodia cantada, ocorre logo aos 10 segundos, compassos 6 e 7.
- 2) “*Oh, It's tight like that*” - acontece pela primeira vez aos 15 segundos, compasso 10.
- 3) “acentos deslocados” - no terceiro e quarto compassos.
- 4) “andamento rápido” - 196 BPM, as células rítmicas de colcheia pontuada e semicolcheia reforçam a percepção de um andamento bem acelerado.
- 5) “*stop time pickup riff*” - para repentinamente na batida das estrofes 2-10.
- 6) “*walking bass*” - no terceiro e quarto compassos das estrofes 3-10.
- 7) “*beedle-um-bum*” - a onomatopaica frase cantada no final de cada verso.
- 8) “*kickin' in my stall*”, “*long and slim*”, “*Uncle Bill*” e “*Uncle Bud*” - textual e respectivamente presentes nas estrofes 3, 4, 6 e 9.

CAMPO DE ASSOCIAÇÕES PARAMUSICAIS

It's Tight Like That traz associações musicais e paramusicais: os musemas detectados parecem recolhidos de um repertório de musemas que já faziam parte da memória musical afro-americana. As matrizes que estão por trás desses musemas ficam explícitas quando procuramos “onde e em que contexto já ouvimos isso?” (LEME, 2003, p.143). Essa utilização em grande escala de “clichês” exerce enorme poder de assimilação da música, além de remissões intrínsecas e extrínsecas. Sobretudo porque os clichês são selecionados de matrizes populares e folclóricas. Senão vejamos:

- 1) “*Listen here, folks*” - Essa introdução poética remete a muitas outras: a ideia está presente tal como nos repertórios do *Vaudeville Blues* e das *classic Blues singers* e objetiva anunciar ao público, pagante e ouvinte, logo no início da canção, que uma nova música ou dança se “avizinha”, como novidade ou moda. Muito associado ao *Blues* como espetáculo e diversão.
- 2) “*Oh, It's tight like that*” - Essa forma lírica de verso e refrão, com duplo sentido sexual, revela conexões com outras canções que compartilham estrutura semelhante e temática brejeira.
- 3) “acentos deslocados” - Influenciado pela *ragtime guitar*, evocam o dançante e brejeiro *Piedmont Blues*, estilo familiar à Red e Dorsey, dadas suas origens geográficas, sendo o guitarrista Blind Blake, expoente do estilo, artista de *Blues* mais vendido em Chicago à época.
- 4) “andamento rápido” - Dialoga com parte do *Chicago Jazz* do final dos anos 1920, revelando o então recorrente intercâmbio sonoro entre os dois gêneros musicais “irmãos”.
- 5) “*stop time*” - Reminiscência de temas do *Jazz* e *Blues* contemporâneos à canção, seu uso no arranjo liga-se a *Blues dances* populares e brejeiras que incluem a suspensão do movimento³⁸.
- 6) “*walking bass*” - A linha de baixo ambulante é derivada do *Boogie Woogie*, sendo a linha de baixo como transição para o refrão localizável também em outros estilos do *Blues*.

³⁸ Padrão de acompanhamento chamado de *stop-time*, pois o fluxo progressivo da música para (ou parece parar) por alguns pulsos (*beats*), apresentando ataques acentuados e regulares no primeiro tempo de cada compasso, alternado com silêncios. O climático e sugestivo *stop-time pickup riff* que repentinamente para no início das estrofes 2-10, é reminiscência de *jazz* e *Blues* contemporâneos à canção: além de evidenciar o tipo de “pequeno truque ou enfeite” que Dorsey sentiu ser necessário trazer à canção (CALT, 1989, p. 26).

- 7) “*beedle-um-bum*” - Existia em partituras pelo menos desde 1908 e em disco desde 1926³⁹.
- 8) “*kickin’ in my stall*”, “*long and slim*”, “*Uncle Bill*” e “*Uncle Bud*” - remetem a temas do *jazz*, *vaudeville* e *folk Blues* e que eram familiares do público afro-americano urbano e rural.

MATERIAL DE COMPARAÇÃO ENTRE OBJETOS

Após feita a transcrição e detectados/sugeridos os musemas e localizados o seu campo de associações paramusicais, passa-se à busca, em outras músicas, de musemas que se assemelhem àqueles. Expomos a seguir exemplos que podem ser confrontados aos musemas que encontramos em *It’s Tight Like That*. Abaixo, portanto, o *material de comparação entre objetos* escolhido no repertório da música folclórica e popular negra do período:

- 1) “*Listen here, folks*” - presente em *Shake That Thing* (1924) e *Ma Rainey’s Black Bottom* (1927).
- 2) “*Oh, It’s tight like that*” - localizado em *The Dirty Dozens* (1929), e que traz forma de verso e refrão recorrentes.
- 3) “acentos deslocados” - musema ouvido em *West Coast Blues* (1927).
- 4) “tempo rápido” - encontrado na canção *Dipper Mouth Blues* (1923).
- 5) “*stop time pickup riff*” - presente e precedente em *Down to the Bricks* (1925); *Black Bottom Stomp* (1926); e *Struttin With Some Barbecue* (1927).
- 6) “*walking bass*” - em *Pinetop’s Boogie Woogie* (1928) e *Matchbox Blues* (1927).
- 7) “*beedle-um-bum*” - presente em *Boodle-Am-Shake* (1926).
- 8) “*kickin’ in my stall*”, “*long and slim*”, “*Uncle Bill*” e “*Uncle Bud*” - ouvidas, respectivamente, em *You May Go, But You’ll Come Back Some Day* (1924) e *Bed Slats* (1927); *Salty Dog*, *Sweet Patunia* (1928); *You’ve Got the Right Key, but the Wrong Keyhole* (1924), por sua parte musema de *You’re in the Right Church, but the Wrong Pew* (1908); e *Uncle Bud* (1926).

³⁹ O trecho “*Beedle-Um-Bum*” é uma espécie de *scat phrase* – a improvisação vocal em que as palavras (letras das músicas) são substituídas por um silabar onomatopaico (HOBBSAWM, 1989).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resgatamos as duas críticas apresentadas no início desse artigo referentes à canção *It's Tight Like That*: a de que não se figuraria como *Blues* autêntico e de que não traria consigo lastro folclórico pré-industrial, chegando mesmo a ser um não-*Blues*. Em vista disto, poderíamos indagar: o que faz de *It's Tight Like That* um *Blues*, aos ouvidos de hoje? Quais seriam os elementos estruturais dessa peça que poderiam, hoje, caracterizá-la como tal?

Harmonicamente, a canção contém sequência de acordes padrão no *Blues*; rítmico-melodicamente, traz a figura do *walking bass*, que prefiguraria em *continuum* o *Jump Blues*, *Rhythm and Blues* e o *Rock and Roll* das décadas seguintes; o tema está estruturalmente organizado nos 12 compassos, padrão do *blues*, assim como o solo de guitarra *slide* utilizando a escala pentatônica; o uso do *turnaround* e os *breaks* do *stop-time*. Mesmo sendo o *turnaround* moeda corrente desde os primórdios do *Blues*⁴⁰, inclusive um clichê harmônico, essa progressão remete-se historicamente às *minstrel songs* e ao *Ragtime*⁴¹, assim como o *stop-time* tem matrizes calcadas nos *Negro Spirituals* (CAPONI, 1999) sendo depois associada também ao *Ragtime* e finalmente ao *Jazz*.

Talvez a celeuma causada à época (e, em grande medida, ainda em vigor) por *It's Tight Like That*, quanto à sua legitimidade como *Blues*, seja a dificuldade de perceber seus elementos estruturais e associações musicais e paramusicais: como inovação, a peça causou “ruídos” semânticos e hermenêuticos aos seus analistas críticos. Muitos dos elementos característicos localizados na canção, e apontados ao longo desse artigo, confirmam ser a peça um padrão paradigmático para o moderno *Blues* que se ouviria a partir principalmente de 1940. Analisando em retrospecto, essa constatação parece simples, mas nos questionamos o quanto de estranhamento deve ter causado em seu tempo histórico para ouvidos mais, digamos, “apocalípticos”. Dito isso, o material recolhido para análise aqui serviu para demonstrar como um repertório de clichês, misturado e ressemantizado incessantemente, vai se submetendo a camadas e camadas de significações.

Nossa ideia foi apresentar as argumentações, postulados e representações iniciais que sedimentaram e perpetuaram concepções relativas ao *Hokum Blues*. Para tanto, realizamos um cotejo com as novas pesquisas que, buscando ampliar e aprofundar o

⁴⁰ <https://acousticguitar.com/the-art-of-the-blues-turnaround/>

⁴¹ https://tunearch.org/wiki/Japanese_Grand_March

tema, questionam alguns desses estereótipos hegemônicos, quicá canônicos. As nossas análises semiológicas tentaram então contribuir à discussão, trazendo argumentações historiográficas e ferramentas etnomusicológicas, em contraponto à alegação por parte de “legitimados” comentaristas de que o *Hokum Blues* não mereceria consideração séria, profunda e extensa, por se tratar de produto comercial fabricado artificialmente, sem conexões orgânicas (históricas e culturais) com o “autêntico” *Blues*. Pensamos, assim, que esse cotejo empreendido possa contribuir para uma complexificação semântico-hermenêutica do *blues*. Ou, parafraseando Spike Lee, para sabermos de mais e melhores *Blues*...

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Lynn e SEROFF, Doug. **The Original Blues: The Emergence of the Blues in African American Vaudeville**. USA: University Press of Mississippi, 2017.
- ADORNO. T. “Sobre música popular”. In: Gabriel Cohn, (org.), **Theodor W. Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1986.
- BARLOW, William. **The Emergence of Blues Culture**. USA: Temple University Press, 1989.
- BERENDT, Joachim E. **O Livro do Jazz**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BLACKING, John. “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, In: **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 9: 1-26, 1979.
- BLESH, Rudi. **Shining Trumpets: A History of Jazz**. New York: Alfred A. Knopf, 1949.
- BLESH, Rudi. **Combo: oito estórias do jazz**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BOLCOM, William. “Ragtime”. In: OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. **Gospel, Blues e Jazz**. São Paulo: L&PM, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco zero, 1983.
- BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. **A sinestesia e a construção de significado musical**. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado: UFMG, 2008.
- CALT, Stephen. **Barrelhouse Words**. USA: University of Illinois Press, 2009.
- CAPONI, Gena Dagel. **Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture**. USA: University of Massachusetts Press, 1999.
- CASONI, Christian. **Juke: 110 portraits de bluesman**. França: Le Mot et le reste, 2020.
- CHARTERS, Samuel B. **The Country Blues**. New York: Da Capo Press, 1959.
- CHASE, Gilbert. **Do Salmo ao Jazz**. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

- CURTIS, Bruce. “Daddy-callin’ Mamas’ and ‘Jelly Beans’: sex work and ribaldry in the Blues archive”. In: **Popular Music**, Volume 40, December 2021, pp.492-508.
- DAVIS, Francis. **The History of the Blues**. New York: Da Capo Press, 2003.
- DEVI, Debra. **The Language of the Blues**. USA: True Nature Books, 2012.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GOIA, Ted. **Delta Blues**. USA: W. W. Norton & Company, 2009.
- HAMILTON, Marybeth. In **The Search of The Blues**. USA: Basic Books, 2009.
- HARRIS, Michael. **The Rise of the Gospel Blues**. USA: Oxford University Press, 1992.
- HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papirus, 1986.
- HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HUMPHREY, Mark A. “Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano”. In: **Coleção Mestres do Blues**. Barcelona: Altaya, 1993.
- JONES, Le Roi. **Blues People**. London: Macgibbon and Kee, 1965.
- KEIL, Charles. **Urban Blues**. USA: University of Chicago Press, 1966.
- KOMARA, Edward [ed.]. **Encyclopedia of the Blues**. USA: Routledge, 2005.
- LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.
- LOMAX, John A. **Cowboy Songs and Other Frontier Ballads**. USA: Collier Books, 1938.
- MARSHAL, Wolf. **Encyclopedia of the Blues**. USA: Routledge, 2005.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MOLINO, Jean. “Facto musical e semiologia da música”. In: **Semiologia da Música** (J.J. Nattiez, U. Eco, N. Ruwet, J. Molino, org. Maria Alzira Seixo). Lisboa: Ed. Vega, s.d.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues - Da Lama à Fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MURRAY, Albert. **Stomping The Blues**. University of Minnesota Press, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse**. USA: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “Etnomusicologia e significações musicais”. In: **Per Musi**. Belo Horizonte, n.10, 2004, p. 5-30.
- http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf. Acesso 02/2024.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “O Modelo Tripartite de Semiologia Musical” (1989). <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/viewFile/4049/3701>. Acesso 02/2024.

- O'NEAL, Jim. "Thomas A. Dorsey," In: **The Voice of the Blues: Classic Interviews from "Living Blues" Magazine**, ed. O' NEAL, Jim e SINGEL. New York: Routledge, 1975.
- OAKLEY, Giles. **The Devil's Music**, 2ª ed. Nova York: DaCapo Press, 1997.
- OBRECHT, Jas. **Early Blues**. USA: University of Minnesota Press, 2015.
- ODUM, Howard e JOHNSON, Guy B. **The Negro and His Songs: A Study of Typical Negro Songs in the South**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1925.
- ODUM, Howard W. **Negro Workaday Songs**. USA: Library of Wellesley College, 1926.
- OLIVER, Paul. **Screening the Blues**. Nova York: Da Capo, 1967.
- OLIVER, Paul. **The Meaning of the Blues**. USA: Collier Books, 1960.
- OLIVER, Paul. **The Story of the Blues**. Philadelphia: Chilton Book Co., 1960.
- OLIVER, Paul. "Blues" e "Gospel". In: OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. **Gospel, Blues e Jazz**. São Paulo: L&PM, 1990.
- ROCHA, Alexandre. **Hokum Blues: erotismo e humor em uma vertente musical silenciada**. Dissertação de Mestrado defendida no PPG em música da UnB, Brasília, 2022.
- ROWE, Mike. **Chicago Blues: The City & the Music**. USA: Da Capo Press, 1981.
- ROWE, Mike. **Chicago Breakdown**. New York: Da Capo Press, 1979.
- SCHWARTZ, Roberta Freund. "How Blue Can You Get? 'It's Tight Like That' and the Hokum Blues". In: *American Music*, no. 3, 2018, p. 367-393. muse.jhu.edu/article/710715.
- SCHWARTZ, Roberta Freund. **How Britain Got the Blues**. USA: Routledge, 2007.
- SEEGER, Charles. "On the moods of a music-logic". In: **Journal of the American Musicological Society**, XXII (1960). Reprinted In: **Studies in Musicology 1935-1975**; Berkeley: University of California Press (1977: 64-88).
- SOTIROPOULOS, Karen. **Staging Race**. USA: Harvard University Press, 2006.
- STEARNS, Marshall. **A História do Jazz**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- TAGG, Philip. "Análise musical para 'não-musos': a percepção popular". In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.
- TAGG, Philip. **Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc., 2013.
- TITON, Jeff T. "Knowing Fieldwork". In **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 1997.
- ULANOV, Barry. **A História do Jazz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- WALD, Elijah. **Escaping the Delta**. USA: Amistad, 2004.
- WALD, Elijah. **The Dozens**. USA: Oxford University Press, 2012.

WHITE, Newman Ivey. **American Negro Folk Songs** USA: Literary Licensing, 1928.

Recebido em: 24/11/2023
Parecer dado em: 11/02/2024



www.revistafenix.pro.br