

UNIVERSIDADE FEEVALE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS - ICET
MODA

MORGANA SCHOERPF PETRY

BLUES: UM ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE CULTURA E REFLEXOS NA
INDUMENTÁRIA

Novo Hamburgo

2014/01

MORGANA SCHOERPF PETRY

BLUES: UM ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE CULTURA E REFLEXOS NA
INDUMENTÁRIA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em Moda
pela Universidade Feevale.

Orientador: Prof. André Conti Silva

Novo Hamburgo

2014/01

MORGANA SCHOERPF PETRY

Trabalho de Conclusão do Curso de Moda, com o título BLUES: UM ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE CULTURA E REFLEXOS NA INDUMENTÁRIA, submetido ao corpo docente da Universidade Feevale, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Moda.

Aprovado por:

Prof. André Conti Silva

Orientador

Prof.^a Ananda Sophie Quadros Gonçalves

Banca Examinadora

Prof.^a Bruna Pacheco

Banca Examinadora

Dedico este trabalho à minha família e, em especial, à memória de meu pai, grande amigo e mestre Jairo Leopoldo Petry.

AGRADECIMENTOS

Sou especialmente grata:

Aos meus pais, que me educaram com base no respeito, direitos e deveres e justiça; ensinando valores e a ter caráter. Por não repreenderem o questionar, "os porquês da vida", e orientar os erros para acertos do amanhã. Expresso a minha mais profunda gratidão!

A minha mãe, pela paciência, compreensão, apoio e incentivo de sempre. Por ser uma artesã com mãos de ouro.

Ao meu irmão, que apresentou-me a concepção sistêmica da vida, ajudando na sua compreensão e prática. Por encorajar a aplicar minhas ideias abstratas à educação profissional e discussões elucidativas sobre filosofia, ciência, ecologia, visão de mundo e noção de comunidade.

A "famílie trap", pelo sentido de coletividade e união.

Ao amigo, músico e vizinho de décadas, Jaime Adam, pelos numerosos e estimulantes diálogos acerca do universo musical.

A família Hamburguense que constituí, em longas rodadas de chimarrão, nos chás das quatro e vinte e mesas de bar.

Ao amigo Toyo Bagoso, por permitir o uso do Mississippi Delta Blues Bar para fins acadêmicos e a sua equipe receptiva.

Ao músico José Baronio, pela parceria de emprestar-me o livro-chave do blues.

À amiga Thífani Postali, pela generosidade e disponibilização de seu depósito acadêmico online.

Aos músicos Big Chico, Décio Caetano, Uranius Blues, Ale Ravanello Blues Combo, Igor Prado Band e Ivan Márcio, e ao programa Mais e Melhores Blues, por apoiar e contribuir com conversas informativas sobre o conteúdo pautado.

Às professoras Kátia Costa e Bruna Pachecco, pelo incentivo e doações de materiais para o projeto, e a Ida Thon, àquele mestre educacional que a gente leva para toda vida.

Ao segundo orientador, por exercer ética profissional e topar os desafios existentes. Pela oportunidade de discutir novas ideias sobre as aplicações dos estudos da moda e apoio e comprometimento durante o percurso. Lado a lado na busca do conhecimento.

Ao amigo Jaguará, pela parceria e motivação para se descobrir novos olhares a respeito da escrita e aprendizados sobre a gramática.

À máfia de amigas, pelas conversas onde permitíamos estímulos, dividindo conceitos, formulando e produzindo os nossos conhecimentos.

O amor incondicional pela vida faz lutar e acreditar!

RESUMO

O presente estudo tem como intento discorrer acerca das relações histórico-socioculturais que mediaram e determinaram o texto visual na cultura do blues, objetivando desenvolver uma coleção de alfaiataria. Apoiando-se em uma estrutura conceitual que integra as dimensões sistêmicas dos processos, na busca de uma compreensão e visão sobre os temas pautados, em princípio a problemática circunda o questionamento de qual seria a indumentária típica do *bluesman*. Pressupõe-se que a moda, como um veículo simbólico, esteja de maneira intrínseca ligada com o pensar do indivíduo e suas manifestações, através de seus textos visuais. Assimilar esses sinais de comunicação de personalidade exteriorizados através da moda, sob o viés dos fenômenos culturais, será o norte da análise que será realizada com foco no blues, mais especificamente nas referências visuais que constituem sua identidade e servem como representação, aproximação e reconhecimento (entre membros). Bem como a diferenciação dos indivíduos como grupo e movimento em relação à sociedade.

Palavras Chave: Blues. Identidade Cultural. Indumentária. Movimento de Estilo Zoot-Suit. Desenvolvimento de coleção.

ABSTRACT

This study has the purpose to argue about the historical and socio-cultural relations that mediated and determined the visual text culture of the blues. Aiming to develop a collection of tailoring. Drawing on a conceptual framework that integrates the dimensions of systemic processes, in search of an understanding and insight about the enrolled themes, from the principle to the issue surrounds the questioning of what is the typical bluesman costume. It is assumed that fashion as a symbolic vehicle is intrinsically linked with the thinking of the individual and their manifestations through their visual texts. Assimilating these communication signs of personality through fashion externalized under the bias of the cultural phenomenons, is the north that will realize an analysis with focus on blues. Specifically in the visual references that compose its identity, serve as a representation, recognition and approach (between members), and differentiation of the individuals as a group and movement in relation to the society.

Keys Words: Blues. Cultural identity. Costume. Style Zoot-Suit Movement. Collection Development.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PLANTAÇÃO DE ALGODÃO EM <i>WEST POINT</i> , MISSISSIPPI, 1908	20
FIGURA 2 – MAPA DO DELTA, DELTA DO MISSISSIPPI (EUA)	31
FIGURA 3 – BLUESMAN LEADBELLY E O FOLCLORISTA JOHN LOMAX.....	32
FIGURA 4 – JOOK JOINTS. IN BELLE GLADE, FLORIDA 1941.....	34
FIGURA 5 – CHARLEY PATTON.....	35
FIGURA 6 – CAPA DO DISCO MUDDY WATERS AT NEWPORT 1960.....	46
FIGURA 7 – AMERICAN FOLK BLUES FESTIVAL 1963	47
FIGURA 8 – SON HOUSE.....	51
FIGURA 9 – LEADBELLY	52
FIGURA 10 – “BLIND” LEMON JEFFERSON	53
FIGURA 11 – LEROY CARR E SCRAPPER BLACKWELL	53
FIGURA 12 – LONNIE JOHNSON	54
FIGURA 13 – ROBERT JOHNSON E JOHN SHINES.....	55
FIGURA 14 – BIG BILL BROONZY	56
FIGURA 15 – "SONNY BOY" WILLIAMSON II	57
FIGURA 16 – T-BONE WALKER	58
FIGURA 17 – MUDDY WATERS.....	59
FIGURA 18 – WILLIE DIXON	60
FIGURA 19 – HOWLIN’ WOLF	61
FIGURA 20 – B.B. KING E SUA LUCILLE	62
FIGURA 21 – JOHN LEE HOOKER	63
FIGURA 22 – LIGHTNIN’ HOPKINS.....	64
FIGURA 23 – BUDDY GUY.....	65
FIGURA 24 – MODELOS ZOOT-SUIT.....	82
FIGURA 25 – <i>THE POWER OF THE ZOOT: YOUTH CULTURE AND RESISTANCE DURING WORLD WAR II</i>	86
FIGURA 26 – VIVÊNCIAS	94
FIGURA 27 – VIVÊNCIA 01	96
FIGURA 28 – VIVÊNCIA 02	97
FIGURA 29 – VIVÊNCIA 03	98
FIGURA 30 – VIVÊNCIA 04	99
FIGURA 31 – VIVÊNCIA 05	99

FIGURA 32 – VIVÊNCIA 06	100
FIGURA 33 – VIVÊNCIA 07	102
FIGURA 34 – VIVÊNCIA 07 ZOOT-SUIT	103
FIGURA 35 – VIVÊNCIA 07 ROCK 'N' ROLL.....	103
FIGURA 36 – VIVÊNCIA 07 <i>JOOK JOINTS</i>	104
FIGURA 37 – VIVÊNCIA 09	105
FIGURA 38 – VIVÊNCIA 10	106
FIGURA 39 – VIVÊNCIA 11	107
FIGURA 40 – VIVÊNCIA 12	108
FIGURA 41 – MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR	113
FIGURA 42 – MATERIAL MISSISSIPPI <i>IN CONCERT</i>	115
FIGURA 43 – MATERIAL MISSISSIPPI DELTA BLUES FESTIVAL	116
FIGURA 44 – REPRESENTAÇÃO DO PÚBLICO MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR	117
FIGURA 45 – PRINCIPAIS MEIOS DE DIVULGAÇÃO/COMUNICAÇÃO.....	118
FIGURA 46 – <i>GIFT SHOP</i> MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR	119
FIGURA 47 – VESTUÁRIO.....	120
FIGURA 48 – SOUVENIRS	121
FIGURA 49 – MULTIMARCA COMPLEXO B	122
FIGURA 50 – BLUSERIA E <i>BURN</i> CAMISETERIA.....	123
FIGURA 51 – BRIEFING	125
FIGURA 52 – MAPA BLUES	130
FIGURA 53 – ELEMENTOS DE ESTILO	132
FIGURA 54 – PALETA DE CORES	133
FIGURA 55 – CARTELA DE TECIDOS	134
FIGURA 56 – CARTELA DE AVIAMENTOS	135
FIGURA 57 – CARTELA DE SUPERFÍCIES: BORDADOS	136
FIGURA 58 – CARTELA DE SUPERFÍCIES: ILUSTRAÇÕES PARA CAMISETAS.....	137
FIGURA 59 – ESBOÇOS	139
FIGURA 60 – CROQUIS	140
FIGURA 61 – LOOK BABY BLUES	141
FIGURA 62 – LOOK ÁFRICA.....	142
FIGURA 63 – LOOK VIOLÃO	143
FIGURA 64 – LOOK GRAVATA	144
FIGURA 65 – LOOK ENCRUZILHADA	145

FIGURA 66 – LOOK HARMÔNICA	146
FIGURA 67 – LOOK PALHETA.....	147
FIGURA 68 – LOOK BLUES BOY KING.....	148
FIGURA 69 – LOOK LUCILLE	149
FIGURA 70 – LOOK BOGGIE-WOGGIE	150
FIGURA 71 – SELO DA COLEÇÃO.....	151
FIGURA 72 – QUADRO DE COLEÇÃO.....	152
FIGURA 73 – QUADRO DE COLEÇÃO CAMISETAS.....	153
FIGURA 74 – DESENHOS TÉCNICOS	154
FIGURA 75 – DESENHO TÉCNICO CAMISETAS	155
FIGURA 76 – EXEMPLO DE FICHA TÉCNICA	156
FIGURA 77 – DESENVOLVIMENTO DAS MODELAGENS.....	158
FIGURA 78 – PEÇA ALTERADA	159
FIGURA 79 – MONTAGEM DAS PEÇAS.....	160
FIGURA 80 – BLAZER DO LOOK ÁFRICA	161
FIGURA 81 – COLEÇÃO	162
FIGURA 82 – CRIAÇÃO DO SELO DA COLEÇÃO	163
FIGURA 83 – COMUNICAÇÃO DA COLEÇÃO	164
FIGURA 84 – DIVULGAÇÃO PROJETA-ME	165

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 FUNDAMENTOS DO BLUES	18
2.1 CONSOLIDAÇÃO DO BLUES	26
2.2 BERÇO DO BLUES: TERRITÓRIO E IDENTIDADE	30
2.3 EVOLUÇÃO DO BLUES E VERTENTES	36
2.4 <i>REVIVAL</i> DO BLUES: RECONHECIMENTO INTERNACIONAL E O ROCK 'N' ROLL COMO VEÍCULO DE DIFUSÃO	41
2.5 EMBLEMÁTICOS <i>BLUESMEN</i> E SEUS TEXTOS VISUAIS	50
3 MODA	67
3.1 PAPEL SOCIAL DA MODA: SOB A PERSPECTIVA DE DIANA CRANE	68
3.2 MOVIMENTO DE ESTILO <i>ZOOT-SUIT</i>	80
4 ENSAIO ETNOGRÁFICO	92
5 ANÁLISES VIVENCIAIS	95
6 MARCA: COMPOSTO DE PERCEPÇÕES	110
6.1 MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR	113
6.2 <i>GIFT SHOP</i> MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR	119
7 PROJETO: DESENVOLVENDO UMA COLEÇÃO DE MODA	124
7.1 PESQUISA DE REFERÊNCIAS: TENDÊNCIAS	127
7.2 TEMA DE INSPIRAÇÃO	129
7.3 ELEMENTOS DE ESTILO	131
7.4 CARTELA DE CORES	132
7.5 CARTELA DE MATERIAIS	134
7.6 CARTELA DE SUPERFÍCIES	136
7.7 ESBOÇOS E CROQUIS	138
7.8 QUADRO DE COLEÇÃO, DESENHOS TÉCNICOS E FICHAS TÉCNICAS	151
7.9 MODELAGEM E MONTAGEM DAS PEÇAS	157
7.10 COMUNICAÇÃO DA COLEÇÃO	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	171
ANEXOS	176
ANEXO A – EMBLEMÁTICOS <i>BLUESMEN</i> E SEUS TEXTOS VISUAIS	177
ANEXO B – PAPEL SOCIAL DA MODA: SOB A PERSPECTIVA DE DIANA CRANE	178

ANEXO C – ENSAIO ETNOGRÁFICO _____	180
ANEXO D – VIVÊNCIA 07 _____	181
ANEXO E – BIG CHICO _____	182
ANEXO F – CARDÁPIO _____	183
ANEXO G – FESTIVAL MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR _____	193
ANEXO H – GIFT SHOP MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR _____	194
ANEXO I – AUTORIZAÇÕES _____	195
ANEXO J – ILUSTRAÇÕES _____	196
ANEXO K – FICHAS TÉCNICAS _____	197

1 INTRODUÇÃO

O passado influenciou muito a formação do mundo de hoje. Retomar alguns pontos da sua história auxilia-nos a compreendermos as transformações pelas quais passaram as sociedades humanas em seu tempo e espaço, a dimensão que o homem teve e tem. Os caminhos percorridos e os acontecimentos fornecem relevantes explicações de nossas origens, processos de aquisição de valores culturais, sociais e tecnológicos. A capacidade de deslocar-se por esses caminhos revela o amplo papel que um povo carrega para afirmar-se. A indumentária, inserida no próprio desenvolvimento da humanidade e, conseqüentemente, no progresso e mudanças de costumes, expressa valores, usos e hábitos. Elemento ativo na elaboração e reelaboração das práticas culturais tradicionais e influenciadora de outras novas.

Muitos indivíduos encontram na música formas de revelação de suas culturas. Ela possui variáveis apropriações, usos e sentidos dentro da sociedade na qual está inserida (e se insere). A cultura exerce um papel fundamental para delimitar as variadas personalidades, os padrões de conduta e as características próprias de cada grupo humano. A identidade, única e distinta, completa, tanto na percepção individual ou coletiva, pode ser vista como um trânsito intenso e tamanha complexidade. Produzindo o sentido de saber se reconhecer, a identidade cultural compõe um conjunto de relações sociais e patrimônios simbólicos historicamente compartilhados, que estabelece a comunhão de determinados valores entre os membros de uma sociedade (HALL, 2002).

Os escravos africanos que foram trazidos à força para a região Sul dos Estados Unidos (EUA), labutavam nas *plantations*. Ou seja, em um modelo agrícola fundamentado na monocultura de exportação mediante a utilização de latifúndios e mão-de-obra escrava, cuja principal produção era a do algodão, especialmente para abastecer a indústria do Norte – mas havia outras, como tabaco e milho (KARNAL et al., 2011). Eles trouxeram consigo unicidades de seus antepassados e a mistura que adveio do choque entre o novo ambiente e a terra natal foi composta por particularidades que moldaram e afirmaram a população afroamericana.

Gênero musical popular, o blues desafiou durante muito tempo os hábitos da escrita musical, pois descende de uma longa tradição oral (MUGGIATI, 1995). Seu estudo profundo, ao contrário de muitos outros ritmos, apoia-se em raras fontes

escritas, na escuta atenta e comparativa das gravações sonoras. A sua história, evolução e sucessivas mutações são inseparáveis da longa luta pela inclusão na sociedade de direitos e formação do povo afroamericano; para quem, durante décadas, mais do que música, o blues significou seu principal meio de expressão (POSTALI, 2011). Apenas um século separa o fim da Guerra Civil e a emancipação dos escravos negros do reconhecimento internacional do blues. A dimensão e o prestígio que ele alcançou, por sua originalidade, vigor e riqueza, leva a sua música a ser permanente revisitada. Na tentativa de compreender os complexos mecanismos que determinaram certa “adoção de aparência” no blues, esta pesquisa terá como propósito traçar os aspectos essenciais das relações socioculturais que mediaram a criação e as transformações no uso da vestimenta do *bluesman* – cantor de blues ou “bluseiro”.

A moda e seu estudo desde as origens e sua consequente evolução, como fenômeno cultural, demonstra como sua função de indicar *status* social foi gradativamente alterada para a de fator de construção da identidade do indivíduo, mediante sua correspondência com valores que cada um escolhe cultivar (CRANE, 2006). A linguagem simbólica das roupas e a maneira como informam sobre a orientação sociopolítica servem como fontes de informação sobre costumes e hábitos de um povo. Estes serão os elementos usados para delinear as mudanças na natureza das relações entre as classes sociais e estilos de vida, alargar a compreensão da cultura material e de seus códigos. Interessante realçar que esses estudos são subdesenvolvidos, pois, embora as narrativas de vestuário elegante deem a impressão de consenso, a moda na verdade envolve um alto grau de debate e controvérsia. As roupas e as escolhas constituem campos de valia para examinar as relações entre discursos marginal e hegemônico (CRANE, 2006).

O vestuário e os estilos, relacionados em si, são carregados de uma ampla gama de significados ideológicos, verdadeiras “pautas sociais”. Os estilos assimilam o real de uma maneira diferente e complementar à linguagem. As aparências não enganam: sempre houve indivíduos ou grupos que exprimiram sua revolta contra as normas sociais através da vestimenta. Segundo Bollon (1993), os movimentos de estilo correspondem a um tipo de música, mentalidade e estética, sistemas inteiros de significação: suas manifestações desafiam normas de bom gosto vigentes e revelam uma relação histórica e política. Do próprio processo de criar cultura e de sua intrínseca necessidade para sobrevivência e progresso, emergiram,

espontaneamente, movimentos como o denominado *zoot-suit*. O estilo representativo surgiu em meio a subculturas afro-hispano-americanas do *Harlem* e de *Los Angeles*, e teve o seu apogeu durante a 2ª Guerra Mundial (BOLLON, 1993). Neste trabalho, esse discurso, expresso através da reivindicação à dignidade diante da desumanização e da discriminação, fundamenta a relação com a aparência do *bluesman* e a formação cultural desta.

Com base nestes elementos, este estudo tem por objetivo geral pesquisar de forma sistêmica o cenário histórico dos EUA no que diz respeito ao contexto sociocultural do (estilo) blues. Acredita-se que somente através de uma abordagem deste tipo é possível compreender o mesmo e, principalmente, dar-lhe seu lugar exato na civilização americana. Especificamente, visa compreender as suas origens e o campo que o fez emergir, evoluir e ser reconhecido internacionalmente como gênero musical. Ainda, identificar os aspectos culturais que influenciaram a sociedade ao longo desse tempo e os componentes característicos que determinaram o texto visual do *bluesman*.

A questão consiste em desenvolver uma coleção de alfaiataria, com base cultural e histórica nos aspectos que permeiam o cultivo do blues, para a *Gift Shop* do Mississippi Delta Blues Bar, cujo público-alvo são músicos. Este estabelecimento se localiza no município de Caxias do Sul, na região da Serra Gaúcha, uma cidade de vanguarda no cenário blues em nosso Estado.

Para tais procedimentos, utilizaremos os métodos de natureza aplicada, exploratória e explicativa, pois a meta é compreender a cultura blues e aprofundar o conhecimento sobre a vestimenta do cantor. A metodologia de trabalho é, inicialmente, composta por técnicas de investigações bibliográficas (levantamentos históricos), audiovisuais, fotográficas e virtuais. A seguir, apresenta um ensaio etnográfico que visa o estudo dos objetos e suas relações, “ao longo do tempo com o envolvimento e a inclusão do observador no processo. Pressupõe o contato direto com o dado, as pessoas, o fenômeno etc.” (PRODANOV, 2013, p. 40). Em razão do interesse da autora no gênero musical e seu visual, o ofício desta prática iniciou-se em um período anterior à elaboração do projeto aqui presente. A pesquisa qualitativa de campo teve o foco de gerar as informações necessárias para a conceituação do Mississippi Delta Blues Bar e sua *Gift Shop*; e, simultaneamente, a aparência do músico de blues na atualidade; e o mapeamento das próximas etapas do processo criativo. A coleta das informações, dados e evidências foi feita através

da observação participante e outras técnicas, como entrevistas não e semiestruturadas, além das análises, sistematizadas em doze vivências cronológicas, desde maio de 2012 até agosto de 2013.

Este primeiro capítulo apresentou a introdução deste trabalho e o leitor encontrará os próximos distribuídos da seguinte forma:

O segundo capítulo traz a abordagem histórica dos EUA com ênfase no contexto sociocultural do blues, registrando desde a Guerra Civil até a década de 1960, período considerado de *revival* do blues – em virtude de seu reconhecimento internacional, através do fenômeno conhecido como “invasão britânica” e do *rock ‘n’ roll* como veículo de difusão. Neste ínterim, encontram-se: a situação do negro em solo americano; as categorizações raciais aplicadas na época; os fundamentos do blues; sua consolidação como gênero musical; o território e identidade; a evolução e vertentes; sua reconfiguração e, finalizando, uma curta descrição dos músicos simbólicos, junto de especulações dos textos visuais de cada um, afim de transitarmos para os estudos da moda.

O terceiro conceitua moda voltada para este estudo e examina o seu papel social: os aspectos essenciais da relação das classes populares com as transformações da cultura da indumentária masculina, especificamente nos séculos XIX e primeira metade do XX, envolvendo países como Inglaterra e França, com foco nos EUA. Segue o trajeto da industrialização e consumo e os discursos dos códigos que a moda veicula: *status* de usuário e filiação a valores específicos de um grupo. Após a compreensão, pesquisa a cultura *zoot-suit*, finalizando com o que vem a ser movimento de estilo.

O quarto explica a constituição da metodologia de ensaio etnográfico e a maneira como procedemos em campo de ação; também o adicional em relação à prática: a vida virtual.

O quinto descreve o necessário de cada uma das vivências e, simultaneamente, introduz as restritas informações, dados e evidências obtidas em campo, analisando-os.

O sexto conta com um breve conceito sobre o que é Marketing, 4P's, público-alvo, concorrentes diretos/indiretos, princípios norteadores e marca. Após a compreensão das explicações, exibi a contextualização do Mississippi Delta Blues Bar e, por extensão, sua *Gift Shop*.

O sétimo e último capítulo apresenta o processo criativo da coleção de moda:

a proposta, os conceitos empregados e as etapas projetuais aplicadas para o seu desenvolvimento, bem como os resultados.

2 FUNDAMENTOS DO BLUES

O blues é um gênero musical popular vocal e ou instrumental, com fortes raízes estilísticas na África Ocidental – origem de grande parte dos negros escravos da América. Ligado em alto grau à cultura afroamericana oriunda do Sul dos EUA (Alabama, Mississippi, *Louisiana* e *Georgia* predominantemente), misturou ritmos e melodias africanas e europeias. Segundo Muggiati:

[...] o blues nasceu com o primeiro escravo negro na América. Da África os negros trouxeram sua expressão vocal básica - os *hollers* -, gritos de entonações estranhas que cortavam os céus do Novo Mundo como uma espécie de sonar, explorando um território desconhecido (1995, p. 9).

Ainda que repleto de um sentido poético, o autor expressa a essência da origem do blues. Demonstra que, além de gênero musical, é uma representação e ferramenta de cultura, de afirmação do negro diante da sociedade colonial, e uma forma de se inserir na mesma (KARNAL et al., 2011). Esse grito primal dos escravos, a expressão característica que veio na bagagem de suas memórias (autêntica voz de onde muitas canções evoluíram) era um meio de linguagem e de comunicação nos campos e nas ruas das cidades – tal qual na África. Sofria variações e se alterava em igual velocidade à que eles mesmos criavam e começavam a compartilhar uma cultura própria, submersa na cultura americana. Esta, por sua vez, ancorada na tradição europeia.

Os africanos¹ que chegaram ao Novo Mundo, considerados ferramenta humana, foram separados e privados de qualquer liberdade. O reduto da escravidão centrava-se no Sul do país e possuir um escravo era valioso bem: a sua quantidade simbolizava posição de prestígio social do proprietário. A mão de obra escrava fazia parte do mercado econômico (uma complexa rede de compra e venda), sustentando a produção nos campos e movimentando milhões de dólares (KARNAL et al., 2011). Por mais que o tráfico tenha sido declarado ilegal em 1808, ele continuou até o final da Guerra Civil Americana. Esta também conhecida como a Guerra de Secessão ocorreu entre 1861-65 e uma de suas principais motivações foi a posição antiescravagista dos estados do Norte². Estes visavam a expansão das chamadas

¹ “O primeiro navio holandês com escravos negros chegou à Virgínia, em 1619” (KARNAL et al., 2011, p. 63).

² Norte: industrial, classe média nascente e trabalhadores livres, assalariados e pequenos proprietários. Superava o Sul em população e tinha concentração das maiores empresas dos EUA; estradas de ferro e revolução industrial em andamento desde 1820. Interação economicamente com o

terras livres³, enquanto o Sul⁴ lutava para estender a escravidão para o Oeste (TOTA, 2009). Tanto nos territórios Sul como Norte, os negros estavam fora de decisões políticas e eram vítimas de preconceito. A ideia da superioridade do homem branco era comum e inquestionável na época. No último quarto do século XIX, um novo sistema de dependência racial havia surgido nos EUA, a partir do Sul ex-escravista⁵, baseado em leis *Jim Crow*⁶:

O termo “*Jim Crow*”, nascido de uma música popular, referia-se a toda lei (foram dezenas) que seguisse o princípio “separados, mas iguais”, estabelecendo afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Em 1885, a maior parte das escolas sulistas também foram divididas em instituições para brancos e outras para negros. Houve “leis Jim Crow” por todo o sul. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 a Suprema Corte derrubaria a ideia de “separados, mas iguais” (KARNAL et al., 2011, p. 145).

Uma profunda segregação, amparada em critérios raciais (à exceção do mundo do trabalho, onde brancos e negros conviviam), era consolidada pela sociedade por todo o Sul. Nessas regiões, os negros perderam o direito de voto⁷, entre outros antes conquistados, e foram socialmente separados, impedidos de se misturar ou mesmo conviver entre os brancos nos espaços públicos. A sua terrível condição era reforçada pela violência dos linchamentos⁸ - com aval de autoridades locais e leis específicas (KARNAL et al., 2011). Para sustentar a preponderância branca, os racistas, frequentemente com a cooperação dos políticos e policiais,

Sul. Enriquece mais com a vitória, fortalecendo a indústria têxtil, de calçado e principalmente a bélica (TOTA, 2009).

³ Terras ocupadas apenas por nativos norte-americanos, localizadas no Oeste estadunidense, as quais ainda não estavam incorporadas ao território (TOTA, 2009).

⁴ Sul: agrícola, escravista e senhoril. Participava do comércio internacional: tinham relações com França e, em especial, Inglaterra, porém ambos negaram apoio. Maior força política no governo federal e nomes de estratégia militar do país. Interagia economicamente com o Norte. Abraham Lincoln proíbe entrada e saída de alimentos, devastando o Sul e gerando colapso econômico e destruição (TOTA, 2009).

⁵ Em janeiro de 1863 foi proclamada a Lei de Emancipação dos escravos. A lei federal que proibiu a escravidão só foi promulgada em 1865, como Décima Terceira Emenda da Constituição norte-americana (TOTA, 2009).

⁶ Usado na primeira metade do século XIX como adjetivo pejorativo em relação aos negros, ganhou tal denominação em alusão ao *Jump Jim Crow*: um número de dança criado em 1828, pelo comediante branco *Thomas Dartmouth Rice*, no qual parodiava os negros (JOHNSON, 2010).

⁷ Em 1870 foi aprovada a “Décima Quinta Emenda, que proibia, de uma vez por todas, a discriminação do sufrágio por motivo de “raça, cor, ou anterior condição de servidão”. [...] Na prática, foram criados limites à “universalidade” do próprio voto masculino, como exigência de alfabetização, a possibilidade de votar condicionada à propriedade ou a existência de impostos” (KARNAL et al., 2011, p. 145).

⁸ “Entre 1889-99, quase duzentas pessoas por ano, em média, eram linchadas por supostos crimes contra a supremacia branca. Esse período foi também o auge da promulgação das leis *Jim Crow*” (KARNAL et al., 2011, p. 149).

espancavam, enforcavam ou queimavam mediante as mais banais suspeitas. Ainda neste panorama de segregação, existia uma corrente extremista que defendia o extermínio da “população inferior”: a Ku Klux Klan (KKK). A KKK consiste em uma sociedade secreta racista dos EUA que apoia a supremacia branca. No seu período mais forte foi localizada, principalmente, nas regiões do Sul, em estados como *Texas* e *Mississippi* (KARNAL et al., 2011). Ancorada numa antiga tradição de linchamentos, além de perseguir os negros, ela combatia brancos liberais que apoiavam o fim da segregação: chineses, judeus e outras “raças” julgadas inferiores (KARNAL et al., 2011).

Em 1900, dos 10 milhões de negros em solo americano, 90% moravam em estados sulistas. Grande parte trabalhava nas terras das regiões algodoeiras, que mantinham os negros formalmente livres, porém, cativos economicamente. As relações trabalhistas eram constituídas, em sua maioria, pelo sistema chamado *sharecropping* (meeiros), uma espécie de arrendamento das terras de latifundiários brancos (TOTA, 2009). A figura 1 ilustra o dia-a-dia dos escravos na lida:

Figura 1 – Plantação de algodão em *West Point*, Mississippi, 1908



FONTE: site Tá na Pauta, 2013

Neste contexto, o blues originou-se, basicamente, do canto dos escravos nas plantações de algodão, as chamadas *work-songs* (canções de trabalho):

O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não podia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos receavam que pudessem ser usados como um

código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. Era usada nas *work-songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. Estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranquilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que seus escravos estavam sob controle, no devido lugar (MUGGIATI, 1995, p. 9).

Há quem defenda que o blues também nasceu a partir das chamadas *spirituals*⁹, canções criadas pelos escravos a partir das histórias da Bíblia¹⁰ e da música religiosa. Uma consequência de os negros sofrerem evangelização maciça no início do século XIX, contexto no qual o canto religioso africano era proibido. Conforme Herzhaft:

[...] provavelmente desde o início do século XIX, o canto religioso tornou-se um dos meios de expressão privilegiados (porque, é claro, autorizado) do gênio africano. Com uma considerável capacidade de adaptação, os escravos negros transformaram os hinos batistas e metodistas em cantos que misturavam as origens africana e europeia e que se espalharam no mundo inteiro sob o nome de *negro-spirituals* (1989, p. 18).

De acordo com o intelectual James Weldon Johnson, autor do livro *Autobiografia de um Ex-negro* (2010), as *jubilee songs* ou *spirituals* eram canções entoadas pelos escravos negros como uma forma de expressar sua religiosidade e suportar as agruras do trabalho durante o cativeiro; não raro, carregavam também planos de revolta e fuga. Outro fator seria a leitura da Bíblia, que possibilitou aos escravos o aprendizado das primeiras letras, em uma época na qual a educação dos negros era proibida. Contudo, Muggiati (1995) assegura que o blues tem muito mais a ver com a realidade prática das *work-songs* (os cantos ressoados nas rotinas opressivas de trabalho e de vida) mas que, musicalmente, os hinos religiosos também deram sua contribuição: para ele, os acordes básicos¹¹ do blues provêm da harmonia¹² europeia.

Quaisquer que tenham sido as suas formas de criação, definir por completo o blues, precisar o seu nascimento e quem foi seu primeiro cantor é inviável. Este

⁹ Nos primeiros anos após a Guerra Civil, um coral da Universidade *Fisk*, de *Nashville, Tennessee* (o *The Fisk University Jubilee Singers*), foi o primeiro grupo a cantar essas canções em apresentações públicas; logo, o nome do grupo vocal incorporou-se àquele gênero de músicos, que serviria de base para outras tantas formas musicais associadas aos afroamericanos, como o blues e o jazz (JOHNSON, 2010).

¹⁰ As igrejas evangélicas de denominação batista e metodista foram as que mais congregaram negros (JOHNSON, 2010).

¹¹ Tecnicamente conhecidos como tônica, subdominante e dominante (MUGGIATI, 1995).

¹² Na música, harmonia é “a combinação dos sons simultâneos” (CHEDIAK, 2009, p. 41).

gênero musical está intrinsecamente vinculado aos processos de mudança e evolução da população afroamericana, postulado na existência de duas culturas: africana e europeia - ambas colocadas em contato no solo americano por colonos brancos e escravos africanos. Não existe documento datado que comprove o seu surgimento; porém, está associado ao fim do século XIX e início do XX:

Em 1965, o cantor de blues *Son House* especulava: As pessoas insistem em me perguntar onde os blues começaram e tudo o que eu posso dizer é que, quando eu era garoto, a gente estava sempre cantando nos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria, mas nós fazíamos nossas canções sobre as coisas que estavam acontecendo com a gente na época e acho que foi assim que o blues começou (MUGGIATI, 1995, p. 10).

Os seus cantos expressavam a condição contraditória de ser “livre e cativo ao mesmo tempo”, eram a narrativa da luta por seus próprios sonhos americanos. Amenizavam as preocupações, os sofrimentos e as angústias, desligando a mente de onde estavam; permitiam vislumbrar a ideia de dias melhores. Junto, atingiam as vicissitudes da exploração econômica e da segregação racial (PINHEIRO; MACIEL, 2011). De acordo com Postali (2011), as canções blues:

[...] revelam as lamentações, a dor da segregação, e fazem a crítica social. Nas músicas estão a hibridização de sentimentos e as manifestações da resistência marginal perante o sistema social. São resultados dos processos singulares, dentro dos “territórios marginalizados que, por se caracterizarem pelas trocas culturais, possibilitam novas formas de produção cultural”, se distinguindo “[...] pela maneira como procuram comunicar, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de esclarecer a população e resistir ao sistema” (p. 179).

Enquanto teoria musical, aquela base cultural africana desenvolvida em solo americano, o som do grito primal, “reflete características culturais típicas que têm desafiado análises segundo os padrões convencionais da musicologia ocidental” (MUGGIATI, 1995, p. 12). Na raiz vocal do *bluesman* se encontra a tradição dos *griots* africanos:

O termo *griot*, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra (MELO in LIMA; NASCIMENTO; OLIVEIRA, 2009, p. 149).

Para o povo africano, quando um *griot* morre é uma parte da sua “biblioteca” que desaparece. Tal preservador da palavra, da narração e do mito é testemunha de um passado, cantor do presente e mensageiro do futuro. Essa casta especial de contadores de história (onde música e história se entrelaçam no coração da cultura africana) mantém incrustada a identidade do seu ser e das suas raízes, fundamentada em grande parte no seu passado e nos seus predecessores - somente podem tornar-se anciões, obrigatoriamente, os parentes de primeiro grau (HALEY, 1976). Normalmente acompanhados dos instrumentos musicais kora e ou xilofone, os sábios conservam a memória coletiva e transmitem as tradições de seu povo, circulando entre as aldeias e ensinando os fatos histórico-culturais de geração a geração (MELO in LIMA; NASCIMENTO; OLIVEIRA, 2009).

Também, “a célula básica do blues, a chamada *blue note*¹³”, é uma representação bem clara de análises (nos modelos tradicionais ocidentais), sendo um resultado final de quatro possíveis influências: a da resistência étnica do negro em aderir de forma estrita à tonalidade europeia; a tentativa de adaptar os quartos de tom usados na música da África Ocidental para os instrumentos europeus; uma possível influência da música árabe, através da penetração muçulmana na África Ocidental; “até uma superposição da escala pentatônica africana (de 5 notas) sobre a escala diatônica europeia (de 7 notas), que teria resultado em duas áreas “incertas”, as duas áreas das *blue notes*” (MUGGIATI, 1995, p. 12).

Analogicamente, a voz do escravo apresentou-se como instrumento musical e meio de expressar as próprias tradições - já que, após a *travessia*, tudo lhe foi proibido. Uma vez interditados de tocar instrumentos de menção africana, empregaram os de seus senhores a seu modo. Há que se salientar, também, que, na época colonial, um e outro escravo aprenderam a tocar alguns instrumentos (como violino, flauta e clarinete) ouvindo os músicos brancos, vindos da Europa. Aqueles eram contratados exclusivamente para ensinar música aos filhos do senhoril, enquanto nas festas, voltadas ao puro divertimento dos brancos, quem tocava e dançava eram os negros, escalados à revelia (HALEY, 1976). De acordo com Pinheiro e Maciel (2011), os negros instituíram táticas que subvertiam a lógica do dominador, tocando seus instrumentos de maneira distorcida: assim, a *blue note* é uma “nota de passagem, que se insere na escala da música original, não

¹³ A *blue note* (nota *blue*) é a nota na escala pentatônica que foi baixada meio tom da escala diatônica tradicional (MUGGIATI, 1995).

rompendo com a sua estrutura, mas trazendo uma sonoridade própria e se aproximando da estrutura microtonal da musicalidade africana” (p. 228).

Algo também sucedeu com o uso do canto. A musicalidade encontrou espaço no principal ambiente de convivência coletiva, o trabalho: enquanto uma voz entoava um verso, outros trabalhadores faziam o coro - um sistema de cantoria laboral que acompanha o esquema antifonal de cânticos (chamado-e-resposta) típicos das sociedades africanas (PINHEIRO; MACIEL, 2011). Inicialmente, esses cantos ressoavam em linguagens africanas e, posteriormente, devido à convivência com os fazendeiros e seus capatazes, ocorreu uma mescla com o idioma inglês. Na extensão das expressões religiosas encontramos a mesma composição: também obedece ao esquema de chamado-resposta em suas canções – uma manifestação quase primitiva, sentimental e sempre rítmica (PINHEIRO; MACIEL, 2011).

Estruturalmente, o blues firmou-se em um modo preciso e quase tradicional – esquema de A-A-B, doze compassos divididos em três partes iguais, com cada parte sendo sublinhada por um acorde diferente (MUGGIATI, 1995). Em sua estrofe típica, o segundo verso repete o primeiro:

*I ain't got no money and I sure ain't got no hope?
I ain't got no money and I sure ain't got no hope?
...come in, furnished all the cotton and crops¹⁴*

A origem dessa estrofe pode estar nas antigas *ballits*, baladas anglo-saxônicas que os negros aprenderam na América. “Misturando o grito primal com canções de trabalho, canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e as estruturas das baladas, o afro-americano chegou ao blues, sua principal forma de expressão” (MUGGIATI, 1995, p. 14).

Outra particularidade é a sua letra: uma parte cantada nunca preenche os quatro compassos de cada verso - em geral somente a primeira metade; a outra é preenchida com intervalos (*breaks*) instrumentais (MUGGIATI, 1995). Inicialmente, esses intervalos eram acompanhados por violão, banjo, gaita-de-boca (harmônica) e outros instrumentos que o cantor de blues rural costumava fabricar:

¹⁴ “Eu não tenho nenhum dinheiro e com certeza não tenho nenhuma esperança/ Eu não tenho nenhum dinheiro e com certeza não tenho nenhuma esperança/... entre, pois todo o algodão e colheita se foram (tradução livre)”. Música *Dry Well Blues*, do *bluesman* Charley Patton (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229).

Entre os instrumentos típicos do blues inicial estavam o violão, o banjo (originado do banjor africano), o *one-string* (uma versão do nosso berimbau), a rabeça (principal animadora das danças nas noites de lazer na senzala), a gaita-de-boca, o *kazoo* (com um som parecido ao do pente-com-papel-de-seda) a *Jew's harp* (espécie de mini-harpa usando o interior da boca como caixa de ressonância), o *jug* (botija de barro ou de vidro que, soprada pelo gargalo, fazia o papel dos graves da tuba) e uma quantidade de instrumentos de confecção doméstica, feitos com tabuas de lavar roupa (*washboard*, tocado com as pontas dos dedos cobertas de dedais metálicos); feitos com tinas de banho, cabos de vassoura, caixas de sabão e de charuto (MUGGIATI, 1995, p.14).

Quando o blues chegou à cidade, esses intervalos musicais passaram a ser preenchidos pelos instrumentos de jazz¹⁵. Contudo, nenhum instrumento possuiu tanta flexibilidade quanto o violão para acompanhar, fundamentalmente, a música vocal do blues. Conforme Muggiati (1995), a popularidade do violão de doze cordas foi um dos fatores que contribuíram ao caráter do blues:

[...] inspirado nas técnicas da guitarra havaiana, com estilo *slide* de “deslizar” ou *bottleneck* “gargalo de garrafa”: o músico dobrava as notas correndo ao longo das cordas um pedaço de metal, como uma faca, ou um gargalo de garrafa enfiado no dedo (p. 13).

Destaca-se que, em meados de 1940, o *bluesman* passou a utilizar a guitarra elétrica¹⁶, marca que perdura até os dias atuais. Além do violão, o músico podia também preencher esses intervalos com o recurso simultâneo da gaita-de-boca - presa em volta do pescoço, ao alcance da boca, por um suporte metálico. Assim, mesmo tocando sozinho, “sempre se encontravam em ação duas vozes: o violão e o canto e, durante os *breaks*, o violão e a gaita-de-boca” (MUGGIATI, 1995, p. 15). Segundo o site do gaitista Flávio Guimarães¹⁷,

[...] devido ao seu baixo custo, ela rapidamente se popularizou, chegando aos Estados Unidos na época da Guerra Civil, onde foi incorporada pelos afro-americanos, que, com o passar do tempo, foram descobrindo suas reais potencialidades. Criada na Alemanha, a gaita diatônica encontrou solo fértil nos Estados Unidos, onde o instrumento foi um dos alicerces da formação de um estilo musical que viria transformar toda música do século XX, o blues [...]. A harmônica está para o blues assim como o sax está para

¹⁵ Gênero musical que surgiu em meados de 1910 na região de *New Orleans* e em suas proximidades, tendo seu auge entre 1920 até 1960. É um tipo de música baseada em um ritmo desacentuado, com harmonia muito própria e diferentes efeitos de timbres (HOBSBAWM, 2012).

¹⁶ Instrumento aperfeiçoado a partir de um violão com corpo semi-sólido, no início da década de 1940, por Les Paul e Leo Fender; constituído de um tronco maciço com amplificadores e duas caixas acústicas acopladas em suas laterais. Posteriormente, vindo a culminar nas guitarras de corpo sólido e acústicas (sem o tronco maciço). THE HISTORY OF ROCK N' ROLL: the Sounds of Soul. Documentário completo. (56:03 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Bg9V2p-zgwQ>>. Acesso em: 09 nov. 2013.

¹⁷ Integrante da popular banda brasileira Blues Etílicos: considerada uma das mais importantes no cenário nacional de blues, tem 27 anos e ainda se encontra em atividade (GUIMARÃES, 2013).

o jazz. Completamente portátil, auto-suficiente e bastante barata para o *blueseiro* mais duro, nas mãos certas é o instrumento que mais se aproxima das sutilezas da voz humana. Lamentando, gemendo, chorando, rindo, sussurrando... perdendo somente para o canto, a gaita é capaz de algumas das mais diretas expressões do sentimento blues (GUIMARÃES, 2013).

Até o momento, com um vasto campo de interpretações dos inúmeros pesquisadores, a palavra “blues” ainda é um mistério e as suas origens continuam obscuras. Segundo Ribeiro, o termo “definia um estado de espírito e já no século 16 existia a expressão *blue-devils*, demônios da tristeza”; já os primeiros registros escritos datam do século XIX, com um sentido de tristeza profunda ou depressão (RIBEIRO, 2005, P.12). O folclorista Alan Lomax¹⁸, responsável por muitas gravações de canções e entrevistas com músicos negros da época, nos quais formam o arquivo de Música Folclórica da Biblioteca do Congresso Estadunidense, emprega o termo como linguagem corrente, sem jamais aprofundar o seu sentido etimológico (HERZHAFT, 1989). Ao contrário da procedência da palavra, a sua trajetória musical está vinculada a algumas datas-chave, conforme veremos a seguir.

2.1 CONSOLIDAÇÃO DO BLUES

Um consenso entre os estudiosos do gênero é que o blues só se tornou conhecido quando a sua essência passou a ser um meio de descrever o estado de espírito da população afroamericana, após o término da Guerra Civil, conforme visto anteriormente. O contexto histórico do período foi marcado por racismo e grande migração de afroamericanos: “a população americana foi feita e refeita pelas levas sucessivas de imigração no período de 1850-1915” e suas restrições à cidadania plena eram constituídas de firmes obstáculos à inclusão social e cultural (KARNAL et al., 2011, p. 181). Desde antes da guerra, grande número de negros já haviam fugido da escravidão para encontrar refúgio no Norte. Com a segregação “implantada” nos estados do Sul, os grupos de migração se alastraram, demonstrando um profundo anseio da população negra por alternativas políticas e

¹⁸ O musicólogo, escritor e produtor Alan Lomax passou mais de seis décadas a trabalhar para promover o conhecimento e a valorização da música popular do mundo. Começou sua carreira em 1933, ao lado de seu pai, o folclorista pioneiro e também musicólogo John Lomax. ASSOCIATION FOR CULTURAL EQUITY. Disponível em: <http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_bio.php>. Acesso em: 02 nov. 2013.

emancipação dos afroamericanos (TOTA, 2009). Nos seus primeiros anos, o êxodo¹⁹ do Sul para o Norte ocorreu provocado pela busca de salários melhores e possibilidades de mudanças, na tentativa de escapar da condição de casta subordinada. Ainda que as circunstâncias do Norte fossem mais brandas, também não eram fáceis, pois as ideias racistas estavam bem ancoradas na cultura dominante; mesmo assim, em comparação ao racismo sufocante do Sul, suas cidades ofereciam a muitos uma esperança de prosperidade e liberdade social (KARNAL et al., 2011).

As desigualdades e a miséria evidenciadas pelo drástico crescimento econômico e urbano provocaram acirrados questionamentos e protestos (TOTA, 2009). Durante a chamada “era progressista²⁰” (1900-1920), surgiram vários movimentos sociais, culturais e políticos. Os negros, por meio de uma consciência positiva das suas heranças e tradições afroamericanas, desenvolveram a ideia de que a vida intelectual e artística²¹ era capaz de valorizá-los, desafiar o racismo e promover políticas progressistas no país (RIBEIRO, 2000). Nas grandes cidades do Norte, as comunidades negras se ampliaram em bairros e regiões diversas (como a Zona Sul de Chicago e o *Harlem* em *New York*), proliferando clubes e igrejas de fiéis negros (KARNAL et al., 2011). Simultaneamente, passaram a frequentar bares e casas de shows exclusivos da sociedade dominante, mas apenas por convite ou na companhia de brancos (JOHNSON, 2010). Aos artistas, músicos, poetas e escritores da época cabiam exprimir essas novas experiências de migração e vida urbana.

De acordo com Muggiati (1995), o primeiro blues foi verdadeiramente publicado em 1912, pelo *bluesman* William Christopher “W.C.” Handy (1873-1958; se autointitula “pai” do blues), com o título de *The Memphis Blues*. Tratava-se de nova versão de uma canção chamada *Mister Crump*, que ele tinha composto para a campanha eleitoral do prefeito de *Memphis*, Edward Hull “Boss” Crump. Em 1913, sem muito êxito, a sua companhia de música divulgaria *Jogo Blues* - composta e

¹⁹ Contexto histórico conhecido como a Grande Migração ou *Great Migration*. Dividida em duas fases pelos historiadores (e varia conforme o mesmo): a primeira de 1910 a 1930, e a segunda de 1940 a 1970. A precarização da vida e o racismo no Sul, em contraponto à oferta de trabalho nas indústrias do Norte, foram os fatores decisivos dessas migrações. (KARNAL et al., 2011).

²⁰ Os EUA entrariam no século XX como o maior poder econômico do mundo. Período histórico caracterizado pela exploração extrema da classe trabalhadora e crescente exigência de mudanças políticas e sociais (TOTA, 2009).

²¹ O Renascimento do *Harlem*, “*Harlem Renaissance*”, foi um importante movimento cultural afro-americano com o epicentro no bairro nova-iorquino de *Harlem*. Era constituído por subgrupos unidos em torno de objetivos distintos em termos artísticos, culturais, políticos e com relação à responsabilidade coletiva perante a raça (RIBEIRO, 2000).

interpretada por um pianista local. Após um ano, o próprio Handy acrescentaria algumas modificações, surgindo assim uma das composições mais clássicas de todos os tempos: *St. Louis Blues* (MUGGIATI, 1995).

Nos anos 1920, o blues ingressava na era da comunicação de massa. Seu primeiro registro fonográfico, a gravação de *Crazy Blues* por Mamie Smith (1883-1946), inaugurava todo um novo período (o das *divas*) e o fixava como *Classic Female Blues* (MUGGIATI, 1995). Centralizado nas *imperatrizes do blues urbano*, alçou Mamie ao *status* de *dama* naquela década, quando entrou para a história como a primeira afroamericana a gravar vocais.

Outras divas cultuadas no período foram Bessie Smith (1894-1937), a *imperatriz do blues*, e Ma Rainey (1886-1939), a *mãe do blues* (HERZHAFT, 1989). Bessie foi considerada a mais importante cantora popular das décadas de 20 e 30, estabelecendo na música de sua época o primado do intérprete, do solista e, junto de Louis Armstrong, causando grande influência no jazz. Rainey, por sua vez, é tida com uma das mais antigas cantoras profissionais de blues. São ícones da história daquela era também Clara Smith, Rosa Henderson, Ida Cox, Sara Martin, Ethel Waters, Victoria Spivey e Alberta Hunter (MUGGIATI, 1995).

Muitas destas cantoras, apesar de oriundas de regiões e camadas sociais diferentes (tanto do Sul, quanto das grandes metrópoles do Norte), tinham aprendido canto e representação em turnês de *Vaudeville*²² (HERZHAFT, 1989). Com suas gravações e shows (eram acompanhadas por orquestras musicais) ganharam fama e dinheiro. Algumas também fizeram carreira no teatro ou cinema. Viveram em alto estilo e foram saudadas como autênticas rainhas. Sally Placksin, em seu livro *American Women in Jazz*, descreve a música que estas cantoras faziam (apud MUGGIATI):

[...] em suas canções, as mulheres do blues falavam de uma ampla gama de assuntos e sentimentos e, com a sua franqueza, romperam muitos dos tabus sexuais e sociais da época. Falavam de amor, dor-de-cotovelo, vingança assassina, raiva, prostituição, prisão, abandono, solidão, doença, álcool, inundações, viagem, lar, humor, trens, sexo, navios, superstições, azar, morte, sonhos, vodu, cemitérios, lesbianismo, homossexualidade masculina, sado masoquismo, violência e até dores nos pés. Eram rudes, maliciosas, com o pé na terra, e sua interpretação e seus temas refletiam e tocavam fundo, a própria vida e as experiências do público que as ouvia (1995, p. 93).

²²Gênero de entretenimento de variedades: comédias musicais, espetáculos ambulantes, que percorriam os EUA durante o ano inteiro erguendo barracas no meio de pequenos vilarejos ou das grandes cidades (HERZHAFT, 1989).

Outro fator responsável pela consolidação do blues foi o início de uma revolução tecnológica, em cidades como Chicago e *New York*. Com a nova tecnologia da reprodução sonora, surgia a “era do gramofone”, inaugurando o mercado de discos. Em meados dos anos 20, o método mecânico passaria para o método elétrico, aperfeiçoando as gravações e estimulando ainda mais o consumo destas obras. (MUGGIATI, 1995). Junto, havia mais um fator: o potencial para as *race records*, gravadoras de discos destinados à população negra. Os discos continham uma faixa de cada lado e custavam em torno de 75 centavos, possibilitando a venda nos bairros negros das grandes cidades e pelo correio para os consumidores das zonas rurais (HERZHAFT, 1989). Nesse período, caçadores-de-talentos percorriam todo o Sul, procurando por cantores de blues para abastecer o mercado das gravadoras (MUGGIATI, 1995). Ainda podemos destacar o surgimento do rádio como fundamental para a música e para o blues. Conforme Hobsbawm (1995):

[...] o rádio, pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida à distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. Tornou-se assim um popularizador único da música de minorias (incluindo a clássica e, de longe, o mais poderoso meio de venda de discos) (p. 195).

Assim, o blues iniciava a sua trajetória para a fama nas metrópoles da América. O êxodo da população negra para as grandes cidades do Norte foi um dos fatores responsáveis pelo aparecimento das divas, além dos acidentes naturais, do *boll weevil*²³, da crise econômica, da necessidade de mão-de-obra suplementar pós-1ª Guerra Mundial (1914-1918) e da predisposição histórica dos EUA para uma grande revolução social (HERZHAFT, 1989).

Com a Grande Depressão²⁴, a época das cantoras do blues clássico chegaria ao fim: afundava no esquecimento e nascia a das cantoras de jazz. Conforme Herzhaft (1989), de certo modo é paradoxal que as cantoras de blues clássico tenham aberto o caminho para a gravação do blues e a sua cristalização, pois não representavam verdadeiramente o que era o blues tocado e cantado por toda parte entre as populações negras do Sul. A seguir, averiguaremos este âmbito sulista.

²³ Praga do algodão: destruiu muitas plantações na década de 1920 (KARNAL et al., 2011).

²⁴ A chamada “Crise de 29” foi uma grande depressão econômica no início de 1929, nos EUA; perduraria ao longo da década de 30 e terminaria junto com a 2ª Guerra Mundial (TOTA, 2009).

2.2 BERÇO DO BLUES: TERRITÓRIO E IDENTIDADE

A sociedade estadunidense, durante as décadas que antecederam a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), as chamadas “décadas da discordância” (1920-1940), era marcada por contrastes. Os anos 20 presenciaram um crescimento econômico e a retomada do conservadorismo. As grandes corporações recuperaram a direção da economia, elevando a esperança da população de usufruir dos novos padrões de consumo, lazer e cultura em massa, com a ajuda dos governos, que deixaram de lado as reformas, marginalizaram movimentos sociais e estabeleceram novas medidas contra a classe trabalhadora (TOTA, 2009). O *American Way of Life* se tornou o slogan da América: nascia a “era da sociedade de consumo”, disseminando a ideia da liberdade associada ao consumo em massa como elemento essencial de felicidade e cidadania (TOTA, 2009). Para os negros, houve o aumento dos linchamentos e o ressurgimento da KKK, ampliando sua mensagem de ódio e violenta intimidação (KARNAL et al., 2011).

Os anos 30 foram marcados pela pior crise econômica na história do capitalismo mundial: a queda da Bolsa de Valores. Houve desemprego em massa, pobreza, choque social e desespero. “Trabalhadores rurais, brancos e negros, perambulavam de cidade em cidade em busca de comida e trabalho, dormindo em acampamentos, enquanto outros “corriam os trilhos” dos trens de frete, procurando em vão subsistência decente” (KARNAL et al., 2011, p. 207). Os negros foram expulsos das suas terras no Sul e tratados com indiferença nos melhores casos - e aberta hostilidade racial nos piores. A grande migração continuou do Sul para o Norte, onde a taxa de desemprego era mais baixa. A gravidade da crise e os crescentes questionamentos políticos e sociais também foram refletidos em ofertas culturais. “A Administração das Obras Públicas do governo contratou fotógrafos, musicólogos, atores, artistas plásticos, coreógrafos e músicos para documentar e dar expressão à diversidade do povo americano e suas tradições comuns” (KARNAL et al., 2011, p. 213). Jornalistas e escritores exploraram o tema da vida dos desempregados e pobres rurais, as suas lutas pela sobrevivência e dignidade.

Neste contexto, segundo Muggiati (1995), o berço do blues é o Delta, Delta do Mississippi²⁵:

²⁵ Reagrupa diversos estados, como Mississippi, Arkansas, Sul de Tennessee, Alabama, além de uma parte de Luisiana (MUGGIATI, 1995).

[...] ao ouvir falar no Delta, a maioria pensa no Delta do Mississippi, nas vizinhanças de Nova Orleans. Errado: este foi o berço do jazz. O Delta a que os *bluesmen* se referem, como uma espécie de país mítico, é o delta lamacento do rio Yazoo, que junta suas águas às do Mississippi nas proximidades de Vicksburg, região de inundações bíblicas aonde camadas de lama vão se depositando a cada primavera (1995, p. 19).

Observemos na figura 2 o mapa do Delta, visualizando as regiões que o englobam e o Yazoo Rivers, que possui uma rica vitalidade literária e musical, condizentes com seus solos férteis:

Figura 2 – Mapa do Delta, Delta do Mississippi (EUA)



FONTE: site *University of Mississippi*, 2013

Essa região forneceu as ricas terras para o cultivo do algodão no país, todas baseadas no trabalho escravo: mesmo com a escravatura abolida, os negros continuavam a trabalhar em um regime de semiescravidão, de acordo com o visto

anteriormente (TOTA, 2009). O sistema era tão rígido e autoritário, que os negros empregaram o termo “*bossman*” (patrão) para representar a opressão da justiça e do branco. O índice de linchamentos no estado do Mississippi, nas décadas de 20 a 30, era o maior do Sul, sendo verdadeiros espetáculos públicos, demorados e sangrentos (RIBEIRO, 2000). Qualquer pequeno ato ou movimento incerto que os negros fizessem e fosse motivo para o branco desconfiar, era motivo para prendê-los. O branco, quando precisava construir ferrovias, estradas ou barragens contra enchentes, recorria ao trabalho dos presidiários, a mão-de-obra eleita para tudo, principalmente porque saía de graça. Quando havia falta de trabalhadores, era fácil conseguir: se o negro saísse de casa sem documentos, era preso por vadiagem; se olhasse para uma mulher branca, era preso por estupro; e se retrucava, sua pena era aumentada por desacato à autoridade (KARNAL et al., 2011). Vestidos de pijama listrado e com bolas de ferro presas aos pés por correntes, muitos negros morriam nas fugas desesperadas; outros recorriam ao blues: nas penitenciárias do Mississippi foram encontrados alguns “bluseiros” (MUGGIATI, 1995). A figura 3 apresenta o uniforme usado na época pelos presos e o *bluesman* Leadbelly (seção 2.5), na penitenciária Estadual de Louisiana²⁶ (*Angola Prison Farm*) com o folclorista John Lomax (nota de rodapé 18), em meados da década de 1930:

Figura 3 – Bluesman Leadbelly e o folclorista John Lomax



FONTE: Arquivo da autora, 2013

²⁶ ÉCOLE W.S. HAWRYLAK ELEMENTARY SCHOOL. Disponível em: <<http://wshawrylak.rbe.sk.ca/node/1345>>. Acesso em: 09 nov. 2013.

Conforme Muggiati, “na atmosfera opressiva do Delta, era natural que os negros se voltassem para o blues. Ali vivia uma densa população afroamericana, pobre e isolada, forçada a criar suas próprias diversões” (1995, p. 20). A cena típica do sub-proletariado nas plantações era a de uma legião de negros trabalhando de maneira desgastante no embalo dos cantos (os blues): seu modo mais pessoal e melancólico de expressar os sentimentos. De acordo com Muggiati (1995), foi no Mississippi que nasceram figuras lendárias do blues, como Ike Zinnerman, o “bluseiro” que gostava de tocar à noite em cemitérios. Lá é que o compositor W. C. Handy escutou pela primeira vez uma música a qual chamou de primitiva (um trio instrumental de blues); e onde surgiu um dos primeiros blues com alusão à ferrovia – “trens e trilhos correm como sangue pelas veias do blues. [...] é quase um veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição” (MUGGIATI, 1995, p. 29). Historicamente, foi o sistema de fuga usado pelos abolicionistas para ajudar os escravos a terem liberdade: uma rede de casas amigas (estações), nas quais os negros se abrigavam à noite durante sua escapada (KARNAL et al., 2011).

Os primeiros palcos dos *bluesmen* foram as humildes *jook joints*: barracos de madeiras que abrigavam uma mistura de bar, salão de dança e sala de concerto. Segundo Muggiati (1995), praticamente todas as cidades do Delta possuíam uma ou duas dessas. Situadas o mais longe possível das igrejas, representavam a contrapartida da missa de domingo: eram os embalos de sábado à noite. Antes de as *jukeboxes* (máquinas nas quais se coloca uma moeda para um disco tocar a escolha do cliente) substituírem os cantores, estas festas eram animadas pelas doses de bebidas clandestinas da Lei Seca (os proprietários pagavam aos policiais para manterem o olho fechado), servidas em copos de lata ou canecas de vidro (verdadeiras armas para qualquer confusão que acontecesse, o que era comum), ao som dos blues. Em uma época na qual um disco não ultrapassava três minutos de música, os blues das *jooks* chegavam a durar meia hora ou mais e as cenas de duelos musicais eram comuns. Normalmente os *bluesman* eram desafiados por um e outro cantor. Segundo o autor, especialistas em blues apontam algumas gravações de Eddie James House (mais conhecido como Son House, um influente cantor e guitarrista de blues; 1902-88; seção 2.5), como notáveis reconstituições das músicas que se fazia nas *jook joints*. Outro grande cantor e guitarrista do Delta foi Tommy Johnson (1896-1956), conhecido por seu falsete vocal e modo de tocar. A

figura 4 ilustra trabalhadores migrantes no *lounging* da *jook joints* em Belle Glade, Florida 1941; nela, realçamos seus textos visuais:

Figura 4 – Jook Joints. in Belle Glade, Florida 1941



FONTE: site *Fine Art America*, 2013

No “*patois*” dos negros do Sul, havia uma distinção entre os *musicianers* e os *songsters*: enquanto os primeiros destacavam-se por sua eficiência instrumental, os demais eram apreciados por suas qualidades como cantores e compositores (MUGGIATI, 1995). Os *bluesmen* do Delta equilibravam estas duas características, além de serem os precursores da técnica musical do *note-bending*, que consiste em subir na escala as notas do violão – através do estilo *slide*. Utilizavam o que estivesse à mão, como barras de ferro, pedaços de cano, gargalos de garrafas, facas e até ossos de animais (MUGGIATI, 1995). Um dos mestres desta técnica foi Charlie Patton (-1934), mais conhecido como Charley Patton. Considerado o pioneiro do *Delta Blues*, tocava baladas e canções folclóricas, *covers* de canções populares e até alguns números de *ragtime*²⁷. Apesar da dicção um pouco confusa, possuía um admirável senso rítmico, que ocultava quaisquer deficiências melódicas ou harmônicas (HERZHAFT, 1989). Quando morreu acabou levando uma parte

²⁷Gênero musical norte-americano muito popular nas décadas de 1890 a 1910. Sua principal característica é o ritmo sincopado, oriundo da marcha militar, com o acréscimo de elementos da música afro-americana. Surgido como uma dança na *Louisiana*, ganhou o mundo como um gênero de música instrumental graças à genialidade de compositores como *Scott Joplin* e *Joseph Lamb* (JOHNSON, 2010).

importante do blues: a tradição do Delta. A figura 5 ilustra o pioneiro do *Delta blues* e observemos sua vestimenta:

Figura 5 – Charley Patton



FONTE: site *Mobile River: Kplu News for Seattle and the Northwest*, 2013

O violão com o estilo *slide* e a gaita-de-boca acabaram tornando-se a marca registrada desses músicos que definem o *Delta blues*. Dos vocais mais introspectivos e calmos aos mais entusiásticos e ferozes, os *bluesmen* se debulhavam em solos, cantando ardentemente toda a emoção de que era constituído o blues. Geralmente falavam de assuntos populares, como mulher, trabalho, superstição, viagem, união, separação, sexo, amor, traição, doença e religião. Ora as suas composições assumiam tons de fantasia quase cômica e lirismo intenso, em outras traçavam uma interseção perfeita entre coletivo e individual (MUGGIATI, 1995). De acordo com o historiador de literatura e de música Marshall Stearns, “a linguagem do blues é enganosamente simples. Por trás de tudo há um ceticismo agudo que penetra na fachada florida de nossa cultura como uma faca” (MUGGIATI, 1995, p. 34).

Enquanto formação cultural, o blues (visivelmente vinculado a escravos e a processos de resistência) continuou se mostrando como um meio de enfrentar aquela opressão imposta pelo cotidiano, estabelecendo suas próprias táticas - nele sempre é possível quebrar as correntes do medo. Com o fluxo Sul-Norte centrado em cidades urbanas, industrializadas e desenvolvidas, as possibilidades de progresso musical dos “bluseiros” negros eram maiores. A multiplicidade dos estilos de vida, as maiores quantidades de mudanças fundamentais, os choques culturais, a intensificação das diversidades, as variedades de fontes de inspiração, tudo apontava em uma direção: não havia uma forma única de compor. Mesmo que apenas culturalmente, por meio da música, o negro se inseria na sociedade de maneira progressiva, infiltrava-se no berço da nascente industrial a ponto de reinterpretá-la. As inovações tecnológicas favoreceram a sua expansão e o surgimento das *big bands* só viria a reforçar a sua disseminação. A explosão do Chicago Blues e o advento da eletricidade na música levam-no a um novo patamar, conforme veremos no item a seguir.

2.3 EVOLUÇÃO DO BLUES E VERTENTES

O blues de origem do Delta do Mississippi (procedência dos primeiros registros fonográficos) favoreceu a criação de uma cultura firme, centrada na expressão do negro escravo sulista. Desde o começo do século XX, o blues enriqueceu através dos músicos itinerantes de outras regiões do Sul, do Sudoeste (*Texas, Oklahoma e Luisiana*) e da Costa Leste (*Carolinas, Virgínias*), e das outras tradições musicais localmente implantadas (HERZHAFT, 1989). Essas fusões deram início a outras formas de blues, que se desenvolveram de modo autônomo: *Texas Blues, New Orleans Blues, Memphis Blues, St. Louis Blues, Chicago Blues, Detroit Blues, Louisiana Blues* e etc.

Nos tempos de consolidação, quando o blues iniciava sua caminhada para a fama, na chamada “era dos Loucos Anos 20”, nascia, simultaneamente, também a “era do Jazz”. Conforme Muggiati,

[...] blues e jazz corriam em linhas paralelas, como os trilhos de uma ferrovia. Do lado do blues, de origem rural, estavam os *songsters*, os cantores; do lado do jazz vinham os *musicianers*, os instrumentistas. Campo e cidade se opunham: os músicos rurais, sem acesso aos instrumentos

(com exceção do violão, da gaita e de instrumentos de fabricação doméstica), concentravam-se no canto; os músicos da cidade, com grande disponibilidade de instrumentos de sopro, deixavam o canto de lado e criavam a partir das *brass bands*, o estilo *New Orleans*, baseado na improvisação coletiva (1995, p. 155).

Dentre os seus estilos derivados, um deles começou a evoluir no Sul, fundindo o piano de jazz com o blues para criar o *boogie-woogie*²⁸. Segundo Muggiati:

[...] começou como uma espécie de adaptação do blues rural pelos pianistas negros das grandes cidades. O violão e o banjo preenchiem os *breaks* nos blues vocais e estabeleciam uma espécie de diálogo com o canto. O piano do *boogie* tocava mais rápido, com uma batida mais forte, e geralmente abolia os vocais. O nome do estilo veio de uma composição de *Pinetop Smith*, *Pinetop's Boogie-Woogie*, de 1928. Os dicionários de gíria dão à palavra *boogie* isolada o sentido de se mexer, sacudir, rebolar, fazer sexo. *Boogie-Woogie* vem associado à música de jazz, *swing* ou *jive*. Quer dizer também “divertir-se intensamente”. O *boogie-woogie* seguia aproximadamente a mesma estrutura do blues (1995, p.162).

Outra vertente foi a transição do blues lento para o andamento mais rápido, chamado *jump*. Também conhecido como *jive*, *jump and jive* ou ainda *shuffle*, era uma combinação de elementos de instrumentação jazz com ritmos de base *boogie-woogie* e letras fascinantes, que proporcionavam um estilo otimista e bem dançante (MUGGIATI, 1995). Por sua vez, essa era uma evolução das *big bands do swing*²⁹. Durante a transição das décadas de 30 para 40, surgiram as primeiras *big bands blues* (grandes bandas de blues): nelas o solista cedia a vez aos conjuntos, pequenos grupos ou mesmo a orquestras completas (HERZHAFT, 1989). A mistura de *boogie* e *jump* no blues, tocado com guitarra elétrica, ajudou a criar o selo *rhythm & blues* (R&B):

O *rhythm & blues*, na verdade, era uma forma de blues urbano mais rápido, usando guitarras e eventualmente baixos eletrificados. Abria também sua instrumentação para saxofones estridentes e roucos, imitando gritos e – contrariando a índole melódica do instrumento – ajudando a marcar o ritmo frenético da nova música (MUGGIATI, 1995, p. 166).

²⁸“*Boogie (woogie)* é um estilo pianístico derivado do blues. Um *boogie* tocado por um *bluesman* com voz e violão é algo parecido ao *boogie-woogie* no aspecto rítmico, uma música enérgica cheia de balanço, que já se distancia do blues dolente tradicional. Até a divisão da música em 12 compassos é às vezes abandonada, sem que deixe de ser blues” (MUGGIATI, 1995, p.137).

²⁹*Big band*: expressão da língua inglesa que designa um grande grupo instrumental (saxofones, trompetes, trombones, guitarra, bateria, baixo ou contrabaixo, piano, violino, viola, violoncelo, flauta, clarinete e instrumentos de percussão; que varia de uma banda a outra, dependendo do estilo e arranjo musical). Associado muito ao jazz, este estilo de formação musical foi muito popular durante os tempos de 1920 a 1950: época da história conhecida como “era do *Swing*” (HOBBSAWM, 2012).

Em suas primeiras manifestações, o R&B era uma versão negra de um predecessor do *rock 'n' roll*³⁰. O termo foi empregado pela indústria musical estadunidense e, inicialmente, era usado para se referir à cena afroamericana que se tornava mais popular com a música urbana. O *jump blues* foi a primeira explosão comercial do R&B, antes mesmo deste rótulo ser criado, no fim dos anos 40 (HERZHAFT, 1989). Em 1950, se referia principalmente às canções blues. Mais tarde, quando ajudou a lançar o gênero do *rock 'n' roll*, o vocábulo começou a ser usado entre os brancos para se referir a estilos como blues elétrico, *soul*, *gospel* e *funk*. Conforme a revista especializada *Billboard*, na sua edição de 15 de março de 1952 (apud MUGGIATI, 1995):

[...] até certa época, havia um grande abismo separando, de um lado, o sofisticado blues da cidade grande e as novidades do rock para os mercados do Norte e, do outro, os blues rurais e do Delta que eram populares nas regiões do Sul. Gradualmente, as duas formas se entrelaçaram e a canção do blues rural, agora apresentada em arranjos que atendem tanto aos gostos do Norte como do Sul, vêm aparecendo em discos de todas as etiquetas de r & b. (...) Alguns artistas até há pouco exclusivos do meio rural vêm alcançando popularidade ultimamente, entre eles Howlin' Wolf, B.B. King, Muddy Waters e outros (expoentes do blues de bar) (p. 166).

Em meados da década de 1940, o uso da guitarra elétrica tornou-se quase geral no blues, permitindo aos seus artistas uma multiplicação de sonoridades e uma diversificação de efeitos jamais atingidos até então. Com a sua primeira grande revolução interna (o tanger eletrificado das primeiras notas do *bluesman* T-Bone Walker; seção 2.5), os adventos da eletricidade na música e da explosão do blues em Chicago, a extraordinária criatividade da música negroamericana deixava de ser restrita a um pequeno grupo para se tornar cultura popular nos EUA (MUGGIATI, 1995):

Essas novas sonoridades elétricas mudaram consideravelmente o blues e permitiram aos novos migrantes negros encontrarem nelas o justo reflexo de suas preocupações e de seu modo de vida, sempre conservando as formas essenciais desta música. Inovação e tradição: a eletricidade fornecia ao blues uma segunda juventude (HERZHAFT, 1989, p. 67).

A ideia das grandes cidades do Norte, relativamente prósperas e acolhedoras para os negros, já havia se espalhado há tempos por todo o Sul. Nessas ondas de migração, o blues não desapareceu, mas evoluiu gradativamente, em função das

³⁰ "O nome *rock 'n' roll* veio da letra de um velho blues de 1922, regravado depois da guerra por *Big Joe Turner*. "*My baby she rocks me with a steady roll*". Quem batizou o novo estilo em 1951 foi *Alan Freed*" (MUGGIATI, 1995, p. 166).

novas preocupações e da liberdade na mensagem musical. Após a 2ª Guerra Mundial, o blues rural foi perdendo força e sendo substituído pelo urbano do Norte e Oeste. Os seus temas foram se expandindo, a fim de incluir as paisagens novas: começavam a tratar cada vez mais sobre amor e suas desilusões. E a intensidade diminuía a respeito das dificuldades socioeconômicas ou das relações sociais, constantemente evocadas no blues de duplo sentido dos grandes criadores do Delta ou do *Texas*. “Os versos abertamente pornográficos, tradicionalmente apresentados no blues do Sul, adornavam-se cada vez mais de prudentes metáforas” (HERZHAFT, 1989, p. 50). Durante as décadas de 1930 a 50, três grandes centros urbanos principais viram a emergência de novos estilos de blues, saídos das tradições rurais e em evolução rápida na direção de vias originais e mais elaboradas: *Memphis*, *Saint-Louis* e *Chicago*. Este último, o ponto migratório mais distante, que adquiriu a significação mítica de um “éden” imaginário e reverenciado em muitos blues. Outras cidades também abrigaram tradições. Entretanto, por falta de suporte local suficientemente forte, muitos músicos periclitaram ou emigraram para outras regiões (HERZHAFT, 1989).

O blues em *Saint-Louis* se caracterizava pela afirmação do piano como instrumento dominante, o qual fornecia um apoio de bases que permitiam ao guitarrista improvisar. Ao longo de uma linha melódica contínua, tocada nota por nota, guitarra e piano dialogavam (HERZHAFT, 1989). Essa interação foi uma grande influência para o blues. Em *Chicago* e *Memphis* a gaita se impôs de modo inesperado, como um elemento dominante do blues orquestral: “a sonoridade que esses grandes criadores inventaram nesse modesto instrumento foi, em todo caso, uma das contribuições mais originais e mais influentes do blues à música popular pós-guerra” (HERZHAFT, 1989, p. 67). Os cantores ambulantes da *Beale Street*³¹ eletrificavam os seus instrumentos para superar o barulho da rua: trama melódica desenrolada em vaga contínua, notas elétricas estiradas e expressivas e canto tenso e vibrante. “O mercado de pulgas de *Maxwell Street*³², na intersecção de *Roosevelt Road*, tornou-se também um dos lugares famosos do blues de *Chicago*, e dezenas de solistas ou de orquestras aí se apresentavam, passando o chapéu para as gorjetas” (HERZHAFT, 1989, p. 74). Boa parte dos *bluesmen* da cidade fizeram seus

³¹Rua principal no centro de *Memphis*, *Tennessee*. Localização significativa na história da cidade e do blues (HERZHAFT, 1989).

³² CHEAT YOU FAIR: The Story of Maxwell Street. Direção: Phil Ranstrom. Escritor: Phil Ranstrom. [S.l.]: Big Shoulders Digital Video Productions, 2006. (90 min).

aprendizados nesses locais: um repertório possantemente original, em grande parte inspirado na vida cotidiana do gueto. Foram vários músicos que exerceram seu talento e marcaram de forma duradora o blues da cidade:

Novos artistas impuseram-se como porta-vozes dessa comunidade, na mais pura tradição negro-americana. Seu blues era o do Delta, mas desenvolveu-se em um contexto orquestral super-eletrificado, onde dominava a interação da guitarra e da gaita, sublinhada por uma parte rítmica lancinante (bateria e, logo depois, baixo elétrico) (HERZHAFT, 1989, p. 74).

A importância dessas profusões musicais foi sentida e captada pelos pequenos produtores independentes que, na mesma proporção, criaram marcas registradas, dentre as quais algumas se tornaram grandes companhias. O conjunto das prolíficas produções discográficas detinha um apreciável nível artístico, o testemunho de uma incomparável riqueza musical. Por muito tempo, o único lugar onde existiam estúdios de gravação de boa qualidade técnica, junto da região de *New York*, era Chicago. Assim, muitos artistas foram ao seu encontro para gravar, o que explica, em certa medida, a sua solidez na tradição do blues (HERZHAFT, 1989). Segundo Muggiati:

[...] as gravadoras independentes funcionaram como uma alavanca na transição do *rhythm & blues* para o *rock 'n' roll*. Duas, particularmente, tiveram um papel fundamental: a *Chess*, de Chicago, e a *Sun*, de Memphis. A *Sun* era uma pequena gravadora iniciada nos anos 50 por um engenheiro de rádio nascido em Florence, Alabama, Sam Phillips. (...) Sam estabeleceu uma ligação com os irmãos *Chess* de Chicago, gravando para eles artistas negros importantes que gravavam em torno de *Memphis*, como Howlin' Wolf, B.B. King e Ike Turner. No começo, a *Sun Records* era uma etiqueta exclusivamente de blues. (...) A gravadora *Chess* nasceu a partir de um clube noturno operado pelos irmãos Phil e Leonard Chess em *Chicago*, em 1938, o *El Mocambo Lounge*, um bar da pesada frequentado por traficantes onde os músicos tocavam e cantavam em troca de bebida. A gravadora começou em 1947 com um nome nada recomendável - *Aristocrat* -, mudando em 1949 para *Chess*. O primeiro disco da nova fase foi *My Foolish Heart*, pelo saxofonista de jazz Gene Ammons; e o segundo, foi um sucesso: *Rolling Stone*, por Muddy Waters (1995, p. 170-171).

O desenvolvimento na música popular contava com uma dinâmica interna própria de expressão estética e exigências de sucesso comercial. Porém, processos sociais e políticos mais amplos influenciaram a inovadora expressão musical da época: “a fusão do *rhythm and blues* e de suas guitarras elétricas com o ritmo irresistível do *boogie-woogie* resultou, no início dos anos 50, no *rock 'n' roll* - e o resto é História” (MUGGIATI, 1995, p. 164). Nesse período, a popularização e comercialização de um repertório folclórico consolidar-se-ia, alcançando patamares irreversíveis.

2.4 REVIVAL DO BLUES: RECONHECIMENTO INTERNACIONAL E O ROCK 'N' ROLL COMO VEÍCULO DE DIFUSÃO

Durante o período da 2ª Guerra Mundial, que pôs fim à crise de 29, a comunidade negro-americana voltou a ter sua vida profundamente transtornada: continuaram migrando para o Norte³³, à procura de trabalho na indústria de guerra³⁴ e os motins explodiram por várias cidades (TOTA, 2009). Os anos pós-guerra foram considerados, até parte da década de 1960, a “era de prosperidade” americana. O país havia se consolidado como potência global e mantinha uma hegemonia cultural por quase todo o mundo. Contudo, essas benessias pareciam dizer respeito somente aos brancos pois, “segregação formal e informal, linchamentos e violência policial, discriminação nos empregos, na educação e nos serviços públicos, falta de direitos políticos, pobreza extrema”, tudo isso caracterizava a vida dos afroamericanos (KARNAL et al., 2011, p. 243). Simultaneamente, porém, o pleno emprego e as mudanças exigidas criaram espaços socioculturais e políticos onde mulheres e minorias avançaram em suas lutas. Este mesmo período foi crucial na construção dos movimentos sociais, o que contribuiu para as reivindicações em massa dos afroamericanos (KARNAL et al., 2011). A chance de conseguir um emprego estável e bem pago na indústria representou um ganho significativo, dando confiança às campanhas pelos direitos civis e contra a discriminação. É nesse contexto que a ideia de igualdade racial atinge a maturidade junto à comunidade intelectual liberal branca (RIBEIRO, 2000).

Na segunda metade do século XX, a experiência de guerra ampliou o desejo por mais igualdade e liberdade, através de vozes alternativas contestando a conformidade social e cultural, a falta de direitos civis e os limites da afluência econômica³⁵ (KARNAL et al., 2011). A participação maciça dos negros também

³³ Segunda fase da grande migração (1940-1970), na qual a porcentagem de negros a viver em zonas urbanas aumenta de 49% para 81% (embora quatro em cinco famílias negras fossem biparentais, quase em sua totalidade viviam na pobreza: em comparação, apenas 48% das famílias brancas se encontravam nessa situação). No Sul diminui de 77% para 53% essa relação (RIBEIRO, 2000).

³⁴ Com a entrada dos EUA na 1ª Guerra Mundial, Chicago se tornou o grande centro da indústria bélica americana (HOBSBAWM, 1995).

³⁵ As grandes corporações que moldaram o consenso político dos anos 50 - criação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento (hoje, Banco Mundial) -, mantiveram os interesses econômicos americanos em primeiro plano (pelas quatro décadas seguintes), garantindo melhores salários para muitos trabalhadores, em troca do controle

desempenhou um papel determinante na afirmação de uma nova atitude afro-americana nos EUA. No decorrer dos anos, este grupo começaria a reivindicar ativamente leis para obter direitos civis³⁶ iguais aos do restante da população e a Guerra Fria³⁷ viria a ser uma influência decisiva para o avanço da legislação contra a segregação (TOTA, 2009). Houve manifestações, boicotes nos ônibus e outras mobilizações. Em termos políticos, o direito ao voto. Na memória coletiva, a imagem dos anos dourados centrava-se na prosperidade econômica e na estabilidade familiar: pai trabalhador, mãe dona de casa e alguns filhos morando no crescente subúrbio (TOTA, 2009). “Muito da indústria cultural reforçou atitudes homogêneas, “brancas” e acuteladas em favor do capitalismo, do consumo e da conformidade social” - total consagração do *american way of life* (KARNAL et al., 2011, p. 232). A televisão, a mais nova forma de diversão das famílias estadunidenses, atrelava palavras como "nação", "vitória", "futuro" e "povo" ao consumo – fator que podia tanto acentuar a alienação quanto o desejo de mudança (TOTA, 2009).

As novas práticas sociais se refletiram em correntes culturais na sociedade como um todo. “O poder de mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade” (HOBSBAWM, 1995, p. 322). Inundados em mensagens de liberdade e prosperidade do discurso oficial e popular alimentado durante essas décadas, “a nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno”, o *rock ‘n’ roll*, uma cultura jovem global (HOBSBAWM, 1995, p. 318). Conforme KARNAL et al:

[...] não é surpresa que afro-americanos, os mais marginalizados da sociedade americana, tenham fornecido o principal componente, o blues, da nova linhagem musical, o *rock and roll*. Novos canais de rádio espalharam-se pelo país, descobrindo novas e lucrativas audiências entre jovens brancos e afro-americanos para essa música rebelde, que remetia a desejos sexuais e provocações às normas da classe média branca. Roqueiros brancos, como Elvis Presley, Buddy Holly e Bill Haley, bem como músicos negros, como Chuck Berry, Little Richard e B. B. King passaram a ser os ícones da “geração do *baby boom*” (2011, p. 234).

Uma nação de contradições, onde o fenômeno de conformismo que se verificava desde o fim da guerra foi dando espaço maior para a autocrítica. A atração

conservador econômico e social. Um acordo que levou o país à Guerra Fria (1945-1991) (KARNAL et al., 2011).

³⁶Movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos (TOTA, 2009).

³⁷Período de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética (TOTA, 2009).

de muitos brancos pela música de raiz afroamericana propiciou um rompimento parcial com construções contemporâneas de diferença racial, influenciando as lutas políticas para inclusão social dos anos 1960-70 (KARNAL et al., 2011). O clima de protesto criado inspirou vários movimentos a se organizarem em torno de seus próprios interesses. Frutos da *baby boom*³⁸ e da expansão da educação superior, muitos estudantes, fortemente inspirados pelos movimentos negros, começaram a organizar sua solidariedade para com a luta por direitos civis, o desenvolvimento econômico em comunidades pobres e, especialmente, contra a guerra do Vietnã³⁹, um conflito armado que durou de 1959 a 1975 (TOTA, 2009). A diversificação étnica e racial da classe operária (e, em consequência, os conflitos dentro dela), a importância crescente dos consumidores afro-americanos na economia⁴⁰, além dos problemas raciais internos (a luta dos movimentos cívicos), começariam a ganhar visibilidade a nível internacional, gerando problemas na política estadunidense (RIBEIRO, 2000).

Nessa atmosfera de inúmeras bandeiras democráticas e cidadãs, o decorrer dos anos 60 (a "longa década", pois muito da mudança social e cultural desse período foi sentida ao longo dos anos 70) iria referir-se a uma nova esquerda: uma "variedade de movimentos sociais caracterizados por valorização da juventude, ideias antielitistas e ênfase no combate à hipocrisia e à alienação da sociedade americana, em detrimento da preocupação com luta de classes e miséria econômica" (KARNAL et al., 2011, p. 249). Essas agitações moldaram e influenciaram os novos desenvolvimentos culturais. O espírito da rebeldia encontrou espaço e as críticas aos valores e convenções da classe média foram expressos em estilos de vida e movimentos de contracultura, dentre os quais o mais famoso foi o

³⁸A chamada geração "baby boom": grande magote de jovens nascidos durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial (TOTA, 2009).

³⁹As batalhas aconteceram nos territórios do Vietnã do Sul, Vietnã do Norte, Camboja e Laos. O Vietnã (colônia francesa), após a Guerra da Indochina (1946-1954), foi dividido em: Vietnã do Norte, com orientação comunista pró União Soviética; e Vietnã do Sul, uma ditadura militar com sistema capitalista, aliada dos EUA. Em 1959, os guerrilheiros comunistas (vietcongues), com apoio dos soviéticos, atacaram a base norte-americana no Vietnã do Sul. O período de conflito, que se estende de 1959-64, limitou-se apenas a batalhas entre Norte e Sul, com apoios indiretos. Em 1964, os EUA entram diretamente na guerra, enviando armamentos e soldados. Em 1968, o exército do Norte invade o Sul, tomando a embaixada dos EUA em Saigon. O Sul e os EUA respondem com força total, marcando essa etapa como a mais sangrenta. No mesmo período, de alastramento dos protestos antiguerra, a televisão exibia cenas violentas e cruéis. Sem apoio popular e com derrotas sucessivas, em 1975 os EUA decidem retirar suas tropas, consolidando a vitória do Vietnã do Norte. Em 1976, o país volta a se reunificar, sob um regime comunista aliado à URSS. Deixou mais de um milhão de mortos e o dobro de mutilados e feridos (TOTA, 2009).

⁴⁰Em 1960, o consumo deste grupo já ultrapassava os trinta bilhões de dólares anuais (RIBEIRO, 2000).

dos *hippies* (TOTA, 2009). Na vanguarda cultural, o centro criativo da efervescente música popular brotou nos compromissos políticos e sociais contra a alienação, o militarismo e o racismo. Essas linguagens sustentaram a energia das lutas *black power*⁴¹: “as canções populares e religiosas do movimento por direitos civis passariam a inspirar um grande número de artistas que trataram dos temas “poder negro” e “orgulho da raça” em gêneros musicais como o *soul*, o *rhythm & blues* e o *funk*” (KARNAL et al., 2011, p. 248). Por sua vez, outros movimentos adotaram um hibridismo cultural, social e intelectual que misturou tradições africanas e afroamericanas, “simbolizado pela ampla adoção de nomes africanos (especialmente entre ativistas), pela proliferação dos estudos africanos e afroamericanos nas universidades” (p. 248). Com a vitória dos movimentos negros por seus direitos, a igualdade racial e o fim da segregação no Sul, além das sangrentas rebeliões nos guetos das cidades, as décadas de 1950 e 60 influenciaram, definitivamente, a evolução da música.

Alguns desses acontecimentos ou inovações que viriam a se tornar clássicas ainda eram restritos fora de seus ambientes locais. Segundo Muggiati, “ao aderir às guitarras elétricas e acelerar o seu ritmo, o blues sofreu um verdadeiro choque - para muitos, o *rhythm & blues* assinava o atestado de óbito da tradição do Delta” (1995, P. 173). No pós-guerra, os afroamericanos urbanos passaram a nutrir os mesmos sonhos de consumo da classe média branca, pois isso estava embutido na ideia de democracia. O *rock 'n' roll*, abraçado à cultura da classe trabalhadora, à liberação sexual e à luta pelo fim da segregação, teve seu apogeu entre 1956-58 (HOBBSAWM, 1995). Desde então, surgiu uma série de novas danças e novos ritmos. A música popular desempenhou um papel importante nos discursos acadêmicos e memória pública dos anos 60, trazendo à tona a política racial da mudança de "preto" e "branco" e gerando grandes avanços sociais nos EUA e em outros lugares. Conforme Karnal et al:

[...] naqueles anos agitados, refletia e expressava os impulsos pela liberação, pessoal e da comunidade, que permeavam a contracultura, bem como a frustração e a rebeldia juvenil. A “invasão inglesa” dos Beatles, Rolling Stones, The Who e Led Zeppeling, bandas que baseavam suas

⁴¹ “O slogan surge publicamente em junho de 1966, durante uma marcha ao longo de uma auto-estrada no Mississippi. O estado ainda mantinha muitas instituições públicas segregadas dois anos após o *Civil Rights Act* - a Lei de Direitos Civis de 1964 - e um ano após o *Voting Rights Act*. - a Lei dos Direitos ao Voto de 1965. (...) O movimento *Black Power*, na sua vertente cultural, transformou-se numa influência de vasto alcance, muitíssimo popular entre a população negra, revolucionando os conceitos e práticas de cultura, música, educação e relações sociais” (RIBEIRO, 2000, p. 235-250).

composições, em grande parte, na música blues, “trouxe de volta” aos EUA os ritmos fortes, a sensualidade e a agressividade, característicos do *rock and roll*. Mesmo entre os músicos menos politizados, houve uma predisposição a rebelar-se contra as conformidades sociais e cruzar fronteiras raciais, sociais, regionais ou sexuais (2011, p. 252).

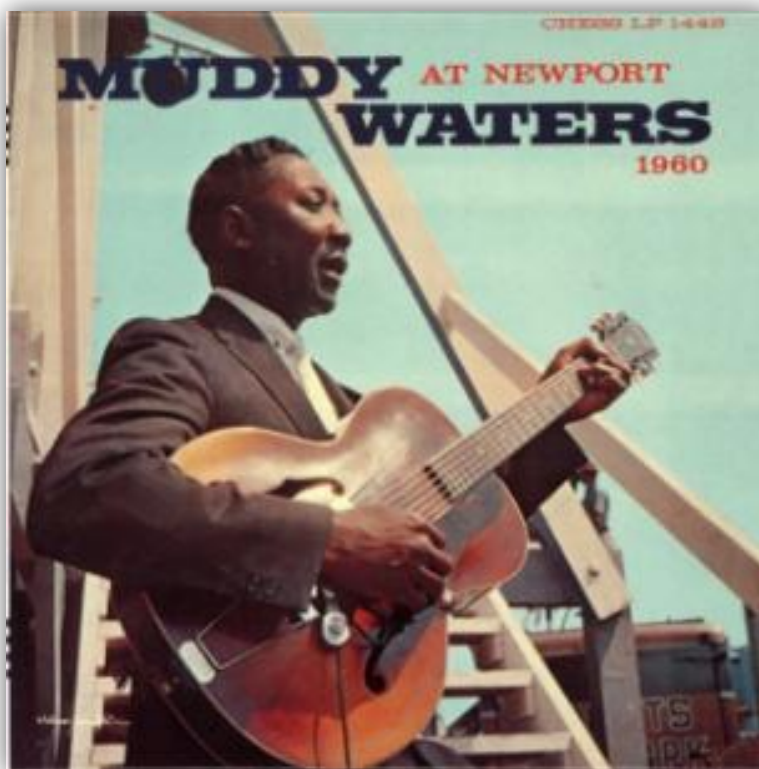
Todos estavam sentindo o mesmo, inclusive os brancos, que, à medida que absorviam a cultura negra, eram por ela modificados. Ouvir e tocar blues eram práticas sub ou contraculturais de consumo. Segundo Hobsbawm:

[...] os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes mais baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça” ou “*Rhythm and Blues*” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens *brancos* (1995, p. 324).

Essa fase da história viria a ser marcada como o *revival* do blues, a autenticação do blues elétrico (apesar de este ter sido “firmemente” estabelecido quase duas décadas antes): a eletrificação, associada com o *rock ‘n’ roll* comercializado, apareceu como uma diluição moderna da pureza dos “velhos tempos” (HERZHAFT, 1989). Conforme Adelt (2010), o principal catalisador foi o surgimento do *Newport Folk Festival*⁴², que consistiu na realização de um evento rural, acústico, de música negra, voltado para um público jovem, branco, urbano e altamente educado. O disco *At Newport 1960*, de Muddy Waters (seção 2.5), registrou esta passagem, tornando-se um dos mais importantes para a história do blues. Na ocasião, Waters apareceu com sua banda e tocou um conjunto bastante estridente de blues, incluindo duas versões de sua música top “*Got My Mojo Working*” (ADELT, 2010). O blues validado em *Newport* foi significativo por promover o purismo popular e também por preparar o terreno para a maneira como o público mudaria sua atenção do blues acústico para o blues elétrico. A figura 6 exhibe a capa do disco Muddy Waters *At Newport 1960*:

⁴² Festival estadunidense de música, anual e popular, em *Newport, Rhode Island*, que contou com atuações de blues, *bluegrass* e *folk rock*. Também foi associado ao *revival do blues* na década de 1960, onde artistas “perdidos” desde 1940 (exemplo: cantores de *Delta blues*) foram “redescobertos” (ADELT, 2010).

Figura 6 – Capa do disco Muddy Waters At Newport 1960



FONTE: Arquivo da autora, 2013

A dimensão transatlântica crescente se manifestou ainda em turnês como o *American Folk Blues Festival* (ADELT, 2010). Os *bluesmen* pegaram carona e os veteranos do Delta foram requisitados para festivais na América e no circuito europeu. Foi assim que vários músicos excelentes, que viviam em regiões isoladas e sempre tocando sem fins comerciais, iniciaram suas carreiras frutíferas, as quais conduziram alguns deles às cenas mundiais (MUGGIATI, 1995). As performances desses festivais foram lançadas em álbuns exclusivos da *retomada blues*⁴³. A figura 7 exibe a chegada dos músicos no aeroporto de Frankfurt (Alemanha); *American Folk Blues Festival 1963*:

⁴³O período melhor documentado e mais bem sucedido da *American Folk Blues Festival* foi entre 1962 e 1965. Porém, o evento continuou existindo até 1970, com edições anuais. Depois, voltou a acontecer de forma esporádica, em 1972, 80, 83 e 85, cada vez com menor participação do blues. Em seus primeiros anos, chegou a dispor na sua lista de atrações alguns dos principais artistas de blues de Chicago, incluindo Muddy Waters, Sonny Boy Williamson, Howlin' Wolf, Otis Spann, e Eddie Boyd. Participaram ainda Big Mama Thornton, Big Joe Turner, T-Bone Walker e John Lee Hooker (ADELT, 2010).

Figura 7 – American Folk Blues Festival 1963



FONTE: site *Au Pays Du Blues*, 2013

Em seus tempos de "ruptura periódica", o blues já havia pisado em solo britânico e, através das ondas sonoras do rádio, era cortejado por muitos jovens brancos "da geração": Rolling Stones, Johnny Winter, Duane & Greg Allman, George Thorogood, Ry Cooder, John P. Hammond, Stevie Ray Vaughan, entre outros. Em 1958, Waters foi um dos primeiros *bluesmen* a invadir a praia britânica (apud MUGGIATI):

[...] quando fui à Inglaterra pela primeira vez, eu praticamente iniciei o país na guitarra amplificada de blues. Muitos fãs me perguntaram por que eu não tocava o violão acústico e eu lhes prometi trazer um na próxima ocasião, o que acabei fazendo. Mas, na época da minha segunda visita, as bandas de blues inglesas estavam todas amplificadas e tonitruavam muito mais forte do que o meu grupo! (1995, p. 125).

Além dele, anos antes, em 1952, o *bluesmen* *Big Bill Broonzy* (seção 2.5) já havia sido convidado a dar concertos pela França e a fazer turnês europeias (quase anualmente), incluindo Bélgica e Inglaterra (MUGGIATI, 1995).

Esses anos presenciaram uma reconfiguração do blues em sua produção e recepção. A crescente popularidade dos músicos "brancos" de *blues rock*, por sua vez, levou sucesso renovado aos músicos "negros" de blues. Os "brancos" fãs de blues saíam em busca de "autênticos" músicos e muitas vezes passaram a gerenciar

e gravar os talentos que descobriam (HERZHAFT, 1989). A listagem de canções "descobertas" no final de 1950 e início de 60 é longa e inclui músicos que gravaram nos anos 1920 e 30. No *American Folk Blues Festival* e no movimento *British blues*⁴⁴, a música atravessou as fronteiras nacionais, enquanto no *Newport Folk Festival*, blues e outras formas de expressão negra foram caracterizadas como agentes de comunicação interracial, ajudando a estabelecer a ideologia popular da contracultura (ADELT, 2010). A mistura da música "negra", representada pelo blues, com a psicodelia "branca" e os modos de composição europeia desafiou facilmente as categorizações raciais aplicadas na época. Quando "brancos" *hippies*, em busca de pureza e autenticidade, começaram a ouvir blues, este deixava de ser uma expressão cultural autêntica dos negros e passava a ser de todas as pessoas (ADELT, 2010).

Produto artístico derivado da segregação nos EUA e cuja origem está ligada a um passado de preconceito quanto a raça e gênero, o blues foi capaz de superar estas condições e alcançar o *mainstream* branco. Assim, aquilo que inicialmente foi considerado música negra, tornou-se um novo produto cultural, no qual os traços de "negritude" são cada vez mais difíceis de localizar. A longo prazo, o aumento do "branqueamento" do blues não leva a uma forma mais flexível, mas sim a uma conceituação mais rígida: situar o seu desempenho em seu contexto histórico, que é parte do renascimento popular, conduz a debates acadêmicos e sobre autenticidade, os quais beiram a sombra da discriminação racial. De acordo com Muggiati:

[...] o oportunismo branco sempre explorou a música negra. A primeira gravação de jazz foi feita em 1917 por um grupo branco, a *Original Dixieland Jazz Band*, e os *dixielanders* – músicos de jazz brancos – fizeram um bom dinheiro nos agitados anos 20, que o escritor Scott Fitzgerald batizou a Era do Jazz. Nos anos 30, quando muitos brancos ficaram milionários com a música das *big bands*, houve outra apropriação da música negra. (...) Com o rock 'n' roll a pilhagem foi ainda mais flagrante. Muito do que se ouvia no rhythm & blues dos anos 40/50 – e no blues de negros como Howlin' Wolf, Muddy Waters e Bo Diddley, e no jive de Louis Jordan - era praticamente o que se tornaria conhecido como rock 'n' roll, ao ser gravado – exatamente da mesma maneira – por grupos brancos. (...) Esta prática se tornaria conhecida no jargão do mercado fonográfico pelo nome de *covering* e os discos dela resultantes seriam chamados de covers e ninguém entraria no mérito da questão ou discutiria o aspecto de direitos autorais. (...) Nos anos 60, mudaram apenas o cenário e os personagens:

⁴⁴ *British Blues* é uma forma de música derivada do blues americano, que se originou na década de 1950 e atingiu o *mainstream* em 1960. Desenvolveu um estilo influente, dominado pela guitarra elétrica. Neste cenário podemos destacar Rolling Stones, Eric Clapton, Fleetwood Mac, Led Zeppelin, Alexis Korner, John Mayall, Jethro Tull, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan, Mark Knopfler, Jeff Beck, The Doors, entre outros (ADELT, 2010).

jovens músicos britânicos começaram a gravar covers do blues tradicional. Os jovens americanos seguiram o exemplo e todos ganhariam o status de superstar: a palavra estrela – empregada durante os anos de ouro de Hollywood – se tornaria pequena para dimensionar o sucesso dos músicos de rock. Os *bluesmen* pegaram as sobras e não reclamaram. Para eles, cantar e tocar era mais importante do que ficar rico. Alguns até chegaram a ganhar dinheiro. Nos Estados Unidos e no circuito europeu, veteranos do Delta eram cada vez mais solicitados pelos festivais de *folk* e de jazz e para acompanhar estrelas do rock em turnês (1995, p. 213-14).

Observamos uma superoferta da invenção, da imaginação, da criatividade e as possibilidades da guitarra-blues parecem então infinitas: “o blues pode estar na encruzilhada criativa, mas pelo menos com a certeza de que é uma forma de arte franca e direta, que fala sem rodeios da condição humana” (MUGGIATI, 1995, p.186). Expressão da vida, alegria e sofrimento, rindo e chorando, é como se reinventasse a si mesmo diante de uma tragédia e continuasse. Os negros do Delta do Mississippi, tentando fugir do sistema *Jim Crow*, desembarcaram em diversas cidades, estabelecendo seus guetos - para eles era a promessa de uma vida melhor, mais do que qualquer coisa que poderiam ter nas lavouras da sua terra “natal”. E o blues estava na bagagem: um correspondente, cheio de chamados e respostas, gritos, lamentos, exortações e improvisações. A metamorfose de uma música que começou no campo e terminou na cidade. Fazendo uma longa viagem a partir do cinturão negro⁴⁵, o blues chegou até Chicago (hoje os melhores clubes de blues estão por lá), desceu até *Memphis, St. Louis, New Orleans, Los Angeles, Nova York, Detroit, Texas...* Todas as estradas foram cruzadas.

É uma forma musical estadunidense por excelência: são apenas três acordes arranjados em sequências conhecidas, os quais permitem um número infindável de variações. Mostrou-se muito versátil e elástico justamente por sua simplicidade. Um estilo que, para ser bem tocado, não requer apenas técnica, mas uma sensibilidade especial. Assim, o músico pode criar uma linguagem básica, a partir da qual extrai todo tipo de som. Conforme o guitarrista Jimi Hendrix, “quando a música avança muito e fica perto de se tornar apenas técnica, as pessoas sempre voltam para o básico, para o honesto. E o blues é, mais do que tudo, básico” (apud MUGGIATI, 1995, p.187).

⁴⁵*Black Belt* - região do Sul dos Estados Unidos. O termo foi usado para descrever a área maior do Sul, com laços históricos dos escravos nas plantações e cultivos de algodão, arroz, açúcar e tabaco. A região e seus limites têm diferentes definições, mas é geralmente considerada uma banda através do centro do *Deep South* (Baixo Sul), embora, se estenda desde o norte até *Delaware* para tão longe como o leste do Texas (TOTA, 2009).

Do jazz, do *boogie* ao *bop*, do *R&B* ao *rock 'n' roll* e daqui para o futuro, o blues influenciou e continuará influenciando, dando uma nova dimensão para a música e aprofundando a sua mensagem: se tornou a fonte que alimenta todas as correntes da música americana. Segundo o *bluesman Willie Dixon*:

[...] os blues são as raízes e as outras músicas são os frutos. É bom manter as raízes vivas porque isto significa melhores frutos para o futuro. O blues existirá sempre, porque o blues é a raiz da música americana. Enquanto a música americana sobreviver, o blues também sobreviverá (apud MUGGIATI, 1995, p.134).

Graças ao reconhecimento local, nacional e internacional de seu valor, hoje o blues se constitui em palco importante, permitindo a inúmeros artistas uma carreira musical. Na encruzilhada do futuro, tocar blues e discorrer sobre suas possíveis correlações é participar da sociedade em movimento, compreender a fértil história do século XIX e XX, e projetar novos capítulos para o século XXI.

A seção que abordaremos a seguir, para que haja um entendimento maior dos acontecimentos históricos descritos até aqui, serve de transição para os estudos das relações com a moda e, simultaneamente, apresenta alguns músicos simbólicos do blues: breve relato de trabalho, vida e aparência de cada um.

2.5 EMBLEMÁTICOS *BLUESMEN* E SEUS TEXTOS VISUAIS

Baseados, em grande parte, na narrativa dos escritores Muggiati (1995) e Herzhaft (1989), veremos uma síntese da vida dos “bluseiros” que marcaram (e continuam a marcar) a história da música, ao mesmo tempo em que, especularemos o seu visual.

Segundo o folclore musical, foi por meados da década 20 que surgiu um dos primeiros nomes a ser reconhecido como músico especificamente: Charley Patton, “pai do *Delta blues*”. Após, emergiram muitos outros, como Son House, Willie Brown, Bukka White, Skip James, Big Joe Williams, “Blind” Lemon Jefferson, Bo Carter, Tommy Mc Clennan, Tampa Red, Sylvester Weaver, Leadbelly, Lonnie Johnson e outros (MUGGIATI, 1995). A figura 8 traz Son House usando terno: a esquerda, com gravata-laço; e a direita com destaque para os diferentes tons e recortes, em especial gravata borboleta, chapéu e meias vermelhas:

Figura 8 – Son House



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Conforme Muggiati (1995), um dos pioneiros do blues “rural” foi Huddie Leadbetter (-1949), mais conhecido como Leadbelly. Cantor e compositor, interpretava canções de igreja, temas infantis, *work-songs*, baladas folclóricas, canções de *cowboy*, canções populares e o que lhe surgisse à frente. Tocava piano, acordeão, gaita-de-boca, bandolim e violão de seis cordas. Porém, o seu instrumento principal era o violão de 12 cordas, que descobriu no *Texas*. Foi um dos primeiros artistas a apresentar sua música em concertos públicos para brancos fora da região Sul. Também, um dos primeiros a levar sua arte para a Europa. Em 1949, gravou para a Biblioteca do Congresso estadunidense, em um concerto da universidade do *Texas*, em *Austin* (MUGGIATI, 1995). A figura 9 apresenta o uso do terno com gravata borboleta e macacão de brim com lenço. Evidencia-se a estampa do tecido em risca-de-giz e a estampa dos laços e lenço:

Figura 9 – Leadbelly



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Leadbelly, por sua vez, teve influência do *bluesman* “Blind” Lemon Jefferson (1893-1929), intitulado “Pai do *Texas Blues*” (figura 11). Um influente cantor e guitarrista dos anos 20, absorvia o som da cidade e integrava em seu repertório a sonoridade mais primitiva do campo. Foi o mais famoso dentre tantos outros cantores cegos – uma tradição no blues. Naquela época, quem nascia cego no Sul possuía somente uma saída: cantar blues. Nas esquinas, com uma latinha presa à guitarra por um arame para recolher as esmolas, eles cantavam e tocavam (MUGGIATI, 1995). A história do blues está cheia de seus nomes, a exemplo de Blind Willie Johnson, Blind Blake, Blind Willie McTell, Blind Boy Fuller, Blind James Brewer, Blind Arvella Gray, Blind John Henry Walker, Blind Columbus Williams, Blind Joe Taggart e Blind Archie Jackson. A figura 10 ilustra “Blind” Lemon Jefferson em traje tradicional com gravata estampada em poá:

Figura 10 – “Blind” Lemon Jefferson



FONTE: Página do *facebook Classic Blues Videos*, 2013

O blues, essencialmente autobiográfico, servia para que muitos cantores retratassem seus vícios. Este foi o caso, por exemplo, do cantor, compositor e pianista Leroy Carr (1905-35), que sofria de alcoolismo. Seu blues era expressivo e evocativo. Teve uma parceria de longa data com o guitarrista Scrapper Blackwell e o seu modo de tocar influenciou vários artistas (HERZHAFT, 1989). Vide-os na figura 11, em ternos tradicionais pretos:

Figura 11 – Leroy Carr e Scrapper Blackwell



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Um dos músicos mais líricos do blues nasceu na terra do jazz: Alonzo "Lonnie" Johnson (1899-1970), popularmente conhecido apenas como Lonnie Johnson, é nativo de *New Orleans*. Possui um diferencial em relação a outros cantores de blues: sua técnica do violão era sofisticada, com toques de jazz (MUGGIATI, 1995). Apesar da sofisticação, discorria sobre temas que tocavam fundo nas populações do Sul. A figura 12 destaca o uso da composição em si: o paletó na cor azul cartolina com camisa branca, gravata borboleta e lenço preto, assim como a calça em tecido listrado, gravata florida e sapato bicolor:

Figura 12 – Lonnie Johnson



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Aquele que talvez seja o nome mais prestigiado e idolatrado do blues surgiu nos anos 30: Robert "Leroy" Johnson (1911-38), também conhecido por Robert Johnson. Foi um dos músicos mais influentes do estilo *Delta Blues*, porém era influenciado por Son House e Willie Brown. Johnson é uma das lendas do blues: há um mito de que vendeu sua alma ao diabo em uma encruzilhada⁴⁶ para alcançar o sucesso. Nas práticas instrumentais, começou primeiramente tocando a *Jews' harp* (o chamado berimbau-de-boca), depois passou para a harmônica e, em seguida, o violão (MUGGIATI, 1995). Foi perfeccionista com sua música e cuidadoso com a

⁴⁶ CROSSROADS. Direção: Walter Hill. Escritor: John Fusco. [S.l.]: Columbia Pictures, 1986. (99 min).

aparência. De acordo com o *bluesman* John Shines, que viajou algum tempo com ele:

[...] a gente estava na estrada há muitos dias, sem dinheiro. Às vezes até sem comida, sem falar num lugar decente para passar a noite, tocando em ruas poeirentas ou em cabarés sujos. Eu me olhava no espelho e me sentia um cão e lá estava Robert, todo limpo e elegante, parecendo que tinha saído da igreja... (apud MUGGIATI, 1995, p. 65).

A figura 13 apresenta a "lenda do blues" e o seu companheiro: sobressaem o terno risca-de-giz e as gravatas com listras diagonais em Johnson; e o terno branco em Shines. Ambas as fotografias destacam a utilização de chapéus:

Figura 13 – Robert Johnson e John Shines



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Os indivíduos que tiveram a honra de vê-lo tocar comentam que ele tinha “dedos de aranha” e o seu canto transmitia uma emoção poderosa (MUGGIATI, 1995). Viveu apenas 27 anos e deixou 29 faixas gravadas, porém teve pequeno reconhecimento público em vida. Marcou toda a escola de Chicago e foi referência para muitas gerações de músicos (e continua sendo), como os roqueiros britânicos (*revival do blues*). Um verdadeiro mestre, que até hoje tem sua obra e vida estudadas por músicos e pesquisadores da área (MUGGIATI, 1995).

Na transição da década 1930 para a de 1940 surgiram as primeiras *big band* blues de Big Bill Broonzy (-1958) e Sonny Boy Williamson II. William Lee Conley

Broonzy (Big Bill Broonzy) foi cantor, compositor e guitarrista. Responsável por fazer a ligação entre o blues do Mississippi e o de Chicago, já havia adotado a guitarra elétrica no fim dos anos 30 (MUGGIATI, 1995). Apoiava-se no rural para se projetar no urbano e no futuro. Segundo Muggiati, “embora seus temas tivessem sempre alguma inspiração rural, o som e a instrumentação antecipavam o R&B dos anos 40” (1995, p.50). No pós-Segunda Guerra, foi convidado a dar concertos pela França, viajou fazendo turnês pela Europa, Bélgica e Inglaterra, como visto anteriormente. Em Londres (1955), publicou sua autobiografia, nomeada *Big Bill's Blues* (MUGGIATI, 1995). A figura 14 exhibe primeiro o uso do *lounge coat* (seção 3.1) e, ao lado, realçamos os detalhes da bainha virada e meia listrada:

Figura 14 – Big Bill Broonzy



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Efetivamente, em toda história há confusões e o blues também possui as suas: existem dois Sonny Boy Williamsons. O primeiro, John Lee Curtis “Sonny Boy” Williamson (1914-48), “foi um célebre gaitista que fazia misérias com sua harmônica e cantava um blues vibrante” (MUGGIATI, 1995, p. 73). Viveu pouco tempo e, após sua morte, entrou em cena o segundo: “Sonny Boy” Williamson II. Alex Miller (-1965), também conhecido por Little Blue Boy, “Willie” ou “Rice” Miller, igualmente mestre da harmônica, cantor e compositor. Ficou reconhecido como um dos *bluesmen* mais carismáticos e influentes, com destreza considerável na gaita e

habilidades altamente criativas nas composições (MUGGIATI, 1995). Jogava espertamente com o visual e sua música era de uma poesia dilacerante e original. O crítico francês *Phillippe Bas-Raberin* assim o descreve no livro *Le Blues Moderne Depuis 1945* (apud MUGGIATI, 1995):

[...] sua intuição rítmica, aliada a uma rara elegância de execução, lhe valeu, da parte dos músicos que tocaram com ele, uma estima próxima de veneração. Atitude que parecia legitimar até mesmo no seu físico de velho aristocrata rural, enigmático e curvado debaixo do seu chapéu-coco (p. 137).

A figura 15 prima a composição do todo: o traje com jogo de recortes em diferentes cores; e, ao lado, o chapéu-coco (seção 3.1), compactuando com a recente descrição:

Figura 15 – "Sonny Boy" Williamson II



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Um dos pioneiros mais influentes e inovadores do *jump* foi Aaron Thibeaux "T-Bone" Walker (1910-75), famoso como T-Bone Walker, "o pai do R&B". Foi uma das figuras cruciais na eletrificação e urbanização do estilo moderno de blues. Aclamado guitarrista, cantor, compositor e multi-instrumentista, possuía em seu repertório acrobacias, que incluíam tocar o instrumento atrás de suas costas e exibir alguns passos coreográficos. "Com sua mistura de *boogie* e *jump* no blues tocado com

guitarra elétrica, T-Bone ajudou a criar o idioma do *rhythm & blues*” (MUGGIATI, 1995, p.144). A figura 16 destaca o uso das cores na combinação camisa, paletó e gravata:

Figura 16 – T-Bone Walker



FONTE: Arquivo da autora, 2013

O pai do blues de Chicago foi McKinley Morganfield (1915-83), mais conhecido como Muddy Waters. Considerado o “bruxo do Delta”, começou tocando gaita-de-boca, adotando mais tarde também o violão. Em 1941, o caçador-de-sons Alan Lomax descobriu-o numa plantação nos estados do Sul e fez uma gravação que viria a entrar para os arquivos da Biblioteca do Congresso. Mudou-se para Chicago em 1943, com a esperança de obter sucesso. Em 1945, ganhou de seu tio a primeira guitarra elétrica. Em 1946, um caçador-de-talentos da gravadora *Chess*⁴⁷ foi à sua procura e o levou para o estúdio. “Seu primeiro sucesso, *Rolling Stone*⁴⁸, vendeu 60 mil cópias, um autêntico *hit* na época para um disco “racial” distribuído precariamente apenas nos guetos de grandes cidades como Chicago, *St. Louis*, *Memphis* e no Sul” (MUGGIATI, 1995, p. 122). O blues era outro: “do lamento intimista dos primeiros tempos, transformara-se na energia pura do *rhythm and blues*, uma música voltada para os tempos mais nervosos do pós-guerra” (p. 123).

⁴⁷ Símbolo do novo blues que nascia em Chicago. CADILLAC RECORDS. Direção: Darnell Martin. Escritor: Darnell Martin. [S.l]: Sony Music Film, 2008. (108 min).

⁴⁸ “Esta canção, entre outras coisas, teria inspirado o nome da mais famosa banda de rock da Inglaterra (o guitarrista Brian Jones, um dos fundadores do grupo, era ligadíssimo em Muddy Waters e ensinou tudo a Mick Jagger)” (MUGGIATI, 1995, p. 123).

Uma influência importante na banda de Muddy foi a entrada do contrabaixista Willie Dixon, em 1954. Em 1958, tornou-se um dos primeiros *bluesmen* a pisar em solo britânico e a sua apresentação no festival de *Newport* de 1960 foi outro divisor de águas na sua carreira, como visto anteriormente. Depois de influenciar muitos grupos ingleses nos anos 60, foi gravar em Londres, em 1971. Uma de suas últimas apresentações foi no Festival de Blues de Chicago, em 1981. A figura 17 ilustra e chama a atenção para a composição: terno clássico combinando gravata, camisa, meia e sapatos brancos; ao lado, paletó listrado e camisa acetinada:

Figura 17 – Muddy Waters



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Willie James Dixon (1915-92), também conhecido como Willie Dixon, “foi um arranjador e produtor excepcional, principal responsável pelo sucesso da gravadora *Chess*, a ponta-de-lança do blues de Chicago” (MUGGIATI, 1995, p. 127). Nenhum músico de blues atingiu a sua estatura como compositor, pois possuía um talento incrível para fazer canções. Compôs as assinaturas musicais de dois dos maiores *bluesmen* da transição: Howlin’ Wolf (*Back Door Man*) e Muddy Waters (*Hoochie Coochie Man*). Muitos músicos beberam da sua fonte e suas canções foram gravadas por diversos artistas que alcançaram sucesso na época. Aprendeu música nas duas melhores escolas: o blues, na penitenciária rural; e o gospel, na igreja. “O blues de Willie Dixon toca em tudo que é básico na vida - amor, sexo, dinheiro, destino. É uma linguagem universal” (MUGGIATI, 1995, p.131). Em 1983, criou a

Blues Heaven Foundation, “uma organização não-lucrativa para corrigir as injustiças passadas e estimular as vocações, mantendo vivos a memória e o futuro do blues” (MUGGIATI, 1995, p. 133). A figura 18 evidencia o acabamento pespontado duplo do paletó, acompanhado, do chapéu modelo palheta (seção 3.1); também o detalhe do punho dobrado e, novamente, o uso da gravata estampada:

Figura 18 – Willie Dixon



FONTE: Arquivo da autora, 2013

A época de ouro do *bluesman* Chester Arthur Burnett (1910-76), conhecido por Howlin' Wolf (O Lobo do Blues), foi nos anos 50, quando assinou contrato com a gravadora *Chess*. Cantor, compositor e guitarrista, seu encontro com a música se deu através do *bluesman* Charley Patton. Com uma voz rouca e alta, além de um físico avantajado, suas apresentações em palco mostravam outros lados do seu talento. Nessas ocasiões, se superava como intérprete (MUGGIATI, 1995). Em 1964, excursionou pela Grã-Bretanha e pela Europa, na turnê do *American Folk-Blues Festival*. Em 1970, se tornou “o primeiro *bluesman* americano (os outros seriam Muddy Waters, Chuck Berry e Bo Diddley (anexo A)) a gravar em Londres com roqueiros britânicos, na companhia de *superstars* como Eric Clapton, Steve Winwood e os Stones Bill Wyman e Charlie Watts” (MUGGIATI, 1995, p. 119). A figura 19 exhibe o paletó estampado em formas quadriculadas, o diferente uso da gravata-laço e a composição característica do vestuário “blueseiro”: meias combinando com camisa/e ou gravatas:

Figura 19 – Howlin' Wolf



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Considerado o "rei do blues", Riley Ben King (1925), mais conhecido como B.B. King, é um aclamado guitarrista, cantor e compositor; que chegou à música através da religião. Iniciou sua escola nas grandes artérias da música, a *Beale Street*, à procura de seu primo Booker T. Washington White (1909-77), popularmente chamado de "Bukka" White. Bukka era um excepcional músico de blues "Delta" e um homem que sabia muito da vida. Foi ele quem ensinou ao primo um pouco da arte do blues (MUGGIATI, 1995). Alcançou um de seus primeiros sucessos em 1948, quando se apresentou no programa de Sonny Boy Williamson II, na rádio *KWEM*, de *West Memphis*. Nessa época foi contratado para um programa na rádio *WDIA* (*Memphis*). Embora fosse um filho do Delta, "seus blues eram uma música positiva, vibrante e cheia de malícia, mesmo quando tratavam de desencantos amorosos. O que ele fazia era uma forma de *rhythm & blues*, que os brancos copiaram com o nome de *rock 'n' roll*" (MUGGIATI, 1995, p. 152). Em 1968, tocou no *Newport Folk Festival* e no *Bill Graham's Fillmore West*⁴⁹, e em 69 foi escolhido pelos *Rolling Stones* para abrir muitos de seus shows nos EUA. Desde 1940, quando começou a gravar, já lançou mais de cinquenta álbuns, muito deles clássicos - foi introduzido no *Blues Foundation Hall of Fame* em 1984 e no *Rock 'n' Roll Hall of Fame* em 1987 (MUGGIATI, 1995). Imortalizou a sua guitarra como

⁴⁹ Histórica casa de shows em São Francisco, Califórnia (MUGGIATI, 1995).

*Lucille*⁵⁰, tem sido um modelo para milhares de músicos, recebeu muitos prêmios, é dono de alguns bares espalhados pelo território estadunidense e assunto de livros. A figura 20 evidencia King com camisa estampada em cores fortes (que nos remetem à África); ao lado o terno de tecido brilhoso na cor azul petróleo, com sua *Lucille*:

Figura 20 – B.B. King e sua Lucille



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Outros que marcaram profundamente o blues do pós-guerra foram John Lee Hooker (1917-2001) e Sam John Hopkins (1912-1982), também chamado de Lightnin' Hopkins. John Lee Hooker, o “pai do *boogie & blues*”, foi o último grande músico da tradição do *Delta do Mississippi*. Um autêntico improvisador e compositor instantâneo, que transformava qualquer assunto em música: “escrevo canções baseadas na vida e nas pessoas, como elas vivem, o que elas enfrentam e o que eu mesmo enfrento... eu analiso as pessoas” (apud MUGGIATI, 1995, p.138). A figura 21 realça a mistura de estampas com modelo de chapéu *wide-awake* (seção 3.1), assim como o uso das meias em relação à gravata (ambas estampadas) e chapéu:

⁵⁰ “Era uma noite fria. No centro do salão ardia um imenso tambor com querosene, para esquentar o ambiente. Dois caras começaram a brigar – uma encrenca a respeito da cozinheira, uma tal de *Lucille*. Os dois caíram sobre o fogo, que se esparramou pelo salão. Duas pessoas morreram na confusão. Saí correndo, mas decidi voltar para apanhar minha guitarra. Quase morri queimado, mas eu não podia me dar ao luxo de ficar sem ela. Por isso batizei minha guitarra de *Lucille*. (quando contou essa história, em 1979, B.B. King já estava em sua 15ª *Lucille*)” (MUGGIATI, 1995, p. 154).

Figura 21 – John Lee Hooker



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Cantor, compositor, guitarrista e ocasional pianista, Lightnin' Hopkins foi um dos últimos *bluesmen* lendários do *Texas*. Suas influências iniciais foram “Blind” Lemon e um primo, o “bluseiro” Texas Alexander. Hopkins foi um dos primeiros cantores a se apresentar durante dez anos sem mais ninguém: só voz e violão. Segundo Muggiati, “enquanto a maioria dos seus contemporâneos havia aderido às bandas com guitarra elétrica, ele insistia em cantar acompanhado apenas de seu violão” (1995, p. 107). A figura 22 destaca o paletó florido com gola smoking e *plastron* (ver seção 3.1) pretos; ao lado, a composição do todo em tom de azul (ver seção 3.2):

Figura 22 – Lightnin' Hopkins



FONTE: Arquivo da autora, 2013

“Buddy Guy é o típico músico que começou a vida profissional em plena era do *rock 'n' roll* e conseguiu não só ficar fiel ao idioma do blues tradicional, como modernizá-lo” (MUGGIATI, 1995, p.179). Cantor e guitarrista, George "Buddy" Guy (1936) é um pioneiro do blues de *Chicago*. Aprendeu blues ouvindo discos de Lightnin' Hopkins, T-Bone Walker e John Lee Hooker. Influenciado pelo estilo de *B.B. King*, foi arriscar a sorte na cidade e acabou gravando na *Chess*, com gigantes com Muddy Waters, Howlin' Wolf e Willie Dixon. Também fez parceria com o guitarrista Junior Wells (1934-98), outro célebre cantor e gaitista de blues. Tornou-se “mais notável” no mundo do rock em função do guitarrista Jimi Hendrix algumas vezes cancelar seus shows só para ir assisti-lo. Também influenciou músicos dentre os mais consagrados da sua geração, incluindo o próprio Hendrix, Eric Clapton e Stevie Ray Vaughan (MUGGIATI, 1995). É conhecido por seu carisma no palco; e, quando não está com o pé na estrada, passa boa parte do seu tempo em seu bar, o *Buddy Guy's Legends*, em *Chicago*. Já lançou mais de sessenta álbuns em sua carreira e pertence ao elenco da *Alligator*, gravadora especializada que vem mantendo acesa a chama do blues desde 1970 (MUGGIATI, 1995). É comum vê-lo aparecer em exposições públicas vestindo camisa estampada de poá, em combinação com sua guitarra de mesma estampa. Em 2013, acabou de entrar para o *Blues Foundation Hall of Fame* (anexo A). A figura 23 contempla todas as composições:

primeiro a cor salmão do terno com elementos trabalhados em preto e tênis; em segundo, seu registro clássico de visual descrito anteriormente, e, por último, o suspensório com camisa florida e parte inferior branca. Notamos o uso de modelos de chapéus em todas as composições: boina, clássico fedora e pelheta (seção 3.1):

Figura 23 – Buddy Guy



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Parecendo eclipsar-se em seu próprio tempo, Patton influenciou muitos artistas, como Willie Brown, Son House e Tommy Johnson. Esses acompanhantes primários, com o passar do tempo, tornaram-se proeminentes músicos e intercambiaram conhecimentos para alguns artistas em ascensão, que os veneravam. House foi uma das principais influências na música de Robert Johnson e Muddy Waters, os nomes mais cultuados do blues. Por sua vez, Johnson também influenciou a carreira de Waters. Assim, pode-se dizer que o blues elétrico de Chicago foi criado em torno do estilo “Robert Johnson”. Existe, ainda, uma influência entre a obra deste artista e o *rock ‘n’ roll* popular do pós-guerra. É neste cenário “pós” que surgem a gravadora *Chess Records* e Muddy Waters “*Band*”, dois dos ícones que influenciaram a repaginação desse “visual”. Também foi decisiva a atuação dos “principais criadores” da época, a exemplo de Willie Dixon, uma das figuras-chave na gênese do *Chicago Blues* (MUGGIATI, 1995).

Durante o decorrer dos anos 1950, as parcerias eram firmemente estabelecidas, como as de Little Walter, Junior Wells e Otis Spann. Colaborações

estreitas aconteciam com outras gravadoras, a exemplo da *Sun Studio*, em Memphis. Fazendo a ponte com Chicago, Howlin' Wolf, outro "bluseiro" com o pé no *Delta Blues*, arranhou seu primeiro emprego na cidade por influência de Waters, na gravadora *Chess*. Um dos mestres da harmônica, "Sonny Boy" Williamson II, ensinou a Wolf algumas de suas técnicas musicais. As primeiras oportunidades de carreira do rei B.B. King aconteceram no programa da rádio de Sonny Boy II, em *West Memphis*. Dentre alguns ídolos que influenciaram o seu estilo estão "Blind" Lemon Jefferson, Lonnie Johnson e T-Bone Walker. Buddy Guy foi outro músico que encontrou espaço em Chicago. Também foi influenciado por Waters e tornou-se um dos membros de sua banda na década de 60, além de guitarrista residente na *Chess*. Em sua lista de influências estão muitos *bluesmen*, como "o rei" Walker, Wolf, Walter e outros. John Lee Hooker foi mais um que passou pela *Chess* e chegou a tocar ao lado de algumas lendas do Delta, como Patton e Lemon Jefferson (MUGGIATI, 1995).

Comumente, notamos em seus textos visuais o uso de terno e gravata e, em grande parte, chapéu. Fora sapatos. Ressaltamos que o que os torna interessantes e relevantes é exatamente a composição do todo: a forma como constituem cada item de seu vestuário, combinando-os (com cuidado). A relação dos tecidos: as cores fortes e tons de cartolina, texturas, estampas e detalhes trabalhados. Ainda, a maneira de mesclar a indumentária social com a esportiva e a mistura de estampa e textura. Claramente fugiam (e fogem) dos padrões convencionais ditados pela sociedade e aos quais hoje estamos habituados a presenciar, através do convívio e comércio. Enquanto ser social, o blues viveu em cenários onde o "saber" circulava por diversas vias, definindo-o como "popular". As manifestações de pensamento e sentimento pela palavra do blues também se converteram em fisionomias e gestos. É o que encontraremos na seção a seguir, quando descreveremos sua conexão com a Moda.

3 MODA

A moda pode ser compreendida como um fenômeno social de construção identitária, tanto do sujeito como da sociedade à qual este pertence. Seu apontamento visual fornece inúmeras probabilidades de expressão, legitimação, uso e leitura, que irão condizer direta ou indiretamente ao modo como esta será empregada. O fenômeno da moda é muito mais do que um adorno com determinada função utilitária, em sua mais simples manifestação física: ele ora escancara nossos ideais, opiniões, estilo de vida; ora máscara e dissimula, pois confere ao indivíduo a capacidade de exteriorizar, através da vestimenta, diversos aspectos de seu caráter - bem como esconder o que lhe convir.

Os textos de moda são manifestados através de inúmeras formas. Esta, por sua vez, está inserida culturalmente em todas as classes sociais, extremamente efêmera, descartável, renovável, metamórfica. Pode-se inclusive pensar no sistema de moda como autodestrutivo, numa luta constante em que o novo destrói o velho em busca de sobrevivência. No entanto, a principal característica do fenômeno da moda encontra-se em um traço imutável (apesar de todas as suas inúmeras e mutáveis formas de manifestação): o da diferenciação, distinção do sujeito e construção de sua identidade. A moda inclusive passou a existir como tal e ser considerada moda⁵¹ somente no momento em que foi apresentada dessa maneira (CASTILHO; MARTINS, 2008).

No entanto, seu caráter de diferenciação não se restringe a uma separação, seleção, exclusão de indivíduos. Esse caráter, aliás, é possibilitado por um fator extremamente importante para a construção do fenômeno de moda, que é a capacidade que a mesma tem de comunicar - e, assim, estabelecer e explicitar as diferenças inerentes a cada sujeito. É essa capacidade de comunicação que fornece os textos visuais individuais e coletivos a serem expressos e lidos. Segundo Castilho e Martins acerca de linguagens e comunicação humana:

[...] para se comunicarem, os seres humanos trocam sinais. Esse fato significa que é impossível existir consciência de si mesmo e o estabelecimento de sua realidade se não em relação ao "outro". O ser humano possui uma natureza proeminentemente natural: seu comportamento, sua personalidade, seu modo de pensar e de sentir suas necessidades - inclusive a de decorar-se - começam a ser explicáveis

⁵¹ A roupa torna-se moda no instante em que os feitos e o modo de usá-los se transformam em "norma estética" de certas camadas da sociedade (CRANE, 2006).

quando o percebemos suscetível à existência real ou imaginária de outros indivíduos (2008, p.39).

Sinais, desejos, anseios, posicionamentos, muitas vezes não percebidos e não produzidos por nosso consciente se fazem presentes nesse universo da comunicação visual e estão expressos e impressos nele. Nós os absorvemos, muitas vezes sem perceber ou digerir. Pequenos detalhes, referências, cores, tudo faz parte da teia exterior que constrói e explicita nossa personalidade e nosso alicerce cultural como sociedade.

A próxima seção, analisa a relação dos textos visuais na cultura da indumentária masculina e o papel social da moda.

3.1 PAPEL SOCIAL DA MODA: SOB A PERSPECTIVA DE DIANA CRANE

Vista como espaço de ostentação do poder econômico das classes dominantes, a moda e suas reflexões no mundo industrializado e capitalista criam a chave para podermos analisá-la e às escolhas do vestuário. Porém, não com foco apenas nas elites, mas sim, direcionado para um espaço mais amplo, de todas as camadas sociais. Para tal abordagem, utilizaremos o olhar de Crane (2006), afim de fundamentar a discussão entre moda e ação social. Segundo a autora, as interpretações em torno do papel social da moda revelam variações dos códigos que a mesma veicula, ora indicando o *status* de seu usuário, ora informando sua filiação a valores específicos de um grupo:

[...] por um lado, as roupas personificam os ideais e valores hegemônicos de um período determinado. Por outro, as escolhas refletem as formas pelas quais os membros de grupos sociais e agrupamentos de diversos níveis sociais veem a si mesmos em relação aos valores dominantes (CRANE, 2006, p.13).

O vestuário, “sendo uma das mais evidentes marcas de *status* e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas”, compõe indicações de como as pessoas, em dessemelhantes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam fronteiras de *status* (p. 21). Em sociedades de classes, cada classe possui uma cultura distinta que a distingue das outras e na qual, ao mesmo tempo, partilha certos valores, objetivos e ideias de gênero – nessas, a cultura dominante e prestigiosa é aquela da classe alta; “as elites possuem o poder de

estabelecer os termos através dos quais se conferem valor moral e social aos gostos” (p.32). A teoria de reprodução das classes e os gostos culturais são úteis para compreender como as mesmas respondem aos bens cultural e material. Assim, descrevemos as estruturas sociais como

[...] sistemas complexos de culturas de classes constituídos de conjuntos de gostos culturais e estilos de vida que a eles se associam. Dentro das classes sociais, os indivíduos competem por distinção social e capital cultural com base em sua capacidade de julgar a adequação de produtos culturais segundo padrões de gosto e maneiras alicerçados na ideia de classe. As práticas culturais, que incluem tanto conhecimento da cultura quanto capacidade crítica para avaliá-la e apreciá-la, são adquiridas durante a infância, no seio da família e no sistema educacional, e contribuem para a reprodução da estrutura de classes existentes. (BOURDIEU apud CRANE, 2006, p. 32).

A investigação presente examina os essenciais aspectos da relação das classes populares com as transformações da cultura da indumentária masculina, nos séculos XIX e primeiro quarto do XX, abarcando países como Inglaterra, França e EUA, com foco neste último.

Nos séculos passados, as vestimentas constituíam o principal meio de identificação do indivíduo na esfera pública. De acordo com o período, serviam – e não será assim ainda hoje ? – para evidenciar classe e gênero, ocupação, afiliação religiosa, origem regional, etc. “Certos itens usados por todos eram particularmente importantes, emitindo sinais imediatos sobre o *status* social atribuído ao indivíduo ou almejado por ele” (p. 21). Em sociedades pré-industriais, a maneira de trajar designava com muita exatidão a posição do indivíduo na estrutura social - cada ocupação possuía seu próprio traje e, em alguns países, cada localidade e região do interior tinha suas próprias variações da indumentária. À medida que se industrializavam, o efeito da estratificação social nos usos do mesmo se transformou:

[...] a expressão de classe e gênero passou a ter prioridade sobre a comunicação de outros tipos de informação social. A essência da estratificação social nas sociedades industriais pode ser compreendida em termos de hierarquia entre as ocupações, sendo a ocupação um indicador de controle sobre a propriedade e outros recursos econômicos (p.25).

Nessas sociedades ocidentais que se industrializaram no século XIX, a afiliação de classe social formava um aspecto elevado da identidade pessoal: diferenças nos usos de traje eram indicadores da natureza das relações interpessoais das mesmas; fator básico que afetava a maneira na qual os homens

viam sua identidade e relações em seus ambientes – os contatos entre estranhos aumentavam à medida que as populações cresciam, mas as relações entre os indivíduos de classes diversas diminuavam:

O “abismo” social entre as classes média e alta e a classe baixa era enorme. No final do século XIX, a classe baixa formava a esmagadora maioria da população do período (73% na França, 85% na Inglaterra e 82% nos EUA). Os contatos entre a classe baixa e outras classes sociais davam-se em grande parte mediante serviços prestados por membros da classe operária para as classes média e alta. Tais contatos eram restritos, geralmente, a artesões e comerciantes, normalmente homens, e aos criados, na maior parte das vezes mulheres (p.26).

Dentro de uma família de classe operária, o vestuário representava bens expressivos e a maior parte do orçamento destinado a ele seria, muito provavelmente, reservada para a aquisição de roupas de trabalho. Por exemplo, na Inglaterra as minorias formavam associações com a finalidade de poupar para comprar roupas, pois essas eram inacessíveis à sua classe; relativamente acessíveis à classe dominante, membros de outras que desejassem ter uma aparência elegante deveriam imitá-la:

Nas sociedades industriais do século XIX, os estilos de moda eram criados para a classe alta, porém sua difusão na classe operária dependia da posição de um indivíduo em diferentes estratos sociais, do relacionamento entre esses estratos e a esfera pública, e do nível de recursos de que o indivíduo dispunha dentro da família (p. 71).

A moda, como forma de cultura global, irradiava-se de um centro para as periferias e, destarte, nascia do topo da elite e era copiada pela massa. Esse modelo “de cima para baixo”, no linguajar técnico do segmento, é conhecido como efeito *trickle down*, gotejamento (JONES, 2007). A obediência às diretrizes chegava até mesmo à fazenda mais pobre, ainda que com interpretações ingênuas. A criação e a disseminação de estilos eram altamente centralizadas até a década de 1960:

[...] as mudanças no estilo dominante eram rapidamente transmitidas a membros de classes diferentes. Nesse processo, membros bastante visíveis da classe alta funcionavam como modelos de comportamento. A moda de classes era expressa em regras sobre o que vestir e como fazê-lo. Agir em conformidade com elas significava pertencer à classe média ou aspirar a isso (CRANE, 2006, p. 332).

Historiadores da indumentária afirmam que o vestuário foi democratizado durante o século XIX, em consequência de todas as classes terem adotado modelos semelhantes de trajes. Essas transformações eram mais declaradas nos EUA, devido à natureza de sua estrutura social. O país geralmente era considerado uma

sociedade sem classes – onde há uma classe operária e outra dominante não será essa uma sociedade com distinção de classe ? –, em virtude do alto nível de mobilidade ascendente. Todavia, apesar de ser mais alta do que em outros países, estava longe de um ideal inclusivo: o nível real não o era:

A maior diferença entre os Estados Unidos e Europa encontrava-se no nível de mobilidade ascendente de trabalhadores não-qualificados, que era mais alto nos Estados Unidos. Nas três sociedades, a estrutura social tornou-se gradualmente mais rígida ao longo do século XIX e o índice de mobilidade ascendente diminuiu (p.28).

Embora o traje masculino das classes alta e média tivesse passado por uma simplificação, no local de trabalho foram se diferenciando “à medida que proliferavam uniformes em organizações burocráticas para indicar a graduação das hierarquias organizacionais”. A distinção entre classes, cada vez mais, tornava-se explícita “através do uso de uniformes e códigos de vestuário⁵²” (p. 29). Imposto principalmente aos trabalhadores oriundos da classe operária, o uso representava um instrumento de controle social.

As formas tradicionais do vestuário proletário, como guarda-pós e tamancos, permaneceram em uso até a chegada do século XX, juntamente com novas formas criadas para esta parcela da sociedade, a exemplo dos jeans⁵³ e macacões de brim (figura 9, seção 2.5), que surgiram no mesmo período. Estes últimos, usados por trabalhadores rurais e operários nos EUA, podiam ser encontrados em larga escala em catálogos de venda por correio no final do século XIX. Peça padronizada e produzida em massa, seu uso proporcionava uma espécie de anonimato indiscriminado. Os mesmos foram comumente adotados em fábricas até o final da primeira década do século XX.

Ao longo do século XIX, consistiu em um padrão preciso de apresentação largamente adotado, ao menos nas cidades – tanto nos EUA quanto na Inglaterra e na França: os homens de todas as classes sociais adquiriram modelos semelhantes de vestimentas, basicamente casacos e calças. Enquanto, de modo geral, o novo

⁵² “Lembretes úteis do conteúdo da comunicação interpessoal nos locais em que eram usados” e constituíam “um meio de recordar aos empregados a necessidade de se conformar às normas e aos valores das culturas organizacionais” (p. 194).

⁵³ O jeans representava trabalho físico e rudeza no século XIX e início do XX. Uniforme com o qual se realizavam trabalhos braçais. Entre as décadas de 1930-60, o mesmo foi adotado pela classe média para férias, em fazendas dos estados do Oeste americano; “por mulheres de classe operária no trabalho e no lazer e por membros de vários grupos marginais, como artistas, ativistas de esquerda e hippies”. Concomitante, “adquiriu conotações de revolta: liberdade, igualdade e ausência de classes – contra os valores culturais dominantes” (p. 347).

era gradualmente aceito, formas tradicionais, particularmente na classe operária, continuavam a ser usadas, tais como a calça:

Na metade do século XIX, calças com paletós de variados estilos – os ternos – eram bastante aceitos. Em geral eram de cor preta, em conformidade com a norma estabelecida pelo dândi inglês Beau Brummell para o vestuário de um duque britânico no início do século XIX, seguida primeiramente pela aristocracia britânica e depois pelo resto da Europa. “A Inglaterra assumiu o papel líder da moda em estilos masculinos, influenciando tanto a França como os Estados Unidos.” (p. 68).

Nas classes alta e média, os homens usavam estilos diversos de casacos e ternos da moda: sobrecasaca na altura dos joelhos, fraques e casacos mais longos – os *lounge coats* (figura 14, seção 2.5). Além de numerosos modelos de acessórios: bengalas, luvas, cartolas, relógios, coletes de seda e de cetim, e gravatas de seda – estes eram elementos importantes na construção da representação de um homem de classe. A aparência em estilo elegante requeria tempo, bom gosto e dinheiro. Determinadas peças eram adequadas para diferentes tipos de atividades e períodos do dia, uns para a cidade e outros para o campo.

No final do século XIX, o vestuário havia gradualmente diminuído de custo e se tornado mais acessível às camadas baixas da população. Como primeiro item de consumo disponível em larga escala, as roupas tiveram uma significação a mais e, por vezes, representavam um luxo tanto para ricos quanto pobres: “o vestuário era útil para “confundir” o *ranking* social, como meio de desvencilhar-se de restrições sociais e aparentar mais recursos sociais ou econômicos do que na verdade se tinha”. Concomitantemente, como meio de indicar *status*, “no sentido de afirmar o verdadeiramente adquirido ou reforçar a afiliação a grupos sociais específicos que se vestiam de modo característico”. Certos adornos, como os chapéus, eram úteis para essa finalidade, além de controle social: “frequentemente, exigia-se que as pessoas se vestissem de maneira tal que indicasse aspectos específicos de sua identidade social”. Durante o mesmo século, à medida que os uniformes e trajes profissionais substituíram formas tradicionais de vestimenta, esse aspecto do vestuário tornou-se mais perceptível (p.135-36).

Nessas sociedades com alta consciência de classe, os chapéus eram, em grande medida, importantes. Durante o século XIX e início do XX, os mesmos eram usados por membros de todas as classes sociais, inclusive minorias, pois “possuir um chapéu era um reconhecimento dos códigos que regiam a admissão em uma esfera particular da vida pública em questão”. Aqui, ressalta-se que, “espaço

público", nesse período, incluía atividades em ambientes tanto fechados como abertos. A onipresença dos mesmos era um sinal da importância atribuída ao indivíduo e por ele, pelo fato de este ser capaz de sinalizar, reivindicar e, às vezes, confundir *status* (p. 168) – anexo B.

Na Europa e nos EUA, o uso do traje para ressaltar *status* atingiu seu apogeu no fim do século XIX e início do século XX, decrescendo nas décadas subsequentes. Especialmente na sociedade americana, as roupas eram importantes e, quanto maior a renda, mais se gastava – acreditava-se que o país fosse mais democrático que os europeus; todavia, a atenção dedicada ao vestuário parece incongruente e desmente essa alegação, visto que o traje era o principal meio de demarcar diferenças na posição social:

[...] como a sociedade americana se caracterizava por uma grande mobilidade de uma região para outra, bem como por um afluxo contínuo de imigrantes de diversos países, afirmar, indicar ou confundir a identidade social de um indivíduo era algo particularmente importante (p.136).

Nos EUA do século XIX, os trajes, em seus aspectos paradoxais, representavam meios de expandir o capital de um indivíduo e formas de controle social, “reforçando significados de identidades econômicas ou ocupacionais”. Durante o mesmo período,

[...] homens de todos os níveis sociais tentavam eliminar distinções de *status* baseadas em vestuário: “vestir-se no estilo dos ricos - possuindo riqueza ou não - evidenciava o valor pessoal. E os homens que não eram bem-sucedidos de fato, procuravam, igualmente, aparentá-lo” (LEE HALL apud CRANE, 2006, p.137).

O drama das relações de classe ocorria de diferentes maneiras, em três regiões distintas. “Na ordem social hierárquica do Sul, as roupas eram particularmente importantes para marcar as posições sociais de escravos, proprietários de escravos e pessoas brancas que não possuíam escravos antes da Guerra Civil”. Em 1850, jornais do Norte relataram que, enquanto pobres brancos andavam descalços no inverno, “os membros da classe média alta vestiam casacos de tecido preto, plastrões⁵⁴ pretos (figura 22, seção 2.5) e coletes de seda ou cetim bordados”. Mesmo no pós-guerra, essas distinções continuariam existindo (p.138).

Por outro lado, como na metade Norte a propriedade da terra era mais generalizada, as comunidades rurais do Oeste e do Meio-oeste eram menos

⁵⁴ Normalmente de seda ou cetim, *plastron* e/ou plastrão é um modelo de gravata que possui uma pérola em seu laço e é amarrada em forma de lenço (BOUCHER, 2010).

estratificadas que as do Sul – havia um menor número de rendeiros e trabalhadores. Até 1890, esse núcleo “relativamente sem classes” simbolizava boa parte da força de trabalho na região. Agricultores do Meio-oeste reproduziram o traje da classe média – o terno era a roupa de domingo para a maioria dos homens das áreas rurais (nas décadas de 1870-80), com variações regionais:

O mundo do homem de negócios, representado pelo Leste, continuou a ser o modelo pelo qual cada pessoa procurava orientar-se [...]. Os homens das áreas mais remotas, perigosas e selvagens vestiam o terno do funcionário de escritório do Leste, junto com chapéu fedora, camisa engomada e até mesmo um casaco príncipe Albert⁵⁵ (GORSLINE apud CRANE, 2006, p. 138).

Os fazendeiros usavam *lounge suits*⁵⁶ (conhecido nos EUA como *sack suits*), gravatas de seda e calças listradas (figura 12, seção 2.5) aos domingos. Trabalhadores rurais (e de fábricas e/ou de minas) vestiam trajes⁵⁷ mais simples: geralmente os seus eram constituídos de chapéu de feltro, camisa de algodão de mangas compridas, colete e calça de brim. Aqui, destaca-se que o colete formava uma expressão de conformidade com o estilo da época: “usar um colete era a regra, até mesmo com os trajes mais informais”. No trabalho, os fazendeiros também usavam roupas semelhantes – bem como as de domingo mais gastas (SEVERA apud CRANE, 2006, p.141).

A terceira região consistia nas localidades cuja economia se baseava em polos industriais, especialmente na Costa Leste. Em meados do século XIX, essas cidades se caracterizavam por ofertar ensejos consideráveis de mobilidade social, apesar dos conflitos generalizados nas fábricas e baixos níveis de salário. Nesses lugares, os estratos sociais da classe operária tendiam a interagir com os de imigração. No Leste, a pobreza era um fato da vida para a maioria das famílias pertencentes às camadas mais baixas. Elas podiam ser distinguidas das classes mais altas em função das diversas escolhas de estilos:

[...] os homens de classes alta e média adotavam sobrecasacas escuras, na altura dos joelhos, com calças da mesma cor ou de cor ligeiramente mais

⁵⁵ “Príncipe Albert é um tipo de sobrecasaca transpassada. Severa afirma: O que pode parecer extraordinário [...] é a adesão quase universal ao conjunto paletó, colete, gravata e chapéu em situações distantes da sofisticação urbana. A predominância desse traje confirma-se em todas as fotografias de homens americanos durante a década [1860]” (p. 141).

⁵⁶ Terno do homem de negócios (modelagem mais ampliada). Atualmente, o terno de trabalho - executivo. Nota do autor.

⁵⁷ Mesmo que eventualmente o guarda-pó fosse usado, já havia sido amplamente trocado pela calça de brim na metade do século XIX.

clara. [...] os de negócios vestiam ternos escuros, com paletós abotoados no alto do peito, camisas de colarinho duro ou mole e chapéus fedora macios ou chapéus-coco, mais conhecidos nos Estados Unidos como *derby*. Aos domingos e em ocasiões em que se exigiam trajes formais, operários, auxiliares de balcão e outros trabalhadores da cidade vestiam versões *prêt-à-porter*⁵⁸ do *lounge suit* (p.143).

Certo grau de democratização era perceptível no fato de que, por volta de 1870, “os homens que viviam na cidade, mesmo os das classes menos abastadas, possuíam um terno”. As distinções de classe eram mais notórias no local de trabalho: enquanto trabalhadores usavam camisa, colete e calça (ou macacão), os chefes vestiam terno com colete, gravata, chapéu-coco e relógio de corrente (BREW apud CRANE, 2006, p.143). Na metade do século XIX, à medida que máquinas de costura⁵⁹ expandiam a produção das confecções, os americanos se beneficiavam da oferta de roupas prontas. Todavia, no início do século XX esta vantagem desapareceu: vestes de qualidade equivalente passaram a ser bem mais caras nesse país. Neste novo momento, as diferenças na qualidade do vestuário da classe operária frequentemente viriam a seguir linhas étnicas e raciais: “trabalhadores qualificados eram normalmente brancos e nascidos nos EUA, enquanto os não-qualificados eram negros americanos ou novos imigrantes” (p. 144).

Os acessórios eram pistas essenciais a respeito das aspirações do grupo: enquanto a classe alta conservadora adotava sobrecasaca, colete, gravatas, cartola, luvas, relógio de corrente e bengala, “os trabalhadores qualificados e os que imitavam a classe média usavam gravatas”, por sua vez, boa parte dos não-qualificados evitava seu uso. Luvas e bengalas quase não eram encontradas na classe operária; no entanto, relógios de corrente (figura 24, seção 3.2), eram bastante usados. Para se ter uma noção de sua importância, basta saber que um relógio com corrente de ouro era o item mais frequentemente adquirido por trabalhadores que ambicionavam elevar seu *status* (p. 145).

Nas duas principais vertentes da indumentária americana (cidade e campo), o uso do chapéu era igualmente destacado. Na década de 1860, “um homem sem chapéu era uma anomalia”. Em 1890, o item era descrito como um adereço sempre

⁵⁸ Na linguagem da moda: “pronto para vestir”. Deriva do inglês: *ready to wear*. Nota do autor.

⁵⁹ “Inventada na Europa e nos Estados Unidos, a máquina de costura foi comercializada com sucesso primeiramente nos Estados Unidos e só depois na Europa. No início da década de 1860, eram produzidas em larga escala por firmas americanas e bastante usadas tanto comercialmente como em casa. Seu uso comercial foi reforçado pelo desenvolvimento de um sistema de medidas proporcionais e, subsequentemente, de tamanhos proporcionais, tornando possível a pronta-entrega de roupas em larga escala” (p. 153).

presente, mesmo quando casaco e gravata eram postos de lado diante do calor. Havia, contudo, tanto diferenças regionais quanto de classe nos modelos escolhidos por homens (SEVERA apud CRANE, 2006, p. 175). Na metade do mesmo século, exigiam-se cartolas nas cidades: às vezes eram usadas pelos trabalhadores com suas roupas de trabalho. No mesmo período, o chapéu preto de aba dura (*wide-awake*; figura 21, seção 2.5) era bem popular nos estados do Oeste. Em 1870,

[...] as cartolas de seda eram usadas por negociantes prósperos nas cidades, mas não em áreas rurais, onde o chapéu de feltro macio era popular entre trabalhadores ferroviários e fazendeiros. Esses últimos usavam chapéus de palha nos campos. Os chapéus-coco (*derbies*) eram usados por homens de negócios, particularmente quando visitavam o campo, e por alguns trabalhadores urbanos, embora os bonés fossem mais “típicos do operário” (p. 176).

No início do século XX, a classe média usava cartolas de seda nas cidades; nos meses de verão, optavam pelos palhetas (figura 18, seção 2.5), assim como os operários, ambas apreciavam também chapéus-coco (figura 15, seção 2.5). “Chapéus de feltro de abas largas continuaram populares entre fazendeiros e arrendatários”. Já os bonés de pala eram usados por trabalhadores durante o expediente (p. 176).

Foi possível avançar na busca pela democracia dos estilos masculinos nos EUA do século XIX, principalmente em certas regiões. Porém “seus efeitos foram contrabalançados pela maneira como certas peças de vestuário tornaram-se prerrogativa de uma classe mais do que de outra, e pela escassez e má qualidade das roupas disponíveis nas camadas mais baixas da classe operária”. Os trabalhadores americanos frequentemente pareciam “ser mais bem-vestidos do que seus equivalentes europeus, por causa da variedade e da extravagância de suas roupas”. No entanto, em geral, eram de má qualidade. Os indícios apontam para o fato de que, no último quarto do mesmo século, “as distinções de classe se completavam com combinações sutis de modelos e acessórios para reproduzir a estrutura social” (p. 146).

Igualmente, americanos e imigrantes atribuíram significação ao vestuário: “isso pode ser um reflexo da obtenção de um padrão de vida em algumas regiões que lhes permitia gastar mais em roupas, bem como de um ambiente que incentivava essa despesa” (p. 160). Aparentemente, a classe média considerava o traje um trunfo em sua reivindicação por posição e basicamente a moda era usada por seus membros e pelos integrantes da alta sociedade: “a acessibilidade na classe

operária variava por região, etnia, raça e gênero” (p. 192). As tecnologias que simplificaram a produção de roupas, tanto em casa quanto nas fábricas, contribuíram para a democratização final nos EUA. A tendência dos trabalhadores americanos de elevar seu nível de despesa em roupas – já que se tratava do primeiro bem de consumo amplamente disponível –, na mesma proporção com que sua renda aumentava, bem como a alta “elasticidade” da quantia que estavam dispostos a pagar pelas mesmas, apontava a importância simbólica do traje nesse período:

Alguns autores enfatizam a existência de uma norma de vestuário americano que os cidadãos dos Estados Unidos seguiam de modo implícito e que foi rapidamente assimilada pelos imigrantes. Essa norma parece ter-se baseado na ideia de que estar bem-vestido era uma indicação de respeitabilidade. Diferenças regionais nos estilos de roupa eram surpreendentemente pequenas, mas as diferenças de classe permaneciam. A moda era tratada seletivamente: estilos exagerados eram moderados ou rejeitados. Parece ter havido uma uniformização considerável nos modelos usados em diversas partes do país, mas havia versões desses modelos que variavam conforme a classe social⁶⁰ (p. 193).

Em certas regiões, como o Meio-oeste, era mais fácil para os operários adotar estilos de traje da classe média do que em outras. Assim, quando afroamericanos e imigrantes tinham os meios para o mesmo, empregavam tempo, esforço e dinheiro reproduzindo estilos dos dominantes. No início do século XX, com a propagação de roupas prontas de todas as faixas de preço, o vestuário gradativamente perdeu sua importância econômica (este ponto, contudo, gera o seguinte questionamento: tratando-se de um produto industrial, de âmbito nacional e internacional, que gera emprego e renda, além de consumo de massa, não seria esse uma importante atividade econômica ?), mas não simbólica: “a oferta de roupas baratas significa que aqueles cujos recursos são limitados podem encontrar ou criar estilos pessoais que expressem a percepção que têm de suas identidades, em vez de imitar estilos originalmente vendidos aos mais ricos” (p. 29).

Importante ferramenta na construção da identificação, o vestuário oferece uma vasta gama de opções para a expressão de estilos de vida ou identidades subculturais. Ao longo do período, dois desdobramentos ocorreram paralelamente:

[...] o público tornou-se cada vez mais adepto da “leitura” da cultura e a própria cultura tornou-se bem mais complexa. A cultura popular redefine

⁶⁰ “Por exemplo, a norma de vestuário para o homem da classe média consistia em casaco, colete, gravata e chapéu [...]. Um traje típico da classe operária incluía camisa de algodão não passada, calça de brim ou lã, colete, suspensórios e chapéu de feltro” (CRANE, 2006, p. 193).

constantemente os fenômenos e identidades sociais, e os artefatos adquirem continuamente novos significados [...]. O significado do vestuário é percebido de várias formas por categorias diferentes de homens, alguns dos quais simplesmente consomem roupas, enquanto outros tanto as consomem como criam estilos de vestuário. Em geral os que pertencem a minorias alicerçadas em raça, etnia ou preferência sexual tendem a usar o estilo como meio de expressão de sua identidade e resistência à cultura dominante (p. 338-40).

Desde o momento em que o terno de trabalho adquiriu sua forma (como a conhecemos atualmente), no final do século XIX, existem regras rígidas sobre sua confecção e uso:

[...] especificações precisas ainda regem “a forma e as proporções apropriadas de [...] detalhes como lapelas, colarinhos e o comprimento e a largura da calça” [...]. De acordo com especialistas, há um tamanho apropriado para cada um desses detalhes: lapelas, 9 cm; fendas em paletós, de 18 cm a 21 cm (dependendo da altura da pessoa); bainhas de calça, de 4cm a 4,5 cm. Uma variação muito restrita de cores é permitida para os ternos de trabalho (basicamente azul-marinho e grafite). Essas regras realçavam a utilidade do terno de trabalho para indicar classe social (p. 341).

As noções sutis dessas mudanças possivelmente estão ao alcance daqueles que têm acesso aos melhores alfaiates: “o corte, a fabricação e os acessórios do terno [...] traem a origem social [...] de quem o veste [...]. O terno é um traje variado e cheio de nuances” (MARTIN, KODA apud CRANE, 2006, p. 341). A observância das regras sobre a maneira de se vestir um terno influenciava diretamente no sucesso dos negócios, na política e nas relações profissionais (traje principal há mais de um século, certamente deve influenciar até hoje):

O terno de trabalho começa a ser visto mais como um uniforme que esconde a identidade do indivíduo do que um traje que a revela [...]. Uma das características que distinguem um uniforme é que ele oculta a individualidade. A gravata, conservadora ou chamativa, serve como indicação do nível de comprometimento de quem a usa com a mensagem transmitida pelo terno (p. 343).

Apesar de estilos tradicionais, “baseados em roupas usadas por estrelas de cinema e formadores de opinião do período entre as décadas de 1930⁶¹ e 1950”, seguirem populares, as mudanças no tipo “preferido por homens de negócios sugerem que os valores personificados nas atividades de lazer e expressos pela

⁶¹ “Não é nenhuma surpresa que os estilistas de ternos masculinos encontrem inspiração no período anterior à Segunda Guerra Mundial, particularmente no terno inglês do início da década de 1930 [...]. “A década de 30 pode ser realmente considerada o período em que o estilo americano de vestir chegou ao seu auge [...] uma era durante a qual os alicerces do bom gosto em roupas masculinas foram erguidos”, declara Flusser” (p. 342); FUSSER, ALAN. *Clothes and the Man: the Principles of fine men’s dress*. Nova York: Villard books, 1989 (p. 493).

cultura popular começam a prevalecer sobre os valores do ambiente de trabalho” (p.344).

As sociedades contemporâneas são assinaladas por uma disjunção entre trabalho e lazer/economia e cultura. Isso sugere que a população é diferenciada em classes distintas, cujos membros devem mostrar identidades marcadas por tipos de atitude e comportamento característicos no ambiente de trabalho. Fora dessa esfera, as bases de estratificação são configurações culturais alicerçadas em estilo de vida, valores e conceitos de identidade pessoal e de gênero. O ócio, entre eles o consumo, modelam as percepções que os indivíduos têm de si mesmos:

Pessoas de todas as classes sociais consomem cultura material para salientar sua identificação com grupos específicos, mas não com a sociedade como um todo. Elas tendem a se identificar com interesses culturais muito localizados e específicos (p. 44).

O efeito *trickle down*, conforme visto anteriormente, foi a forma central de disseminar estilos da moda até 1960, “quando fatores demográficos e econômicos aumentaram a influência da juventude em todos os níveis sociais”. A grande dimensão da *baby boom*, os anos dourados (analisados na seção 2.4), “bem como sua riqueza comparada à de gerações anteriores de jovens, contribuíram para a sua influência na moda” (p. 44). Desde então, o modelo “de baixo para cima”, vem explicando importantes fenômenos do segmento: tecnicamente denominado efeito *bubble-up* (ebulição), abrange os estilos que emergem nas ruas ou em grupos socioeconômicos inferiores. São gerados, normalmente, por adolescentes e jovens adultos pertencentes a subculturas ou “tribos” com modos de vestir característicos. Chamam atenção a ponto de serem imitados por parte do mercado da moda, que os nomeia e adapta para versões sofisticadas, voltadas às lojas de luxo; em paralelo, é utilizada a mídia para divulgar como tendência (JONES, 2007).

A difusão de ambos os modelos tem sido acelerada pela ampla exposição dos mais diversos meios de comunicação. No entanto, as trajetórias percorridas por um produto no mercado da moda são mais complexas do que qualquer teoria pode sugerir:

[...] os fatores que levam à circulação de estilos de diferentes origens, particularmente da classe operária à classe alta, devem também ser considerados como uma questão que diz respeito às relações entre organizações que produzem e disseminam cultura [...]. O que esse conceito ignora é que a moda, assim como outras formas de cultura popular, emerge de um conjunto de organizações e redes que interagem e moldam esse

conceito de várias maneiras. Os significados dos produtos culturais são afetados por relação entre criadores e públicos, e entre administradores e mercados (CRANE, 2006, p. 45-6).

No decorrer do século XX, a crescente importância do cenário da moda (de outros países e seus líderes) na exposição midiática e das subculturas centradas em atividades de lazer, tornou ainda mais complexas as relações entre escolhas de vestuário e moda:

Sendo um amálgama de materiais extraídos de diversas fontes, os estilos de roupa têm significados diferentes para diferentes grupos sociais. Assim como alguns gêneros de música e literatura populares, os estilos de roupas são significativos para os grupos sociais em que se originam ou para aqueles aos quais são dirigidos, mas frequentemente incompreensíveis para os que estão fora desses contextos sociais (p. 47).

Cada discurso é sustentado por grupos específicos: cada qual tem sua área de influência, seus líderes e seguidores, bem como sua linguagem visual, manifestada através de usos e costumes:

A variedade de opção de estilos de vida disponíveis na sociedade contemporânea liberta o indivíduo da tradição e lhe permite fazer escolhas que criem uma auto-identidade significativa. A construção e apresentação do eu tornam-se preocupações importantes na medida em que uma pessoa reavalia continuamente a importância de eventos e compromissos passados e presentes. O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar "narrativas próprias" que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro. Essa compreensão muda continuamente através do tempo, conforme ele reavalia seu eu "ideal" segundo suas percepções variáveis de seu eu mental e físico, com base em experiências passadas e presentes (p.37).

À medida que as redes sociais do indivíduo se expandem e/ou que seus contatos se tornam variados, ele é exposto, em geral, a novas formas de cultura, tornando-se propenso a adotá-las.

Posteriormente, o último tópico deste capítulo examina o movimento de estilo e suas caracterizações.

3.2 MOVIMENTO DE ESTILO *ZOOT-SUIT*

Nesta seção, a abordagem estende-se sobre as diferenças nos usos e significações do traje dos afroamericanos na sociedade americana, em relação ao seu contexto social. Depois de, termos analisado fatores importantes para a compreensão do que veio a ser o movimento de estilo *zoot-suit* (a forma como foi

construído e manifestado), traçaremos sua narrativa de forma a realçar o valor que teve para o período. Para tanto, faremos um breve resgate de sua formação, evolução e as ramificações nas quais se desdobrou (nos diversos ambientes e esferas sociais, com diferentes significações) após atingir seu auge.

Movimento que pode ser considerado de contracultura à época, pois seus ideais e estilo de vida fugiam completamente aos padrões e confrontavam a sociedade convencional, o *zoot-suit* (ou *zoot-suiters*) está vinculado a subculturas étnicas que viviam em zonas urbanas do Norte dos EUA, especialmente afroamericanas e hispânicas (mexicanos). Associado às décadas de 1930-50, emergiu espontaneamente no meio musical dos principais clubes de jazz de *New York*: “entre a clientela mista do *Onyx* e do *Famous Door*, na rua 52, *Swing Street*, de *Manhattan*, ou ainda no lendário *Savoy Ballroom* do *Harlem*, o lugar de exibição dos dândis e posudos negros da Grande Maçã” (BOLLON, 1993, p. 77).

Estilo exclusivamente masculino, o terno *zoot-suit* era constituído basicamente de paletó na altura dos joelhos, realçado com ombreiras que davam à silhueta um aspecto geométrico. Normalmente, um, dois ou até três números acima do tamanho normal (CRANE, 2006). A calça era afunilada: começava larga na altura da cintura e terminava justa na bainha. Por fim, sobre o todo pousava um chapéu de abas largas. O traje dava um aspecto de gângster da sociedade. No entanto, “ficaria incompleto se esquecêssemos de pontuá-lo com um lenço de bolso de cor berrante, vermelho-papoula ou verde-maça, e com uma enorme flor na lapela; e também nele pendurar a imensa corrente de relógio” (BOLLON, 1993, p. 78). A figura 24 exhibe características dessa indumentária:

Figura 24 – Modelos zoot-suit



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Conforme Bollon (1993), a palavra-chave era exagero e, em todas as dimensões possíveis, o paletó flutuava, encompridava-se por todos os lados, como que “maximizado”. Os seus acessórios, como chapéu, sapato, gravata e corrente de relógio, eram especialmente notáveis porque excediam, de uma maneira ou outra, as proporções consideradas “normais”, ditadas pela elegância – os ternos *zoot-suit* eram grandes ou pequenos demais, nunca no meio-termo da “harmonia”. Quanto aos detalhes, era como se fosse preciso usar todos os recursos da arte dos alfaiates⁶² – a exemplo de pregas, lapelas, pinças, virolas e martingales. As cores pareciam não ter outra finalidade, se não a de tornarem-se mais vistosas (figura 22, seção 2.5). Além disso, era preciso consumir o máximo de tecidos e materiais:

Confeccionado em cores fortes (como azul-celeste), com chapéu combinando, usado com uma longa corrente dourada e um cinto com um monograma, o terno *zoot* imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma

⁶² Profissional que faz roupa de forma artesanal e sob medida. Nota do autor.

afirmação contundente da identidade negra; representava uma “recusa subversiva a ser subserviente” (CRANE, 2006, p.361).

Muito além de uma fantasia exagerada, os *zoot-suiters* eram narradores de uma história contraditória e complexa, desfilando o modo de ser do submundo das cidades urbanas. Representavam os "mordomos de algo desconfortável", um lembrete espetacular de que a “ordem social” não conseguiu conter a sua energia e diferença. Na forma direta e óbvia, tornou-se o emblema das etnias e uma maneira de negociar uma identidade: era a recusa, o gesto subcultural que se nega a admitir os modos de servilismo.

O *zoot-suit*, como chamariam, “no início era apenas o totem de uma onda musical desencadeada, o *jump* ou *jive*, uma espécie de *swing* ultra-rápido” (BOLLON, 1993, p. 78); visto na seção 2.3 (Evolução do blues e vertentes). Foi apenas no final da década de 1930, que seu termo (e o modo de vestir que representava) passou a ter uso cotidiano e circulação constante na sua cultura (CRANE, 2006). A linguagem de gíria da época descrevia o estilo (inconfundível) de forma sucinta:

[...] finalmente escolhi o meu segundo traje de amigo-da-onça. Era cinza lustroso, o paletó largo e comprido, a calça se alargando nos joelhos e depois afinando até as bocas [...]. Também comprei outra camisa, chapéu, sapatos novos, do tipo que estava entrando em moda na ocasião, cor de laranja, mais para o escuro, as solas finas com papel, calombos nas pontas (X, 1965, p. 72).

Mesmo nesse vestimenta que desafiava qualquer razão, os *zoot-suiters*

[...] conseguiam dançar freneticamente o *suzy-q*, o *lindey hop*, o *trucking* e o *jitterburg* com os sucessos das grandes orquestras de Lionel "The Champ" Hampton, de Chick Webb, o percussionista corcunda, ou ainda de Cab Calloway, o "Hide-ho man" (BOLLON, 1993, p. 78).

"Tudo era levado ao extremo, porque provinha do único princípio do prazer": E os seus diversos elementos, desde que não se chocassem com outros valores da sociedade, pareciam convidados a desenvolver-se em toda sua liberdade (BOLLON, 1993, p. 80). De modo natural, como se tudo fosse “organizado”, mas ao mesmo tempo, quase inconsciente, tanto na forma, quanto em termos de estrutura, composição e mesmo nas cores do *zoot* para trazer

[...] uma espécie de “desmentido” concreto, pelo exemplo, à moral utilitária rança, apresentada como a única legítima, se não a única possível daqueles tempos ingratos, espremidos entre crise econômica e de onde haviam

acabado de sair, e uma guerra onde pressentiam confusamente que teriam que entrar (BOLLON, 1993, p.80).

Naquele espaço desconfortável, o estilo não intervinha ao acaso: "assim como o *jump* era uma exacerbação do que existia no *swing* como prazer gratuito, seu traje era o canto do cisne de uma época truncada, ameaçada de todos os lados" (BOLLON, 1993, p. 80). Era a última inocência possível de um período que já se transformava. O *zoot-suit* anunciava-se primeiro como uma declaração de otimismo e vida, antecipadamente rejeitando os constrangimentos prenunciados. Apenas queria existir por sua vontade e desejo de ser. Também se dizia:

[...] mais verdadeiro, autêntico, franco do que o mundo que o cercava, pois estava mais perto dos profundos impulsos fundamentais. Um hedonismo sem limites - ou melhor, que só teria limites designados pelo desejo dos outros - lhe servia de única filosofia. Era preciso beber, dançar, seduzir, exhibir-se, empolgar-se e atordoar-se antes que a Noite caísse sobre aquele mundo em suspenso. E mundo só existia um: o presente era o único horizonte, o único futuro, que era preciso aproveitar antes que ele se tornasse passado [...]. O *zoot-suit* encontrava sua razão de ser na sua ausência de razão; sua finalidade se confundia com sua absoluta falta de finalidade: sua "gratuidade" desenhava os marcos de um universo livre das obrigações materiais onde tudo era apenas prazer, ociosidade, jogo libertino, e que é realmente o único que valia a pena ser vivido. (BOLLON, 1993, p.81).

Paradoxalmente, antecipando o estado de 2ª Guerra Mundial, foi uma medida governamental que garantiu a sua difusão: o *American War Productions Board*, conselho de produção encarregado de coordenar as indústrias civis durante o conflito. No início de 1941, o mesmo incorporou normas precisas quanto à produção e aos cortes das roupas, determinando as empresas a economizar tecidos e racionalizar processos, a fim de se produzir mais por custos menores. Assim eram os ternos simplificados por "Tio Sam" (BOLLON, 1993):

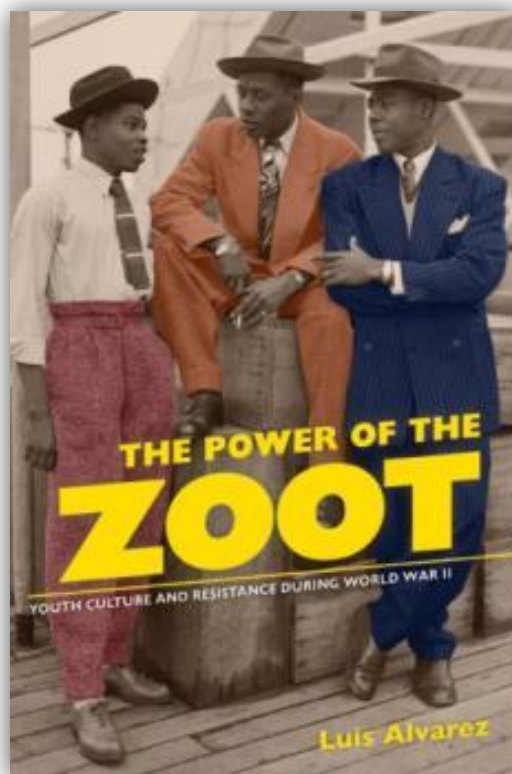
Os trajes que eram colocados no mercado deviam ser curtos, estreitos e retos. As lapelas estavam banidas, assim como as pregas, as pinças, as virolas, os bolsos duplos e as martingales – em suma, todos aqueles supérfluos que provocavam gastos inúteis de tecido. Os ombros deveriam ser "naturais", sem *padding*. Tentavam o melhor possível dispensar os forros [...] Dimensões médias eram "recomendáveis" para o busto, os quadris, a roda dos joelhos e nos tornozelos, em função da altura e do peso. Espécies de "silhuetas-padrão" foram colocadas em quadros de números e entregues às indústrias e aos alfaiates: como em todas as economias de guerra, era uma espécie de "traje nacional" minimalista e regulamentado proposto de maneira subjacente (BOLLON, 1993, p. 81-82).

Em contraponto, usar um *zoot-suit* era uma forma de resistir à guerra que muitos se recusavam a apoiar. Deste modo, a demanda pelo estilo não diminuiu e

redes de alfaiates piratas continuaram a fabricar as peças. Inúmeros foram os casos nos quais o “poder” queixou-se acerca do movimento, apenas porque ele ignorava admiravelmente o “esforço da guerra” ordenado à população e abertamente desprezava as leis em vigor. Tamanha era a repressão, que o terno foi sentenciado como "desmobilizador", "indecente", "decadente" e "escandaloso" aos olhos das “autoridades”; enquanto isso, para seus adeptos, expressava o orgulho, a desobediência e os anseios diante das perseguições e subordinações. Quanto mais atacado, mais se desenvolvia – os jornais o arrasavam, as ligas morais o condenavam, mas, destarte, tornava-se uma mania que atingia todas as classes (BOLLON, 1993).

Durante o decorrer da guerra, irromperam motins *zoot-suiters* em diversas áreas, resultantes de confrontos entre soldados, marinheiros brancos e pessoas de outras raças que adotavam o estilo, afinal seu uso implicava em ressonâncias raciais, sociais e patrióticas (CRANE, 2006). Foi desta forma que o mesmo tornou-se visível também no outro extremo dos EUA, a Costa Oeste. Os jovens *chicanos*, descendentes dos primeiros moradores mexicanos da Califórnia, também haviam adotado o estilo e faziam dele seu emblema, sinal de reconhecimento. Novas dimensões foram acrescentadas a esta identidade cultural que finalmente alcançava um nível completo de afirmação. Os novos adeptos desse estilo “usavam uma versão ao mesmo tempo mais exagerada e chique, mais “latina”, com lãs pretas de finas listras brancas, gravata pérola e sapatos de duas cores, os cabelos compridos descendo na nuca, grudados e achatados para trás”. O país inteiro passou a conhecer esse modo de vestir através das manchetes dos jornais a partir de 1942 e pelos *zoot-suit riots*, tumultos *zoot-suit* iniciados quando o corpo de um jovem mexicano foi encontrado, crivado de facadas, no subúrbio de *Los Angeles* (BOLLON, 1993, p. 83). A figura 25 apresenta a imagem da capa do livro *O Poder do Zoot: Cultura Jovem e Resistência durante a II Guerra Mundial* (tradução nossa):

Figura 25 – *The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance during World War II*



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Em meio à harmonia frágil da sociedade em tempos de guerra, o *zoot-suit* foi um símbolo de amor e de alegria ou de horror e repugnância, uma personificação da liberdade, da desordem, do proibido. De acordo com Crane:

[...] codificava uma cultura que exaltava uma identidade específica de raça, de classe, de local, de gênero e de geração. Os habitantes que o usavam durante a guerra eram basicamente jovens negros e latinos de classe operária, cujo local de vida e círculo social limitavam-se aos guetos, e o terno refletia uma luta pela negociação dessas identidades múltiplas em oposição à cultura dominante (2006, p.362).

O mal-estar nascido da economia encontrou lugar no início de uma verdadeira “consciência cultural”, na qual os negros, irmanados com os brancos na guerra europeia, não toleravam mais as humilhações diárias do racismo vigente, postura que se tornava evidente nos seus trajes. Segundo Bollon, os novos músicos negros que surgiam se recusavam a usar a libré do “negro palhaço” (os “Tio Sam”),

[...] eles se queriam “artistas” e não mais *entertainers*, que deviam ser reconhecidos antes por suas qualidades musicais e não por seus talentos de *showmen* [...]. E em primeiro lugar o *zoot-suit*; a exuberância continuava, mas queria ser mais “autêntica”, mais culturalmente “negra”. A afirmação de uma originalidade verdadeira, intrínseca, que devia conquistar seu lugar; e não um meio de seduzir e divertir os brancos oferecendo-lhes nos mínimos

detalhes a imagem que estes queriam ver dos negros, “fúteis”, “desenvoltos” e apreciadores da pompa grosseira (1993, p. 85).

Ao mesmo tempo, a transgressão se fazia mais sutil e radical, mais autônoma:

Não era mais “reativa” – ou pelo menos não queria mais sê-lo: queria ser a expressão livre, o *statement* de uma comunidade que lentamente acedia à consciência de sua identidade [...]. A elegância resultante era ao mesmo tempo menos berrante e mais “desviante”: mais “conformista” em aparência, mas também mais aguda e pessoal. Não procurava mais sobressair na sociedade branca; mas viver em suas margens, num universo paralelo regido por suas próprias regras [...]. A base era a da “alta” elegância dos brancos: sem querer mostrar que faziam questão, procuravam a “respeitabilidade”. A exuberância tradicional do mundo negro se refugiava primeiramente nos detalhes e no “porte”. A “atitude”, aquela maneira de usar o traje com encenação, tornou-se essencial: se podemos dizer assim, o gosto pelo enfeite se “interiorizou”, e as piscadelas meio provocadoras, meio irônicas, se multiplicavam. (BOLLON, 1993, p. 86).

A ameaça da guerra favoreceu o zoot-suit e as restrições adotadas preventivamente pelo Conselho contribuíram para a sua difusão. No pós-guerra, muitos ativistas foram inspirados por essa cultura: seu poder literário e potencial político, eram capazes de expressar o próprio sentimento de frustração, como se exercessem atração enigmática sobre os seus adeptos. Inclusive a moda institucionalizada, que até há pouco o criticava, passou a se influenciar pelo mesmo: o excesso tornou-se um valor respeitável, a amplidão um símbolo de otimismo do “pós” e as principais revistas das modas masculinas americanas lançaram-se em seus estilos “cópias” (BOLLON, 1993).

Na década de 1950, o estilo não desvaneceu; readaptado, reciclado, incumbido de outras finalidades e novos significados, revestiu-se de uma versão ajustada aos novos tempos: o casaco ainda amplo, mas mais curto; em geral reto, e às vezes sem lapela; as calças largas com pinças e bainha virada, mas sem sobrar por toda parte:

A abundância anárquica das cores foi substituída por uma organização rigorosa, quase um tabuleiro de xadrez, de tons frios, pastéis, até “anticores”: preto lustroso para os sapatos se destacando sobre o bege impecável do terno; gravata branca sobre a camisa escura fechada por abotoaduras douradas “à francesa”; lenço de bolso preto, cinto fino em crocodilo e corrente curta de relógio de prata quebrando a uniformidade do bege. Com tudo isso, faziam questão de usar, noite ou dia, óculos escuros opacos. Um traje mais ao mesmo tempo mais convencional, mais chique, mais próximo dos parâmetros da elegância clássica; mas tudo sobre um fundo mais transviante, crepuscular, desesperado – como uma espécie de versão “pessimista” do *zoot-suit* (BOLLON, 1993, p. 88).

Depois de uma revolta intensa e espetacular, onde arremessaram seus desejos de viver na face do mundo - para que o mesmo os aceitasse e neles se inspirasse -, os *zoot-suiters* passaram à retirada para um mundo introspectivo: queriam apenas viver conforme desejavam. Estavam à margem da sociedade, de sua imaginação e sentiam-se bem assim. Eram menos revoltados que os seus antecessores, porém mais irrecuperáveis, pois já haviam tomado a tangente do mundo real (BOLLON, 1993). Em breve, o *zoot-suit* seria imitado pelos jovens brancos, que converteriam "essa indiferença esplêndida em filosofia", modelo de vida e depois ideologia, na qual o alicerce de um mundo novo "livre" pudesse ser projetado.

À recusa da sociedade de consumo como condição de liberdade, do desejo de consumir como sinal de revolta e de existência, o estilo - atitude básica que consiste em representar a vida pelas aparências -, em ambos os "casos desempenhou o mesmo papel e satisfaz o mesmo objetivo". Abriu espaço em uma época e sociedade, conseguindo penetrar e expressar esse desejo "insensato" de viver, tanto quanto possível, como espécie de infinito presente (BOLLON, 1993. p. 89).

Analogamente, em rituais cotidianos é que a resistência pode encontrar expressão natural e inconsciente. O *zoot-suit* se tornou um código da cultura negra e um mistério para os brancos. Castilho e Martins discorrem de forma pertinente sobre a linguagem no campo da moda; quanto aos textos visuais de significação, afirmam que:

[...] uma vez que são estabelecidos diálogos entre a constituição corpórea humana com a materialidade, o cromatismo e as formas de sua roupa reconhecem a inserção do sujeito na sociedade, significado justamente pelo *modus* como se apresenta: corpos e roupas significam e comunicam, em dados contextos, poderes e saberes de sedução, de tentação, de provocação e de intimidação – além disso, passam pelo crivo da adequação/inadequação na maneira de serem estabelecidas suas respectivas presenças. (2008, p.54)

Nesse contexto, o aspecto que mais surpreende na construção da imagem do *zoot-suit* está nesse "modelo de sociedade" implícito que trazia consigo: é da coerência do conjunto que surge o significado de cada elemento. Além de expressar uma espécie de estranha revolta, por antecipação, contra certa situação de restrições que ainda não chegara, simultaneamente opunha a esta uma espécie de resposta, quase uma solução:

[...] unicamente com sua existência, ele oferecia a imagem de uma outra sociedade onde esse problema não existia mais, ou se achava magicamente “resolvido”. Em suma, além de contestar antecipadamente uma situação que era apenas virtual, ele lhe trazia também, por meio do fantasma, uma possível alternativa - e mesmo bem “real”! (BOLLON, 1993, p.90).

Na arquitetura geral do seu traje (nos materiais, dimensões, coloridos e formas), os *zoot-suiters*, sem querer, apresentavam o princípio de outra organização possível e viável do social, estritamente inversa àquela onde evoluíam diariamente. Sem que soubessem, continha um verdadeiro “projeto de sociedade” (BOLLON, 2006, p. 90). Acerca da produção de um discurso que acompanha os movimentos de estilo:

[...] ele influi nitidamente no destino do movimento que ele acompanha. É sua “racionalização”: ele escolhe entre todos os significados possíveis do traje, para só ficar com os, ou o único que lhe serve. Ele aguça certos aspectos, ao contrário, apaga outros, às vezes elimina deliberadamente uma parte: reforça (e às vezes modifica) os contornos. Torna a panóplia menos “equivoca”, menos “aberta” sobre uma pluralidade dos sentidos: influi sobre sua extensão e seu poder. Ele a “apoia” sobre um sentido ou sobre um feixe de sentidos: e em troca, esse sentido pesa sobre seu desenvolvimento: ele a faz evoluir em certas direções em detrimento de outras que ele poderia tomar. Em suma, é uma relação dialética completa e complexa estabelecida entre o não-dito do traje e o discurso consciente da ideologia (BOLLON, 1993, p.92).

A narrativa do *zoot-suit* ilustra este mecanismo: “ela aparece mesmo como uma sucessão de metamorfoses de uma mesma matéria, quase “variações” no sentido musical do termo, tiradas de um “tema” inicial dado”. Em suas primeiras aparições, tratava-se apenas uma proclamação de vida. Seriam as restrições que lhe dariam (e revelariam) um papel de contestação social. A consciência desse discurso, porém, traria como consequência seu engrandecimento e evidenciaria a sua exuberância - o que gradualmente, a marginalizaria, tornando-a escandaloso. Partindo de um simples desejo indiferenciado,

[...] o *zoot-suit* tornou-se um breve símbolo de uma oposição consciente ao seu meio, à guerra e às suas consequências. Não é que ele tivesse mudado. Sua natureza era a mesma de antes. Mas as circunstâncias e o discurso que nascera à sua volta realçavam agora seu aspecto “reativo”: tratava-se apenas de outra interpretação possível de uma mesma realidade. Contudo ela não ficou sem efeito, já que delineou certos aspectos da panóplia e principalmente reforçou sua exuberância (BOLLON, 1993, p.93).

Mais tarde, quando *chicanos* adotaram a narrativa e o peso simbólico do *zoot-suit* como seu uniforme, encontraram outro meio de empregá-lo. Por sua vez,

[...] eles pesariam sobre seu sentido, privilegiando uma de suas dimensões, contida desde o início na panóplia em estado de virtualidade, mas que até então não fora “explorada”. [...] iriam associá-la a uma dimensão de “afirmação étnica”, como a ligariam a uma representação social e cultural da “marginalidade” (BOLLON, 1993, p.93).

Assim, depois de desviá-lo para outro registro de significações, eles lhe dariam um novo impulso. As narrativas dos movimentos de estilos são escritas “por sucessão de “deslizes” dos sentidos ligados uns aos outros, que os inscrevem numa evolução das mentalidades do momento” (BOLLON, 1993, p.93).

No entanto, estamos diante de um elemento adicional no caso do *zoot-suit*: além de acompanhar uma evolução do pensamento vigente e refletir as sucessivas mudanças em sua organização, o traje expressava uma atitude que só se generalizaria e cujo sentido se evidenciaria mais tarde:

Ele se comporta como um desses “modelos” lógicos usados para a previsão econômica ou política: o traje - e em geral a aparência - se apresenta aqui como uma espécie de representação simbólica simplificada, e em redução, do social, que permite *experimental* “em branco” as configurações possíveis. Nesse caso é o traje que, por sua existência, parece encarregado de “demonstrar” um caminho possível de evolução da sociedade, rejeitando a priori como “irreal” e até mesmo “amoral” e na verdade totalmente viável - se não mais “racional” do que os que são oferecidos ou recomendados. Pelo traje, além de se “expressarem”, os *zoot-suiters* inventariam as possíveis evoluções de uma situação dada; o traje lhes permite “explorar” um futuro que não está completamente determinado e de se situar preventivamente em relação a ele. Ele lhes dá tempo para elaborar uma espécie de “resposta” a uma evolução. Em suma, paradoxalmente, é a *aparência* que permite aos *zoot-suiters* conquistar progressivamente, por meio de um mecanismo de tentativa e erro, uma nova essência. Para eles, o estilo é realmente uma maneira de se construir (BOLLON, 1993, p.94).

Esses “movimentos de estilo” podem ser compreendidos como,

[...] dispositivos fantasmáticos graças aos quais as novas mentalidades podem esboçar e serem testadas. Eles permitem aos que a eles recorrem - e mais globalmente à sociedade como um todo - que façam *aprendizado* das novas atitudes, agindo como se elas já fossem correntes, para ver quais são suas consequências, se é preciso adotá-las ou, ao contrário, rejeitá-las e como modificá-las para torná-las mais “verdadeiras”, melhor adaptadas: o estilo permite “brincar” literalmente com os comportamentos para aperfeiçoá-los (BOLLON, 1993, p.95).

O fato torna-se especialmente perceptível quando o estilo (sintoma de um estado) intervém nos momentos de transição, “de passagem, quando para a sociedade, ou uma fração desta, é colocado o problema de escolha entre vários comportamentos alternativos”. Estes períodos se configuram como os de predileção desses movimentos. “O estilo sempre aparece nos momentos de irresolução fundamental, quando, por uma razão ou por outra, a sociedade não consegue

escolher entre as possibilidades que lhe são oferecidas”. É aí que sua importância alcança o auge: no fundo, ele não decide nada nesta indecisão: “se contenta em colocá-la em suspensão e substituí-la por uma imagem que, progressivamente, se afina e se estabiliza, criando assim uma mentalidade ou uma atitude definitiva, resolvida” (BOLLON, 1993, p.95).

A respeito do seu papel essencial na formação das mentalidades, o estilo não as cria: se contenta em ajudá-las a decidir, a se aperfeiçoar, tornando-as objetivas e permitindo-lhes aceder às suas próprias consciências; faz nascê-las delas mesmas. “Essa função do estilo, realmente “maiêutica⁶³” no sentido em que Sócrates dava ao termo, explica em parte o aspecto por vezes antecipatório do que o estilo expressa”. Ele contém tudo - no sentido de fornecer a inicialização do processo - e nada do que se seguirá – no sentido de se tratar apenas de probabilidades, que só aparecem como tal no final do percurso. As suas previsões são sempre relativas e incompletas, “do mesmo jeito que o *zoot-suit* deu uma amostra de todo o período “existencialista” do pós-guerra”. Para que elas possam ser percebidas, “exigem que o observador as “teste” em si mesmo e tente compreender que caminho finalmente elas tomarão. Última moral do estilo, que só se torna compreensível para quem o adota, ao menos parcialmente, pelo pensamento” (BOLLON, 1993, p.103).

Logo, o que é expresso pode não ser apenas o reconhecimento de um vazio ideológico, mas, sobretudo:

[...] o sintoma quase neurótico de um conflito entre duas ordens, uma terminando e outra custando a nascer - pois todas as épocas são, em graus diferentes, épocas de transição - porém mais ainda, a manifestação de um eterno protesto: o das aparências contra o espírito de seriedade, das partes contra o todo, do jogo contra a lei, do princípio do prazer contra a razão morna e sufocante; o conflito irreparável, sempre recomeçado, do indivíduo contra a civilização (BOLLON, 1993, p.14).

A aparência pode, em certos casos, expressar ou provocar uma revolta radical, inédita e definitiva. Além de refletir, traduzir ou simplesmente veicular uma ideia forte, aguda, complexa, sutil e espantosa.

O capítulo seguinte traz a adequação do método da pesquisa de campo e sua definição.

⁶³ “A maiêutica (em grego significa parto) é o “dar à luz” novas ideias e é, portanto, construtiva. Assim Sócrates, por meio de perguntas, destrói o saber constituído, para depois reconstruí-lo na procura da *definição do conceito*” (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 49).

4 ENSAIO ETNOGRÁFICO

Até o momento, analisamos de forma sistêmica a cultura do blues – seu cenário histórico e contexto sociocultural –, tentando identificar os aspectos essenciais das relações que mediaram a criação e as transformações na indumentária do *bluesman* – seus elementos e possíveis códigos e significações. O campo de ação desta pesquisa procura simultaneamente identificar os traços que conceituam a *Gift Shop* do Mississippi Delta Blues Bar e o próprio estabelecimento, além da aparência do músico de blues na atualidade. Para tal abordagem qualitativa, a metodologia aplicada foi a de um ensaio etnográfico, ou seja, a inserção do pesquisador no ambiente investigado (GIL, 2011). Esta técnica possibilitou ao mesmo tempo o mapeamento das próximas etapas do processo criativo no desenvolvimento da coleção de alfaiataria.

Capaz de fornecer uma noção da realidade formal e informal dos diversos níveis da sociedade e possibilitadora de uma compreensão mais ampla da atuação dos indivíduos no ambiente social, a pesquisa etnográfica, segundo Martins e Theóphilo (2009), “refere-se à descrição de um sistema de significados culturais de um determinado grupo”. Fundamentalmente, caracteriza-se pela “procura de fontes múltiplas de informações, dados e evidências, para com isso obter diferentes perspectivas sobre a situação pesquisada, e coleta de informações através da observação participante”, além de outras técnicas, como entrevistas semiestruturadas e não estruturadas (p. 75).

A entrevista funciona como forma de interação social, “de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação”; ao passo que, “as menos estruturadas são desenvolvidas de forma espontânea, sem que estejam sujeitas a um modelo preestabelecido de interrogação” (GIL, 2011, p. 109-11). Já as semiestruturadas exigem a aplicação (e elaboração) de um pequeno número de perguntas (objetivas), enquanto nas não estruturadas “não existe rigidez de roteiro; o investigador pode explorar mais amplamente algumas questões, tem mais liberdade para desenvolver a entrevista em qualquer direção” (PRODANOV, 2013, p. 106). As perguntas, geralmente, em ambos os casos são abertas: “o que se pretende com entrevistas desse tipo é a obtenção de uma visão geral do problema pesquisado, bem como a identificação de alguns aspectos da personalidade do entrevistado” (GIL, 2011, p. 111).

Amparado nessa lógica, de acordo com os recursos financeiros da pesquisadora e acesso a lugares e eventos, o ensaio ocorreu gradualmente, em grande medida nos ambientes de trabalho dos músicos: bares noturnos do circuito gaúcho. Estas incursões resultaram na sistematização de doze vivências cronológicas, registradas a partir de maio de 2012 até agosto de 2013. Podemos compreender "Vivência", segundo o Dicionário Aurélio Online (2013), como: "fato de viver, de ter vida; existência; experiência de vida; processo psicológico consciente no qual o indivíduo adota uma posição valorizante, sintética, que não é apenas passiva e emocional, pois inclui também uma participação intelectual ativa". Assim, a coleta geral das informações, dados e evidências deu-se da seguinte forma: além das observações e realização de entrevistas, tanto semiestruturadas quanto não, também através de fotografias e aquisição de alguns documentos (a exemplo da revista anual do Mississippi Delta Blues Festival). A metodologia poderá ser melhor compreendida no decorrer dos capítulos 5 e 6, quando abordaremos as suas descrições e análises, e a contextualização do Mississippi Delta Blues Bar e sua *Gift Shop*.

Interessante esclarecermos que nas entrevistas mais objetivas, normalmente optávamos por interrogações como: "você já chegou a refletir sobre a indumentária do *bluesman*?". Em caso de respostas afirmativas, progredíamos com outras do tipo: "qual a sua opinião sobre isso?". Aleatoriamente, variávamos as formulações, explicando de forma sucinta o projeto e o assunto ora abordado; então, perguntávamos se o sujeito já havia pensado sobre o tema: o blues, a sua cultura e indumentária, como reflexos de seus antepassados. Ainda, se existia alguma preocupação, como músico de blues, na forma de se apresentar visualmente e qual seria, a seu ver, a vestimenta típica do "bluseiro" (anexo C). Por outro lado, as fotografias tiradas sempre foram de elementos/detalhes que se sobressaíam durante as observações.

Em paralelo as atividades práticas, também o ambiente virtual foi utilizado para qualificar a obtenção de fontes. O canal que forneceu as maiores possibilidades de interação foi o *Facebook*, atualmente uma das principais redes sociais e motivo pelo qual muitos indivíduos se conectam diariamente à internet. No caso desta pesquisa, foi uma ferramenta essencial, em função de poder aproximar os artistas do público, pois as redes agrupam pessoas em torno de temas específicos e permitem que dialoguem em tempo real. Além disso, acompanhamos, há alguns

anos, todos os domingos, o programa Mais e Melhores Blues, na Rádio Ipanema FM/Porto Alegre. O mesmo é apresentado pelo radialista Sandro Moura⁶⁴ e favoreceu nossa atualização cotidiana sobre os eventos noticiados acerca do blues, bem como contatos e informações.

Antes de darmos continuidade ao trabalho, a figura 26 caracteriza a representação estrutural circular das doze vivências:

Figura 26 – Vivências



FONTE: Elaborado pela autora, 2013

Examinaremos, a seguir, cada uma das unidades, enumerando os múltiplos feitos da indumentária em si, no cultivo do blues.

⁶⁴ MAIS E MELHORES BLUES. Disponível em: <<http://maismelhores.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 out. 2013

5 ANÁLISES VIVENCIAIS

Esta divisão apresenta os resultados básicos provenientes do ensaio etnográfico. Consiste em buscar uma visão coerente, fornecendo as descrições de cada uma das doze vivências, os métodos adotados e seus respectivos comentários. Salientamos que alguns eventos estarão melhores exemplificados na seção 6.1. Apesar de restrita, a amostra nos permite acesso a um rico e diversificado universo cultural, de personagens que constroem o blues na prática, há um longo período. Os relatos encontram-se a seguir, enumerados de um a doze:

VIVÊNCIA 01: Encontro Internacional de Harmônicas Blues. No dia 12 de maio de 2012, a *Legend Music & Bar*, localizada no Centro da cidade de Santa Cruz do Sul, sediou o festival, cujo intuito foi integrar harmonicistas de diversos lugares da América Latina. Visava também promover a união entre diferentes casas de espetáculo do blues no Rio Grande do Sul e alavancar divulgação e vinculação para o gênero. Em palco, estiveram presentes Gonzalo Araya (Chile), Flávio Guimarães (Rio de Janeiro), Toyo Bagoso (Caxias do Sul) e Ale Ravello Blues Combo (Porto Alegre), composta por Ale Ravello (gaita e vocal) Clark Carballo (baterista), Sérgio Selbach (contrabaixista) e Nicola Spolidoro (guitarrista).

Naquela noite, empregando a técnica da entrevista não estruturada, conversamos com alguns músicos espectadores e com Toyo Bagoso (sócio proprietário do Mississippi Delta Blues Bar e atualmente membro da banda *Juke Joint* e *Cotton Pickers*) a respeito do gênero musical e aspecto visual. Os elementos de destaque encontrados estavam em seu traje e no de Gonzalo Araya: chapéu, sapato bicolor, camisa feita com um tipo de tecido brilhoso e refletivo; e outra com recortes geométricos e desenhos de naipes do baralho de cartas. A figura 27 elucida melhor esses realces:

Figura 27 – Vivência 01



FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 02: O show. No dia 15 de maio de 2012, a Opus Promoções (produtora gaúcha) oportunizou o show de uma das lendas do blues de Chicago, o guitarrista norte-americano Buddy Guy. O *bluesman* veio ao Brasil com o disco *Living Proof* e apresentou-se no palco do Teatro do Bourbon Country, em Porto Alegre.

Durante o evento, percebemos que o mesmo trazia um estilo urbano de Chicago: uma mistura de roupa social com esportiva. Os componentes salientes foram a boina, a camisa com recortes geométricos, estampada de poá e tênis. A figura 28 ilustra essa composição:

Figura 28 – Vivência 02



FONTE: Arquivo da autora, 2013

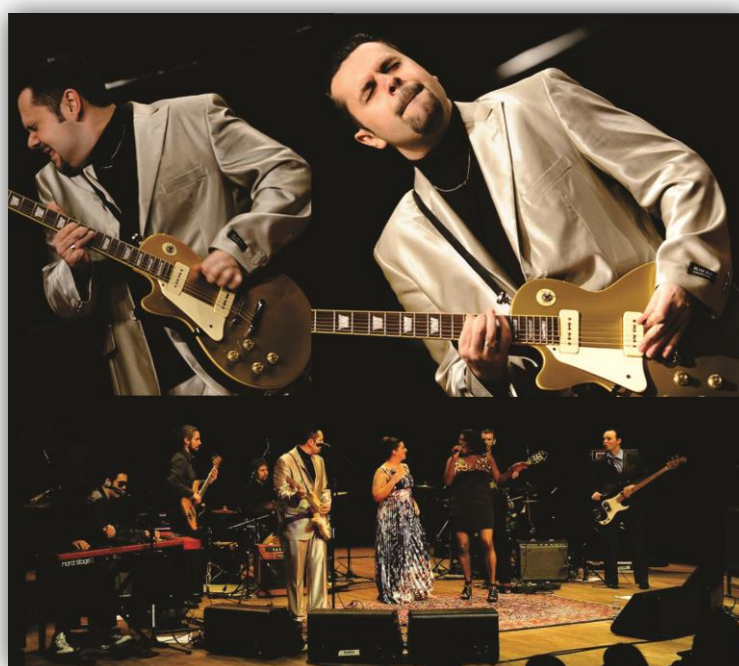
VIVÊNCIA 03: 7ª edição do *Mississippi in Concert*. No dia 21 de junho de 2012, o Mississippi Delta Blues Bar realizou o 7º *Mississippi in Concert* – Edição Divas – no Teatro Pedro Parenti, na Casa da Cultura, em Caxias do Sul. Nesse evento, subiram ao palco a americana Tia Carroll (Califórnia, EUA) – ciceroneada pela Igor Prado *Band* (São Paulo), cuja formação é composta por Igor Prado (vocal e guitarra), Rodrigo Mantovani (baixo), Yuri Prado (bateria) e Flávio Naves (órgão hammond B3); e Fran Duarte (Caxias do Sul), acompanhada por Gustavo Viegas (baixo), João Viegas (bateria), Lázaro Nascimento (guitarra) e Graziano Anzolin (teclado).

Iniciamos ativamente às 16h, acompanhando a produção dos últimos preparos e reparos que antecederam o espetáculo. Nos bastidores, testemunhamos a euforia “espontânea” dos artistas, no que tange à realização planejada do mesmo. Após o término da atração, oportunizava-se ao público a opção de retirar uma identificação *vip*, a qual dava livre acesso ao bar, onde acontecia uma *jam session*⁶⁵. Durante o espetáculo, o que mais chamou atenção a nossa percepção foi a etiqueta presa exteriormente no punho do paletó do traje de Igor Prado. Também

⁶⁵ Podemos compreender *jam session* como um evento musical (processo ou atividade) no qual músicos tocam improvisando, sem preparação extensiva ou arranjos pré-definidos. Nota do autor.

observamos o tecido e o conjunto, cujo efeito em palco nos remeteu à primeira vivência. Depois do show, através de entrevista semiestruturada, conversamos com o músico, com quem compartilhamos impressões. No que diz respeito a nossa troca de informações com Igor Prado, dialogamos sobre a origem do terno, sua "oferta e procura", bem como seu gosto pessoal. No decorrer da noite, no bar, ouvimos ainda os integrantes da sua banda acerca do meio musical, utilizando o método não estruturado. A figura 29 demonstra os elementos ressaltados:

Figura 29 – Vivência 03



FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 04: 6º Aniversário do Mississippi Delta Blues Bar. No dia 26 de julho de 2012, o artista Mud Morganfield (Chicago), filho do lendário *bluesman* Muddy Waters, se apresentou no palco do bar, acompanhado por Nico Smoljan *Band* (Argentina): Nico Smoljan (harmônica), Matias Cipiliano (guitarra), Arthur 'catuto' Garcia⁶⁶ (baixo) e Pato Raffo (bateria).

Nossa atenção, naquela ocasião, centrou-se na estrela principal do evento. Sua composição de vestuário mereceu destaque: a estampa do paletó, a gravata e a meia. A figura 30 registra o conjunto:

⁶⁶ Integrante da banda *The Headcutters*, de Itajaí, Santa Catarina. Nota do autor.

Figura 30 – Vivência 04

FONTE: Arquivo da autora, 2013.

VIVÊNCIA 05: Santander Cultural Porto Alegre. No dia 02 de setembro de 2012, Harmonica Hinds (Chicago, EUA) abriu a agenda de apresentações musicais (setembro e outubro) do projeto "Ouvindo Música", realizado pelo Santander Cultural Porto Alegre. Além de gaitista, também toca guitarra, violão e banjo. Em seu trajar, notamos um estilo esportivo que consistia em chapéu, camisa pólo listrada e calça social. Vide a figura 31:

Figura 31 – Vivência 05

FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 06: *Abbey Road Bar*. No dia 23 de outubro de 2012, o bar, localizado em Novo Hamburgo, promoveu a turnê "Juntos no Blues": um show conjunto da banda Uranus Blues com o gaitista Ivan Márcio (São Paulo). Formada por músicos locais e da cidade de São Leopoldo, reúne Urânio Laureano (vocal e sax tenor), Tiago D'Andrea (piano e voz), Rafael Salib (guitarra e voz), Paulo Barros (bateria) e Samuel Moraes (contrabaixo).

Naquela noite, com a técnica da entrevista não estruturada, conversamos com Ivan Márcio sobre a abrangência do gênero musical, além de seu estilo próprio de vestir. No que diz respeito a ele, percebemos que encontra vestuário a seu gosto em pontos específicos e, às vezes, brechós. Também levantamos questões da área da Moda com relação a tamanhos, modelagens e opções disponíveis no mercado. O foco estava em sua camisa estampada e, novamente, nos sapatos bicolores. A figura 32 ilustra-os:

Figura 32 – Vivência 06



FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 07: 5ª edição do Mississippi Delta Blues Festival. Nos dias 22, 23 e 24 de novembro de 2012, a casa realizou sua 5ª edição do Mississippi Delta Blues Festival. O festival de blues totalizou 36 shows, em 5 palcos diferentes, incluindo 9

atrações internacionais: Décio Caetano, Toyo Bagoso e Andy Serrano; *The Cotton Pickers*; *Pacific 22*; Franciele Duarte e Banda; *The Blues Beers*; *Electric Blues Explosion*; *Creedence Clearwater Revival Tribute*; Lennon Z & *The Sickboys* Trio; Ivan Mariz & *Juke Joint Band*; *Little Boogie Blues Band*; Andy & *The Rockets*; *The Headcutters*; Ale Ravello Blues Combo; TPM Jazz Trio; Celso Salim e Rodrigo Mantovani; Flávio Guimarães e Álamo Leal; Pata de Elefante; O Lendário *Chucrobillyman*; Big Chico; Adriano Grineberg Quarteto; Nei Lisboa; Gabriel Gratzer; Gonzalo Araya & Nico Smoljan *Band*; Nuno Mindelis; *Roots Duo* (Joe Filisko & Eric Noden); Marquise Knox; James Wheeler; Junior Watson; Joe Louis Walker e Bob Stroger.

Durante o evento, ambas as formas de entrevista foram aplicadas; em específico com Décio Caetano e o baterista do grupo Ale Ravello Blues Combo, Clark Carballo (com os quais já havia sido feito contato inicial através de rede social), dentre outras bandas. Na ocasião, os artistas haviam demonstrado interesse no assunto ora abordado (anexo D). No segundo momento, contribuíram com suas reflexões e ratificaram o anteriormente dito; e, de maneira sucinta, as opiniões deram a entender que a indumentária era intrínseco à época da trajetória do blues. As imagens adiante compõem um panorama geral do festival, bem como sobre o que já foi abordado no decorrer das vivências descritas até o presente.

A figura 33 traz um apanhado geral da aparência dos músicos e retoma os elementos anteriormente destacados e introduz o macacão (seção 3.1), que evidencia a contemporaneidade do momento e retrata o contexto histórico:

Figura 33 – Vivência 07



FONTE: Arquivo da autora, 2013

A figura 34 apresenta os trajes de Bob Stroger (esquerda) e Toyo Bagoso (direita), em quem sobressaem as cores e as medidas maiores da modelagem. No primeiro se acentua o detalhe do terno sem gola, que nos remete às normas do conselho de guerra, verificados na seção 3.2, Movimento de estilo Zoot-Suit. O segundo complementa e reforça a abordagem anterior, evidenciando uma indumentária de “modelagem *bluesman*”. Conforme informações obtidas virtualmente, ela foi adquirida em viagens. Aquela da ocasião, especificamente, fora comprada na rua *Roosevelt*, em Chicago, próxima à *Maxwell Street* (seção 2.3, Evolução do blues e vertentes) –atualmente, um monte de bares universitários, no meio de um Campus (anexo D). Também, Bagoso frisou que tem dificuldade de encontrar ternos a seu gosto, no que tange a cores e modelagens (tamanho):

Figura 34 – Vivência 07 Zoot-Suit

FONTE: Arquivo da autora, 2013

A figura 35 vislumbra Big Chico (São Paulo) e Joe Louis Walker (New York) em trajes da indumentária clássica masculina: terno preto, com uma de suas variações de uso, neste caso camisetas. Esta mistura (social com esportivo), também usada no *rock 'n' roll*, tornou-se um dos elos mais básicos entre os gêneros:

Figura 35 – Vivência 07 rock 'n' roll

FONTE: Arquivo da autora, 2013

Finalizando o que é pertinente ao festival, a figura 36 destaca um dos palcos do evento, no qual fica evidente a representação das *jook joints*, vistas na seção 2.2, Berço do blues: território e identidade:

Figura 36 – Vivência 07 *Jook Joints*



FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 08: Visita ao Mississippi Delta Blues Bar. No dia 19 de dezembro de 2012, visitamos o bar, onde acompanhamos o seu funcionamento e o da *Gift Shop*, desde a abertura até o fechamento. Além disso, assistimos a atração da noite: "Ases da Guitarra" – Solon Fishbone (Porto Alegre), Fernando Noronha (Porto Alegre), Netto Rockfeller (São Paulo) e Danny Vincent (Argentina).

Nessa ocasião, o enfoque foi a composição da marca; deste modo, o registro fotográfico da atração ficou em segundo plano. Porém, podemos acentuar aqui, mais uma vez, a aparição visual de camisas estampadas. Por meio de entrevistas não estruturadas com funcionárias da *Gift Shop* e alguns clientes, além do proprietário Toyo Bagoso, obtivemos as informações essenciais para a contextualização. Ao longo de todo expediente, acompanhamos o funcionamento da loja e presenciamos ativamente suas diversas fases, do *happy hour* até o show da noite. Pudemos também verificar, as variações de público, que engloba diversas faixas etárias.

VIVÊNCIA 09: *Abbey Road Bar*. No dia 30 de abril de 2013, o bar promoveu a festa de lançamento do DVD da banda *Uranius Blues*, intitulado "*Uranius Blues Ao Vivo*". A figura 37 volta a trazer o elemento notado mais assiduamente, onipresente camisa estampada:

Figura 37 – Vivência 09



FONTE: Site *Abbey Road Bar*, 2013

VIVÊNCIA 10: *Pub's Bar*. No dia 04 de maio de 2013, a casa noturna, localizada em Novo Hamburgo, teve como atração principal a banda *Ale Ravanello Blues Combo*. Observando-os há mais tempo, percebemos que, em geral, seus integrantes quase sempre se apresentam trajados em estilo clássico, com mistura social/esportivo. A figura 38 mostra-os:

Figura 38 – Vivência 10



FONTE: Página no facebook Pubis, 2013

VIVÊNCIA 11: Confraria do Blues⁶⁷ no *Sgt. Peppers Pub Bar Restaurant and Live Music*. No dia 16 de maio de 2013, o *bluesman* Linsey “Hoochie Man” Alexander esteve em Porto Alegre, interpretando seu mais recente álbum, “*Been there done that*”, gravado em 2012 pela *Delmark*⁶⁸. O evento fez parte da turnê “*Festival Chicago Connection*”, um festival itinerante que percorre algumas cidades do Brasil, com o intuito de trazer sempre grandes talentos do blues que se destacam naquele cenário. Junto de uma banda com oito integrantes (sax, trompete, trombone, gaita de boca, piano, bateria, guitarra, baixo), Linsey Alexander foi a principal atração da noite, enquanto o show de abertura ficou por conta de Cristiano Ferreira & Trio (Santa Catarina).

Através de entrevista não estruturada, conversamos com o radialista Sandro Moura sobre as apresentações e o blues em geral. Naquela ocasião, o estilo que se realçou foi encontrado no artista principal. Pudemos perceber a composição como estilo *Texas Blues*: chapéu preto de aba larga, bota de couro de crocodilo e cinto

⁶⁷ Na verdade, Confraria do Blues RS. Projeto itinerante cujo objetivo é levar o gênero ao maior número de indivíduos possível, sempre com o enfoque nos artistas do estilo. Em outras palavras, integrar, agregar e divulgar o blues da capital gaúcha e seus artistas para a comunidade metropolitana. Visa ampliar e estimular novos apreciadores de um gênero musical difundido no Rio Grande do Sul e pertencer a todos aqueles que, de alguma maneira, estejam interessados em colaborar com a música, o blues e a arte. Consiste em resgatá-lo por meio do espírito cooperativo e pela união dos trabalhos, contando com inúmeros apoiadores e parcerias. CONFRARIA DO BLUES RS. Disponível em: <<http://confrariadoblues-rs.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 out. 2013.

⁶⁸ Gravadora importante do cenário blues. Nota do autor.

com fivela de metal. No final da noite, conseguimos registrar, ainda, sua mescla com o urbano de Chicago: o elemento jaqueta. A figura 39 expõe essa caracterização:

Figura 39 – Vivência 11



FONTE: Arquivo da autora, 2013

VIVÊNCIA 12: *Abbey Road Bar*. No dia 6 de agosto de 2013, Lurrie Bell & Eddie Taylor Jr (Chicago) se apresentaram no palco do bar, em um projeto chamado "Terça Jantando com o Blues". Taylor Jr vestia camisa esportiva e calça jeans, enquanto Bell trajava calça social e chapéu. A figura 40 ilustra os músicos:

Figura 40 – Vivência 12



FONTE: Site do *Abbey Road Bar*.

De igual forma, possibilitando um maior nível de comparação entre informações, ao tecermos comentário sobre outros músicos não abordados com ênfase, notamos vestuários básicos e esportivos: ternos clássicos de trabalho, calça jeans e camisetas, iguais às disponíveis hoje em qualquer loja de roupas. Comumente, alguns misturavam os estilos, enquanto outros buscavam alguma característica mais exclusiva.

Notando similaridades e diferenças, em particular como o terno tem sido adotado e adaptado pelos músicos, podemos concluir que as opções do produto ofertadas no mercado são restritas e pouco variadas. É possível explorar mais as criações – modelagem, cor, estampa e detalhes –, adaptando-as ao meio musical. A fim de clarearmos um pouco mais a questão da indumentária do *bluesmen* desde o início do trabalho, descrita como complexa e subjetiva, acrescentamos, por fim, o resultado da breve entrevista semiestruturada com o artista Big Chico (figura 35), obtida via rede social.

Chico é aficionado por moda, além de consumidor nato do estilo urbano. Acha muito importante a forma com que os músicos se apresentam em palco e argumenta que não usam roupas nos shows, mas sim figurinos. No que tange a seu gosto, procura sempre se basear no estilo clássico do blues, que vem da década de 1920, cuja característica era mais rústica, com roupas que incluíam ternos com caimentos

mais largos, coletes, além de sapatos fortes e robustos, como botas, e muitos estilos de chapéu. Isso sem contar as boinas, que adora. Também, aprecia o modo de vestir urbano da década de 1950, que migrou para Chicago, mas levou junto o estilo dos escravos. Pós-escravidão, passou a incluir o uso dos sapatos bicolores, os ternos risca de giz, os coletes, topetes, ternos com cortes mais retos e assim por diante. Em New Orleans esse estilo clássico e elegante de se vestir se enraizou tanto que permanece até hoje. Fora a questão do *street wear*, o *urban style*, não só usado no skate e Hip Hop: hoje em Chicago e *New Orleans* os negros e outras etnias tem muito estilo e usam bonés, camisetas e camisas de times, calças largas ou "certinhas", blusas, blazers, bermudas, tênis *Nike Air Force* ou *Air Jordan*, Adidas e etc. Importante frisar: não só a cultura blues, mas sim a cultura *black* vem das ruas do *Harlem*, *Brooklyn* e demais centros de referência de moda, como *New York* e *Los Angeles*. Para ele, a roupa também expressa sentimento: pode ser alegria ou até mesmo um preto básico, como símbolo de elegância ou, infelizmente, o próprio luto.

O blues significa sentimento, seja na música, na comida *soul food*, nas roupas ou estilo: é filosofia de vida (anexo E).

6 MARCA: COMPOSTO DE PERCEPÇÕES

Através do "marketing tradicional", com base no autor Philip Kotler (1998), abordaremos alguns conceitos fundamentais de organização das ideias na cadeia produtiva referente a negócios. Para haver maior coerência da estratégia adotada no processo de criação de uma marca/imagem, associamos a ele a perspectiva do autor José Souza Martins (2007).

Sistematizando a relação entre os fatos concretos e as decisões que são tomadas com base nestes, o Marketing apresenta-se como uma "ciência objetiva". Segundo Kotler (1998), "é um processo social e gerencial pelo qual indivíduos e grupos obtêm o que necessitam e desejam através da criação, oferta e troca de produtos de valor com outros". Esta definição encontra-se baseada nos seguintes conceitos centrais: "necessidades, desejos e demandas; produtos (bens, serviços e ideias); valor, custo e satisfação; troca e transações; relacionamentos e redes; mercados; e empresas e consumidores potenciais" (p. 27).

Um dos conceitos-chave desta teoria é o composto de marketing: "conjunto de ferramentas que a empresa usa para atingir seus objetivos de marketing no mercado-alvo". Adota ferramentas chamadas de 4P's: "produto, preço, praça (isto é, distribuição) e promoção" (p. 97).

Seu elemento básico é o produto: "oferta tangível da empresa para o mercado, que inclui qualidade, design, características, marca e embalagem". Outro fator determinante é o preço: "a quantidade de dinheiro que os consumidores pagam pelo produto". De igual importância é a praça (ou distribuição), que "inclui as várias atividades assumidas pela empresa para tornar o produto acessível e disponível aos consumidores-alvos". Por fim, a promoção, por sua vez, "inclui todas as atividades desempenhadas pela empresa para comunicar e promover seus produtos ao mercado-alvo". Nota-se que estes pilares "representam a visão dos vendedores em relação às ferramentas de marketing disponíveis para influenciar compradores. Cada uma é planejada para entregar um benefício ao consumidor" (p. 98). De acordo Robert Lautgerborn (apud KOTLER, 1998), "os 4P's dos vendedores correspondem aos 4C's dos consumidores":

- Produto: “necessidades e desejos do consumidor”;
- Preço: “custo para o consumidor”;
- Praça: “conveniência”;
- Promoção: “comunicação” (p. 98).

Para desempenhar satisfatoriamente seu papel no mercado, a empresa deve ser capaz de identificar o segmento que pode atender com maior eficácia, selecionar o público-alvo/consumidor e examinar os possíveis concorrentes diretos/indiretos. As principais variáveis de segmentação são geográficas, psicográficas (estilo de vida/personalidade) e comportamentais. O público-alvo pode ser compreendido como um conjunto/grupo de indivíduos a quem se direciona determinado produto/serviço. Um dos meios para reconhecer concorrentes é associar análises do setor industrial às do mercado: “os concorrentes mais diretos de uma empresa são aqueles que perseguem os mesmos mercados-alvo e adotam estratégias semelhantes” (p.212).

Os concorrentes indiretos são aqueles que não vendem a mesma linha de produto, porém atingem o seu público-alvo com estratégia de substituição.

A base conceitual que estrutura uma empresa são os seus princípios norteadores. Podemos defini-los como:

- Missão: finalidade de sua existência, razão do negócio. Deve ser orientada para as necessidades da sociedade e se altera com o tempo.
- Visão: meta ambiciosa, um conjunto de objetivos a conquistar. Situação na qual se deseja chegar ao longo de um determinado período; futuro concreto.
- Valores: princípios éticos e morais que norteiam a conduta das ações e devem estar presentes nos funcionários e nas relações empresa/ clientes, fornecedores/parceiros. Ideais de atitude, comportamento e resultados.

Definir marca abrange muitos sentidos e dimensões, por se tratar de um elemento com múltiplas percepções e significados, Segundo Kotler, podemos conceituar marca como: “um nome, termo, sinal, símbolo ou combinação dos

mesmos, que tem o propósito de identificar bens ou serviços de um vendedor ou grupo de vendedores e de diferenciá-los de concorrentes” Entretanto, ela é “um símbolo mais complexo, podendo conduzir a seis níveis de significados”: atributos, benefícios, valores, cultura, personalidade – *status* – e usuário. Fica a cargo das empresas decidirem em que nível/níveis será ancorada profundamente a(s) identidade(s) de sua marca. Os mais consistentes são os valores, cultura e personalidade. Estes, “definem a essência da marca” (p. 393-95). De acordo com Martins (2007), esse conceito está ligado às crenças e papéis dos indivíduos, fazendo com que os mesmos não tomem decisões por aquilo que gostam, mas pelo que lhe trará maior expectativa de realização. Há, ainda, duas divisões emocionais – e cada uma destas um tipo de representação – sendo o espírito e alma da marca. A primeira baseia-se no conceito/personalidade de como está exposta; a outra se relaciona com sua atitude, o que fortalece o princípio da expressão e caráter em determinadas situações e eventos.

Realmente, podemos dizer que muitas vezes a marca é o que distingue um produto de outro similar: “o nome em uma embalagem não é o mesmo que uma marca na mente”. O sinal intencional criado pela empresa “é uma sutil inversão de foco: do produto físico para as associações mentais que o caracterizam na mente – do objeto para o símbolo” (MARTINS, 2007, prefácio). Segundo Jung, “os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente; e, portanto, relacionam-se com coisas inconscientes, ou apenas parcialmente conscientes” (2008, p. 113). O fato básico é que “uma marca sempre é uma experiência sensorial, um símbolo de distinção, algo que se torna relevante para nós de alguma maneira. Único. Original. Muito mais do que apenas um nome que se memoriza” (MARTINS, 2007, prefácio). O desafio de definir uma marca é desenvolver um conjunto profundo de significados: o sucesso de um produto se baseia na percepção destes associados a ele o diferencie de determinada forma (MARTINS, 2007).

Com base nas explicações acima, para compreendermos a posição da *Gift Shop*, é necessário especificarmos o bar em primeiro lugar.

6.1 MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR

O Mississippi Delta Blues Bar encontra-se localizado no Moinho da Estação, em Caxias do Sul, tendo os trilhos do trem passando em sua entrada. Temático, o estabelecimento "procura remeter seus clientes aos mais autênticos *juke joints*, bares de beira de estrada onde o blues e o *southern rock* são as principais atrações, respeitando e divulgando a música, gastronomia e cultura sulista norte americana" – bem como seu cardápio anexo F; (MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR, 2013). A figura 41 apresenta-o:

Figura 41 – Mississippi Delta Blues Bar



FONTE: Site do bar e página no *Facebook*, 2013

Inaugurado em 25 de julho de 2006, o bar tem como missão “divulgar a cultura do blues, promover o desenvolvimento das bandas locais, aumentar o número de apreciadores trazendo informação sobre o gênero, e trazer

entretenimento com qualidade para a comunidade e região”⁶⁹. A cada ano o sócio-proprietário da empresa, Toyo Bagoso, busca inspiração diretamente nos EUA (em estados como Mississippi, Arkansas, *Tennessee*, *Kentucky*, *Illinois* e um pouco de *Luisiana*) para colaborar com a cena “blueseira” de Caxias do Sul; seu sócio Rodrigo Parisotto, seguidamente o acompanha nessas viagens. No ano de 2013, através da prefeitura local, receberam uma condecoração de Embaixadores do Turismo⁷⁰, na área da Gastronomia e Entretenimento: o papel de embaixador é representar a cidade, propagando seu potencial, principalmente turístico, e sensibilizar outras pessoas a conhecer a região.

Em uma época análoga aos primórdios do blues, Caxias do Sul, fundada em 1890, nos remonta às passagens de tropeiros em terras antes habitadas por índios, conhecidas como Campo dos Bugres. Colonizada inicialmente por imigrantes italianos, é marcada pela evolução de vários ciclos econômicos ao longo de sua história: “do cultivo da uva e do vinho ao segundo polo metalmeccânico do Brasil”. Além disso, é uma região que partilha de uma diversidade cultural, produto da miscigenação e da aculturação. “Ao lado do lastro cultural itálico, convive a tradição gaúcha”⁷¹.

Popularmente chamado de *Missi* entre o pessoal da casa, o bar tem como diferencial os shows que habitualmente promove: tanto bandas internacionais quanto nacionais e locais – além da interação entre elas. Os pontos altos da agenda de eventos oportunistas são o Mississippi *in Concert* e o Mississippi Delta Blues Festival, ambos com o incentivo da Lei de Incentivo à Cultura (LIC). Outras iniciativas de destaque entre o seu público fiel são: a edição especial de aniversário e o carnaval blues. Para um entendimento maior, adiante apresentaremos as descrições básicas de como acontecem algumas das promoções mais importantes.

O Mississippi *in Concert* conta com três edições por ano, com intervalos de tempo variáveis. Percebemos que geralmente é realizado no Teatro Pedro Parenti, na Casa da Cultura. Os valores do ingresso variam conforme o espetáculo promovido: podemos esclarecer para o leitor uma base de valor de R\$ 16,00 a

⁶⁹ MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR: Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Mississippi-Delta-Blues-Bar/149182885146311?fref=ts>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

⁷⁰ PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL. Disponível em: <<http://www.caxias.rs.gov.br>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

⁷¹ PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL. Disponível em: <<http://www.caxias.rs.gov.br>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

120,00; e horário em torno das 20h00min. A figura 42 traz o primeiro exemplo das formas de divulgar e interagir do bar:

Figura 42 – Material Mississippi *in Concert*



FONTE: Arquivo da autora, 2013

O Mississippi Delta Blues Festival, realizado no Largo da Estação Férrea (em frente ao bar), é referência na América Latina. Sua edição anual acontece em novembro e se estende por 3 dias, totalizando 36 shows (sendo que alguns se repetem) e mais ou menos 30 bandas, que ocupam 5 palcos. Alguns shows de quinta-feira voltam acontecer no sábado, assim como algumas das atrações tocam no palco principal na sexta-feira, voltam a repetir no sábado "naquela casinha" (anexo G). A ideia do festival é ser dinâmico, mutante e oferecer sempre novidades: workshops, *Blues Art Ville*, leilão silencioso, shows paralelos pela cidade, *South Caxias Blues Tour* e etc. Há um interessante sistema interno de pagamento: para consumir qualquer produto, é necessário adquirir, antecipadamente, "créditos" em algum dos diversos pontos de venda espalhados no local. Além disso, há copos exclusivos, que estampam arte e cores variadas a cada ano. Eles estão automaticamente inclusos na compra do ingresso: cada participante retira o seu ao longo do evento – uma forma ecológica de pensar e agir, que já virou mania e se tornou motivo de coleção. O que sobra, depois é posto à venda no bar. Ainda, realçamos a revista do festival, que traz informações do universo blues, tanto histórico quanto atual; coberturas dos festivais anteriores; entrevistas com músicos;

síntese histórica das bandas; programação do que estará ocorrendo, dentre outros conteúdos. A figura 43 exhibe alguns itens citados e o segundo exemplo de divulgação/comunicação:

Figura 43 – Material Mississippi Delta Blues Festival



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Neste evento, os valores dos ingressos também variam. Em 2013, foram comercializados da seguinte forma: passaporte para todas as noites, R\$ 120,00; individuais: para quinta-feira, R\$ 50,00; sexta ou sábado, R\$ 60,00. Maiores de 60 anos recebem desconto de 50% nos convites individuais e menores de 12 anos não paga - porém, só podem entrar acompanhados por responsável. A compra antecipada é feita via site Ingresso Rápido, com pagamento em cartão de crédito; ou na bilheteria oficial, no próprio bar, em dinheiro. No dia também é possível adquiri-los no local. O festival, via de regra, ocorre das 18h às 04h.

Comumente, as pessoas que não residem no local e arredores, organizam vans para participar dos eventos. De modo geral, por se tratar de um lugar atrativo, que remete os indivíduos a uma "viagem no tempo", digamos que o bar pode contabilizar em torno de 30% de frequentadores fanáticos; o restante do público é formado por pessoas que gostam do ambiente, já conhecem a sua comida e bebida e entendem a proposta da casa. O perfil médio dessa clientela se caracteriza como a de um grupo com poder aquisitivo acima da média, intelectualizado, crítico e com

uma identidade musical definida. Engloba uma faixa etária abrangente, porém com predominância do gênero masculino. A figura 44 oferece uma representação de seu público:

Figura 44 – Representação do público Mississippi Delta Blues Bar



FONTE: Elaborado pela autora, 2013

Os principais meios de comunicação e divulgação do bar são seu *website*⁷² próprio (e outro, específico do festival⁷³), programa Mais e Melhores Blues (com o qual há uma estreita parceria) e redes sociais. Também se utiliza da ferramenta *e-mail* e de inserções em uma rádio local. Fora isso, a disponibilização de atrações renomadas, a realização de eventos de peso e a integração que proporciona ao cenário blues, são suficientes para garantir a popularidade do mesmo. Simultaneamente, a dinâmica de interagir através da criação e distribuição de bons materiais gráficos (conforme demonstrado anteriormente), auxilia no processo de visibilidade do local. Completam essa estratégia, as parcerias e a relação com

⁷² Site musicalizado. MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR. Disponível em: <<http://www.msdelta.com.br/>>. Acesso em: 09 ago. 2013.

⁷³ MDBF. Disponível em: <<http://www.mdbf.com.br/>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

patrocinadores e apoiadores. A figura 45 evidencia os principais meios de interação com o público:

Figura 45 – Principais meios de divulgação/comunicação



FONTE: Elaborado pela autora, 2013

O bar oferece programação constante, com horário regular de funcionamento: de terça à sexta-feira, das 18h às 01h30 e sábado das 20h às 02h. Há música ao vivo todas as noites: de terça à quinta-feira, os shows iniciam às 22h; na sexta-feira e sábado, às 22h30. A entrada para o *Happy Hour* é *free*, pois só se cobra ingresso a partir das 21h30. Os valores durante a semana variam conforme a atração: sextas-feiras, sábados e vésperas de feriado, o valor é R\$ 18,00 masculino e R\$ 12,00 feminino. De acordo com sua política, não há taxa de 10% sobre o serviço de garçonetes, mas colaborações podem ser depositadas em um pote sobre o balcão, junto ao caixa. Não são aceitos cheques, porém todos os cartões de crédito sim (MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR, 2013).

A média de funcionários fixos do bar gira em torno de 20 trabalhadores, dos quais dois são destinados, também, a atender na loja. Um detalhe importante do marketing da casa é que todos os contratados são do gênero feminino, em função de o público ser predominantemente masculino.

6.2 GIFT SHOP MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR

A loja de *souvenirs*⁷⁴ está localizada no interior do Mississippi Delta Blues Bar. Parte dos produtos que comercializa é fabricada em uma confecção de uniformes instalada no subsolo do prédio. Ela é responsável por um dos itens essenciais: as camisetas customizadas. Fornece ainda, moletons, casacos de malha, mantas, sacolas e bandanas disponíveis pela *Gift Shop* (anexo H). Relato de uma das funcionárias da loja, informou que o horário de funcionamento ocorre dentro dos seguintes padrões: durante a semana, das 19h até a meia-noite; e nos finais de semana até às 01h/01h30, variando conforme o movimento. A figura 46 exibe o espaço da loja:

Figura 46 – Gift Shop Mississippi Delta Blues Bar



FONTE: Arquivo da autora, 2013

⁷⁴ GIFT SHOP MISSISSIPPI DELTA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Gift-Shop-Mississippi-Delta/293686640752637?fref=ts>>. Acesso em: 21 set. 2013

Em geral, a loja comercializa camisetas, *baby looks*, moletons, bonés e diversos outros itens, como chaveiros, agendas, copos personalizados, canecas, *bottons*, chinelos, relógios, CD's, porta-copos, abridores de garrafa com ímãs de geladeira, pantufas, artigos de decoração (quadros), harmônicas, adesivos e etc. Também, oferece uma cerveja específica do bar, a *Brown Ale* "Mississippi". A figura 47 traz exemplos de vestuário:

Figura 47 – Vestuário



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Os tamanhos confeccionados são P, M, G, GG e EX. Os preços dos produtos são variados e a média fica em torno dos R\$ 50,00/60,00. As camisetas e *baby looks* do festival foram comercializadas a R\$ 35,00 e moletons com capuz a R\$ 90,00. Segundo uma das funcionárias da loja, o produto de menor valor ofertado no local era o dos *bottons* a R\$ 4,00; já o artigo de maior valor que se ofereceu foi de R\$ 197,00. A figura 48 ilustra alguns itens descritos anteriormente:

Figura 48 – Souvenirs



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Também, estão disponíveis na *Gift Shop* camisetas e moletons multimarcas. Dentre elas, podemos destacar a Complexo B, uma marca natural do Rio de Janeiro, que existe desde 1994 e começou sua atuação no mercado desenvolvendo camisetas e blusas que complementam o jeans. Tornou-se conhecida por estampar, nas roupas e acessórios que comercializa, imagens de orixás e santos católicos, com destaque para São Jorge, um dos principais ícones da sua identidade visual. Além disso, o estilista da marca, Beto Neves, produz peças que resgatam e valorizam a identidade do Rio, adotando em suas criações a temática do subúrbio. (COMPLEXO B, 2013). A figura 49 apresenta peças desta marca:

Figura 49 – Multimarca Complexo B



FONTE: Arquivo da autora, 2013

Especificamente em relação ao vestuário encontrado na loja do bar, podemos ressaltar que seus concorrentes hoje são indiretos. A principal disputa pelo mercado se dá em relação às lojas virtuais de camisetas, a exemplo da Bluseria⁷⁵ e da *BURN* Camiseteria⁷⁶. Ambas também oferecem modelos com estampas de blues e têm como diferencial abranger o universo do jazz. No caso da *BURN*, agrega valor à sua marca o fato de patrocinar o músico Big Chico, que inclusive ajuda a desenvolver uma das linhas de camisetas, que leva seu nome (anexo H). Podemos comentar que, em geral, ambas as marcas comercializam seus produtos por um valor médio de R\$ 30,00 a R\$ 40,00 e os tamanhos também vão do P ao EX. Porém, só a Bluseria oferece *baby looks*. A figura 50 exhibe alguns modelos dessas marcas, conforme a descrição acima:

⁷⁵ BLUSERIA: camisetas de blues e jazz. Marca criada em 2011 pra preencher um espaço que faltava neste segmento. Confecciona camisetas colecionáveis com estampas temáticas. Disponível em: <<http://www.bluseria.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

⁷⁶ Marca criada em 2003 e atua no mercado de confecções no estilo *música/surf/street*: tem como tema principal em suas estampas a cultura musical, como o Blues, Jazz e o *rock 'n' roll*, assim como filmes, ilustrações e outros. BURN CAMISETERIA: camisetas clássicos do blues e jazz. Disponível em: <<http://www.burncamiseteria.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

Figura 50 – Bluseria e *BURN* Camiseteria



FONTE: Sites das marcas, 2013

Neste contexto, objetivando o desenvolvimento da coleção de alfaiataria para a loja do bar, cujo foco são músicos, e levando em consideração: as informações obtidas nas vivências e suas análises; as questões absorvidas em seu decorrer; além, a formação de um dos sócios, em Administração e as experiências anteriores em seu currículo (quesito vendas de vestuário); concluímos, durante o desenrolar das pesquisas, que neste caso não temos concorrência direta. No que diz respeito à possível concorrência indireta, a exemplo de alfaiates e algumas marcas masculinas como Spirito Santo⁷⁷, Tevah⁷⁸, *M.Placeres Young Tailoring*⁷⁹ e Aduana⁸⁰, reconhecemos a existência de tais, mas também não se aplicam aqui.

O próximo capítulo e último apresenta o processo criativo do projeto de coleção e os conceitos propostos.

⁷⁷ SPIRITO SANTO. Disponível em: <<http://spiritosanto.com.br/>>. Acesso em: 26 out. 2013.

⁷⁸ TEVAH. Disponível em: <<http://www.tevah.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

⁷⁹ M.PLACERES YOUNG TAILORING. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mptailoring?fref=ts>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

⁸⁰ ADUANA. Disponível em: <<http://www.aduana.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

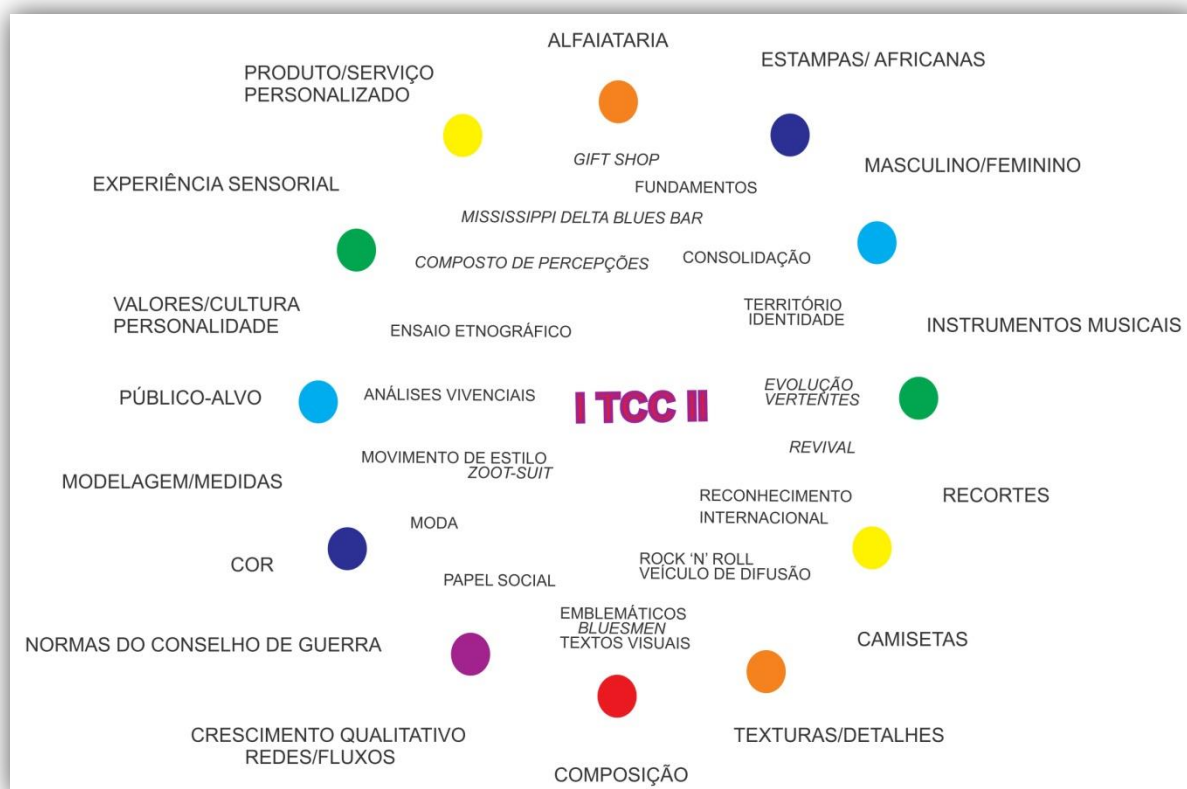
7 PROJETO: DESENVOLVENDO UMA COLEÇÃO DE MODA

Nesta divisão, através da apropriação de várias etapas projetuais, abordaremos os seguintes procedimentos de forma explicativa e, ao mesmo tempo, os aplicaremos em sua própria construção, justificando as intenções. Importante observar que "os processos são contínuos, e alterações, adições e exclusões acontecem ao longo de todas as etapas do desenvolvimento" (RENFREW; RENFREW 2010, p. 24). Também, cabe salientar que, independente da abordagem escolhida, "uma coleção não deve se limitar a reproduzir as tendências pesquisadas no exterior ou basear-se no desfile de outros designers. Ela deve ir além, apresentando uma proposta de estilo do seu criador, uma "cara" própria" (TREPTOW, 2013, p. 84). A área de criação abrange tais seções: pesquisa de referências; definição do tema de inspiração; dos elementos de estilo; da cartela de cores, materiais e superfícies; croquis; quadro de coleção, desenhos técnicos e fichas técnicas; modelagem e montagem das peças; e comunicação da coleção.

Das técnicas diversas e métodos que há, partimos da noção básica, o *briefing*⁸¹. Este tem por objetivo organizar as ideias iniciais e conceitos que serão trabalhados. Em geral, trata-se de um empreendimento a ser realizado dentro de determinado esquema, onde terá restrições próprias e ações corretivas são tomadas sempre que necessário. Ora, ele refere-se à análise teórica do Trabalho de Conclusão (Projeto de Coleção I - TCCI), em função da sua segunda etapa (Projeto de Coleção II - TCCII), a coleção: a intenção na prática. Condicionando tais embasamentos por meio de palavras-chave, as evidências das relações estão claramente representadas na estrutura circular da figura 51:

⁸¹ "O *briefing* é o início de qualquer projeto criativo e o projeto é um conjunto de atividades que possui um cronograma. O objetivo de um *briefing* é, essencialmente, inspirar e delinear as metas e as premissas requeridas. Ele irá identificar qualquer restrição, condição ou problema que precise de resolução, assim como fornecerá informações sobre quais tarefas ou resultados finais devem ser alcançados" (SEIVEWRIGHT, 2009, p. 12). Também, de acordo com Renfrew e Renfrew (2010), "o *briefing* pode ser chamado de *briefing* final, proposta, delimitação ou definição de conceito" (p. 140).

Figura 51 – Briefing



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Firmamos a proposta por meio do cruzamento das informações coletadas nas revisões bibliográficas com dados relativos ao cenário sociocultural atual. Após a obtenção e relação, fizemos uma reflexão antropológica, a fim de compreender de que forma a moda é utilizada dentro da sociedade contemporânea. Para estabelecer diálogos emergentes, a visão do projeto sustentará posicionamentos diferenciais ante o seu sistema de mercado, mostrando que é preciso repensá-lo. As frequentes tendências, usadas como referência principal de pesquisa no desenvolvimento de coleções, não exibem linguagens coerentes aqui. Apesar de que não serão empregadas no decorrer do trabalho, as questionaremos brevemente.

O parecer a ser lançado para a marca consiste na ideia de um novo produto personalizado em redes. Baseia-se em o estabelecimento disponibilizar um limitado mostruário: a oferta das peças seria pronta-entrega, feitas no tamanho das tabelas de medidas⁸² padrão (industriais). Mas também, ligado ao profissional da Moda,

⁸² "As tabelas de medidas são formadas por médias calculadas a partir da amostragem de uma população. Devido a grande variação de etnias encontradas na população brasileira, torna-se um grande desafio desenvolver uma tabela que atenda a todos os biótipos encontrados. Cabe a cada

possíveis encomendas sob-medida, conforme a preferência do cliente. Elucida-se que a logística do departamento, acerca de como poderia funcionar, não é verificada em por menores; entretanto, no caso, estariam a par de "maleabilidades nas negociações", estabelecidas de comum acordo entre as partes (estabelecimento/empresa X consumidor). Também, segundo as positivas aceitações e fluidez natural do serviço, gerar um banco de dados futuro sobre o comprador fiel.

O objetivo desta coleção⁸³ (RENFREW; RENFREW, 2010) encontra-se na necessidade de expandir percepções, no que tange à aplicação dos estudos da moda, envolvendo o seu caráter de poder como ferramenta de contestação. E, para romper com a curta temporalidade, característica do seu meio, a criação propõe uma estação atemporal. A intenção não é fomentar uma economia de produção, principiada na Revolução Industrial, mas sim uma baseada em "serviços e fluxos" (CAPRA, 2005). A coesão com assuntos referentes à responsabilidade socioeconômico-cultural e ambiental também fazem a linha de raciocínio. Dinâmica e experimental, ela visa um estudo conciso e prático sobre medidas e recortes; cores, estampas, tecidos e texturas; e, com atenção aos detalhes. Nas condições da possibilidade, pretende-se adequar materiais triviais, de forma que estejam fora de seus meios usuais e a peça final não tenha as perdas de qualidade, alcançando uma aparência singular e artesanal. Os processos manuais que serão empregados valorizam a mão de obra e deixam a criação mais original.

A dimensão, totalizada em dez *looks*, não só englobará o segmento masculino, como irá explorar o feminino. Complementada pelo essencial produto da loja do bar, tem como foco principal a parte superior dos conjuntos. Composta em grande parte por paletós e *blazers*, projeta uma alfaiataria⁸⁴ diversificada e versátil,

empresa conhecer seu público-alvo e desenvolver ou adaptar tabelas de medidas, de forma a melhor atender à sua clientela" (TREPTOW, 2013, p. 152).

⁸³ Na área da moda, "uma coleção é um conjunto de roupas, acessórios ou produtos concebido e fabricado para venda aos lojistas ou diretamente aos clientes. Esse conjunto de peças pode ser inspirado por uma tendência, tema ou referência de design, refletindo influências culturais e sociais, e normalmente desenvolvido para uma temporada ou ocasião especial" (RENFREW; RENFREW, 2010, p. 11). Normalmente, o criador delimita um tema e agrupa elementos que poderão representá-lo, com o intuito de proporcionar benefícios estéticos para efetivação da compra da mercadoria. Sua duração como produto pode ser efêmera, mas a permanência de seu conceito pode perdurar no tempo (SANT'ANNA, 2009).

⁸⁴ "A roupa é feita para ajustar-se a cada cliente em vez de ser produzida em massa para adequar-se a um tamanho padrão. Alfaiataria é um termo que geralmente se refere a um método de fazer roupas que exige habilidade manual. Um bom terno exige que a maior parte da sua confecção seja feita à mão em vez de, ou tão somente, à máquina. O tecido é manipulado e modelado com alinhavos e

conforme preliminarmente estabelecido: de base cultural e histórica, nos aspectos que permeiam o cultivo do blues e cujo público-alvo são músicos. E vai de encontro com os padrões normativos vigentes: "roupas de alfaiataria têm uma estrutura lógica própria e com frequência exigem tecidos firmes e enchimentos" (JONES, 2007, p. 143). As camisetas ampliam as viabilidades de sua criação: as questões acerca do meio artístico – como a valorização de parcerias para desenvolver superfícies (ilustrações) – e transformações de peças prontas (customização).

No item sequencial, o ensaio que será apresentado estabelece a relação de pensamento frente ao mercado global, buscando uma posição crítica nas análises que envolvem pesquisa de tendências. Lado a lado, ele auxiliou tanto na proposta, quanto na escolha da temporada e na não definição de porcentagens da coleção – como é de costume, a exemplo de peças básicas, *fashion* ou vanguardas.

7.1 PESQUISA DE REFERÊNCIAS: TENDÊNCIAS

Espécie de preceito do comportamento humano, as tendências são "incontestáveis" verdades reproduzidas à exaustão, com o intuito de estabelecer um mapa indicativo do melhor caminho até o âmago do pensamento de cada indivíduo. O problema é que, assim como ajudam a prever reações, elas têm como efeito colateral a capacidade de criar costumes, invertendo a relação natural de causa e consequência.

Cabe lembrar que estamos inseridos em um mundo de caráter, onde "a forma atual de globalização econômica foi projetada conscientemente" (CAPRA, 2005, p.221). Trata-se de um domínio geral, uma camada bastante coerente e muito bem estratificada, que compreende e aloja, como tantos objetos parciais, as noções de valor, comércio, preço, renda, circulação, interesses, enfim, da liderança global da riqueza, poder:

A economia global de hoje em dia é estruturada em torno de redes de fluxos financeiros nas quais o capital se movimenta num ritmo aceleradíssimo, passando rapidamente de uma opção a outra na busca frenética de oportunidades de investimento. O "mercado global" é, na realidade, uma rede de máquinas – um autômato que impõe a sua lógica a todos os participantes humanos (CAPRA, 2005, p.221).

costura manual, canvas e enchimento sutil para criar estrutura e forma; o tecido é "moldado" para ajustar-se à forma da figura humana" (SORGER, 2009, p. 96).

Em tempos de liquidez⁸⁵ como este, a moda convive com as normas construtoras que regem uma sociedade, não sendo possível evitar as influências que o mercado da obsolescência gera: o aumento do consumo contínuo. Segundo Lipovetsky (1989):

[...] a lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos. Doravante, a temporalidade curta da moda fagocitou o universo da mercadoria, metamorfoseando, desde a Segunda Guerra Mundial, por um processo de renovação e de obsolescência “programada” propício a revigorar sempre mais o consumo (p. 160).

É perceptível, de fato, uma defasagem de valores e regras operacionais fragmentadas, onde a real linguagem passa a ser transitória, efêmera, fugaz, obsoleta. Esse mercado atende a supremacia do capital financeiro, a disseminação da produção econômica, desenvolvendo a alta rotatividade da mão de obra e estimulando, dessa forma, a fabricação e o consumo de produtos em massa. Também, alimenta uma alta competição e valorização de lucros, das quais depende da sobrevivência no meio. E isso desperta o desejo da busca pelo novo e exclusivo:

A cada novidade, uma inércia é sacudida, passa um sopro de ar, fonte de descoberta, de posicionamento e de disponibilidade subjetiva. Compreende-se por que, numa sociedade de indivíduos destinados à autonomia privada, o atrativo do Novo é tão vivo: ele é sentido como instrumento de “liberação” pessoal, como experiência a ser tentada e vivida, pequena aventura do Eu. A sagração do Novo e o individualismo moderno caminham de comum acordo: a novidade se coaduna à aspiração à autonomia individual. Se a moda consumada é levada pela lógica do capitalismo, ela o é igualmente por valores culturais que encontram sua apoteose no estado social democrático (LIPOVETSKY, 1989, p.183).

Caracterizada pela temporalidade e massificação, é a especulação de tendências um dos importantes condutores (com visão mercadológica) dentro da moda: elas trazem uma agregação de estudos, objetivando atender e despertar psicologicamente a ambição do novo, dos íntimos desejos, autônomos e obsolescentes do indivíduo. De acordo com Treptow (2013), podemos descrever "tendência de moda como um conjunto de itens do vestuário considerados como conceito de bem vestir": um período de existência limitado, que "vai do lançamento por grupos de vanguarda até a total absorção pelo mercado". Em sua etapa final, por mais que tenha "surgido como manifesto social de um determinado grupo, perde a sua característica de discurso contestador, tornando-se apenas efêmero padrão de

⁸⁵ BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2009. 210 p.

vestir" (p. 27). Tradicionalmente, elas são identificadas e interpretadas pelos comitês setoriais e "compiladas para estilistas na forma de prognósticos, onde cores, tecidos, fios, silhuetas e ilustrações são reunidos em livros ou apresentados online, com a finalidade de prever os principais *looks* da próxima temporada" (RENFREW; RENFREW 2010, p. 22).

Existe uma discordância com o princípio dessas tendências que, em primeira instância, são criadas como caminhos assertivos para o consumo/capital. E, em seguida, engessam o indivíduo no âmbito de explorar novos diálogos criativos e questionáveis, tendo-as como "verdades" para o desenvolvimento de algum projeto referente ao contexto mercadológico.

Depois de desenvolvermos uma assimilação maior das estruturas, a seguinte seção apresenta a definição do caminho criativo a ser percorrido pela coleção.

7.2 TEMA DE INSPIRAÇÃO

O blues, objeto de estudo que motivou a seleção de novas informações, estabelece a linha de pensamento geradora do conceito: conforme um de seus criadores, Willie Dixon, "todo mundo leva o blues dentro de si, sem dúvida. Todo mundo leva... Mas o blues de um é diferente do de outro... E ninguém o expressa identicamente. Cada um o expressa de acordo com sua criação e o meio em que viveu" (THE BLUES, 2003, 1:14:00-1:14:45). Também, traz o suporte criativo para o projeto: a inspiração encontra-se amparada pelas Vivências e por referências históricas. A figura 52 traz o "Mapa Blues" criado no decorrer das análises realizadas:

Figura 52 – Mapa Blues



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

A temática⁸⁶ da coleção intitula-se "expressão de si, emoções e crenças era o propósito da canção de trabalho". Ela será criada a partir das emoções e sensações despertadas na aluna (durante a pesquisa), das padronagens típicas da indumentária africana e de algumas técnicas manuais. Busca passar serenidade, através dos sentimentos musicais, àqueles que vibram até um ponto e depois trazem a calma no peito.

Em complemento, selecionamos um conhecido conceito representativo do gênero, sintetizado pelo especialista na pesquisa do blues, o escritor Paul Oliver:

O blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. **O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar.** Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e para beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. O blues pode ser a

⁸⁶ O tema está relacionado "a história, o argumento, a inspiração de uma coleção" (TREPTOW, 2013, p. 83). De acordo com Seivewright (2009), "tema ou conceito é a essência de uma boa coleção, pois é o que a torna única e pessoal" (p. 38).

criação de artistas dentro de uma pequena comunidade étnica, seja no mais profundo Sul rural, seja nos guetos congestionados das cidades industriais. O blues é a canção casual do guitarrista na varanda do quintal, a música do pianista no bar, o sucesso do *rhythm and blues* tocando na *juke-box*. É o duelo obscuro de violeiros na feira ambulante, o show no palco de um inferninho nos arredores da cidade, o espetáculo de uma trupe itinerante, o último número de uma estrela dos discos. O blues é todas estas coisas e todas estas pessoas, a criação de artistas famosos com muitas gravações e **a inspiração de um homem conhecido apenas por sua comunidade, talvez conhecido apenas por si mesmo** (MUGGIATI, 1995, p. 27).

A escolha deste fragmento e a intervenção nele (os destaques em negrito) igualmente serviram de sustento para a criação, contextualização do conceito/tema.

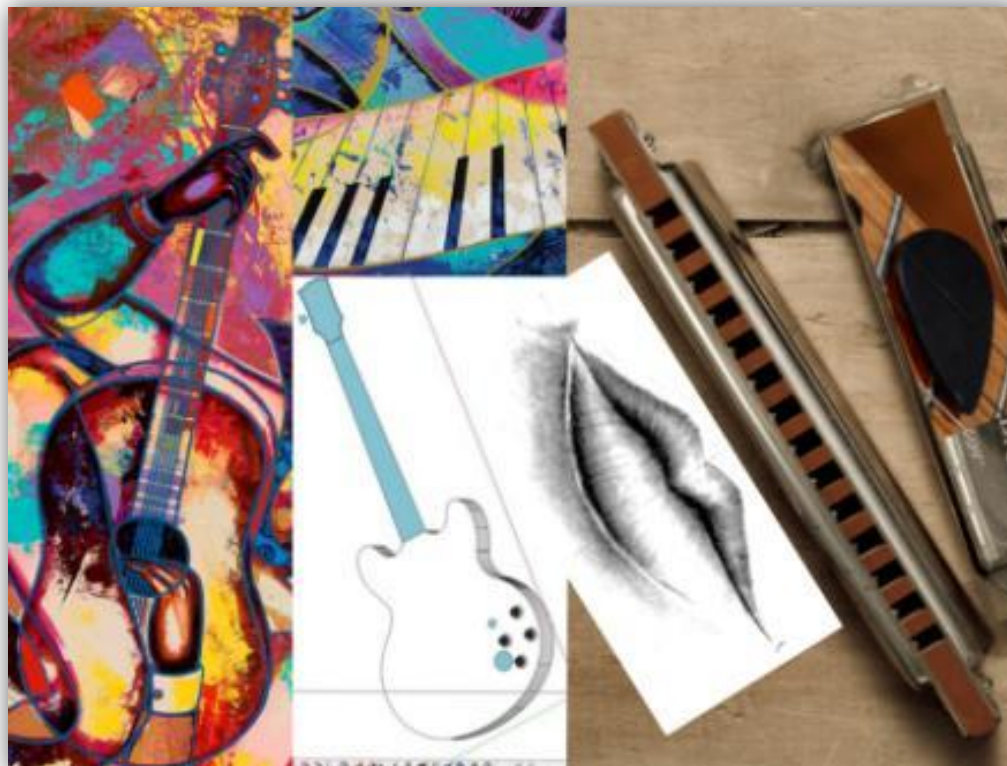
O próximo item abrange os componentes utilizados para trazer harmonia à coleção.

7.3 ELEMENTOS DE ESTILO

O conjunto das qualidades características, ao criar uma coleção, em termos de moda, denomina-se elementos de estilo e "tem por objetivo criar a unidade visual entre as peças⁸⁷" (TREPTOW, 2013, p. 133). A seleção feita encontra-se exibida na figura 53:

⁸⁷ São detalhes utilizados repetidamente, mas com variações: podem estar representados pela "presença maior de uma cor em relação às demais, pela utilização de um tecido diferenciado, mas, principalmente pelo uso de aviamentos e detalhes na modelagem" (TREPTOW, 2013, p. 133).

Figura 53 – Elementos de estilo



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Os componentes foram extraídos na análise do "Mapa Blues" (figura 52) e configurados a partir de instrumentos musicais, em esferas artísticas, técnicas e reais. Eles abrangem a veemência (testemunhada durante as Vivências) do músico com sua ferramenta de trabalho. Os aspectos geométricos encontram-se aplicados, principalmente, na estrutura e recortes das peças – modelagem. As associações são desenvolvidas para possibilitar forma à criação.

A divisão adiante refere-se à delimitação das cores empregadas na coleção.

7.4 CARTELA DE CORES

Consideração básica durante o processo de criação, "a cor é um elemento fundamental para a percepção de uma coleção, pois é o que o cliente vê primeiro" (UDALE, 2009, p. 112). Várias razões motivam a sua escolha⁸⁸. Na ocasião, elas

⁸⁸ "Ela pode se relacionar a uma estação, ao perfil de um cliente, ao tipo de tecido disponível ou ao conceito do designer, bem como ser influenciada por informações de tendência. O designer ainda tem

também estão estabelecidas através do "Mapa Blues" (figura 52). A figura 54 as apresenta:

Figura 54 – Paleta de cores



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Em virtude da diversidade ofertada e opções variadas, a cartela⁸⁹ propõe similaridades em uma composição contrastante, mas harmônica. Foi identificada a partir do Sistema Pantone⁹⁰, usando o *software* Kaledo (Lectra), específico do meio da Moda e Design.

O próximo tópico "visa a demonstrar os materiais a serem utilizados na coleção" (TREPTOW, 2013, p. 121): tecidos e aviamentos.

a possibilidade de produzir uma coleção que combinará com as cores previstas para uma estação específica" (UDALE, 2009, p. 112).

⁸⁹ O seu tamanho "pode variar, principalmente, em função do número de segmento que a empresa atender" (TREPTOW, 2013, P. 109).

⁹⁰ O Pantone "é adotado mundialmente e corresponde a uma codificação alfanumérica para cores em tecido ou em papel. O sistema possui catálogos de cores distintos, conforme a sua aplicação: impressa, digital ou sobre tecidos" (TREPTOW, 2013, P. 110). "[...] cada cor tem um número específico de referência [...] para identificar a matiz. As tabelas Pantone são organizadas cromaticamente por família de cores" (UDALE, 2009, p. 119).

7.5 CARTELA DE MATERIAIS

Considerando a pretensão mencionada no *briefing*, adaptamos o tecido ao artigo que se pretende produzir. É por meio dos tecidos⁹¹ que "as ideias do designer serão transformadas em produto de vestuário" (TREPTOW, 2013, p. 112). Escolhemos mesclar simplicidade com rigidez e estrutura, fluidez e delicadeza. A figura 55 traz os tecidos eleitos:

Figura 55 – Cartela de tecidos



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

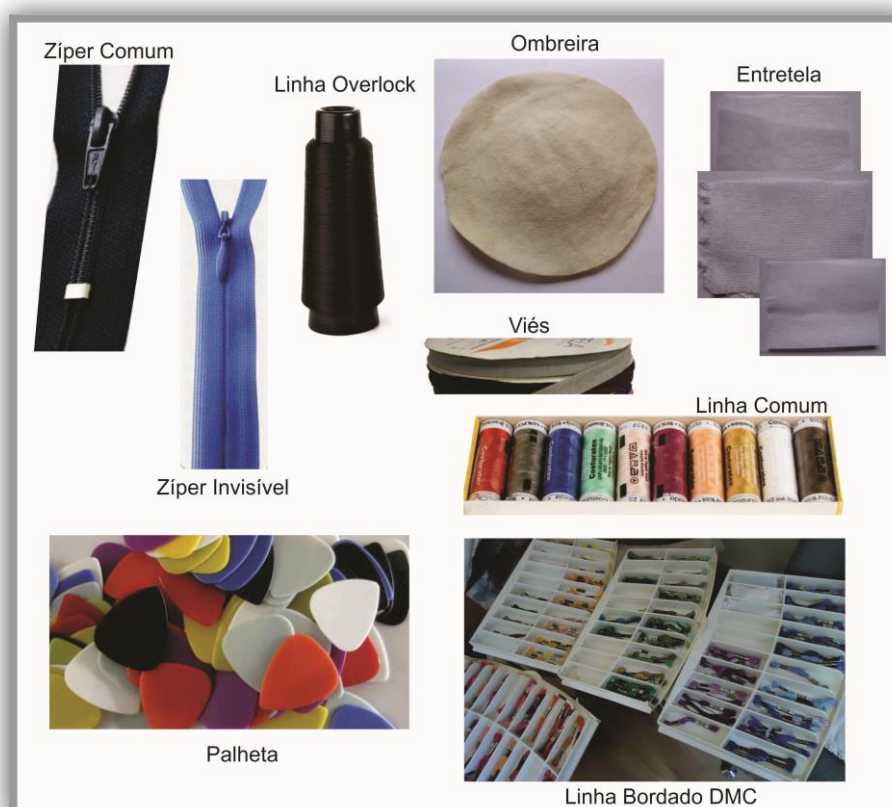
A seleção por tecidos planos e sobras de malha circular levam em conta questões de estrutura, caimento e custos. O diferencial encontra-se no tecido (Etamine) específico do artesanato Ponto Cruz (bordado), ajustado ao vestuário; e

⁹¹ "Os tecidos são constituídos pelo entrelaçamento de fibras têxteis, formados por um único tipo ou pela mistura de fibras. A origem da fibra pode ser natural, artificial, sintética ou não sintética. [...] As fibras são responsáveis pelas principais características dos tecidos, como a capacidade de reter calor" e etc. (TREPTOW, 2013, p. 112).

nas estampas africanas – vindos diretamente da África, esses tecidos foram obtidos através de doações⁹² para a coleção. Eles também serviram para delimitar a linha de base na seleção das cores, vista na seção anterior.

"Os aviamentos são "os materiais utilizados para a confecção de uma roupa além do tecido-base" (TREPTOW, 2013, p. 122). A figura 56 exibe uma representação dos principais componentes a serem usados:

Figura 56 – Cartela de aviamentos



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

A cartela de aviamentos sugere integração com ênfase nos materiais do meio musical: as palhetas aqui, transformadas em botão. As especificações técnicas, contidas no produto, como marca e espessura, são conservadas para interagir informações com o consumidor.

O item a seguir irá explanar acerca do desenvolvimento das ilustrações presentes na coleção.

⁹² As doações foram feitas pelas professoras Kátia Costa e Bruna Pacheco. Costa é proprietária da Escola de Costura para Moda e Pacheco da *Black Label*. Uma empresa de Consultoria de Moda. Nota da autora.

7.6 CARTELA DE SUPERFÍCIES

Na composição de um modelo, pode-se prever as aplicações de estampas⁹³ ou bordados (TREPTOW, 2013). O processo de criação das superfícies segue a mesma coerência dos conceitos expostos no roteiro de ação. A seleção dos desenhos para bordar ocorreu por meio de pesquisas em revistas da área Ponto Cruz e acervo pessoal da artesã terceirizada (Maria Schoerpf Petry, Santa Cruz do Sul/RS). A figura 57 exhibe o resultado:

Figura 57 – Cartela de superfícies: bordados



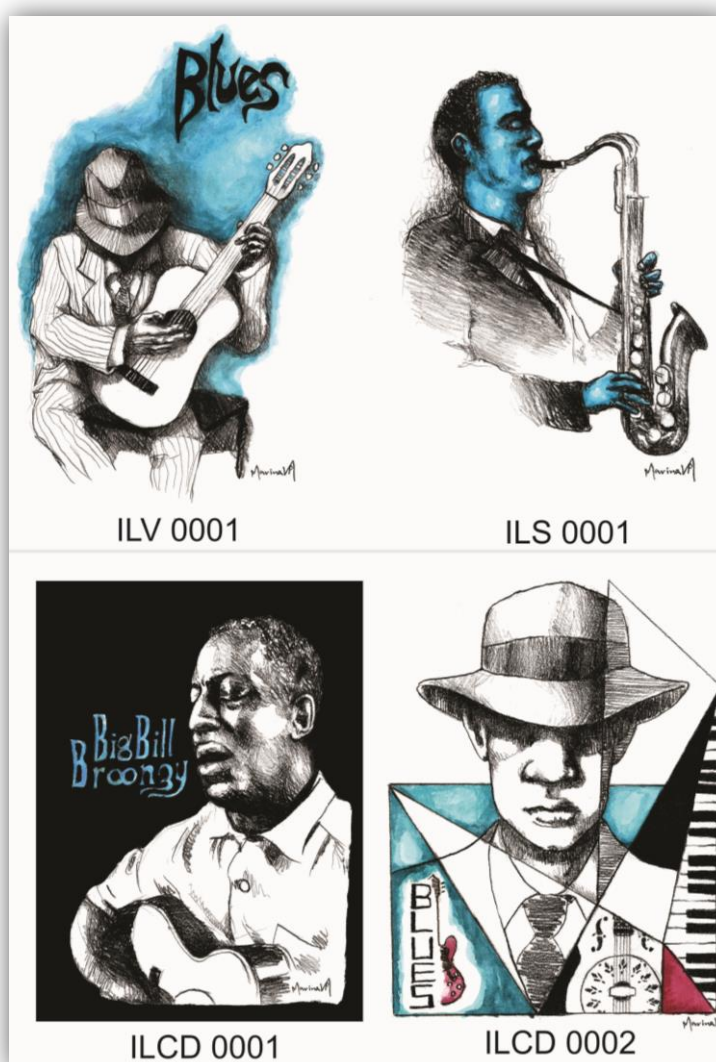
FONTE: Elaborado pela autora, 2014

⁹³ "A estampa pode ocorrer de duas formas: através de tecidos estampados (estampa corrida) ou de motivos aplicados sobre a peça em lugares específicos (estamparia localizada). Os bordados obedecem ao mesmo princípio da estampa localizada, sendo inferidos sobre a peça em locais determinados pelo designer. Cada desenho, seja de bordado, seja de estampa, deve receber um código. O designer é responsável pela escolha ou criação desse desenho e pela determinação de suas variantes de cor, baseando-se no fundo em que é aplicado" (TREPTOW, 2013, p. 146).

A viabilidade dos bordados foi analisada em conjunto. A preferência por estas ilustrações tem base teórica e intenção de trazer simbologias do blues. Há margem para outros elementos serem introduzidos, caso necessário, para finalizar a harmonia da criação: reparos finais de uma peça. As cores serão estabelecidas pela profissional e escolhidas na hora de executar o seu trabalho.

Para as camisetas, as estampas foram desenvolvidas pela artista Marina Vieira Prudencio. A parceria aconteceu por meio de indicação de amigos e o contato sucedeu-se via rede social *Facebook*. A condição exposta a ela deixou livre caminho para dar vazão ao potencial criador: apenas que o assunto era o blues. A figura 58 apresenta os seus desenhos, totalizados em quatro:

Figura 58 – Cartela de superfícies: ilustrações para camisetas



FONTE: Artista Marina Vieira Prudencio e painel elaborado pela autora, 2014

Segundo a artista, apesar de não ter um entendimento profundo sobre o estilo, ela conhecia o blues. Para criar os desenhos, inspirou-se no teor melancólico que a musicalidade e até mesmo a palavra *blue*, no inglês, já proporciona. Tentou representar os primórdios do blues, se baseando na comunidade estadunidense em que surgiu. Em comentários sobre si, sempre morou em Viamão/RS, porém nasceu em Porto Alegre/RS, em novembro de 1996 (atualmente tem 17 anos de idade). Desenha desde pequena, quando lhe deram, pela primeira vez, um lápis e um papel. O interesse pela história da arte e seus estilos aumentavam conforme crescia e permanecem até hoje. Nunca deixou de pensar em trabalhar artisticamente, embora, até agora, não saiba ao certo qual seria a sua ocupação nesse meio. Almeja, porém, entrar na faculdade de Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) - anexo J.

A próxima seção traz a apresentação artística da coleção e especificações individuais dos *looks*.

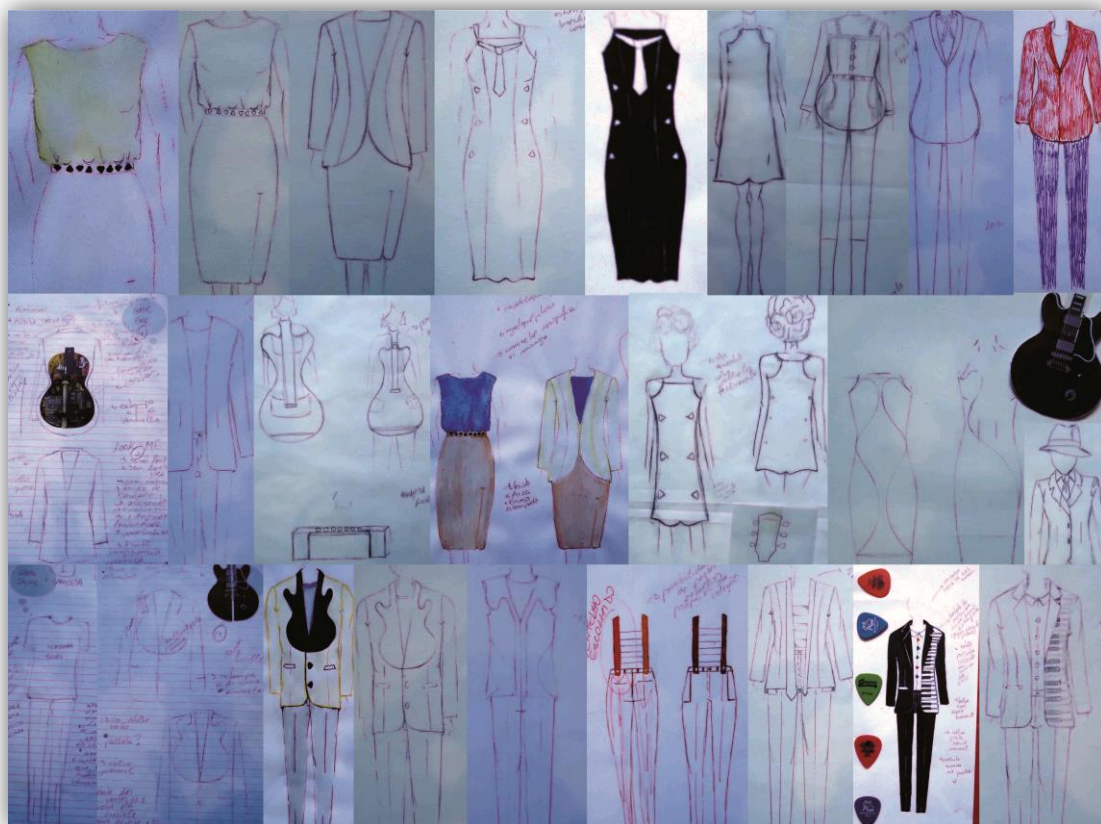
7.7 ESBOÇOS E CROQUIS

Os croquis⁹⁴, que são a arte-final dos desenhos (JONES, 2007), foram elaborados por meio de um raciocínio mais técnico em relação ao aspecto/peça. Esta prática viabiliza o planejamento de sua construção e a habilidade para imaginar o efeito na estrutura, auxiliando o desenvolvimento da modelagem e os possíveis recortes, os quais dão margem ao reaproveitamento de matéria-prima. Os esboços⁹⁵, a mão livre, encontram-se simplificados na figura 59:

⁹⁴ "Em suas várias formas, a ilustração de moda é um instrumento de alto valor para transmitir informações técnicas e estéticas" (JONES, 2007, p. 82).

⁹⁵ "O esboço de moda não visa a verossimilhança, mas um clima ou um "visual" (JONES, 2005, p. 83). "Ele serve para que o designer transfira para o papel, de maneira rápida, uma série de ideias" (TREPTOW, 2013, P. 136).

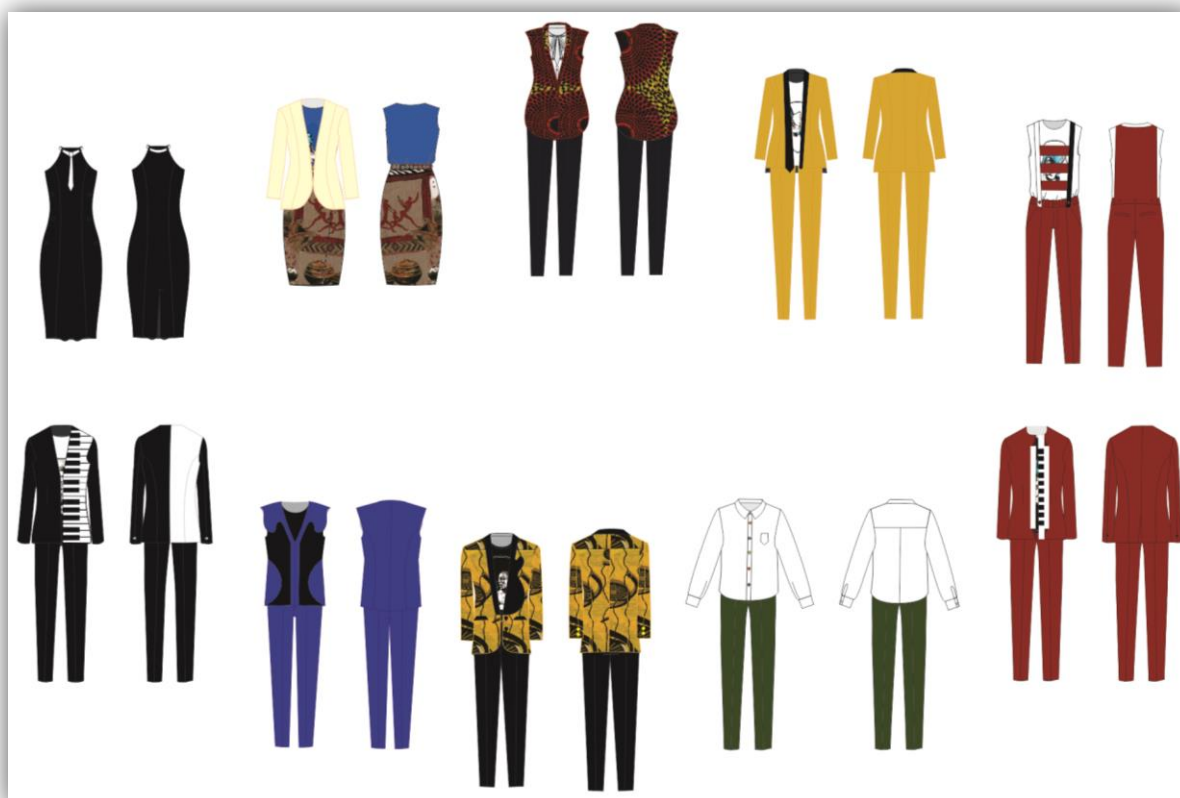
Figura 59 – Esboços



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Posteriormente, sofreram modificações e acréscimos, sendo vetorizados no software CorelDRAW. A figura 60 apresenta o resultado da composição dos dez looks:

Figura 60 – Croquis



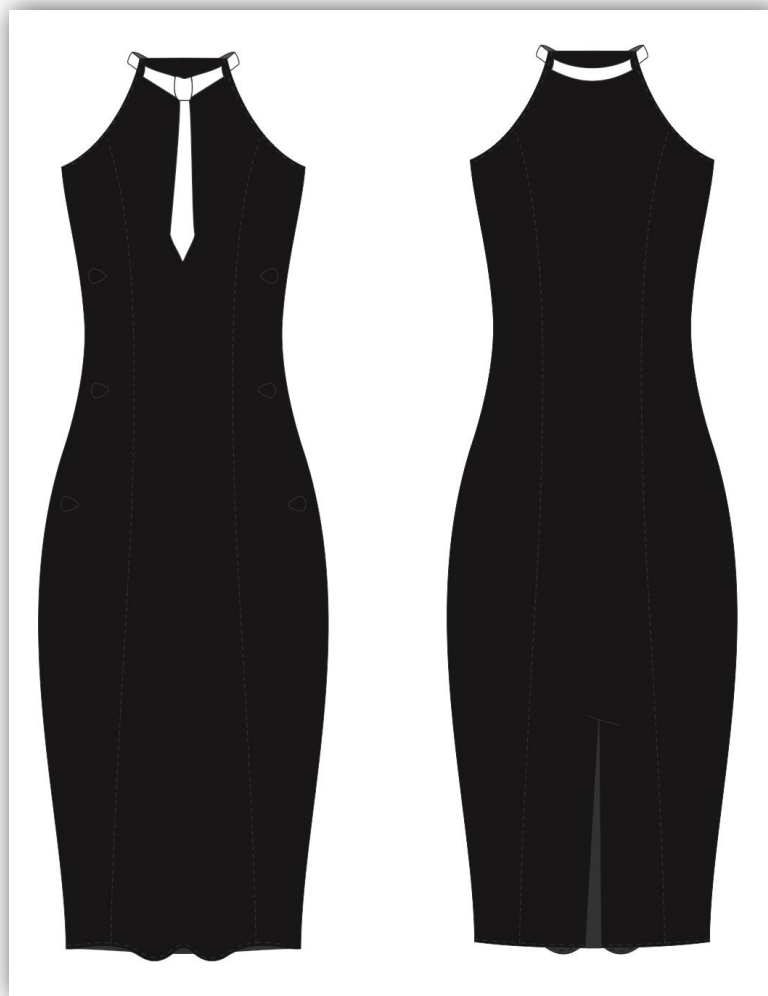
FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Com sentido simplificado no seu desenvolvimento, a criação da linha atemporal de vestuário "*Mojo Hand*⁹⁶" referencia um estilo popular. Reúne um cenário urbano/rural e nutre o tema reciclando e racionando materiais. Incorpora medidas governamentais, aplicando algumas normas precisas do conselho de produção, encarregado de coordenar as indústrias civis durante a 2ª Guerra mundial (vistas na seção 3.2, Movimento de Estilo *Zoot-Suit*). Em contraponto ao tradicional, refina seus detalhes, deixando as versões "vigorosas". Trabalhamos os gêneros de forma a tornar onipresentes ambos os estados, buscando a atmosfera energética de sua manifestação. A priori, segue a caracterização de cada um dos *looks*:

⁹⁶ "A palavra *Mojo* é um termo de significado bem específico, refletindo a crença comum em muitas culturas. [...] Sua origem porém é africana e aludia a um tipo de amuleto "mágico". Foi introduzida na língua inglesa no final do século XIX ou início do XX, ao ser usada por negros americanos, principalmente, das zonas rurais do Sul dos Estados Unidos. E, foi dessas zonas rurais que veio o significado e as imagens mais imediatamente associadas à ela: um pequeno saco usado por uma pessoa sob a roupa – também conhecida como "*Mojo Hand*" (ajudinha extra). Essas "bolsas" teriam poderes sobrenaturais como proteger do mal, trazer boa sorte e etc. Normalmente, continham uma mistura de ervas, pós e, às vezes, uma moeda, algo pessoal e outros objetos pensados para promover a ação sobrenatural ou proteção de quem o usasse". Disponível em: <<http://www.bluesbrasil.com/?p=1008>>. Acesso em: 06 maio. 2014.

O vestido *Baby Blues*, criado através da "mão da guitarra" e do vocal (boca), possibilita à gravata ser opcional e substituída a gosto: por ela mesma e/ou outros acessórios, a exemplo de colares, lenços e etc. A fim de acentuar e direcionar o olhar sutilmente para as curvas femininas, botões palheta, da mesma cor do tecido, são aplicados nas laterais. A figura 61 ilustra-o:

Figura 61 – Look Baby Blues



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O blazer do *look África* não tem forro, nem lapela, ombreira e botões, além de trazer a manga mais curta do que o habitual. Agrega valor por meio da técnica de bordar à mão, onde requer cálculos métricos. A simulação de como devem ficar localizados os desenhos na estrutura da peça não se encontram na sua representação, devido ao minucioso processo artesanal que isto implica. Entretanto, o conjunto está dentre os escolhidos para a produção e o resultado da peça é

compreendido na seção 7.9 (Modelagem e montagem das peças). A saia reúne simplicidade e elegância, em tecido africano e cós detalhado com palheta preta. A figura 62 exhibe a composição:

Figura 62 – Look África



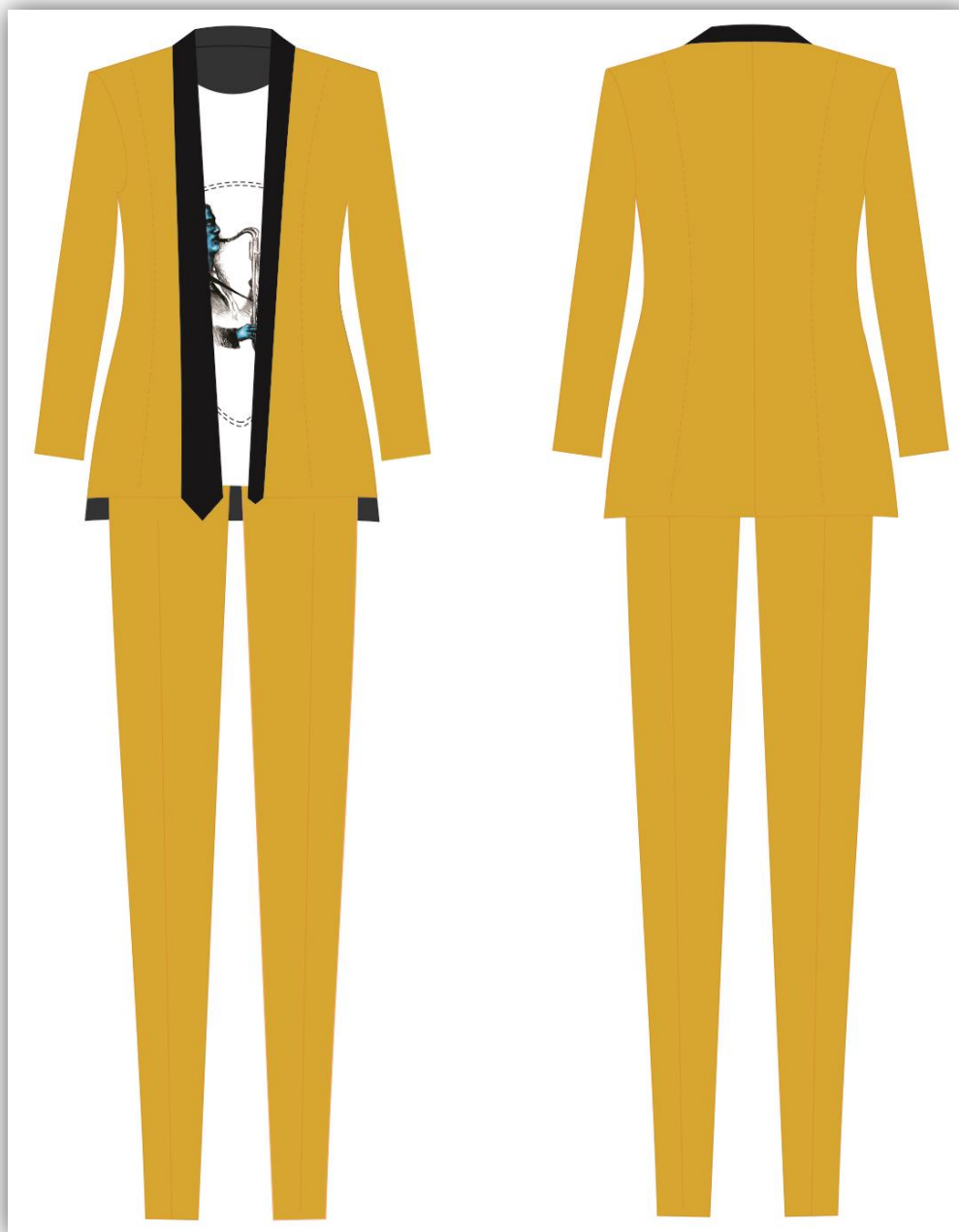
FONTE: Elaborado pela autora, 2014

A camisa branca do *look* Violão tem inspiração na cena do filme *Crossroads* (no Brasil, *A Encruzilhada*) quando o personagem "Willie Brown" troca a gravata tradicional que estava usando por uma gravata-laço – "[...] Você está no Mississippi, perto dos blues e da estrada 61. [...] Esta é uma gravata cordão do Mississippi. É isso que um tocador de blues usa neste Estado. As outras são para o pessoal da cidade" (*CROSSROADS*, 1986, 0:30:35-0:31:40). E o colete, em uma "pegada *rock 'n' roll*", de padronagem africana, acompanha o trajeto, nas formas do violão (laterais costuradas até a cintura). A figura 63 exemplifica a relação:

Figura 63 – Look Violão

FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O paletó amarelo oferta a ideia de dar nova função a acessórios presentes no guarda-roupa. No caso aqui, a gravata ajustada como gola/lapela. Também se cogita a viabilidade de usar somente gravatas (reutilizá-las), em vez de tecido, para a sua construção. A figura 64 apresenta o *look*:

Figura 64 – *Look Gravata*

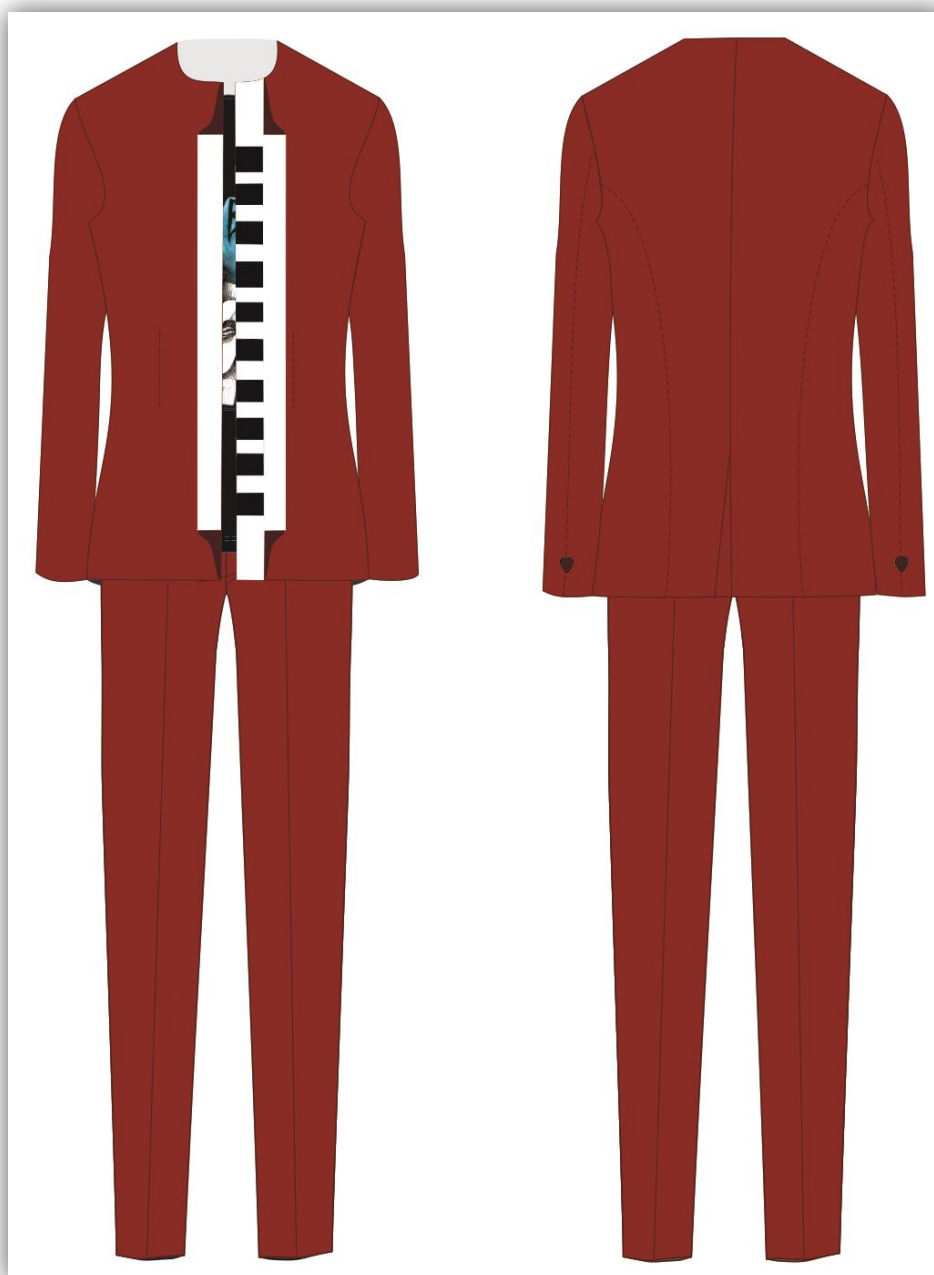
FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O macacão tem a parte superior funcional: pode-se retirar e usar apenas como calça. Feito com sobras de tecidos da coleção, reúne uma alusão à ferrovia e ao suspensório. É feito de tricoline liso (tecido) para dar aspecto de uniformização. A figura 65 traz o *look* Encruzilhada:

Figura 65 – Look Encruzilhada

FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O paletó gaita consiste no ato de representar formas geométricas dos instrumentos musicais, por meio da análise de recortes na modelagem. A figura 66 o exhibe:

Figura 66 – Look Harmônica

FONTE: Elaborado pela autora, 2014

A camisa social apenas substitui aviamentos comuns (botões), por ferramentas do meio musical (palhetas). O bolso tem a intenção de simbolizar uma "insígnia de condecoração". A possibilidade de explorar materiais como lenços de bolso e gravatas no seu feito (um aspecto mosaico) faz linha de sugestão. A figura 67 mostra o resultado:

Figura 67 – Look Palheta

FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O paletó estampado, do *look* Blues Boy King, foi inspirado nos trajes do *bluesman* B.B. King e refinado na lapela. A variante vai de encontro ao clássico *Smoking*. A figura 68 apresenta-o:

Figura 68 – *Look Blues Boy King*



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

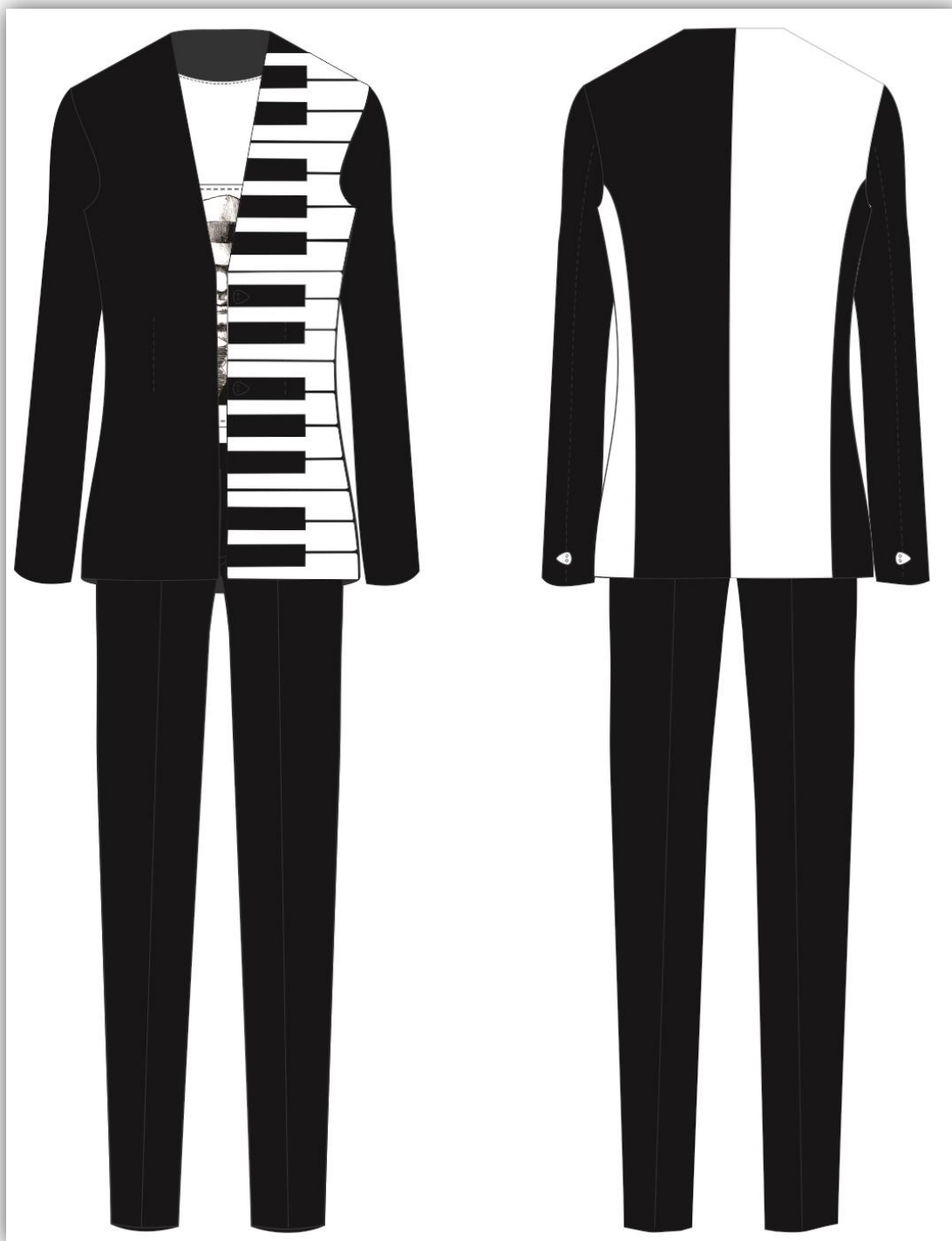
O colete azul, na "pegada *rock "n" roll*", faz dialogar a intensidade do artista com o instrumento musical, representando-a em seu abraço. A figura 69 exibe o *look Lucille*:

Figura 69 – *Look Lucille*

FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O paletó piano segue a mesma congruência do *look* "Harmônica". Só que, desta vez, representa a figura por meio da técnica de aplicar os recortes na estrutura da peça. Questiona a "virilidade" trazendo a desconstrução da rigidez na alfaiataria, para exteriorizar uma/a sensibilidade do homem. A figura 70 expõe o conceito:

Figura 70 – Look Boggie-woggie



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

As camisetas, com base na questão de convergência entre as formas de criação, trazem uma inspiração mais *rock'n'roll*. A possibilidade de agregar aviamentos também foi examinada. Elas poderão ser verificadas na próxima seção (figura 73), quando abordaremos o seu quadro de coleção.

Em adição, a figura 71 apresenta o selo identificador desenvolvido para a coleção:

Figura 71 – Selo da coleção



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Intitulado "O algodão de Ouro", ele foi criado, espontaneamente, durante a vetorização dos desenhos. Em específico, quando trabalhávamos os conceitos do *look* Encruzilhada.

O item adiante dá continuidade ao processo ilustrativo da coleção, apresentando a sua parte técnica geral.

7.8 QUADRO DE COLEÇÃO, DESENHOS TÉCNICOS E FICHAS TÉCNICAS

Na indústria da Moda, "o desenho tornou-se um termo muito mais amplo", que "requer desenho técnico, quadro de coleção e documentos de especificação" (RENFREW; RENFREW, 2010, p. 147). A figura 72 traz o quadro de coleção, com as peças agrupadas por família e coloridas:

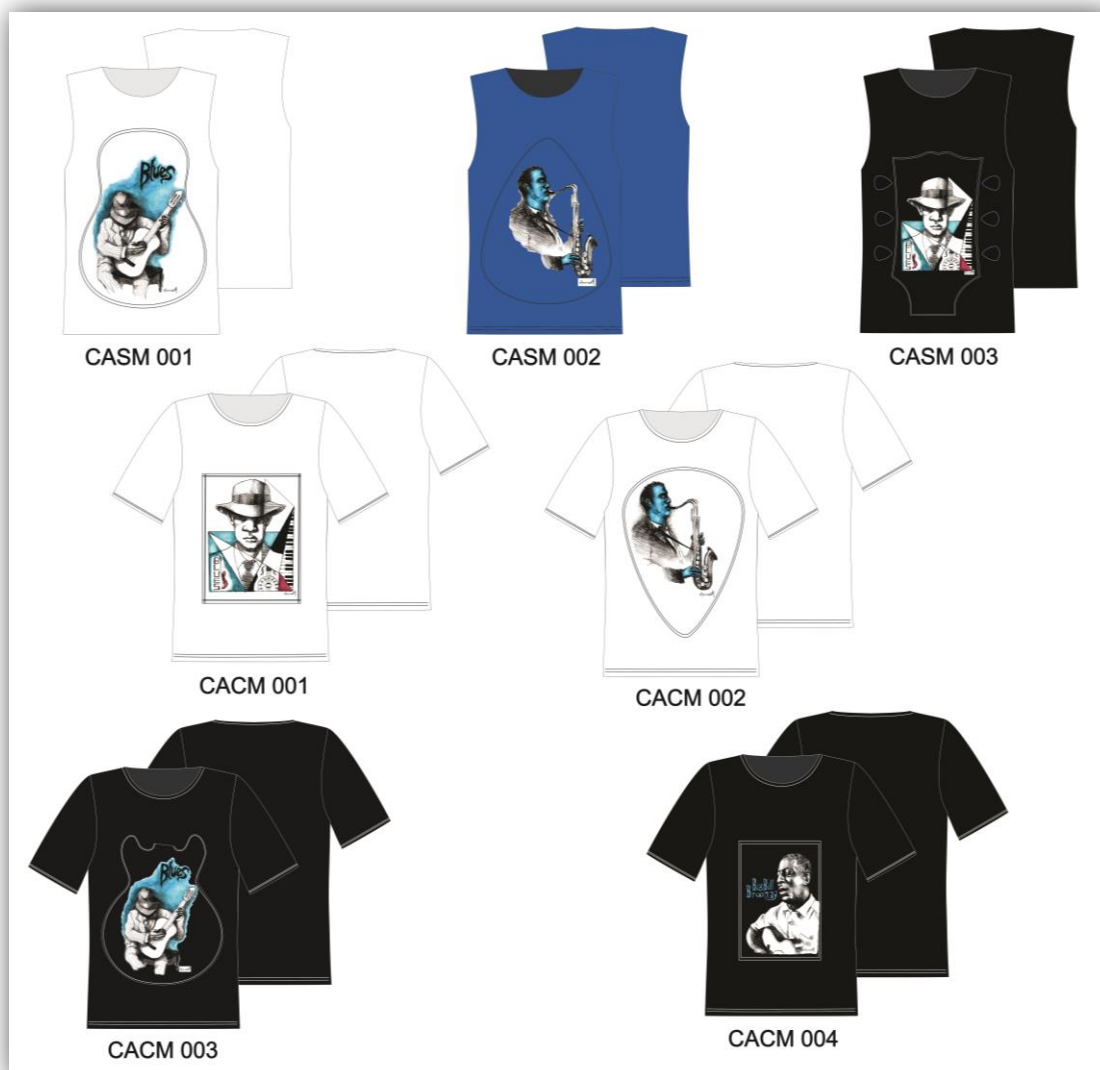
Figura 72 – Quadro de coleção



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Este tem como uma das funções auxiliar na visualização do todo da coleção e evidenciar a noção de relação no conjunto: a unidade entre as peças. Para a sua criação, também se fez o uso do *software* CorelDRAW. Lado a lado, a figura 73 mostra, à parte, o quadro de coleção das camisetas:

Figura 73 – Quadro de coleção camisetas

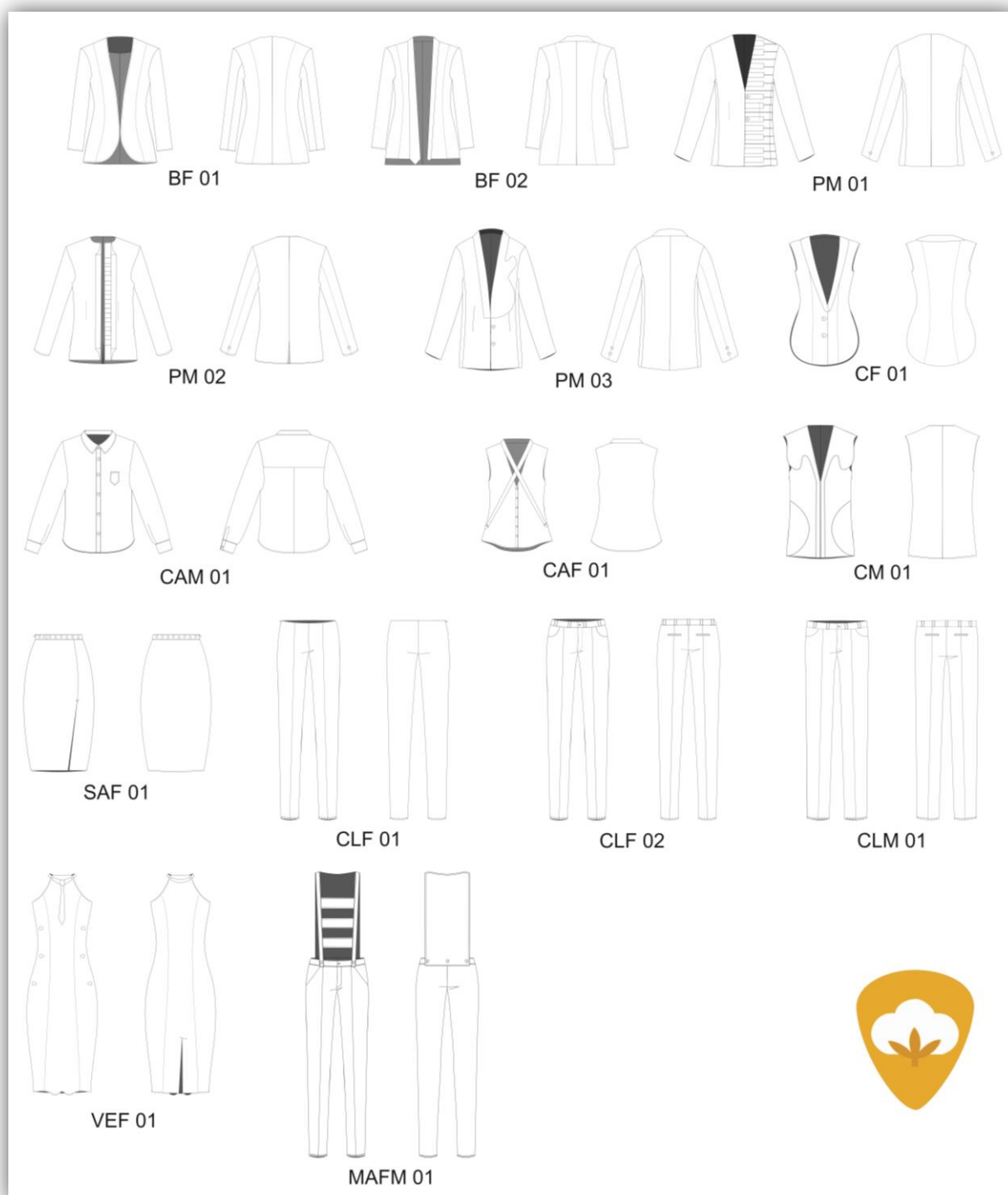


FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O desenho técnico, conhecido como desenho planejado ou de especificação, "tem por objetivo comunicar as ideias do designer ao setor de amostras (modelagem e pilotagem)" (TREPTOW, 2013, p. 144). De forma clara, ele informa os aspectos da criação⁹⁷. A figura 74 exemplifica-o melhor:

⁹⁷ No desenho técnico "são evitadas distorções e alongamentos característicos do desenho de moda, pois sua intenção é fornecer uma informação precisa sobre como deverá ser confeccionada a peça. Por isso, a riqueza em detalhes é importante, e o modelo é desenhado de frente e de costas" (TREPTOW, 2013, p. 144).

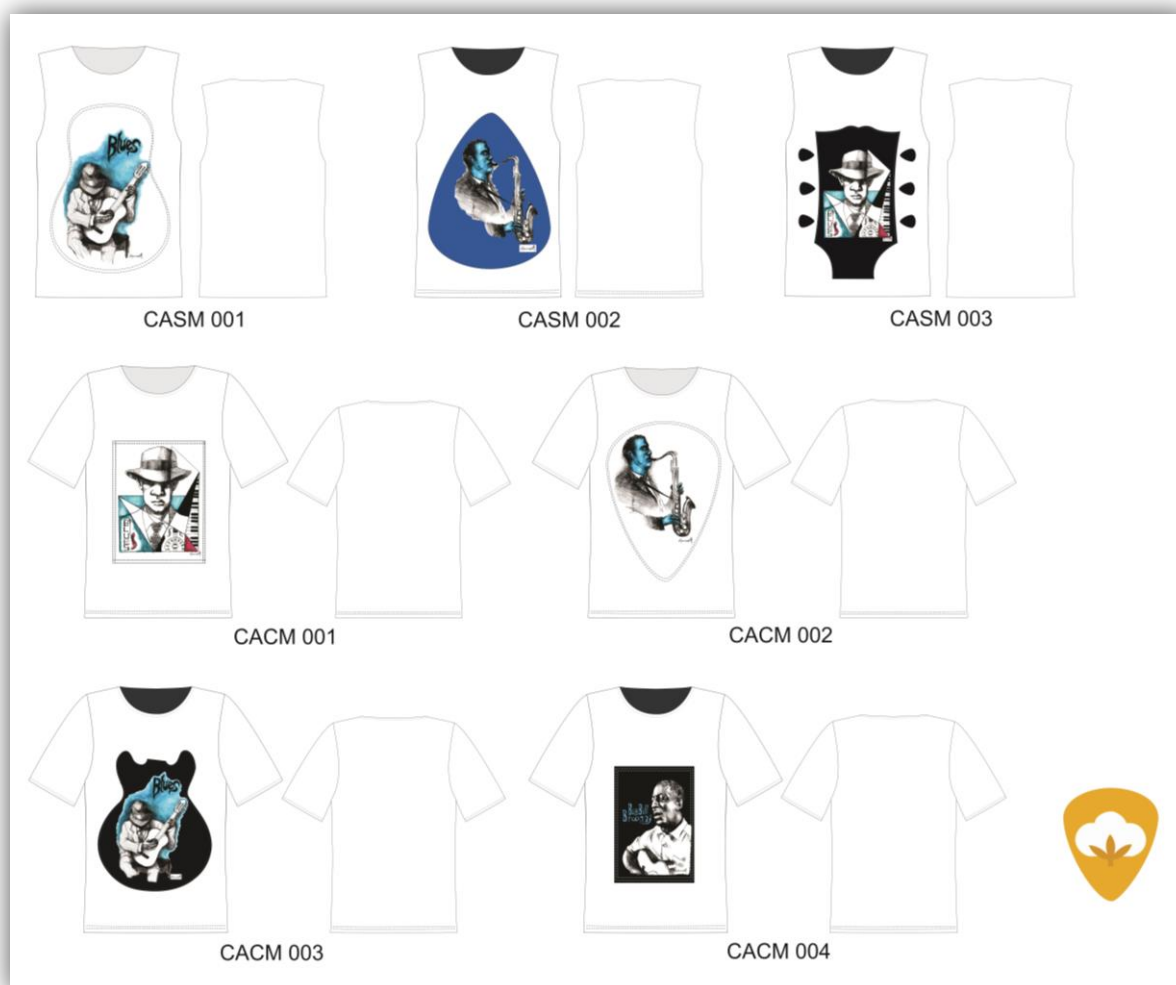
Figura 74 – Desenhos técnicos



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O seu desenvolvimento, igualmente, se utiliza da linguagem vetorial e contou com a parceria da profissional de Moda, Enelise Kist (Novo Hamburgo/RS). A figura 75 exibe os desenhos técnicos das camisetas:

Figura 75 – Desenho técnico camisetas



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O documento descritivo de uma peça de coleção denomina-se ficha técnica. Ele "incluiu ilustrações e anotações sobre materiais utilizados, dimensões do modelo, procedimentos de manufatura e acabamentos" (TREPTOW, 2013, p.161). A figura 76 traz uma representação:

Figura 76 – Exemplo de ficha técnica

Logo da empresa		FICHA TÉCNICA DE PROTOTIPAGEM						
		COLEÇÃO VERÃO 2014: (nome da coleção)						
Designer: quem criou o produto	_____	Referência: código do produto	_____					
Modelista: quem modelou o produto	_____	Data de criação: data do preenchimento da ficha	_____					
Grade de tamanhos: menor e maior tamanho	_____	Tamanho da peça piloto:	_____					
Descrição do produto: (produto, gênero, fit, material, diferencial da peça)								
Desenho técnico (frente / costas)								
Desenho com indicações de acabamentos, detalhes e medidas principais (comprimentos)								
Anotações para modelagem e costura: (recomendações sobre detalhes, tipos de costura, maquinário...)								
Matéria-prima	Cor	Largura	Composição	Fornecedor	Custo metro	Consumo	Custo total	
Aviamentos	Cor	Tamanho/título	Composição	Fornecedor	Custo unitário	Consumo	Custo total	
Data do corte: _____								
Data da costura: _____								
Registros sobre testes de usabilidade:								
Anotações sobre ajustes de modelagem, alterações de acabamentos e materiais, solicitação de nova pilotagem; enfim, todos os registros até a peça ser aprovada.								
1º prova – 15/04/2014: xxxxxx								
Data de aprovação: _____								
Responsável: _____								

FONTE: Disponível em sala de aula, 2014

O padrão visto acima foi o usado no projeto e adaptado, segundo o nosso ponto de vista, apenas para conter informações relevantes sobre o feito: somente as peças confeccionadas apresentam sua ficha técnica – anexo K.

Apesar de, convencionalmente, o processo de seleção dos *looks* para feito obrigar a escolha mínima de quatro modelos para apresentar no dia da banca de TCC II – e conseqüentemente, no 18º evento Projeta-me primavera/verão 2015 (desfile de conclusão do curso de Moda) –, no caso desta coleção, excepcionalmente, serão produzidos três *looks* completos: os femininos África, Violão e Encruzilhada, e os paletós dos *looks Blues Boy King* e *Boogie-woogie*. Este foi o mecanismo encontrado para manter a consistência das ideias verificadas no

briefing e no transcorrer do trabalho. Tais preferências levam em consideração os conceitos empregados no projeto, visando aqui a desnecessidade de confeccionar peças comumente encontradas no comércio – a exemplo da calça social masculina preta.

A próxima divisão explana o procedimento que se realizou para executar as criações.

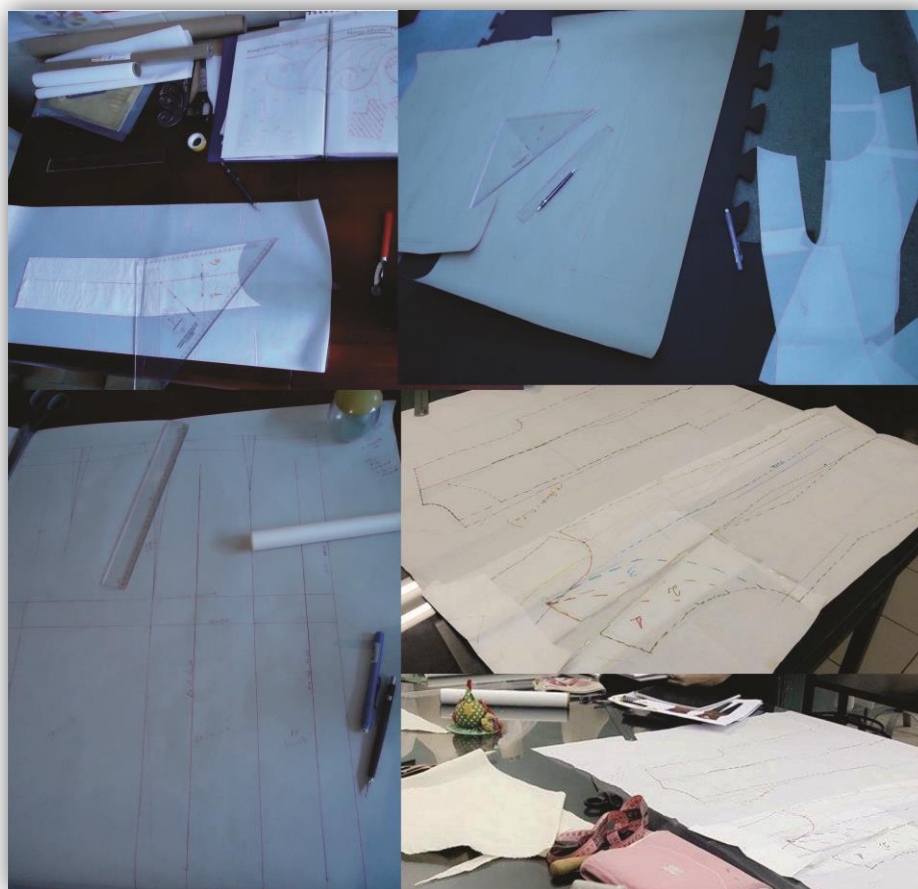
7.9 MODELAGEM E MONTAGEM DAS PEÇAS

A modelagem⁹⁸ envolve técnicas e métodos de aplicação específicos, que exigem medidas e cálculos apurados, bem como o uso de proporção (TREPTOW, 2013). A sua realização, dos *looks* e peças escolhidos à confecção, deu-se a partir de moldes-base planos⁹⁹, prontos e desenvolvidos nas medidas da tabela padrão e sob-medida. Interpretados, para incluir os detalhes expressos no desenho técnico, e após, verificados, acrescidos das margens de costura, bainhas e marcação de piques de encaixe. Por fim, ajustados no corpo do modelo, de acordo com os conceitos delimitados pela estilista. A figura 77 simplifica o processo:

⁹⁸ "Os estilistas costumam guardar diversas bases de modelagem, a partir das quais podem desenvolver diferentes modelos. Uma "base" é um molde básico para a parte de cima ou para a parte de baixo do corpo, como uma calça ou uma saia. Os moldes básicos de cada estilista são formas básicas aprimoradas, geralmente exclusivas, e resultado de intermináveis medições, provas e marcações de pences e linhas de costura" (RENFREW & RENFREW, 2010, pg. 29).

⁹⁹ "Na modelagem plana, os modelos são traçados sobre o papel, utilizando uma tabela de medida e cálculos geométricos. A tabela de medidas representa as circunferências de busto ou tórax, cintura e quadril, medidas com fita métrica rente ao corpo. Outras medidas, como distancia entre os seios, largura das costas e diversas medidas de altura, também se fazem importantes na elaboração das bases" (TREPTOW, 2013, p. 151).

Figura 77 – Desenvolvimento das modelagens



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Os problemas encontrados no teste da modelagem estão no feminino e masculino. No primeiro, a parte inferior do *look* Encruzilhada, modelada nas medidas da modelo (escolhida). O caso foi resolvido por meio de uma técnica de recorte no quadril (costas). Esta proporcionou a sobra de tecido que faltava para a calça servir. As outras peças femininas partiram de moldes prontos, sob-medida e interpretados na proposta.

O outro foi o molde-base masculino, da parte superior dos *looks Blues Boy King* e *Boggie-Woggie*, desenvolvido no tamanho 44, com referência no livro *Alfaiataria: modelagem plana masculina*¹⁰⁰. A prova de ambas as peças foi feita no corpo dos modelos (escolhidos). No paletó plano tivemos que baixar a cava em torno de 4cm e redesenhar a cabeça da manga (curva) em torno de 6cm a menos. Alguns ajustes em torno da circunferência (cintura) e caída de ombro. Os

¹⁰⁰ ROSA, Stefania. **Alfaiataria: modelagem plana masculina**. Distrito Federal: SENAC - DF, 2008. 224 p.

ajustamentos foram aplicados nas duas peças. Entretanto, o paletó estampado apresentou mais complicações e modificações necessárias do que o previsto, como eliminar excessos ao todo para melhorar caimentos (sem muito êxito). E, devido o cronograma para cumprir e o curto espaço de tempo para solucionar, a alternativa foi eliminar as mangas, adaptando a peça em colete. A figura 78 traz o redesenho da peça alterada, junto de sua imagem técnica:

Figura 78 – Peça alterada



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Na montagem das peças, o processo foi dividido e destinado à própria prática da aluna e à costura terceirizada (Teresa Limberger, Santa Cruz do Sul/RS). Todas as peças que foram entregues à profissional estavam cortadas e acompanhadas de sua ficha-técnica, com exceção de uma. Justo esta teve problemas: o fechamento da camisa (transpasse) do *look* Violão. Foi interpretado e costurado diferente do planejado, mas sem alterar o seu visual proposto. A figura 79 expõe parte do trabalho pela criadora e dos bordados da artesã:

Figura 79 – Montagem das peças



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Para as camisetas, selecionamos sobras de malha na mesma cor da peça pronta. Os pedaços foram estampados (sublimação) e cortados no formato proposto, depois aplicados na estrutura. Outras modificações estão nas mangas, colarinhos e/ou acabamentos. Elas não possuem ficha técnica, pois vão de encontro ao que é proposto: customização.

O blazer do *look* África foi confeccionado com acabamentos internos em viés e a evolução de seus bordados acompanhados de perto: uma média de um mês de trabalho. A figura 80 apresenta o resultado final:

Figura 80 – Blazer do *look* África



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

Na sequência, a figura 81 ilustra as outras criações da coleção, registradas durante o evento Projeta-me:

Figura 81 – Coleção



FONTE: Fotógrafos Marina Wink (Santa Cruz do Sul/RS) e Jader Silveira Klein (Novo Hamburgo/RS), 2014

Todas as peças confeccionadas trazem o selo identificador. Ele foi manualmente produzido e a figura 82 traz o feito:

Figura 82 – Criação do selo da coleção



FONTE: Elaborado pela autora, 2014

O seu desenvolvimento deu-se por meio do desenho no tecido; após, foi bordado pela artesã.

A última seção apresenta a forma escolhida para a transmissão das criações.

7.10 COMUNICAÇÃO DA COLEÇÃO

Pode-se fazer uso de uma ou diversas ações para lançamento e divulgação de uma coleção (TREPTOW, 2013). No caso, optamos por desenvolver um site.

A sua criação representa algo subjetivo e configura uma plataforma móvel. Personifica um processo ansiado por um estilo musical/estilo de vida. Fugindo das antigas estruturas formadas no tamanho 778 em HTML, o site foi construído a partir dos templates da empresa Wix. Ela sede gratuitamente sua plataforma para os usuários que quiserem desenvolver um site pessoal. A figura 83 ilustra a sua entrada:

Figura 83 – Comunicação da coleção

INSPIRAÇÃO | BLUES | VIVÊNCIAS | PROCESSO | COLEÇÃO

MEU UNIVERSO

SOBRIAMENTE COMO O TEMPO

VIVÊNCIAS
BAR
BLUES
MÚSICOS
ORIGENS
AUTOCONHECIMENTO
AUTONOMIA INTELLECTUAL

Conceito
Ética
Espírito
Paixão
INDUMENTÁRIA
Inspiração
GUETOS
Criação
Liberdade
Escravidão

VIVÊNCIAS
do
BLUES

Morgana Schoerpl Petry

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Conceito
Criador e Criatura
Música e estilo
Vivências

YouTube

“A coisa bonita sobre a aprendizagem é que ninguém poderá tirar isso de você.” B.B King

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

« « « *O conhecimento fala, mas a sabedoria escuta. (Jimi Hendrix)* » » »

FONTE: <http://sobriamentecomooote.wix.com/blues>, 2014

As seções criadas têm por finalidade a descrição essencial da coleção deste trabalho. O conteúdo disposto no layout convida os visitantes a se inserirem no universo do blues. As cores vibram e falam por si só. Sua parte gráfica tende a lembrar antigos cartazes de shows colados nos muros, sendo esta sua forma de divulgação.

Igualmente, a promoção feita para o Projeta-me integra a nossa comunicação. A figura 84 exhibe-a:

Figura 84 – Divulgação Projeta-me



MOJO HAND

A linha atemporal de vestuário Mojo Hand transpõe a ideia de sobriedade e recolhimento que permeia a nossa mente, foge às tendências comuns e fugazes e os coloridos se fazem presente, em uma composição contrastante, mas harmônica. Com o olhar voltado ao universo do Blues, a criação das peças se dá a partir da temática "expressão de si, emoções e crenças era o propósito da canção de trabalho" e é acentuada por notas históricas e vivenciais: "todo mundo leva o blues dentro de si, sem dúvida.

Todo mundo leva... Mas o blues de um é diferente do de outro e ninguém o expressa identicamente. Cada um o expressa de acordo com sua criação e o meio em que viveu", Willie Dixon (THE BLUES, 2003, 1:14:00-1:14:45). O estilo popular aplicado deu-se por meio dos instrumentais, na forma, tamanho e posição, e dos padrões normativos vigentes. A padronagem típica da indumentária africana e técnicas manuais integram este cenário urbano/rural.

Fotógrafo:
André Conti

Manipulação de imagem:
Verônica Teixeira Elias

Modelo:
Emiliana Moraes
Enelise Kist

Make:
Morgana Schoerpf Petry
morganaschoerpf@yahoo.com.br

FONTE: Projeta-me: primavera/verão 2015 / Ana Hoffmann, Joeline Lopes, Organizadoras. - Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2014

Release da coleção:

A linha atemporal de vestuário *Mojo Hand* transpõe a ideia de sobriedade e recolhimento que permeia a nossa mente. Foge às tendências comuns e fugazes e os coloridos se fazem presente, em uma composição contrastante, mas harmônica. Com o olhar voltado ao universo do Blues, a criação das peças se dá a partir da temática "expressão de si, emoções e crenças era o propósito da canção de trabalho" e é acentuada por notas históricas e vivenciais: "todo mundo leva o blues dentro de si, sem dúvida. Todo mundo leva... Mas o blues de um é diferente do de outro e ninguém o expressa identicamente. Cada um o expressa de acordo com sua criação e o meio em que viveu", Willie Dixon. O estilo popular aplicado deu-se por meio dos instrumentais, na forma, tamanho e posição, e dos padrões normativos vigentes. A padronagem típica da indumentária africana e técnicas manuais integram este cenário urbano/rural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversos aspectos característicos de determinada cultura podem ser percebidos através da leitura dos textos visuais que ela produz. Os signos presentes em suas manifestações revelam as características identitárias da mesma e pode-se, através deles, compreender sua origem, bem como as transformações que sofreu e as que possivelmente sofrerá. Dessa forma, torna-se clara a importância da leitura dos textos visuais das culturas para a interpretação das mesmas, de modo que estas possam ser analisadas também por esse viés, ainda, relativamente, pouco explorado.

Através da aculturação ocorrida nos EUA durante seu processo de colonização, em um contexto de violência e dominação, o estado de escravidão colocou diferentes povos em situações de contato radicalmente novas. O contato “extremo” (a despeito do cotidiano brutal e desigual em que se encontravam) gerou processos de miscigenação e criações culturais – as certas peculiaridades culturais existentes fundiram-se, originando vários estilos e um repertório de novas formas de expressão.

Qualquer trabalho de pesquisa que vise compreender o blues, de modo inevitável encontrará o cenário musical oriundo do Delta do Mississippi em seu percurso – o legado do *Delta Blues*. Boa parte dos músicos contemporâneos (a exemplo de *rock 'n' roll*, *country* e R&B) podem traçar suas influências, passo a passo, com um retorno aos rurais do século XX: especialmente aqueles do Mississippi, *Louisiana* e *Texas*. As diversas referências musicais, que os inspiram até hoje, são prova de como o blues permanece vivo no percurso da nossa sociedade.

O ponto de partida Delta desses “bluseiros” deu à América a base de maior parte da sua cultura atual e, conseqüentemente, muito do que se ouve musicalmente em nossos dias. Em um ambiente espiritual e de múltiplas influências sonoras, eles lentamente ampliaram a característica “tradicional” da sua música e incorporaram novos instrumentos e texturas. Prosperando em outras regiões do Vale, o blues acompanhou o deslocamento dos afroamericanos em busca de condições dignas de existência. E nessa luta, por força da mescla com outras tradições locais, inúmeros estilos surgiram.

Produtores de obras-primas, os *bluesmen* do pós-guerra reformularam a linguagem, elevando-a a níveis surpreendentes: vários grupos foram formados, cujas habilidades e versatilidades lhes permitiram combinar sonoridades emocionantes, estabelecendo abordagens mais urbanas e atingindo de forma consistente o sucesso. Mais tarde, outras gerações puderam contar com este patrimônio imaterial e inestimável. A limitada série de gravações feitas e suas respectivas performances é memorável. Felizmente foram documentadas e é passível de acesso até os dias atuais.

Ao lado do blues dolente, centrado na expressão da cultura negro-escravosulista, encontra-se outro, rítmico e lancinante, fundamentado na amplificação e nas interações de guitarra, baixo, bateria e, com frequência, também harmônica: o blues elétrico. Este, por sua vez, emergido em meados de 1940, na segunda “casa” do blues: Chicago. E não casualmente, afinal sua história nos remete ao fato dessa cidade ter sido um dos principais pontos de difusão da migração afroamericana e o grande centro da indústria bélica nacional quando o país ingressou na 1ª Guerra Mundial. Influenciados pelo Mississippi Blues, os sons da guitarra elétrica e da harmônica predominam nesse cenário urbano. O estilo elétrico também se desenvolve em outras áreas, auxiliado pelo crescimento das cenas regionais, tais como *Memphis Blues* e *St. Louis Blues*. A partir da década de 1960, é adotado pelo “boom” do blues britânico e até hoje se mantém como um dos maiores estilos do gênero: Chicago Blues.

A inserção de intérpretes e compositores nos distintos circuitos musicais permitiu a sua reconfiguração mas, ao mesmo tempo, sem perder a noção de autenticidade. Os aspectos essenciais foram preservados e aprimorados ao longo da sua evolução, de forma independente. Percorrendo um caminho iniciado pela prática da voz e pelos instrumentos de percussão improvisados (fabricados artesanalmente), conquistou acesso ao violão popular e, posteriormente, à guitarra elétrica. Assim, ao blues coube comunicar, em cada época, as experiências relativas a condição de vida do afroamericano, preservando no *bluesman* a capacidade de lutar contra as adversidades. A música não só englobou e retratou as carências e realidades dos negros, como foi o meio de superar os obstáculos e sobreviver diante das convenções do *establishment*. Um grito de resposta de todos aqueles que se sentiam oprimidos, cultural e socialmente. Devido à enorme importância que alcançou para o *mainstream* da música estadunidense, o blues jamais desaparecerá

da consciência histórica: suas raízes estão definidas pelo passado traumático de escravidão, exploração econômica e guerra.

Os elementos visuais presentes na construção da imagem do *bluesman*, neste contexto, são percebidos basicamente em referências parodiadas dos homens de negócio da alta sociedade norte-americana, especificamente através da apropriação constituída de terno e gravata (e chapéu), com valorização dos respectivos signos transformada e adaptada aos seus ideais. Para compreender esta ressignificação, fez-se necessário o estabelecimento de relação entre o contexto histórico-sociocultural em que o negro estava inserido e os valores simbólicos próprios das referências de construção do texto visual representativo de identidade, encontrado no movimento de estilo *zoot-suit*.

A situação do afroamericano foi extremamente problemática no sentido de integração e afirmação na sociedade. Em retrospectiva, a história do *zoot-suit* pode ser vista como um ponto de intersecção entre o potencial de etnia relacionado à política dos prazeres, de identidade e diferença no outro. Foram associações políticas e étnicas do movimento que fizeram dele um tão rico ponto de referência para as gerações subsequentes: deixou de ser um traje e tornou-se um significante, onde música, política e ação sociais se mesclavam. Os novos padrões econômicos forçavam jovens a experienciar ambivalências entre culturas. Eles podiam ser identificados por sua linguagem e comportamento, bem como pela roupa que afetavam: a atitude revela uma obstinada, quase fanática vontade de ser; mas, simultaneamente, afirmando nada específico, exceto a sua determinação em não ser como aqueles que os rodeavam. Produto de um âmbito social específico, trazido pelo movimento de “mão de obra”, o estilo era a combinação, o conjunto das particularidades da época, a maneira de usar do período.

Retrato econômico, cultural e político, a roupa diferencia e identifica: manipula os textos para exprimir as atitudes a respeito de si e da sociedade. Já a moda oferece as pistas para desvendar ligações entre cultura e estruturas sociais, além de traçar itinerários da do culto ao material. Os códigos são formas de expressar relações no interior dos segmentos e entre grupos; e servem como um indicador de resposta a hegemonias conflitantes: por quem e em que contextos, e como os conjuntos específicos de significados de bens culturais são produzidos; também, o grau de circulação incorporado nestes e a natureza do espaço público no qual se difundem.

Caso a "tal democratização" existisse, a moda cumpriria seu papel social e não haveria motivo para roupas e/ou seus acessórios serem vistos como artigos que diferenciam núcleos. Nem mesmo um referencial (símbolo) de *status* do *habitat* onde está inserido o sujeito. Podemos até dizer que há um paradigma entre o que cada um veste e a classe a que pertence. Dessa forma, pode-se ver claramente como a relação hierárquica presente na sociedade influencia no texto visual de identificação no interior dos grupos: somente galgando espaço, gradativamente, entre os membros, o indivíduo passa a ser reconhecido e legitimado. É aí que conquista o direito de exibir a aparência que passa a identificá-lo.

A partir da harmonia dos conceitos, tal como foi expressa na linguagem de sistemas e as ideias a eles correspondentes, deram origem a diferentes descrições do mundo, tanto verbais quanto tácitos, e que enfatizaram diversos aspectos. Todos foram válidos e úteis no contexto em que surgiram.

A opção pelo bar, marca na qual direcionamos o projeto, é interessante pelo fato de que os estilos de vida contemporânea criam variados nichos "culturais" inexplorados: as redes de relacionamento permitem que indivíduos se reúnam e troquem informações relativas a gostos e preferências. Suas escolhas de consumo são baseadas em valores - e não necessariamente em preço. E, quando uma pessoa procura por um produto e/ou serviço, espera encontrar do outro lado alguém que entenda muito bem o que está vendendo; que atenda sua necessidade, desejos e emoções.

Enfatizamos que o ensaio etnográfico foi a metodologia escolhida, por possibilitar maior abrangência, espontaneidade e veracidade aos resultados. Através deste método é possível captar a intensidade do artista em relação ao seu trabalho, o elo com sua filosofia de vida: o meio artístico precisa ser livre de restrições e conceitos pré-estabelecidos, para que possa haver a transmissão de maneira fiel de suas criações. Dessa forma, as técnicas vêm ao encontro do que foi buscado junto aos músicos citados nas vivências: a forma espontânea de suas expressões e opiniões.

A flexibilidade das entrevistas permite identificá-los melhor e os deixa soltos para discorrer sobre o tema. Ao mesmo tempo, se percebe as características em comum e separa suas especificidades dentro de um mesmo tema, o que acaba contribuindo de maneira mais positiva na criação da "indumentária". O contato direto proporciona um diálogo que possibilita a troca de conhecimentos sobre o assunto,

bem como permite observar melhor as necessidades do artista com relação ao seu figurino, compatibilizando com sua identidade.

Observando as inúmeras manifestações, variedades e complexidades, onde, no momento, as coisas não ocorreram em sequência, mas concomitantemente, neste modelo, voltado aos grupos e comunidades locais, se buscou estabelecer caminhos para um crescimento qualitativo e de redefinição de alguns processos do sistema de valores vigente na atual economia global. Aventurando-se em um labirinto de sons, sinais e imagens, descobrimos outras maneiras de sentir, o corpo na cultura. Ao encontrar uma realidade diferente por trás da aparência mecanicista superficial da vida cotidiana, a criação indagou acerca da natureza essencial das coisas. As técnicas usadas na coleção adequaram os seus métodos, a partir da desconstrução dos processos, através da história e das vivências e necessidades reais, de modo a atender a bagagem pessoal e de autoconhecimento, gerando um cenário autêntico; e deixando o caminho livre às próprias conclusões do leitor e à estudos futuros.

REFERÊNCIAS

ABBEY ROAD BAR. Disponível em: <<http://www.abbeyroadbar.com.br/>>. Acesso em: 09 set. 2013.

ADELT, Ulrich. **Blues music in the sixties: a story in black and white**. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press, 2010. 224p.

ADUANA. Disponível em: <<http://www.aduana.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo, SP: Moderna, 1986. 443 p.

ASSOCIATION FOR CULTURAL EQUITY. Disponível em: <http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_bio.php>. Acesso em: 02 nov. 2013.

AU PAYS DU BLUES. Disponível em: <<http://www.aupaysdublues.com/t3274p75-willie-dixon>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2009. 210 p.

BLUES BRASIL: a casa do blues brasileiro. Disponível em: <<http://www.bluesbrasil.com/?p=1008>>. Acesso em: 06 maio. 2014.

BLUSERIA: camisetas de blues e jazz. Disponível em: <<http://www.bluseria.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

BOLLON, Patrice. **A Moral da máscara: merveilles, zazous, dândis, punks, etc..** Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1993. 236 p.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010. 477 p.

BURN CAMISETERIA: camisetas clássicos do blues e jazz. Disponível em: <<http://www.burncamiseteria.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

CADILLAC RECORDS. Direção: Darnell Martin. Escritor: Darnell Martin. [S.l]: Sony Music Film, 2008. (108 min).

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo, SP: Cultrix, 2005. 296 p.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo, SP: Anhembi Morumbi, 2008. 112 p.

CHEAT YOU FAIR: The Story of Maxwell Street. Direção: Phil Ranstrom. Escritor: Phil Ranstrom. [S.l.]: Big Shoulders Digital Video Productions, 2006. (90 min).

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & improvisação, I**: 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado. São Paulo, SP: Irmãos Vitale, 2009. 364 p.

CLASSIC BLUES VIDEOS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ClassicBluesVideos>>. Acesso em: 18 out. 2013.

COMPLEXO B: pra sempre São Jorge. Disponível em: <<http://complexob.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

CONFRARIA DO BLUES RS. Disponível em: <<http://confrariadoblues-rs.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 out. 2013.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2006. 529 p.

CROSSROADS. Direção: Walter Hill. Escritor: John Fusco. [S.l.]: Columbia Pictures, 1986. (99 min).

ÉCOLE W.S. HAWRYLAK ELEMENTARY SCHOOL. Disponível em: <<http://wshawrylak.rbe.sk.ca/node/1345>>. Acesso em: 09 nov. 2013.

FINE ART AMERICA. Disponível em: <<http://fineartamerica.com/featured/1-florida-workers-1941-granger.html>>. Acesso em: 02 nov. 2013.

GIFT SHOP MISSISSIPPI DELTA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Gift-Shop-Mississippi-Delta/293686640752637?fref=ts>> . Acesso em: 21 set. 2013

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo, SP: Atlas, 2008. 200 p.

GUIMARÃES, Flávio. Disponível em: <<http://www.flavioguimaraes.com.br/>>. Acesso em: 15 set. 2013.

HALEY, Alex. **Negras raízes**. Rio de Janeiro, RJ: Record, c1976. 527 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2002. 102 p.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas, SP: Papyrus, 1989. 138 p.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

_____. **História social do jazz**. 6. Ed. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra, 2012. 377 p.

JOHNSON, James Weldon. **Autobiografia de um ex-negro**. Porto Alegre, RS: 8inverso, 2010. 199 p.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design: manual do estilista**. 2. Ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007. 240 p.

JUNG, Carl G; **O homem e seus símbolos**. 2. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008. 447 p.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3. ed. São Paulo, SP: Contexto, 2011. 288 p.

KOTLER, Philip. **Administração de marketing: análise, planejamento, implementação e controle**. 5. ed. São Paulo, SP: Atlas, 1998. 725 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo, SP: Companhia da Letras, 1989. 294 p.

MAIS E MELHORES BLUES. Disponível em: <<http://maismelhores.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 out. 2013

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. 2. ed. São Paulo, SP: Atlas, 2009. 247 p.

MARTINS, José Souza. **A natureza emocional da marca: construção de empresas ricas**. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2007. 194 p.

MDBF. Disponível em: <<http://www.mdbf.com.br/>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. **Griots - Culturas Africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009. p. 148-156.

MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR. Disponível em: <<http://www.msdelta.com.br/>>. Acesso em: 09 ago. 2013.

MISSISSIPPI DELTA BLUES BAR: Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Mississippi-Delta-Blues-Bar/149182885146311?fref=ts>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

MOBILE RIVER: KPLU News for Seattle and the Northwest. Disponível em: <<http://www.kplu.org/post/high-water-everywhere-and-father-delta-blues>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 1995. 221 p.

M.PLACERES YOUNG TAILORING. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mptailoring?fref=ts>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. Blues: manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. **Revista eletrônica Outros Tempos, Pesquisa em Foco- História**, v. 8, n. 12, dez. 2011. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/61>. Acesso em: 2 out. 2012

POSTALI, Thífani. **Blues e hip hop**: uma perspectiva folkcomunicacional. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2011. 191 p.

PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL. Disponível em: <<http://www.caxias.rs.gov.br>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013. 276 p. Disponível em: <<http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

PUBIS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pubis.bar.nh?fref=ts>>. Acesso em: 16 set. 2013.

RENFREW, Elinor; RENFREW, Colin. **Desenvolvendo uma coleção**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2010. 167 p.

RIBEIRO, Filipa Perdigão Alexandre. **A identidade afro-americana e a conquista da visibilidade**. 2000. 329 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Norte-Americana), Departamento de Estudos Anglo-Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, UNL, Lisboa, Portugal, 2000.

RIBEIRO, Helton. **Blues**. São Paulo, SP: Abril, 2005. 103 p.

ROSA, Stefania. **Alfaiataria**: modelagem plana masculina. Distrito Federal: SENAC - DF, 2008. 224 p.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. 2. ed. São Paulo, SP: Estação das Letras, 2009. 106 p.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos do design de moda**: pesquisa e design. Porto Alegre, RS: Bookman, 2009. 176p.

SORGER, Richard; UDALE, Jenny. **Fundamentos do design de moda**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2009. 176 p.

SPIRITO SANTO. Disponível em: <<http://spiritosanto.com.br/>>. Acesso em: 26 out. 2013.

TÁ NA PAUTA: laboratório online jornalismo UCS. Disponível em: <http://tanapauta.com.br/cultura/a-origem-do-blues/>. Acesso em: 17 out. 2013.

TEVAH. Disponível em: <http://www.tevah.com.br/>. Acesso em: 05 nov. 2013.

THE BLUES: Warming by the Devil's Fire. Direção: Charles Burnett. Escritor: Charles Burnett. [S.l.]: PBS America, 2003. 7 vídeos. (1:28 min).

THE HISTORY OF ROCK N' ROLL: the Sounds of Soul. **Documentário completo.** (56:03 min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bg9V2p-zgwQ>. Acesso em: 09 nov. 2013.

TOTA, Antônio Pedro. **Os americanos.** São Paulo, SP: Contexto, 2009. 292 p.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda:** planejamento de coleção. 5. ed. São Paulo, SP: Edição da Autora, 2013. 207 p.

UDALE, Jenny. **Fundamentos de design de moda:** tecidos e moda. Porto Alegre, RS: Bookman, 2009. 175 p.

UNIVERSITY OF MISSISSIPPI. Disponível em: <http://www.olemiss.edu/mwp/ml/delta.html>. Acesso em: 21 set. 2013

VIVÊNCIA. In: Dicionário do Aurélio Online: Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Vivencia.html>. Acesso em: 20 set. 2013.

X, Malcolm. **Autobiografia de Malcolm X.** Rio de Janeiro, RJ: Record, c1964. 469 p.

ANEXOS

ANEXO A – Emblemáticos *bluesmen* e seus textos visuais

– Bo Diddley:

“Um artista que fez história na Chess foi Bo Diddley, talvez o músico mais característico da fusão do blues com o rock ‘n’ roll” (MUGGIATI, 1995, p. 172). Otha Bates (1928-2008), mais conhecido por seu nome artístico Bo Diddley, autor responsável pela transição, foi um cantor, guitarrista e compositor de R&B e do rock ‘n’ roll pioneiro. Influenciou uma série de artistas dos dois lados do Atlântico. Ele era conhecido em particular por suas inovações técnicas, incluindo sua guitarra retangular.

– Buddy Guy *Blues Hall Of Fame*: postagem datada 29 de abril de 2013.



ANEXO B – Papel social da moda: sob a perspectiva de Diana Crane

– Chapéu: este item de vestuário exerceu o papel mais considerável para indicar distinções entre os homens até a década de 1960:

[...] por representarem uma despesa mais modesta do que paletós e casacos, os chapéus proporcionavam a oportunidade ideal para “confundir e transformar [...] fronteiras tradicionais de classe”. Por outro lado, os chapéus masculinos também eram usados para reivindicar e manter o status social, como se pode verificar no fato de que alguns de seus modelos específicos passaram a ter estreita ligação com estratos sociais determinados. Maneiras requintadas de “tirar o chapéu” como meio de expressar deferência aos superiores refletem sua importância para marcar fronteiras de classe (p.167).

A cartola surgiu na Inglaterra no início do século XIX. Primeiramente, foi usada pelas classes alta e média, mas depois seu uso se difundiu entre as classes baixas; em meados do mesmo século, era usada por todas as classes sociais, porém em seu final, retornou à elite.

“O chapéu-coco foi criado na Inglaterra em 1850 como chapéu de trabalho para couteiros e caçadores”. Rapidamente, a classe alta o adotou para a prática de esportes. Seu uso se difundiu pelas cidades em uma década, destarte, usado por classes média, média baixa e operária, tanto rural quanto urbana. No pós-Segunda Guerra Mundial, por homens de negócio da classe média.

O boné de pala surgiu no início do século XIX e foi inicialmente usado por oficiais militares. Na metade do mesmo século, era o adorno preferido do trabalhador e identificava a classe proletária. No início do século XX, bonés de tecido e sem pala eram adotados pelo operariado, particularmente por trabalhadores jovens. Membros das classes alta e média o usavam - e com pala - apenas no campo ou para a prática de esportes. “Quando usado por políticos, os bonés de tecido eram interpretados como itens que indicavam “tendências radicais””.

No século XIX, os chapéus de palha eram usados por homens de classe operária; todavia, com a invenção da máquina para costurar palha, em 1870, surgiu o modelo palheta - popular em todas as classes sociais por cerca de cinco décadas. Mais tarde, quase não eram usados, “exceto como parte de trajes para apresentações musicais”. Juntamente com o anterior, os panamás, no fim do século XIX, eram usados no verão pela classe alta e média francesa.

A boina era praticamente associada à vida rural da França e usada por fazendeiros e trabalhadores nos dias de semana. No fim do mesmo tornou-se o

ícone do homem francês (p. 170-75).

O uso de modelos específicos de chapéu para designar *status* de classe, bem como filiação a uma determinada região (tanto urbana como rural), era uma prática comum nos três países.

ANEXO C – Ensaio etnográfico

– Entrevista semiestruturada via *facebook*:

Morgana Schoerpf Petry 31/10/2012 10:47

olá!!!...Moro no Sul do Brasil e estudo moda na Universidade de Novo Hamburgo e estou em reta final de curso...O meu TCC é: Blues: Cultura refletida na indumentário...estou defendendo a idéia de que..traduzindo "O Blues é um gênero musical que surgiu com a vinda dos escravos africanos para as plantações de algodão no sul dos Estados Unidos. Estes escravos, originários em grande parte da costa oeste africana, trazem consigo singularidades da sua ancestralidade, a mistura que advém do choque entre o novo ambiente e a terra natal, é composta por várias peculiaridades, que moldam e afirmam a população afro-americana. Sua indumentária descreve a existente mescla entre brancos e negros, contexto cultural, social e histórico".....Estou fazendo uma pesquisa de campo e gostaria de saber se você pode contribuir com a sua opinião....mesmo que quem saiba, nunca parou para pensar...Na sua opinião, o universo do blues "dos cantores de blues" é refletido na indumentária?O objeto final de todo trabalho...é desenvolver uma coleção de moda para uma marca....e fora a marca que eu escolher...estarei direcionando para músicos de blues e outros em geral..então, o seu parecer é de extrema importância....desde já agradeço pela atenção...Obrigada!!!

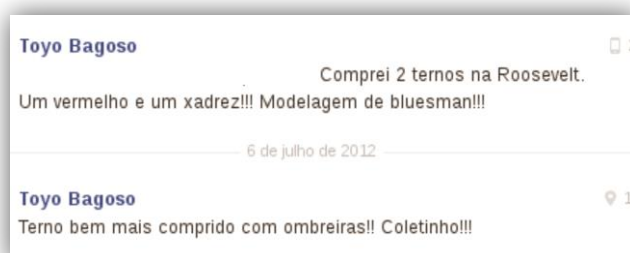
+ Nova mensagem Ações

Morgana Schoerpf Petry 4/11/2012

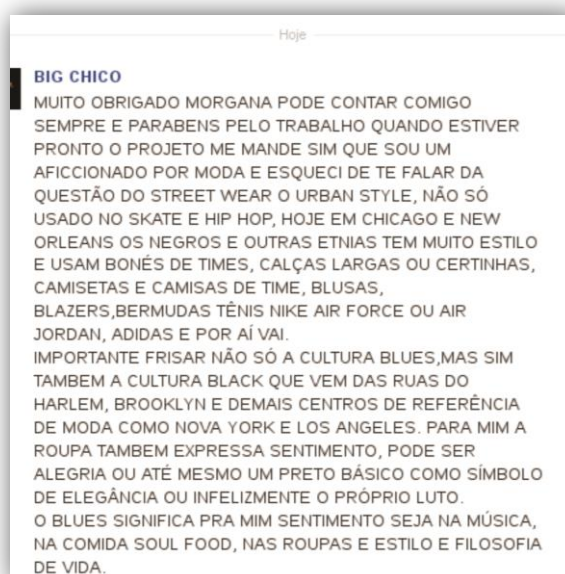
...Estou fazendo meu trabalho de conclusão do curso de moda sobre o tema: o blues e a sua cultura e indumentária como reflexos de com você a respeito...não sei se já refletiu a respeito do tema...se tem alguma preocupação, como músico de blues, na forma de se apresentar visualmente...entretanto, explicando um atuais...todo estudo tem como objetivo final o desenvolvimento geral da vestimenta típica blusera (aqui, fica o questionamento de qual seria ao seu ver a vestimenta típica do bluseiro?)... contato...

já agradeço pela atenção e espero que possa contribuirfico a disposição caso tenha dúvidas referente ao tema... Obrigada!!!

ANEXO D – Vivência 07



ANEXO E – Big Chico



ANEXO F – Cardápio

Uma questão a ressaltar é a importância do cardápio: ele é a carta de apresentação do local e o 1º contato com o estabelecimento, depois da recepção. Consequente,

Cardápio Mississippi!

SALADS

- Kani Salad (alface americana, kani kama, creme de leite, blue cheese e croutons).
- Green Salad (alface, alface americana, rúcula, agrião, milho, croutons e queijo parmesão).
- Mix Salad (alface, cenoura, beterraba, tomate cereja, molho parmesan e croutons).
- Thousand Island (alface, repolho, pepino, tomate, provolone e molho thousand island).

APPETIZERS (PETISCOS)

- Bread Sticks (tiras de pão de forma ao forno, orégano, parmesão e azeite de oliva).
- Hush Puppies (Bolinhos de milho).
- Mix Seeds (Castanhas, amendoins, amêndoas e pistache).
- Spicy Meatballs (Croquetes Apimentados).
- French Fries (Batatas Fritas).
- French Fries with Cheddar (Batatas fritas com cheddar).
- Onion Rings (Anéis de Cebola).
- Pringles
- Stuffing Olives (Azeitonas Recheadas)

DISHES (PRATOS)

- Baked Potato (Batata assada, queijo provolone, blue cheese, requeijão e parmesão + salada)

- Lean Meat and Provolone Cheese (Iscas de Filé c/ Queijo, pão + fritas)
- Tábua de Espetinhos (2/frango, 2/filé, 2/queijo e 2/tomate + fritas)
- Catfish Delta Pride (catfish ao molho de amendoim, arroz três grãos + batata salteada)
- Filet Jack Daniel's Sauce (medalhões de filé com cogumelos da estação flambado no Jack Daniel's, arroz três grãos + fritas)
- Filet Black Swan (medalhões de filé com molho agridoce picante, arroz três grãos + fritas)
- Low Fat Grilled Chicken (peito de frango grelhado, arroz três grãos + salada)
- Mac & Cheese with Double Cheddar Sauce (cumbuca de massa tortiglione ao molho cheddar)
- Mac & Cheese with Roasted Garlic Parmesan Sauce (cumbuca de massa tortiglione ao molho parmesão com alho)
- Voodoo Chicken (peito de frango à milanesa ao molho 4 queijos + fritas)

HAMBURGUERS & SANDWICHES

- MS Delta Burguer (pão, hamburguer de 150gr de carne 100% bovina, cheddar, alface, tomate, cebola e maionese + fritas)
- Pressed Hwy 61 Burguer (pão prensado, hamburguer de 150gr de carne 100% bovina, mussarela, tomate, orégano e maionese + fritas)
- BLT Burguer (pão, hamburguer de 150gr de carne 100% bovina, cheddar, alface, tomate, cebola, bacon e maionese + fritas)
- Cheddar Veggie Burguer (pão integral prensado, hamburguer de 100gr de carne de soja, cheddar, alface, tomate, cebola e maionese + fritas)
- Philly Cheese Steak (duas fatias de pão de forma, tiras de filé mignon, pimentão, cebola e queijo + fritas)
- Chicken Po'Boy (baguete, peito de frango a milanesa, maionese, alface e pepino + fritas)
- Ham & Melted Cheese (misto quente com tomate e orégano + fritas)

- Hot Pastrami (Pão 12 grãos, pastrami, mostarda, pimenta do reino moída, rúcula e pepino)
- Grain Toast (pão integral, queijo, tomate, orégano + salada)

LOW FAT DISHES

- Low Fat Grilled Chicken (peito de frango grelhado, arroz três grãos + salada)
- Cheddar Veggie Burguer (pão prensado integral, hamburguer de 100gr de carne de soja, cheddar, alface, tomate, cebola e maionese + fritas)
- Grain Toast (pão integral, queijo, tomate, orégano + salada)

SOPAS & CALDOS (SOUPS & BROTHS)

- Square Cheese Soup (Sopa de Quadrado de Queijo)
- Bowl of Bean Broth (Cumbuca de Caldo de Feijão)

SOBREMESAS (DESSERTS)

- Brownie (Bolo de Chocolate c/ Sorvete de Creme)
- Cookies Merba Since 1932 (Chocolate Branco com Pedacos de Cranberry)
- Apple Pie (Torta de Maça com Calda de Blueberry)
- Pecan Pie (Torta de Nozes com Mel)
- Ice Cream Vanilla (Taça de Sorvete de Creme)

CERVEJAS (BEERS)

- Guinness on Tap (Irlanda)
- London Pride on Tap (Inglaterra)
- Pilsner Urquell (República Tcheca)
- Green Cow (POA/RS)
- Fun House (POA/RS)
- Erdinger Weiss (Alemanha)
- Abadessa Dunkles (PareciNovo/RS)
- Barley Weiss (Capela de Santana/RS)

- Helles (Capela de Santana/RS)
- Budweiser (USA)
- Brooklyn Lager/Brown Ale/Pale Ale/Pilsner (USA)
- Heineken (Holanda)
- Red Stripe (Jamaica)
- Coruja Cerveja Viva (SC)
- Prost (Estrela - RS)
- Prost Bier Trigo (Estrela/RS)
- Barley (Capela de Santana - RS)
- Delirium Tremens (Bélgica)
- Delirium Nocturnum (Bélgica)
- Duvel Golden Ale (Bélgica)
- Vedett Extra White (Bélgica)
- Liefmans Fruitesse (Bélgica)
- Anchor Steam Beer (San Francisco)
- Alhambra Reserve 1925 (Espanha)
- Duffy Bier (Forquilha/SC)
- Stella Artois (Bélgica)
- Polar
- Malzebier
- Cerveja sem álcool
- Caracu

DRINKS

- Midori Neon (Midori, vodka, curaçau blue, suco de abacaxi e sprite) Long Island Iced Tea (5 White liquors and coke)
- Shangai Sunset (absolut mandarin, grenadine, suco de pêsego e soda)
- Maker's Melody (maker's mark bourbon, suco de cranberry, club soda e limão)
- The Marked McKnight Tea (maker's mark bourbon, cointreau, iced tea e limão siciliano)
- Big Lebowski - White Russian (vodka, licor de café e creme de leite)

- Crossroads (cointreau, licor de cacau e sorvete de creme)
- Malibu Sensation (malibu, suco de cranberry)
- Cosmopolitan (cointreau, vodka, suco de limão e groselha)
- Caipirinha de limão (cachaça sagatiba)
- Caipivodka de limão (vodka Smirnoff)
- Lynchburg Lemonade (jack daniel's, cointreau, sweet & sour e H²O)
- South Side (vodka absolut, suco de cranberry e limão)
- Bible Belt (southern confort, cointreau e sweet & sour)
- Rosa's Lounge (vodka Absolut raspberry, Midori, soda e limão)
- Capt & Coke (captain morgan e coca-cola)
- Mai Tai (licor Grand Marnier, rum bacardi, amaretto, suco de abacaxi e suco de limão)
- The Drink (Vodka, suco de laranja, e energético red bull)
- Alabama Slammer (vodka, sourthen confort, amaretto, suco de laranja, grenadine e cereja)
- Old Fashioned (bourbon Maker's Mark, angostura, açúcar, laranja e cereja)
- Gentleman Sour (gentleman Jack whiskey e sweet & sour)
- Sourthen Hurricane (Sourthen Confort, sweet & Sour, suco de laranja, suco de abacaxi e grenadine)
- Soco Lemonade (Sourthen Confort, suco de cranberry, suco de limão e club soda)

SHOTS

- Tequila José Cuervo Premium (México)
- Tequila José Cuervo Reposado (México)
- Tequila Patrón - Café (México)
- Jim Beam Black (Clermont - Kentucky - USA)
- Jim Beam (Clermont - Kentucky - USA)
- Jack Daniel's Single Barrel (Lynchburg - TN - USA)
- Jack Daniel's (Lynchburg - TN - USA)
- Maker's Mark (Loretto - Kentucky - USA)
- Bourbons Diversos (Kentucky - USA)

- Southern Comfort (Louisville - Kentucky - USA)
- Cachaças Diversas (MG)
- Cachaças com Canela e Mel (MG)
- Chocolate Cake (absolut vanilla, frangelico, fatia de limão siciliano)
- SoCo Chill (southern comfort batido com gelo)
- Kamikaze (vodka absolut, triple sec e suco de limão)
- Drum & Monkey Soft Shot (absolut citron, frangelico e calda de chocolate)
- Red Headed Slut (Licor de Pessêgo, Jagermeister e Suco de Cranberry)
- Rocky Mountain Butterfly (southern comfort, amaretto, suco de cranberry e suco de limão)
- Mexican Water (tequila, grenadine e soda)
- Irish Car Bomb (1/2 pint de guinness, bailey's e jameson)
- Cajun Thunder (Maker's Mark, Southern Confort e tabasco)

BOURBONS (Kentucky)

- Maker's Mark
- Jim Beam Black
- Jim Beam
- Woodford Reserve

WHISKIES

- Jack Daniel's Single Barrel
- Jack Daniel's
- Jack Daniel's Honey
- Jack Daniel's Gentleman
- Johnny Walker Green/Black/Red
- Canadian Club (Canada)
- Jameson (Irlanda)
- Chivas Regal
- Logan
- J&B

- Cutty Sark
- Passport

LICORES

- Southern Comfort (Louisville - Kentucky - USA)
- Jägermeister (Alemanha)
- Absinthe Père Kermann's (França)
- Cuarenta y Tres (Espanha)
- Drambuie (Escócia)
- Tia Maria (Jamaica)
- Bailey's (Irlanda)
- Amarula (Africa do Sul)
- Cointreau (França)
- Fernet Branca (Argentina)

VODKAS

- Crystal Head (Canadá)
- Stolichnaya (Russia)
- Grey Goose (França)
- Ketel One (Holanda)
- Virgin (Escócia)
- Absolut (Suécia)
- Danzka (Dinamarca)
- Finlândia (Finlândia)
- Wyborowa (Polónia)
- Sky (San Francisco/USA)
- Smirnoff

RUNS

- Flor de Cãna Grand Reserve (Nicarágua)
- Havana Club (Cuba)
- Captain Morgan (Porto Rico)
- Bacardi

- Malibu (ilha de Barbados)

VINHOS NACIONAIS

Tintos

- Boscato - Cabernet Sauvignon
- Boscato - Reserva Merlot
- Monte Paschoal - Virtus - Cabernet Sauvignon
- Miolo - Tannat Reserva
- Miolo - Tempranillo Reserva
- Pizzato - Cabernet Sauvignon Reserva
- Pizzato Fausto - Merlot
- Pizzato - Conventus
- Don Claudino - Cabernet Sauvignon
- Salton Volpi - Pinot Noir

Branços

- Casa Perini - Fração única- Chardonnay
- Casa Valduga - Raízes- Sauvignon Blanc
- Dunamis - Merlot Branco
- Pizzato - Chardonnay

Rosé

- Dunamis - Tom

Espumantes

- Casa Perini - Brut Prosecco
- Casa Perini - Moscatel
- Monte Paschoal - Moscatel
- Monte Paschoal - Brut
- Don Claudino - Brut Rosé
- Don Claudino - Brut
- Cave Geisse - Nature

- Cave Geisse - Blanc de Noir

VINHOS IMPORTADOS

Tintos

- Leon de Tarapaca - Cabernet Sauvignon
- Leon de Tarapaca - Merlot
- Perez Cruz - Cabernet Sauvignon
- Casa Silva - Cabernet Sauvignon
- Temático - Malbec
- Vale da Mina - Alentejano
- Irontone - Cabernet Sauvignon
- Wente - Beyer Ranch - Zinfandel
- Guenoc - Petit Shiraz
- Zinfandel Zinfandelic
- Douglass Hill - Cabernet Sauvignon
- Douglass Hill - Shiraz
- Red Tree - Pinot Noir
- Painter - Zinfandel

Branco

- Douglass Hill - White Zinfandel
- Douglass Hill - Chardonnay
- Wente - Morning Fog - Chardonnay
- Ironstone - Chardonnay

dino

VINHOS TINTOS IMPORTADOS

- Casa Silva (Chile)
- Concha y Toro (Chile)
- Finca La Linda (Argentina)
- Leon de Tarapaca (Chile)
- Santa Helena (Chile)

- Punto Final (Argentina)
- Tyrrel's Old Winery (Austrália)

VINHOS BRANCOS NACIONAIS

- Casa Perini
- Miolo
- Don Claudino

VINHOS BRANCOS IMPORTADOS

- Etchart Privado (Argentina)
- Leon de Tarapaca
- Santa Helena

VINHO ROSE NACIONAL

- Casa Perini

FRISANTES

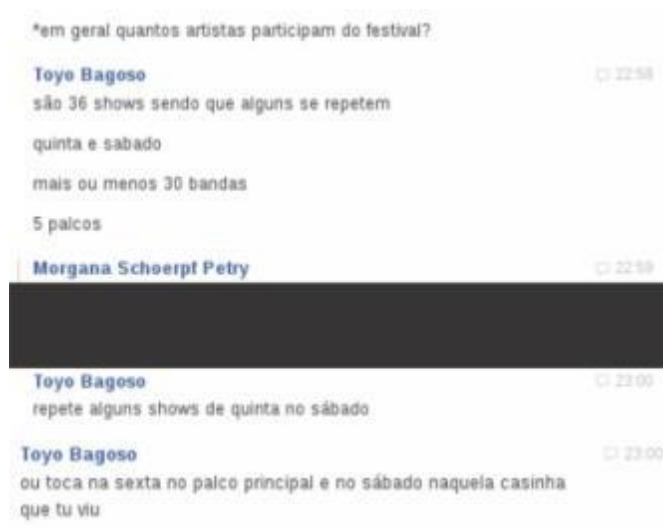
- Monte Paschoal

ESPUMANTES

- Freixenet (Espanha)
- Mumm (Argentina)
- Casa Perini
- Monte Paschoal
- Don Claudino

Disponível em: <<http://www.msdelta.com.br/>>. Acesso em: 09/08/2013.

ANEXO G – Festival Mississippi Delta Blues Bar



ANEXO H – Gift Shop Mississippi Delta Blues Bar

Toyo Bagoso 22:26
A gente tem uma confeccao montada no subsolo!!!
A gente faz tudo!!!

Morgana Schoerpf Petry 22:28
ok..sim lembro que tu comentou...mas quais seriam esse tudo/produtos?

7 de agosto de 2012

Toyo Bagoso 02:25
A gente fabrica camisetas, moletons, casacos de malha, mantas, sacolas e bandanas!!! E temos: copos personalizados, chaveiros, bottons, artigos de decoracao, harmonicas, adesivos, etc... q nao sao fabricados por nós!!!

BIG CHICO 23:41
AH E CONHEÇA ESSE SITE O QUAL ESSA MARCA ME PATROCINA E AJUDO À DESENVOLVER CAMISETAS
www.burncamiseteria.com.br

ANEXO I – Autorizações



Morgana Schoerpf Petry 09:2

Conforme as normas acadêmicas da instituição a qual eu estudo, a Feevale (Universidade de Novo Hamburgo-RS), venho através deste, saber se tenho autorização para utilizar o nome da banda, assim como, as imagens obtidas (da banda) através da internet e, ainda, se posso utilizar os resultados que obtive nas conversas em meu TCC.



ANEXO J – Ilustrações

Marina Vieira Prudencio 30/4/2014 19:09

Ah, claro. Sempre morei em Viamão, nasci em Porto Alegre em novembro de 1996 - 17 anos de idade. Desenho desde que me deram pela primeira vez um lápis e um papel - ou seja, provavelmente desde quando tinha de um a três anos. Claro, o interesse pela história da arte e seus estilos aumentava conforme eu crescia, e essa fome continua e continuará persistindo. Eu nunca deixei de pensar em trabalhar com arte, apesar de até agora não saber ao certo qual seria a minha ocupação nesse meio. Almejo entrar na faculdade de Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS, e quem sabe o que o futuro trará.

1 de maio

Me diz uma coisa, Quando a li te comentou sobre o blues ... você conhecia este gênero musical, fez alguma pesquisa a respeito para criar, ou como foi, o teu processo para fazer as estampas?

Marina Vieira Prudencio 1/5/2014 15:59

Eu já conhecia o blues sim, e curto, apesar de não ter um conhecimento profundo sobre o estilo... Mas eu já gostava do Big Bill Broonzy, por exemplo. Para criar os desenhos eu me inspirei no teor melancólico que a musicalidade e até mesmo a palavra "blue", no inglês, já proporciona. Tentei representar os primórdios do blues me baseando na comunidade estadunidense em que surgiu.

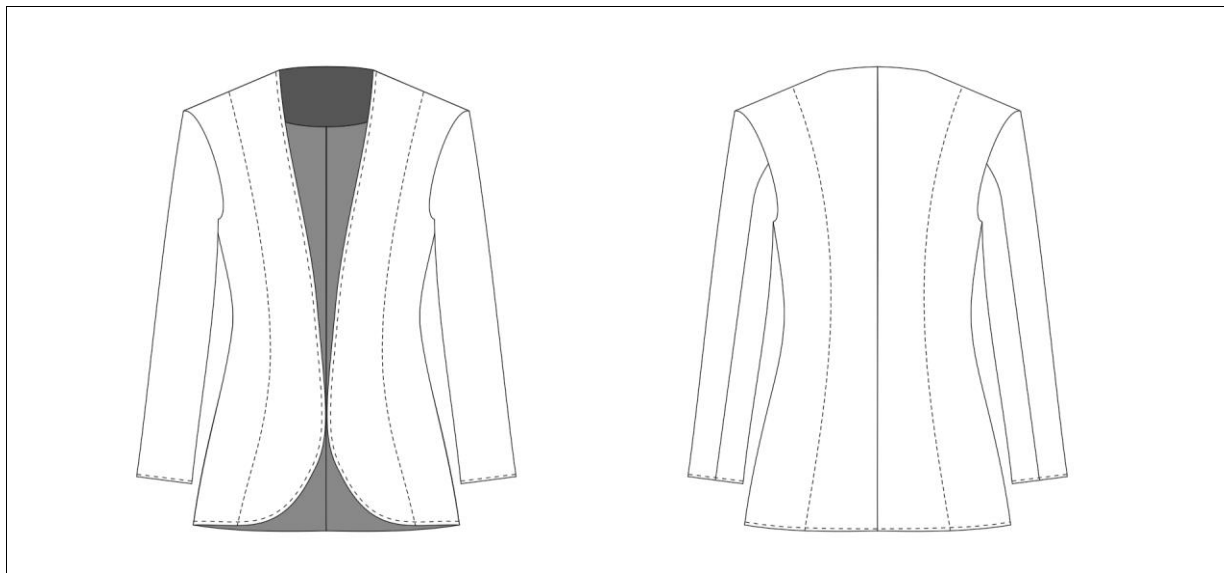
Morgana Schoerpf Petry 1/5/2014 17:54

Shawndell

ANEXO K – Fichas técnicas

COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand***Designer:** Morgana Schoerpf Petry**Referência:** BF 01**Modelista:** Morgana Schoerpf Petry**Data de criação:** X**Grade de tamanhos:** P, M, G e Sob-medida**Tamanho da peça piloto:** Sob-medida**Descrição do produto:** BLAZER PONTO CRUZ - LOOK ÁFRICA / FEM.

Blazer bordado manualmente, sem gola, lapela, ombreira e forro, e acabamento interno em viés. Manga mais curta do que o habitual.

Desenho técnico (frente / costas)**Anotações modelagem/costura:**

- Costura margem 2,0cm. Manga 1,0cm. Bainha 3,0cm.
- Acabamento interno em viés, limpeza e costura reforço nas bordas conforme desenho técnico acima.
- Desenhos para bordar: B 01, 02,03,04,05,06,07,08,09,10,11,12 e 13 / BC 000,001, 002, 003 e 004.



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: SAF 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

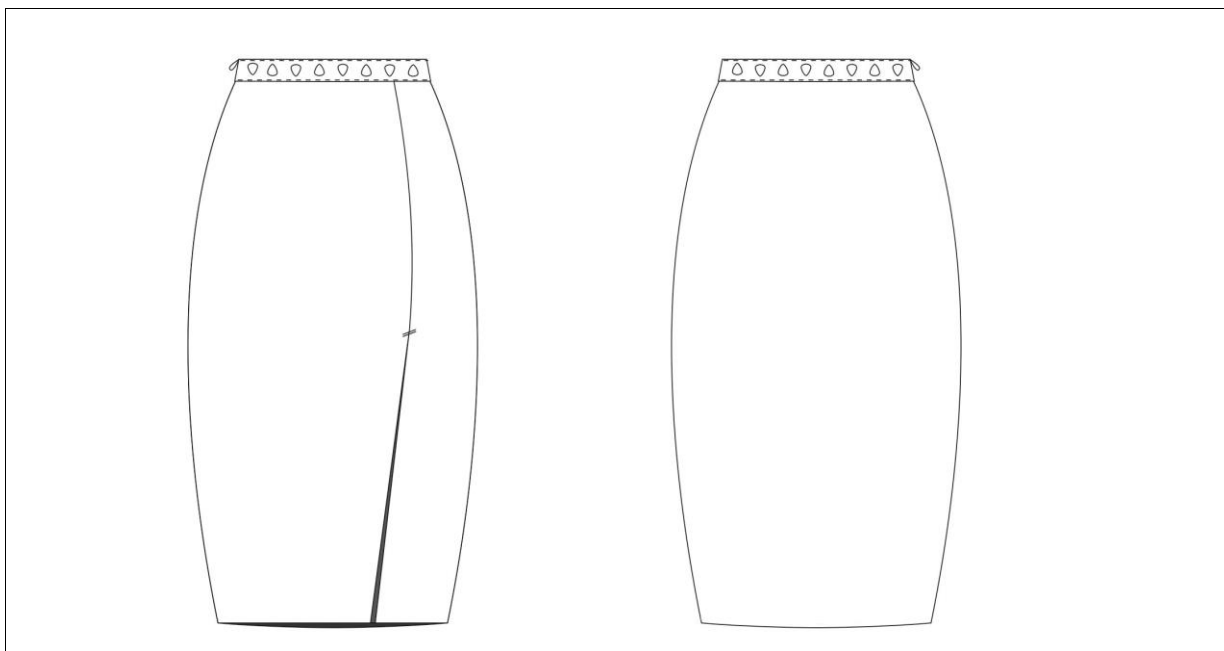
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: Sob-medida

Descrição do produto: SAIA ESTAMPADA - LOOK ÁFRICA / FEM.

Saia estampa africana, com recorte na lateral esquerda e fenda. Cós destacado com palhetas.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Costura margem 2,0cm. Bainha 3,0cm.
- Entretelar cós. Aplicar botões palhetas distribuídos na parte frontal e traseiro.
- Zíper invisível na lateral direita.
- Acabamento máquina reta e fenda e bainha a mão.



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: CF 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

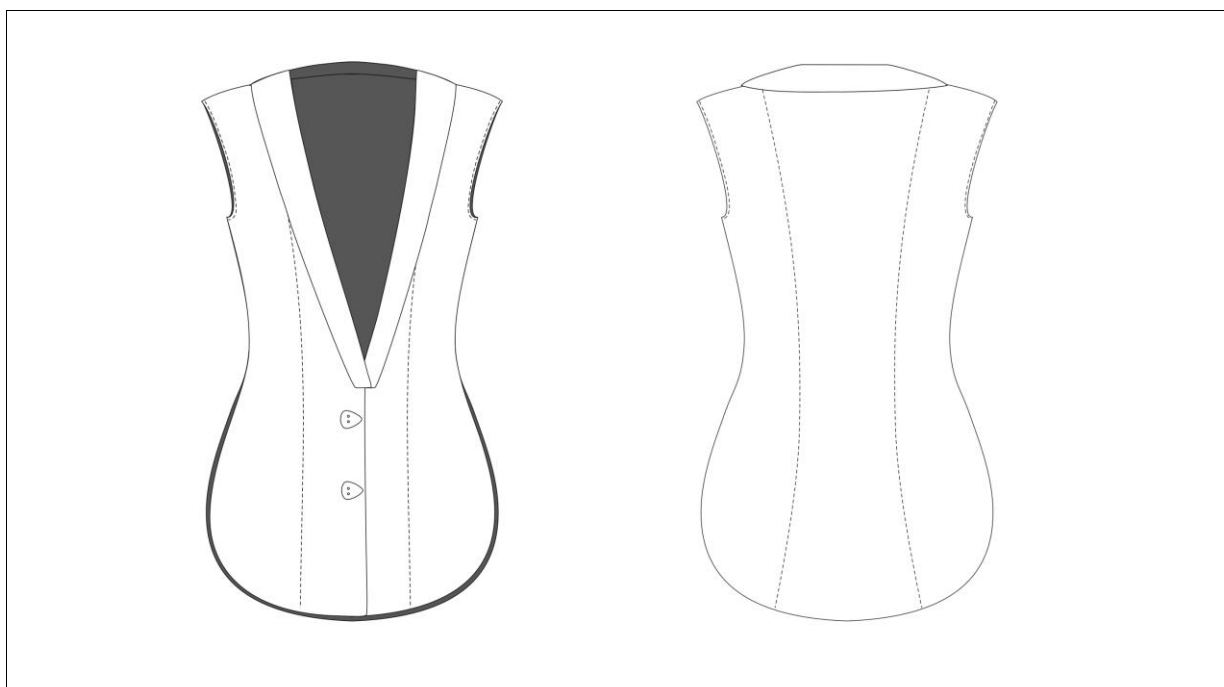
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: Sob-medida

Descrição do produto: COLETE ESTAMPADO - *LOOK VIOLÃO / FEM.*

Colete estampado formato violão, com forro e ombreira. Costurado na lateral até a cintura e gola tipo Smoking.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Ombreira 1,0cm. Forrar. Aplicação depois de pronto.
- Costura margem gola 1,0cm. Bainha 1,0cm. Lateral até cintura 1,0cm. Cava 1,0cm. Recortes e ombro margem 1,5cm. Também se aplicam para o forro e lapela.
- Entretelar gola. Limite cintura.
- Botões palheta para fechamento. Localização: começar marcação após cintura com espaçamento conforme desenho técnico acima.



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: CAF 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

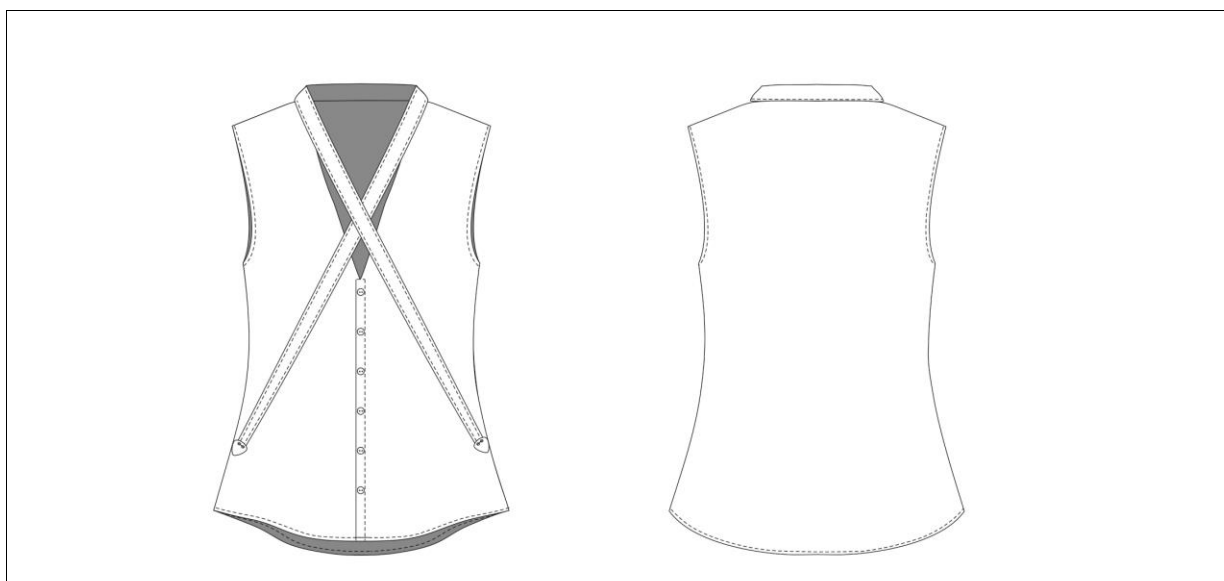
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: Sob-medida

Descrição do produto: CAMISA BRANCA - LOOK VIOLÃO / FEM.

Camisa gola laço, em decote V e sem manga.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Frente dupla, cortar 4x. Limpeza na cava.
- Acabamento pesponto e decote e nuca em viés. Fechamento: abotoado (6 unid) e entretelado.
- Gola laço, entretelada e acabamento nas pontas com palheta.
- Costura margem 1,0cm. Decote 0,5cm.



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: CLF 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: Sob-medida

Descrição do produto: CALÇA AZUL MARINHO - LOOK VIOLÃO / FEM.

Calça azul marinho s/ cós, ajustada e com zíper invisível.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Costura margem 1,0cm. Bainha 1,0cm / virar duas vezes.
- Zíper invisível lado direito / 20cm
- Vinco



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: MAFM 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

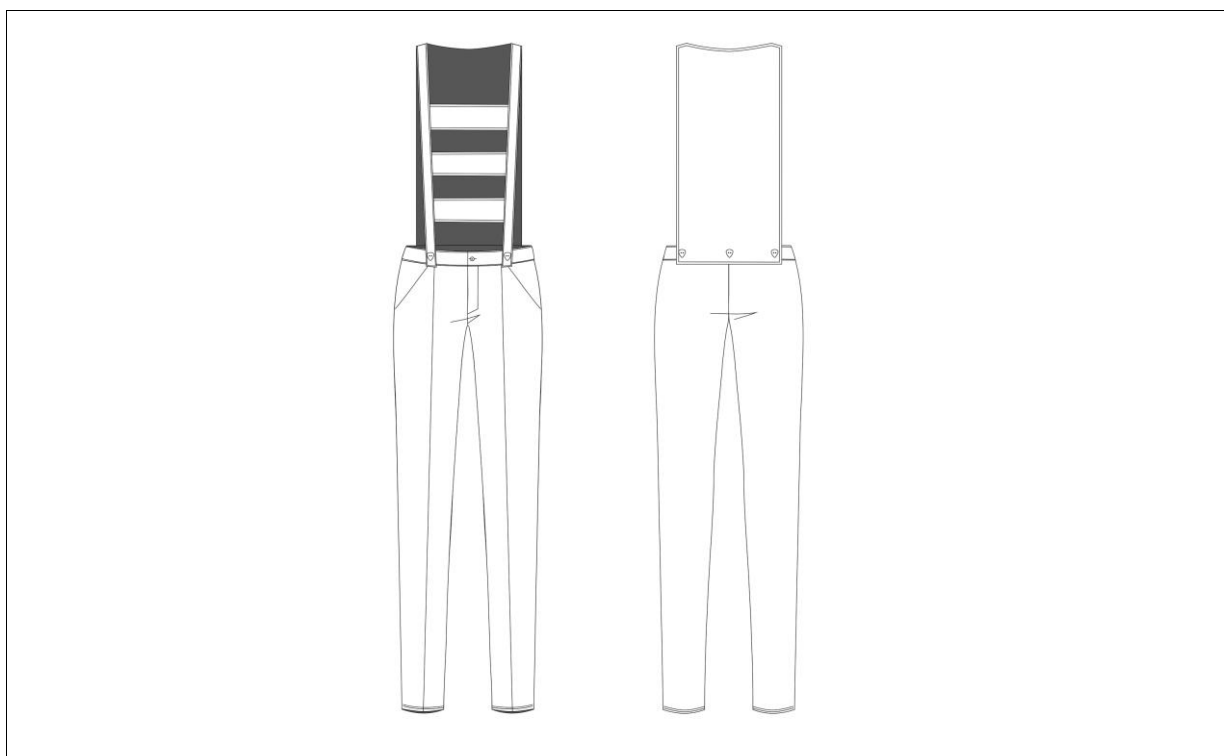
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: Sob-medida

Descrição do produto: MACACÃO - LOOK ENCRUZILHADA / FEM.

Macacão afunilado nas pernas com a parte superior funcional.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações para costura:

- Costura margem 1,0cm. Bainha 1,0cm / virar duas vezes.
- Vinco na calça. Zíper 15cm. Entretelar cós.
- Parte superior de restos de tecido e entretelar.
- Botões de encaixe palheta (conforme desenho técnico acima).



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: PM 01

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

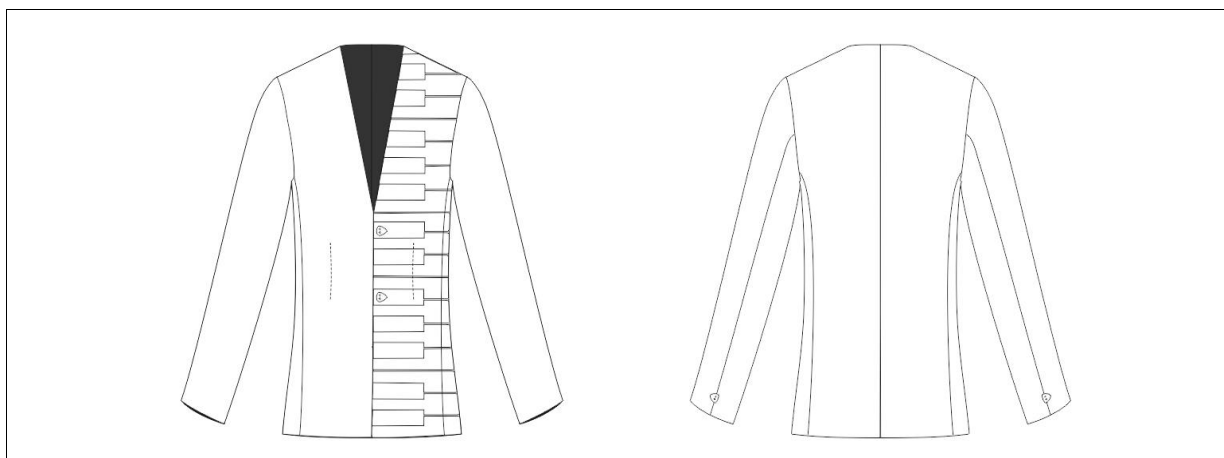
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: 44 *modificado

Descrição do produto: PALETÓ PIANO - *LOOK BOGGIE-WOGGIE / MASC.*

Paletó recorte plano aplicado, sem forro e ombreira.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Costura margem corpo 1,5cm e bainha 3,0cm. Ombro 1,0cm, nuca e decote 1,0cm. Manga 1,0cm e bainha 2,0cm.

- Desenho plano lado esquerdo. Recortes aplicado (cor preto) - altura 3,0cm/largura 6,0cm. Espaçamento 3,0cm - entre linhas 0,5cm (bordar na máquina/cor preto).

- Pence na frente (uma de cada lado) - 1cm largura.

- Botões palheta na parte de trás da manga e frente (conforme desenho técnico acima).

- Frente e lateral esquerda tecido branco, e costas direita também. Outros, tecido preto.



COLEÇÃO ATEMPORAL - Linha *Mojo Hand*

Designer: Morgana Schoerpf Petry

Referência: PM 03

Modelista: Morgana Schoerpf Petry

Data de criação: X

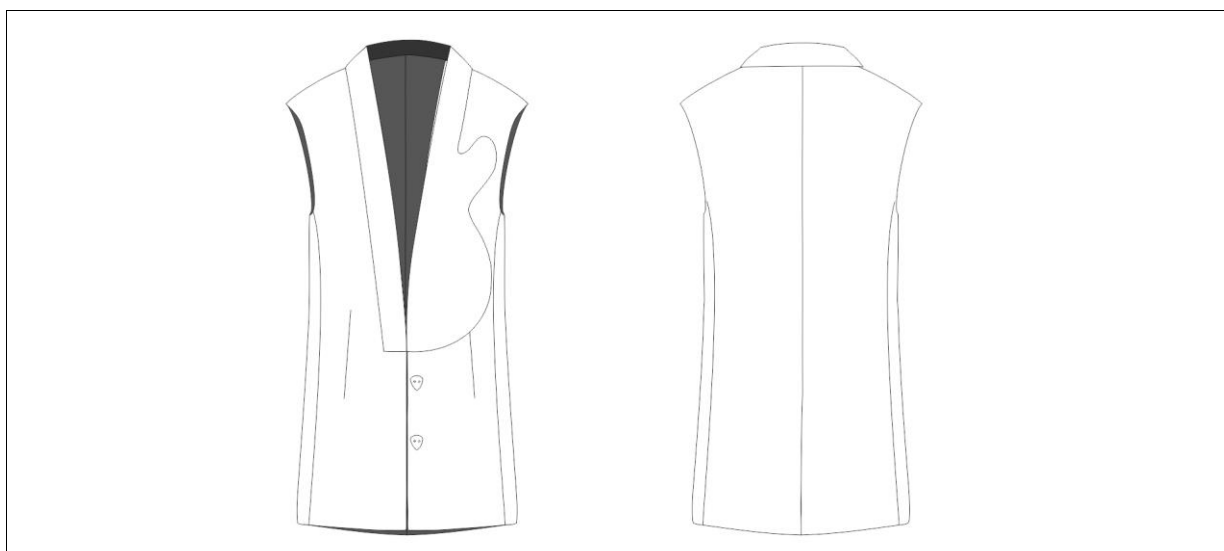
Grade de tamanhos: P, M, G e Sob-medida

Tamanho da peça piloto: 44 *modificado

Descrição do produto: COLETE ESTAMPADO - *LOOK BLUES BOY KING / MASC.*

*PEÇA ALTERADA Colete estampado masculino com gola tipo *smoking*, formato guitarra.

Desenho técnico (frente / costas)



Anotações modelagem/costura:

- Costura margem 1,0cm. Para limpeza 0,5cm. Bainha 2,0cm. Gola 0,5cm.
- Entretelar gola. Formato da *meia guitarra do lado esquerdo. Limite da gola cintura.
- Forrado. Pence na frente (uma de cada lado) - 1cm largura.
- Botões palheta (conforme desenho técnico acima).