



# Elvis Presley

e a cultura popular do século XX

Jorge Carrega (organizador)

Jorge Carrega • Célia Carvalho • Ricardo Di Carlo • Mark Duffett  
• Ingrid Farias Fechine • Ana Gavina • Caroline Govari • Mathias  
Haeussler • Alexandre Martins • Joana Palminha • Thiago Pereira  
Alberto • Thelma Ramalho Pordeus • Mirian Tavares

## **Mark Duffett reflete sobre a questão da apropriação cultural**

Uma entrevista com Jorge Carrega

**O professor Mark Duffett tem dedicado boa parte do seu trabalho ao fenómeno cultural Elvis Presley. Em *Counting Down Elvis* (2018), analisou o legado musical do cantor, e em *Elvis Roots, Image, Comeback, Phenomenon* (2020), adotou uma perspetiva sociológica para analisar questões relacionadas com raça, classe social e género. Gostaria, pois, de saber qual a sua opinião sobre as acusações de apropriação cultural da música negra dirigidas a Presley?**

Saber se Elvis se apropriou culturalmente da música negra é uma questão complexa, por isso é difícil saber por onde começar. Um ponto de partida será considerar de forma mais precisa o próprio termo de “apropriação cultural”. Num artigo interessante sobre a “mercantilização da Negritude”, Maha Ikram Cherid resumiu:

O Cambridge Dictionary (s.d.) define apropriação cultural como “o ato de pegar ou usar coisas de uma cultura que não é a sua, especialmente sem mostrar que entende ou respeita essa cultura”. Há três elementos principais que precisam ser destacados neste ponto. Em primeiro lugar, esta definição implica que o “apropriador” não faz parte do grupo ao qual pertence o próprio elemento cultural. Em segundo lugar, este conceito implica o ato de “pegar em ou usar” elementos culturais, o que significa que quem está envolvido nesse processo pode envolver-se com a cultura nos seus próprios termos, indicando, assim, que as dinâmicas de poder estão em jogo. Terceiro, e talvez o mais importante, o elemento cultural é retirado de seu contexto de uma forma que não dá crédito às suas origens ou desrespeita o seu significado. (Cherid, 2021, p. 359)

Ao discutir o trabalho dos eticistas culturais Young e Brunk, Cherid explica as consequências negativas deste processo:

Young e Brunk (2009) identificam duas formas principais através das quais a apropriação cultural pode causar danos. Primeiro, a apropriação cultural poderia implicar a violação dos direitos legais de propriedade. O outro dano potencial identificado por Young e Brunk (2009) é que o dano simbólico causado pela apropriação como uma representação da dinâmica de poder acarreta consequências concretas para a cultura de origem e para o seu povo. A sua legitimidade na sociedade e os significados que atribuem ao próprio símbolo são negados a favor de quem se está a apropriar. (Cherid, 2021, p. 360)

Para Cherid, isto gera problemas negativos significativos:

Em vez de ser uma integração bem-sucedida de pessoas negras na esfera pública, a mercantilização da cultura negra é uma demonstração superficial de representação simbólica que serve para obscurecer as maneiras pelas quais esse processo não só falhou na criação de mudanças sociais profundas, mas, efetivamente, promoveu dinâmicas de poder já existentes. Isto torna-se particularmente evidente quando as questões de propriedade intelectual e de propriedade são trazidas para discussão. (Cherid, 2021, p. 360)

Toda essa discussão pode soar como senso comum quando aplicada à música. Com efeito, podemos ouvir vários níveis de semelhança estética entre diferentes gravações e podemos ver a opressão racial. No entanto, os argumentos de apropriação cultural vêm carregados com uma série de suposições. Pedem-nos para endossar uma forma muito específica de ver a *cultura*, balizando-a como um *recurso* detido por determinados grupos de pessoas (Yudice, 2003). Também forçam qualquer respondente a um binário – limitado a um sim (Elvis apropriou-se) ou a um não (ele não se apropriou) – mas, a meu ver, os termos e os processos envolvidos (“Elvis”, “apropriação”, “música negra”) não são simples. Há dois níveis ontológicos para discutir. Ao nível do discurso racial (o presente), essa questão ganhou uma força considerável nos últimos anos. Em contrapartida, ao nível da história da música (o passado), as evidências são complexas. Optarei pelo nível do discurso como ponto de partida.

Nós vivemos um período em que se promove a ideia de apropriação numa tentativa de enfrentar o enorme e permanente problema da desigualdade racial. Enquanto um dos artistas de música popular mais estimados da década de

1950, Elvis Presley tem sido usado não só para explorar os *seus* problemas, mas também para abordar as preocupações dos dias de hoje. Seja qual for o tipo de exemplo que Elvis tenha dado, não faz sentido que um qualquer indivíduo possa defraudar uma raça inteira, mas ele ainda foi usado como um *símbolo* do racismo estrutural.

No que respeita a Elvis, a ideia de apropriação tem uma história que vem de trás. Um ponto alto ocorreu em 1989, quando a música *Fight The Power* dos Public Enemy, rejeitou enfaticamente Elvis como um herói branco e alegou que ele era racista. A música foi criada para ser usada numa excelente exploração ficcional do racismo, *Do The Right Thing* (Lee, 1989), para expressar raiva pelo clímax do filme: o desencadeamento de um motim racial. Embora o filme fosse ficcional, os distúrbios raciais nos Estados Unidos têm sido uma realidade em diferentes momentos.

A revolta da comunidade negra dos EUA é o produto legítimo de séculos de opressão que inclui escravidão, linchamentos, brutalidade policial, segregação, racismo aberto, preconceito subtil e privação social e económica. O académico David Pilgrim, um mestiço que se identifica como negro e montou um museu de artefactos racistas na Ferris University, disse, em 2020: “Falo com muitos jovens ativistas (negros) e digo-lhes: ‘Eu não vos culpo por estarem zangados. Eu entendo que nenhuma pessoa sã e de cor neste país, que entenda o passado da nação, consiga não sentir raiva em algum momento’” (Fotografiska Nova Iorque, 2020).

Chuck D, o compositor dos Public Enemy, corrigiu posteriormente a sua afirmação em *Fight the Power* (1989), para dizer que na verdade gostava de Elvis, mas não gostava que ele fosse coroado Rei do *Rock and Roll* enquanto

os músicos negros eram negligenciados. Ele observou: “Elvis teve de subir pelas ruas de Memphis e atrair o público negro antes de se tornar famoso. Não era como se ele estivesse a ludibriar alguém para lá chegar. Ele era um rapaz branco duro” (Davis, 2009, p. 31). Numa história no *Memphis Commercial Appeal*, em 2002, a lenda do *soul* Isaac Hayes referiu algo semelhante, resumindo a questão ao afirmar: Elvis merecia o respeito que tinha. Sem animosidade. Sem ressentimentos. Elvis era o maior. O que aconteceu foi que nós não recebemos o que merecíamos” (Hanson, 2007).

Existe também uma leitura de Elvis complementar, mas distinta, comparativamente a esta. Em novembro de 2018, talvez numa tentativa de conquistar o voto da classe trabalhadora branca pós-industrial e insatisfeita, o então presidente Donald Trump concedeu a Elvis Presley a Medalha Presidencial da Liberdade. A implicação aqui, talvez, era que Elvis representava, sem nenhum problema, os interesses (racistas) da supremacia branca.

Tanto a “apropriação cultural” afro-americana quanto as leituras “trumpianas” de Elvis colocam Presley num lugar semelhante e deixam o público americano profundamente dividido. No entanto, há ainda uma outra leitura. O filme de Baz Luhrmann, *Elvis* (2022), começou a montar um contra-argumento que sugeria que Elvis estava a prestar uma homenagem quer a uma raça diferente quer a uma música que ele adorava. Igualmente importante, o filme vencedor de vários óscares, *Everything Everywhere All at Once* (Kwan, 2022), apresentou a figura de uma jovem filha asiática lésbica, que tinha conquistado o seu próprio poder ao usar um macacão de Elvis dos anos 1970, uma imagem que só poderia existir porque, enquanto ícone, Presley já

representava a ideia do caldeirão de culturas e o melhor que este poderia ser.

Em vez de optar desde já entre estas diferentes interpretações, que podemos chamar de “baseada em apropriação”, “racista branca” e “integracionista”, quero refletir sobre a *relevância* da interpretação baseada na apropriação. Aqui, concordo com o académico do antirracismo Eduardo Bonilla-Silva (2021), que disse:

Apesar do pesado peso da supremacia branca quotidiana e da lógica cultural racista da ordem racial, as pessoas de cor sempre conseguiram um espaço para a criatividade e liberdade que lhes permitiu desenvolver uma imagem positiva, um sentido de identidade e uma cultura independente. (p. 521)

O *R&B* faz parte dessa “cultura independente”. Portanto, a primeira coisa que quero fazer é reconhecer a imensa genialidade dos músicos negros, do passado, do presente e do futuro, desde Buddy Bolden a Beyoncé, que correram atrás de um estilo musical forjado numa sociedade segregada e criaram os *Blues* e o *R&B*: géneros com um sentimento muito profundo e autêntico. Para mim, tal não significa que o génio musical tenha uma raça, que apenas a “música negra” tenha sentimento (o melhor da tradição da música clássica europeia também tem uma forma diferente de sentimento profundo), ou que o povo negro deva “possuir” exclusivamente o género musical que ele desenvolveu mais do que, por exemplo, os brancos devam “possuir” a música Country. No entanto, consigo ver como a necessidade de promover o orgulho negro levou a muitos desses argumentos.

Segundo Glenn Altschuler (2003), “Embora em alguns momentos o *Rock and roll* tenha sido uma força de inte-

gração e respeito racial, também foi um ato de roubo que, ao suplantando o *Rhythm and blues*, privou os negros de um reconhecimento apropriado, retórico e financeiro, no que respeita às suas contribuições para a cultura americana” (p. 34). De forma semelhante, a musicóloga Portia Maultsby (1985) descreveu a era das *covers* de *R&B* como “violação sistemática mais generalizado” e a exploração cultural menos ressarcida que a indústria do entretenimento já alguma vez viu” (p. xi). Palavras como “violação” são muito pesadas e carregadas de valor, mas Maultsby não está totalmente errada: muitos artistas menores em empresas discográficas de *R&B* independentes foram explorados por figuras da indústria ao seu redor. Raramente tinham algum poder para ripostar. A apropriação aparenta o “senso comum” no que respeita a formas para se discutir essa ampla história *porque* consolida noções de tradição negra, comunidade negra, orgulho negro e justiça social. As reivindicações são, portanto, sempre assimétricas. Por exemplo, nunca falamos sobre uma apropriação africana da música cristã, uma apropriação negra da música *Country* (Charley Pride) ou uma apropriação afro-americana da *Broadway* ou da *Pop* (Nat King Cole). Não se apresentam tais argumentos. Eles não fazem sentido. Então, logicamente, os argumentos sobre apropriação cultural são, na verdade, argumentos sobre justiça social, ou melhor, injustiça social reconhecida, em que a música é usada como um exemplo prático para abordar a exploração inter-racial. Mais especificamente, no que respeita à música popular, toda uma série de coisas é assumida fundamentalmente: que as tradições musicais de artistas negros refletem uma forma racializada da criatividade (“criatividade negra”) e que certos estilos musicais e de dança são, portanto, uma forma racializada de propriedade



cultural (“música negra”, o “idioma negro”) – enquanto outras não o são. Ninguém com alguma decência iria querer contradizer o motivo destas afirmações. Existem, no entanto, maneiras de ver a grande tradição musical dentro da qual os músicos afro-americanos trabalharam que não requerem essas suposições, perspectivas que podem realmente ter aspetos positivos para a integração racial e o progresso dos negros.

Tendo começado a refletir sobre o nível do discurso, vale a pena considerar plenamente o nível do facto histórico. A maioria das críticas que Elvis recebe respeitantes à apropriação cultural centra-se na era do *Rock and Roll*.

Não há dúvida de que Elvis, às vezes, tocava música popular que derivava, em grande parte, do *R&B*. Ele enfrentou de forma direta qualquer equívoco sobre ingratidão, ao dizer à imprensa em 1956: “Os negros cantam e tocam exatamente como eu estou a fazer agora, há mais anos do que eu tenha conhecimento” (Charry 2020, p. 55). Um ano depois, ele reiterou: “Muitas pessoas parecem pensar que eu comecei este negócio, mas o *Rock and Roll* já existia muito antes de eu aparecer. Ninguém consegue cantar esse tipo de música como as pessoas de cor” (Charry 2020, p. 55). Obviamente, Elvis também teve oportunidades que não estavam abertas a artistas negros. O argumento é, portanto, que ele estava numa posição estrutural para explorar o racismo para os ultrapassar em termos de vendas. É aqui que a afirmação do próprio Elvis é relevante: “Se eu chegasse ao ponto de me sentir como o velho Arthur Crudup se sentia, eu seria um homem da música como ninguém alguma vez viu” (Charry 2020, p. 55). Essa citação, porém, é sobre expressão e não dinheiro. Em vez disso, a citação mais famosa de Sam Phillips é

frequentemente usada como uma suposta evidência: “Se eu pudesse encontrar um cantor branco com o som negro e o sentimento negro, eu poderia ganhar um milhão de dólares” (Rodman, 1996, p. 31). As contas não batem muito certo. Certamente, Sam nunca ganhou esse montante com Presley. Inicialmente, as vendas da *Sun* não foram em milhões e o contrato de Elvis foi vendido à RCA por menos de 50.000 dólares. É muito provável que Sam tenha ganho mais com o seu investimento na cadeia de hotéis *Holiday Inn* do que ganhou pessoalmente com a música de Presley. E Elvis, certamente ficou rico?

As pessoas olham para Elvis e sabem que o racismo moldou o panorama musical e o mercado dos anos 1950. Presley vendeu milhões de discos, ganhou tanto dinheiro que os fãs o coroaram o Rei do *Rock and Roll* e muitos artistas negros dos anos 1950 nunca tiveram o reconhecimento total que mereciam. Tudo isso é verdade. Mas isso não é o mesmo que dizer que Elvis se *apropriou* do *R&B* ou *roubou* dinheiro dos bolsos dos artistas ou compositores negros. Estas simplificações são inadequadas para entender o panorama musical dos anos 1950 e o lugar de Elvis nele, porque assumem um cenário de soma-zero. A música popular comercial não foi e não é um jogo de soma-zero: se um artista faz sucesso, isso não rouba as vendas de nenhum outro. Os *tops* de música ajudam a reforçar essa ilusão: cada *top* regista as vendas de uma música específica, catalogada como parte de um determinado género, assim, no que respeita à perspectiva dos *tops* de música, ficamos com a ideia de que, quando um artista vende mais que outro, ele “derrotou-o”. No entanto, a música popular não é *uma* entidade (nem mesmo um mercado gigante), mas sim uma *esfera* cultural e económica que emerge da *interação* de vários elementos interligados.

Além de pensarmos no artista, precisamos de considerar os gêneros musicais, os públicos e os diversos agentes da indústria da música. Evidentemente, havia uma tradição de atuação por parte do povo negro que emergiu de África através da escravatura nos EUA. Isso foi fundido e complicado pelas percepções racistas das pessoas brancas que influenciavam a música popular comercial. O que se desenvolveu foi uma história moldada pelo colonialismo, que tecia suposições racistas com base em estereótipos historicamente fundamentados (Jordan, 1974) – de que o povo negro era mais primitivo, sensual, sexual e liberto e, conseqüentemente, menos inteligente, adulto e cívico – e os propagava através da música. Inicialmente, os artistas brancos atuavam recorrendo ao blackface mas os artistas negros – sendo um bom exemplo Josephine Baker, mas também Duke Ellington – foram posteriormente encorajados a fazê-lo, especialmente se quisessem atingir um grande público multirracial. Isso significava que os artistas negros improvisavam recorrendo, em parte, a estereótipos brancos racistas da negritude, por vezes reforçando esses estereótipos, rejeitando algumas partes e mantendo outras, e assim por diante. Além disso, os brancos liberais tinham vergonha da escravatura e questionavam o colonialismo, então, procuravam expressões “progressistas” de raça e relações raciais, e encontravam-nas no *Jazz* – um formato em que a criatividade era individualizada e racializada simultaneamente, o que significa que Louis Armstrong era celebrado como um ícone pelo público branco, pelo menos tanto quanto ou mais do que, digamos, Bix Beiderbecke. Neste terreno musical complexo, os estilos eram “desracializados” e “re-racializados”, mas as fronteiras eram vazantes e permeáveis. O resultado líquido foi que

a própria música popular foi profundamente “crioulizada”, um lugar onde as relações raciais foram expressas e trabalhadas, onde as raças se misturaram e os estereótipos regressivos se esbateram em gestos mais progressivos. A ideia de soma-zero não oferece nenhuma perspectiva sobre as valências sociais e estéticas subtis destas misturas musicais baseadas em género (por exemplo, *R&B*, *Country* ou *Pop* com um toque de *R&B* são simplesmente *R&B*). Por outras palavras, como diz Gilbert Rodman, “É problemático falar sobre a música de Elvis como ‘negra’ ou ‘branca’ porque é difícil (se não impossível) descrever um tipo específico de música – ou uma cultura específica – como racialmente pura” (1996, p. 51).

**Não seria então mais adequado considerar Elvis Presley, tal como Nat King Cole, enquanto promotores de uma integração cultural através da música?**

Sim. Na era segregacionista de Jim Crow, a indústria da música tentou canalizar géneros musicais para diferentes raças: música “racial” para afro-americanos e música “*hill-billy*” para brancos da classe trabalhadora. Tudo operava em linhas segregadas, desde os formatos de rádio aos géneros musicais e aos locais em que decorriam as atuações ao vivo. No entanto, essas categorias não equivaliam a um sistema completamente separado. Na década de 1950, embora os *tops* musicais fossem compilados a partir de lojas de discos de bairros diferentes e, portanto, durante um período de segregação, representassem os gostos de públicos de raças diferentes, as coisas começavam a mudar. Nat King Cole teve quase 30 sucessos no *top 10* de *R&B* e mais de 15 sucessos no *top 10* da música *Pop* antes de 1960. *I Love*

*You For Sentimental Reasons* (1947) e *Nature Boy* (1948), lideraram os *tops* da música *Pop* na década de 1940 e tiveram um desempenho melhor do que nos *tops* de *R&B*. Embora, como pessoa, tenha enfrentado ataques racistas horríveis e apesar de ter tido uma carreira transversal a vários estilos, que, sem dúvida, pareceria muito instável e incerta, Cole era amado por uma enorme faixa do público branco e registava vendas significativas no mercado da música *Pop*. Portanto, não podemos falar exatamente sobre racismo generalizado quando se trata de vendas. Os artistas negros já tinham “passado”, a certa altura, para os *tops* da música *Pop* e, portanto, foram comprados por brancos. No entanto, Nat Cole cantava num estilo tranquilo. O verdadeiro problema era a agitação e a sensualidade da música juvenil derivada do *R&B*. Mas, mesmo aí, no contexto de uma reação contra as novas decisões de dessegregação dos Direitos Civis, havia tensão social porque os brancos apreciavam e compravam música feita por artistas negros, ou derivada de gêneros negros.

Isto leva-nos a refletir sobre o público musical em tempos de mudança. A música que os artistas fazem deve ter um som de que eles gostem, mas se eles têm uma mentalidade comercial, o seu objetivo é cantar em gêneros ou misturas de gêneros que atraem grandes audiências. O *Rock and Roll* foi, de certa maneira, o formato musical mais valorizado do seu tempo porque tinha a capacidade de conquistar comercialmente, precisamente por dominar vários mercados em simultâneo: *Pop* e *Country* (ambos brancos) e *R&B* (negro). Essa estratégia não era exclusiva de Elvis. Assista ao excelente filme musical *The Girl Can't Help It* (Tashlin, 1956). A plateia branca está a dançar ao som de artistas negros e as pessoas negras aparecem a dançar ao

som de bandas brancas. Auxiliado por uma liberalização das atitudes raciais entre o público jovem, o filme indicava que, na era emergente dos direitos civis, a música popular moderna estava à procura de um mercado diferente, aglomerado e aculturado – e esse filme não tinha nada a ver diretamente com Elvis, ele estava simplesmente a fazer a mesma coisa. Ele assumiu um risco cultural ao seguir a música. Os defensores mais ferrenhos da era segregacionista acusavam Elvis de ter traído a sua raça por fazer “música negra”. Os *rednecks* (termo depreciativo para designar os provincianos do sul) estavam a tentar banir o *R&B* das rádios no Texas; Elvis pôs termo a esses esforços (Deffaa, 1996, p. 228). Na década de 1950, Presley estava a expressar música que os jovens brancos da sua geração adoravam; por vezes, o interesse destes ajudou a aproximar as raças. Elvis abriu o caminho para que alguns dos mais famosos artistas negros de *R&B* fossem mais amplamente aceites e transversais. Como disse Little Richard: “Agradeço ao Senhor por enviar Elvis para abrir aquela porta [para a venda de discos, a transmissão na rádio e a promoção de música ao vivo] para que eu pudesse seguir esse caminho, compreende?” (Richard, citado em Rodman, 1996, p. 193).

No que respeita ao *Rock and Roll*, Elvis foi inicialmente aceite de forma universal. No começo, ele dominou o mercado de *R&B* (Deffaa 1996, p. 228). Em dezembro de 1956 e dezembro de 1957, foi à radio WDIA, em Memphis, e o público negro de lá ficou louco por ele. Na sua coluna, que era distribuída em vários meios de comunicação, o locutor da estação, Nat Williams, disse: “Como é que as raparigas ‘*cullud*’ (ortografia intencionalmente errada de ‘*colored*’, de cor) gostam tanto de um rapaz branco de Memphis... quando quase nem deixaram escapar um guincho por BB

King, um rapaz “*cullud*” de Memphis?” (Williams, citado em de Vise, 2021, *online*). Por outras palavras, alguns setores da comunidade negra começaram a ficar incomodados com o facto de um artista branco estar a ser tão celebrado pelo público negro. Isso não caiu bem na era dos Direitos Civis, especialmente por causa do estilo de música de Elvis. A ideia de que um artista branco pode estar a fazer “música negra” tão bem (algo medido comercialmente) quanto qualquer artista negro é, inevitavelmente, prejudicial para o orgulho negro. No entanto, continua a ser um facto que Elvis teve um enorme sucesso com o público negro na década de 1950. Compare Pat Boone, que teve 16 *singles* no *top* dez da música *Pop* (dos quais cinco foram o número um) e um álbum, *Don't Forbid Me* (1956), que liderou o *top* de música de *jukebox* de *R&B*. É importante salientar que, independentemente da identidade do artista, mudar o estilo de uma música naquela época mudava o seu género e, portanto, até certa medida, o mercado racial. Boone ascendeu nos *tops* de música *Pop* em 1955 e 1956 com uma pequena série de *covers* de *R&B* que vendeu mais nos *tops* de música *Pop* do que os originais de artistas negros como Fats Domino e Little Richard.

Vou prefaciar o que vou expor a seguir com uma observação sobre o método: quando se trata de racismo, o tema é demasiado importante para permitir contra-argumentos, então, a abordagem que eu adoto consiste em estabelecer evidências que não possam ser contestadas. Compreendo que tal possa parecer bastante inflexível. No entanto, qualquer espaço para especulação permite contra-argumentos, assim, pretendo encontrar lugares onde isso não possa acontecer, porque quero uma prova não problemática de racismo que promova mudanças sociais, em vez de criar pontos que

alimentem debates adicionais. Desta forma, para fazer uma comparação rigorosa, devem ser comparados artistas de raças diferentes que trabalham no mesmo estilo. A cover feito por Pat Boone da música *Ain't That A Shame* (1955) de Fats Domino é um bom exemplo disso, especialmente porque o estilo musical dos dois discos é bastante semelhante. A canção alcançou o número um no *top* de música *Pop* para Pat Boone e o número 10 para o próprio Fats. É possível que o aumento das vendas da versão de Boone tenha vindo de fãs brancos, que eventualmente aceitassem mais facilmente a música de um artista branco, talvez devido ao racismo. Contudo, a versão de Fats vendeu nos *tops* da música *Pop* após o sucesso de Pat Boone, dando a entender que os ouvintes possam eventualmente ter procurado Fats depois de ouvirem a *cover* de Boone. Além disso, as vendas por si só provam muito pouco. Infelizmente, era possível que as pessoas se divertissem ao som de músicos negros e ainda assim fossem racistas. Assim, em teoria, também poderá ser possível que os ouvintes que compraram qualquer disco *Pop* de origem branca em particular não sejam tão racistas. Não podemos presumir que as vendas de Pat Boone eram para racistas ou jovens brancos que os temiam, assim como não podemos presumir que os fãs de Fats eram contra o racismo. Precisamos, sim, de evidências empíricas da época sobre o que os consumidores brancos pensavam acerca da razão pela qual estavam a comprar discos. Essa é uma questão que implica uma pesquisa histórica. Mesmo assim, retratará apenas casos isolados.

O mais importante aqui é que Fats Domino não perdeu exatamente. A sua versão ainda teve vendas. Também recebeu os *royalties* enquanto compositor pela *cover* de Pat Boone. A ideia de soma-zero assume que, se um con-



sumidor dos anos 1950 compra um disco por causa de um artista, tal significa que ele não pode comprar um disco feito por outro. No entanto, não há indicação de que Fats teria sido recompensado com vendas extra caso Boone nunca tivesse feito uma *cover* da música. Pelo contrário, é mais provável que, *porque* Pat Boone fez a *cover*, Fats Domino ganhou mais dinheiro num mundo abertamente racista do que teria feito de outra forma. Efetivamente, o período imediatamente após *Ain't That A Shame* (1956), foi significativo para Fats: em 1956 e 1957, ele conquistou uma série de dez maiores sucessos na música *Pop* e concorreu com Elvis em termos de vendas. Os *royalties* dos artistas não são uma equação de soma-zero. Se um artista obtém lucro, isso não equivale a roubo direto de outro artista.

O que distinguia Elvis de Pat Boone era o facto de, após o período *Sun Records* (em que o volume de vendas foi relativamente baixo), quase todos os seus discos que apresentavam músicas de compositores negros ou estilos negros continham canções novas. *Tutti Frutti* (1955), de Little Richard, tinha sido o lado B da versão que Elvis gravou de *Blue Suede Shoes* (1956) de Carl Perkins, mas apenas *Hound Dog* (1956) e *One Night* (1957), eram *covers* do lado A de músicas de artistas negros que já tinham sucessos nos *tops* de *R&B*. No final da década, Elvis tinha 15 discos (11 dos quais foram o número um) no *top 10* de música *Pop* da *Billboard*, 14 discos (8 dos quais foram o número um) no *top 10* da música *Country* e 14 discos (6 dos quais foram o número um) no *top* de música *R&B* (Charry 2020, p. 55). Acrescente-se que Elvis atingiu esse sucesso com os consumidores de discos negros, *apesar* de circular, pelo menos, um rumor na comunidade negra de que ele era racista.

Em abril de 1957, a revista *Sepia* citou uma fonte anônima de “rua” que afirmou que Elvis disse: “A única coisa que os negros podem fazer por mim é engraxar os meus sapatos e comprar os meus discos” (Bertrand, 1998, p. 221). Não havia nenhuma evidência direta ou fonte nomeada para a alegação. Elvis ainda atingiu o auge dos *tops* de música *R&B* com *All Shook Up* (1957), *Jailhouse Rock* (1957) e *Wear My Ring Around Your Neck* (1958) após a história da *Sepia* ter sido lançada. Aliás, na década de 1950, *Treat Me Nice* (1957), *I Beg of You* (1957) e *Wear My Ring Around Your Neck* (1958), tiveram uma recepção *melhor* entre o público negro nos *tops* de *R&B* do que nos *tops* de música *Pop*.

Sendo Elvis capaz de executar de forma autêntica *covers* frenéticas, melhoradas e híbridas de *R&B*, *Country* e *Gospel* – se ele conseguia transmitir isso com sinceridade, de uma forma que os consumidores negros de discos de *R&B* também adoravam – o que é que ele “roubou”? Parece provável que, não muitas gerações após o linchamento ser comum, as raparigas brancas com pais conservadores tivessem cuidado com o que eram vistas a ouvir e a dançar no que respeita à raça dos artistas – embora também devemos lembrar que houve sempre uma vanguarda: as “*garçonnes*” brancas dos anos 20, por exemplo, dançavam ao som de discos feitos por artistas de *Jazz* negros. Argumenta-se ainda que Elvis, enquanto artista branco, tinha uma licença nessa área, que lhe permitia ter acesso à publicidade associada à corrente dominante. Eu não tenho tanta certeza. Se eu fosse um fã de música e pertencente a uma família muito conservadora e pró-segregacionista na década de 1950, não teria ousado comprar discos de Elvis; eu teria comprado os discos de Pat Boone, ou teria evitado totalmente o *Rock and Roll* a favor da música *Pop* de artistas brancos. O reinado de Boone foi

contestado e curto. Como observou Brian Ward (1998, p. 50), desde uma fase muito inicial, os fãs compraram mais originais de Little Richard do que as versões *Pop* de Pat Boone. Ward data a mudança no início de 1956, mais ou menos na época em que Elvis surgiu em cena. Havia já muitos adolescentes brancos que aceitavam artistas negros. Inicialmente, alguns deles poderão até ter comprado discos de Elvis, pensando que ele era negro.

E a indústria da música: os artistas negros viram realmente o seu sucesso negado? Chuck Berry atingiu o sucesso antes de Elvis em 1955 com *Maybelline*, tendo um sucesso de um milhão de vendas que alcançou o número três nos *tops* de *R&B* da *Billboard* (devido às vendas a negros) e o número cinco nos *tops* de música *Pop* (devido às vendas a brancos) até ao final daquele ano. Antes de Berry ver a sua carreira interrompida no final da década por um julgamento (por si só influenciado pelo racismo), ele teve mais quatro sucessos no *top* 10 da música *Pop* após Elvis se ter tornado famoso. Nem todos os artistas se saíram tão bem. O cantor de *Jump Blues* Jimmy Witherspoon, cuja carreira não cresceu no início, explicou a contradição: “Elvis entrou em cena. E derrubou todos os artistas negros, mas também nos ajudou porque manteve a música viva. Uma coisa positiva e uma negativa” (p. 228).

Refletindo, potencialmente, o lado negativo, uma figura central frequentemente usada para levantar a questão da apropriação em relação a Elvis é Big Mama Thornton: a intérprete original de *Hound Dog*. Elvis fez, de facto, uma *cover* desta canção, mas Thornton nunca escreveu a música. A sua história começa com Don Robey, um magnata da indústria musical, de raça mista (meio judeu, meio negro), baseado em Houston, dono da Peacock Records, uma edi-

tora discográfica independente de *R&B*. Robey foi muito astuto ao reivindicar os créditos de composição das canções, muitas vezes sob o nome de Deadric Malone, ou simplesmente ao comprar os direitos autorais dos seus escritores. Ele contratou Big Mama Thornton. Quando os seus dois primeiros *singles* falharam, Robey recrutou Johnny Otis, que por sua vez recrutou dois escritores brancos (judeus) que eram fãs ávidos de *R&B*: Jerry Leiber e Mike Stoller. Eles escreveram a música e apresentaram-na a Thornton, algo que confere a *Hound Dog* uma linhagem racialmente complexa. Thornton ofendeu-se com os conselhos que lhe deram sobre como cantar a música e, mais tarde, reivindicou a propriedade da mesma, por tê-la cantado com o seu próprio estilo *R&B*, dramático e agressivo.

O *single* foi lançado em fevereiro de 1953 e liderou o top de *R&B* da *Billboard*. Nem Thornton, nem Leiber e Stoller foram bem recompensados pela editora discográfica de Robey. Thornton recebeu apenas um pagamento único de 500 dólares e a receita de Leiber e Stoller diminuiu devido à inclusão de Johnny Otis como compositor. Efetivamente, a dupla ganhou tão pouco, que entrou com um processo e decidiu formar a sua própria editora discográfica. Dois anos mais tarde, o grupo musical branco de Las Vegas, Freddie Bell and the Bellboys, lançou a sua própria versão, fortemente alterada, da música através da Teen Records. Elvis viu os Freddie Bell and the Bellboys a apresentar a sua versão quando visitou Las Vegas, em abril de 1956. Nesse verão, gravou e lançou uma versão baseada nesta interpretação que era distintamente diferente. A interpretação de Elvis foi dele próprio: rápida como a do grupo Freddie Bell and the Bellboys, mas incorporando uma coda de meio tempo na sua versão ao vivo. Quando o disco foi um sucesso,

Leiber e Stoller receberam finalmente a sua parte. Contudo, a Peacock relançou a versão da música de Big Mama Thornton, aproveitando o sucesso da versão de Presley e continuou a não emitir qualquer pagamento, penalizando assim a artista. Devido à sua situação financeira, ela procurou então formas para lucrar com o sucesso da versão que Elvis gravou da música de Leiber e Stoller. Eventualmente, Thornton acabaria por expressar a sua amargura ao tecer considerações diretas sobre Elvis Presley.

Claramente, Big Mama Thornton não foi recompensada de forma justa por Don Robey. Ter-se-á Elvis apropriado da sua música afro-americana? Nesse caso, embora *Hound Dog* fizesse parte do género *R&B*, não acho que Elvis se tenha exatamente “apropriado da música negra”. Big Mama Thornton não era a compositora e Elvis não usou a versão dela da música. Há um ponto chave aqui. As reivindicações estéticas nunca estão em terreno firme. A minha afirmação sobre a dissimilaridade da música é estética e está aberta ao debate: pode surgir alguém que faça uma escolha estética semelhante em defesa de uma posição racializada, por exemplo. Além disso, dentro do argumento da apropriação, as noções financeiras e estéticas de apropriação estão bastante enredadas e podem ser escolhidas a dedo, conectadas ou desconectadas, para apoiar uma determinada posição. O que isto significa é que o argumento é sustentado principalmente através da crença da comunidade, convicção emocional, ética pessoal ou pressão de grupo, em vez de qualquer processo sistemático ou rigoroso de apoio independente.

Da parte da indústria, ajuda a direcionar e distribuir o que cada artista faz, a promovê-los e a remunerá-los com base nas suas vendas específicas. No entanto, tal como

o caso de *Hound Dog* demonstra, a ideia de apropriação teoriza que os agentes intermediários da indústria musical (estúdios de gravação, editoras e empresários) apenas atuam como agentes passivos, que movimentam dinheiro entre artistas “vencedores” e “perdedores”. Neste ponto, é relevante considerar uma das primeiras fontes de inspiração de Elvis, Arthur “Big Boy” Crudup. Num livro de 1974 chamado *Rock is Rhythm and Blues*, Lawrence Redd perguntou a Arthur Crudup sobre a *cover* que Presley fez com a sua música para os primeiros *singles* da Sun. Redd contextualizou a entrevista dizendo:

Agora, na casa dos sessenta anos e a morar em Exmore, Virgínia, Crudup viaja pelos Estados Unidos, a tocar principalmente para o público branco que descobriu o ídolo de *blues* da estrela, Presley. Em 1972, a RCA Records, em pleno renascimento dos blues, lançou um álbum em homenagem a Arthur “Big Boy” Crudup e intitulou-o *The Father of Rock 'n' Roll*. (Redd, 1974, p. 128)

Lawrence Redd estava certo: Crudup voltara às atuações ao vivo no final da década de 1960 e ganhava a vida a entreter público branco, em grande parte graças à popularidade do *R&B* gerada pelo *Rock and Roll*. Quando questionado sobre *covers* das suas músicas, Crudup lembrou:

Bem, B.B. King fez *Standing at my Window...* Depois Elvis Presley fez três ou quatro músicas minhas: *That's All Right Now*, *Mama*, *Who Been Fooling You* e *My Baby Left Me* e ficou rico com isso – consegui ficar milionário – mas eu nunca recebi nenhum dinheiro... Nunca tive nenhuma conversa com Presley e nunca o conheci. (Redd, 1974, p. 128).

Quando questionado se tinha ressentimentos em relação ao que Redd considerou como Elvis Presley a fazer uma “cópia de carbono” da sua música, e nunca tendo entrado em contacto consigo, Crudup respondeu:

Bem, não me sinto mal em relação a ele. Eu não o conheço e, além de não o conhecer, ele limitou-se a fazer a mesma coisa que outras pessoas fizeram. Porque, quando BB King fez *Rock Me, Mama*, ele nunca entrou em contacto comigo. (Redd, 1974, p. 128)

Redd tentou novamente e perguntou: “Então, não sente nenhuma animosidade em relação a Elvis Presley?” Crudup respondeu: “Não. Não sinto em relação a nenhum deles. Eles não têm problemas comigo”. (Redd, 1974, p. 128).

Por outras palavras, nos Estados Unidos, os artistas que faziam *covers* não precisavam de pedir permissão. O seu sucesso era da sua responsabilidade. Se os direitos autorais da composição da música fossem transgredidos, competia às editoras, e não ao artista, pagar ao compositor. Isso poderia acontecer mais facilmente se o escritor tivesse sido creditado aquando do lançamento do disco. Mas Arthur Crudup foi claramente indicado como o autor do primeiro *single* de Elvis na Sun. Acontecera algo mais. Crudup parecia pensativo por não ter sido pago. Na verdade, em vez de culpar Elvis, Steve Sholes da RCA ou qualquer editora, Crudup disse que era o seu empresário, Lester Melrose, quem lhe estava a pagar (ou melhor, a não pagar). Melrose dissera que iria investigar o caso Presley e nunca o fez.

A verdade era complicada e o racismo estava envolvido. Melrose era um caçador de talentos da Bluebird, uma subsidiária da RCA. Ele contratou Crudup para a sua própria editora, a Wabash Music Publishing Company, e nunca o

recompensou de forma justa. Mais tarde, Melrose vendeu Wabash à Hill & Range (a editora que também dirigia a Gladys Music, que continha as canções de Presley), excluindo Crudup do circuito. Entretanto, Melrose morreu em 1968. O novo empresário de Crudup, Dick Waterman, colocou-o de novo nas atuações ao vivo e, em 1972, conseguiu convencer a Hill & Range a pagar alguns *royalties* a Crudup, começando com um pagamento de 60.000 dólares. Como parte do novo acordo, os filhos de Crudup não poderiam fazer nenhum pedido de direitos autorais. Contudo, após a assinatura do contrato, o dinheiro foi negado. Os executivos da Hill & Range achavam que a equipa de Crudup não os iria processar diretamente, porque a viúva de Melrose, que tinha comparativamente pouco dinheiro, seria legalmente o alvo deles. Repudiado pela perspectiva complexa de um litígio não lucrativo, Crudup morreu pobre, em 1974. Mais tarde, a situação alterou-se. Quando a Chappell Music planeou comprar a Hill & Range, o espólio de Crudup tinha a influência necessária para exigir que a disputa fosse resolvida. Consequentemente, a família foi recompensada com pagamentos regulares de *royalties* totalizando milhões, mas o próprio Crudup nunca viveu para assistir a isso (Lukasavitch, 2020).

Então, “Big Boy” Crudup foi roubado em *royalties*, mas era o próprio Elvis o culpado? Dificilmente. Quando muito, Crudup beneficiou de outras maneiras com a fama gerada pelas *covers* que Elvis fez das suas canções (Umphred, 2022). Isso poderá explicar a sua falta de animosidade pessoal. Foi Lester Melrose quem deu a Crudup a sua oportunidade e quem o explorou. Deve salientar-se que Melrose era branco. No entanto, o que o caso de Crudup prova é que os estúdios de gravação, as editoras e os empresários estão



ativamente envolvidos no registo de créditos, na obtenção de lucros e na remuneração de cada parte envolvida.

Num cenário de soma-zero, os artistas são posicionados como “vencedores” ou “perdedores” financeiros e não como figuras ativas sujeitas ao sucesso ou ao fracasso de uma carreira independente, ou a entidades cujas ações bem-sucedidas possam beneficiar outros artistas. Em relação a tais ideias, é relevante considerar um outro compositor afro-americano associado ao argumento da apropriação, Otis Blackwell.

Blackwell escreveu dois dos maiores sucessos iniciais de Elvis: *Don't Be Cruel* (1956) e *All Shook Up* (1957). Ele dividiu o crédito de compositor com Elvis nessas composições, o que teria desviado parte da sua receita para Elvis. Esse foi, sem dúvida, um momento em que Elvis tirou dinheiro de um afro-americano, mas, mesmo neste caso, a verdade é complexa. Foram Bob Dylan e os Beatles que mudaram a indústria na década de 1960: depois de terem grandes sucessos a escrever e a cantar as suas próprias músicas, as percepções mudaram. Depois dos Beatles, a composição passou a ser vista como uma fonte de autenticidade romântica (sentimentos verdadeiros no papel) e, portanto, de criatividade, a ser recompensada financeiramente. Antes dessa época, era mais como um processo de manufatura: equipas de indivíduos usavam os seus respetivos talentos para trazer, coletivamente, as melhores propriedades para o mercado. Nesse processo, o compositor era mais como um argumentista. O sistema de pagamento era, portanto, semelhante ao de Hollywood, com o compositor, na pior das hipóteses, a trabalhar como um “prestador de serviços” que simplesmente vendia o que produzia ou, na melhor das hipóteses, como um

agente criativo que recebia uma parte reconhecida dos *royalties*. Em Hollywood, um ator famoso pode receber muito mais do que um argumentista, porque percebeu-se que o ator gerava receitas de bilheteria. O mesmo acontecia na música. Como disse Theodor Adorno (2002) em 1938, “as vozes são propriedades sagradas como uma marca nacional” (p. 295). O que ele quis dizer é que os cantores famosos eram um ponto regular de associação do público – por assim dizer: a marca – assim, por vezes eles pediam créditos de composição. O compositor teria de decidir se gostava da ideia, porque a sua composição seria posicionada para gerar muito mais vendas. A sua parte seria menor, mas o bolo seria muito, muito maior do que lançar a música com um artista menos conhecido.

A prática de receber o crédito de composição, conhecida como “*cutting in*”, era comum na indústria da música. Numa carreira em que gravou cerca de 700 canções, Elvis recebeu créditos por oito: *Heartbreak Hotel* (1956), *Love Me Tender* (1956), *We’re Gonna Move* (1956), *Let Me* (1956), *Poor Boy* (1956), *Don’t Be Cruel* (1956), *Paralyzed* (1956) e *All Shook Up* (1957). Os últimos três eram de Blackwell, enquanto os restantes pertenciam a escritores brancos, o que dá a entender que a organização deste processo não se baseava em linhas raciais: os escritores brancos estavam sujeitos ao mesmo tratamento. O mesmo se aplica à outra fonte de receita de Elvis: reter metade dos direitos de publicação de uma música. De uma perspectiva pós-década de 1950, estes dois processos, que constituíam uma espécie de “taxa de Elvis”, eram formas de exploração. No entanto, alguns compositores podiam recusar aderir a esse jogo e fizeram-no. Dolly Parton, por exemplo, queria que Elvis cantasse a sua canção *I Will Always Love You* (1974),

mas recusou-se a dividir a publicação, então Elvis nunca a gravou. Esse exemplo também mostra como Elvis perdeu, pelo menos artisticamente, devido à estratégia comercial da sua equipa.

Dolly Parton conseguia resistir ao acordo financeiro porque já era uma artista de sucesso. Otis Blackwell nunca foi um grande artista, mas, como compositor, já tinha levado a música *Fever* (1956) ao *top* de *R&B*, com um jovem artista negro carismático, chamado Little Willie John, e também conseguiu ficar dentro do *top* trinta da música *Pop* – o que indica que Blackwell *poderia* ter algum sucesso a lançar um artista negro da música *Pop* para um público branco, embora trabalhando sob um pseudónimo (“John Davenport”) para esconder a sua própria identidade racial, algo que por si só indicava a omnipresença do racismo na época. Elvis já tinha alcançado o primeiro lugar com *Heartbreak Hotel* (1956), que liderou o *top* da música *Pop* na *Billboard* durante sete semanas. O seu sucesso não se deveu apenas ao facto de ser branco, mas também ao facto de ser Elvis. Onde ser Elvis realmente ajudou, no entanto, foi nos *tops* de *R&B*, numa altura em que poucos artistas brancos conseguiam vender.

Vamos tentar uma experiência difícil: Blackwell poderia ter dado *Don't Be Cruel* (1956) a Little Willie John e conseguido um sucesso de *R&B*; poderia tê-la vendido menos para o público da música *Pop*. Por outro lado, poderia tê-la dado a Pat Boone e, provavelmente, venderia menos bem para o público de *R&B*. Ele podia tê-la vendido a um artista negro genial que pudesse ter-se saído muito bem em ambas as categorias. Provavelmente, nenhum teria vendido muito bem em todas as categorias, não só por causa da raça, mas por causa do seu género e por tudo o que se relaciona

com a questão do apelo. Na verdade, Blackwell considerou entregar a música a um grupo de artistas branco chamado The Four Lovers, mas alterou os seus planos deliberadamente – mesmo com a “taxa de Elvis” – quando Presley a aceitou como um lado B.

Blackwell era menos uma vítima do que um empresário. Ele sabia onde estava o dinheiro e passou o resto da sua carreira a alocar músicas a artistas – negros e brancos – que se adequavam a diferentes estilos: Jerry Lee Lewis, Pat Boone e Ann-Margret, mas também Ben E. King, Solomon Burke e Ray Charles. *Fever* (1956), estabeleceu um marco de referência, demonstrou a capacidade de Blackwell e acabou por ser regravada por muitos outros artistas. Exceto os sucessos conquistados por Elvis, nenhuma das suas outras músicas foram tão retrabalhadas por outros. Portanto, apesar da “taxa de Elvis”, Blackwell podia usar os sucessos de Elvis como uma carta de apresentação e beneficiar financeiramente de *covers* posteriores.

Na altura, Otis Blackwell pensou no negócio. Ele recordou:

Então percebi que os compositores que estavam no ramo há muito mais tempo do que eu e que estavam numa situação financeira muito melhor aceitavam isso. Algumas pessoas até teriam pago para ter uma música feita por Elvis. Então eu pensei que diabos. E não posso reclamar de como me saí. (Ward, 1998, p. 45)

Essa declaração reiterou o que ele disse ao editor da revista *Jet*, Louie Robinson, em 1957: “Consegui um bom negócio. Ganhei dinheiro. Estou feliz” (Blackwell, 1957, citado em Charry 2020, p. 54). Não temos qualquer evi-

dência de que Otis Blackwell tenha ficado incomodado ou indignado com a receita que recebeu das gravações que Elvis fez das suas canções. Na verdade, posteriormente, ele escreveu outras canções para Elvis, como *Return to Sender* (1962). Otis não era mal pago em comparação a qualquer outro compositor, exceto talvez aqueles que se lançaram com sucesso como grandes artistas. Numa entrevista dois anos após a morte de Elvis, Otis Blackwell recordou como tomou conhecimento do falecimento de Presley, quando um colega lhe contou após uma sessão de gravação:

Quando a sessão acabou, ele contou-me e eu pensei que ele estava a brincar. Só me caiu a ficha quando me deitei para dormir. A única outra vez que experienciei isso foi quando a minha mãe morreu e o meu filho. Não foi porque ele não iria fazer mais nenhuma das minhas músicas. Era como uma peça de todo o negócio. Quero dizer, nós simplesmente não imaginamos que certas pessoas vão morrer. Cá dentro, elas vão viver para sempre. Quando elas desaparecem, desaparece uma determinada peça e tu simplesmente não consegues acreditar. (Harris & Newman, 1979)

Estabelecer o paralelismo entre a notícia da morte de Elvis com a morte da sua própria mãe e do seu filho não transparecia que Blackwell estava incomodado com a “apropriação” das suas composições por parte de Elvis.

Para finalizar, é relevante considerar a outra grande “apropriação cultural” da carreira de Elvis: a sua paixão pelas artes marciais japonesas. Ninguém reclama que Elvis se apropriou do karaté, porque o karaté prospera a par da sua propagação e interpretação. A música é uma ferramenta que também cresce com o diálogo porque apro-

xima culturas e raças. Isso deixa-nos perante uma série de desafios profundos, aos quais vou voltar agora. Um é que não podemos separar de forma precisa o racismo colonialista da história musical para colocar suposições nobres sobre a criatividade negra de um lado e suposições racistas residuais e estereotipadas sobre a sexualidade negra do outro. Em vez disso, temos uma situação em que os estereótipos foram reapropriados e assumidos com orgulho, para depois serem usados para polarizar a raça ao policiar o intercâmbio racial. Já não estamos na era dos Direitos Civis, onde a integração racial era vista como o objetivo; combater o Novo Racismo e promover o avanço dos negros é agora o objetivo mais direto para muitos, e fazer reivindicações sobre apropriação é considerado por alguns como socialmente justificado por esse objetivo.

Nas raízes do próprio argumento da apropriação, dentro dele, o movimento dialógico da cultura é identificado como uma transgressão, não só através de uma prática comum (fazer o mesmo ou semelhante), mas também através de uma violação da *identidade*: colonizando, roubando a essência definida como tradição cultural. A interessante análise recentemente levada a cabo por Lauren Michele Jackson sobre estrelas do início dos anos 2000, como Britney Spears, Christine Aguilera, Justin Timberlake e Miley Cyrus, no seu livro *White Negroes*, demonstra que o processo está a decorrer (Jackson, 2019, pp. 9–30). Jackson fala livremente sobre a “transferência da estética negra para corpos e vozes brancos” (Jackson, 2019, p. 14), mas essa reivindicação de “transferência” levanta questões culturais significativas. Isso acontece porque “corpos brancos” a adotarem estilos de atuação associados à negritude significa algo diferente. Mesmo a prática ofensiva de “enegrecer” com *Blackface*

foi, à sua própria maneira, abertamente racista, um modo de atuação da *branquitude* (Lott, 1995). Um bom exemplo deste problema e da forma como ele molda o nosso pensamento vem de Gilbert Rodman:

Indiscutivelmente, porém, foi o facto de ele [Elvis] ter feito essas duas coisas ao mesmo tempo – ele excitou as raparigas brancas com música negra (ou, mais precisamente, com o que era comumente considerado como música negra) – o que resultou na intensidade do pânico moral que se gerou em torno dele. Afinal, um dos pecados mais graves imagináveis contra os valores patriarcais e racistas que dominavam a cultura norte-americana dominante na década de 1950 era um homem negro fazer qualquer coisa que pudesse excitar sexualmente as mulheres brancas – particularmente se, como foi o caso de um grande número de fãs de Elvis, essas mulheres fossem menores de idade. (Rodman, 1996, p. 57)

O argumento de Rodman é mais complicado do que podemos interpretar à primeira leitura: Elvis não era “um homem negro” com o objetivo de “fazer qualquer coisa que pudesse excitar sexualmente as mulheres brancas”, mas sim um *homem branco* que *atuava* recorrendo a um estilo associado às atuações negras. Elvis não se tornou totalmente negro ao adotar certos gestos culturais. Elvis era branco e isso foi algo que moldou o significado que se retirava do que ele estava a fazer. Embora Elvis tenha gerado polémica, ele não foi linchado. Ele não só tinha o privilégio branco, mas a sua identidade até mudou o significado desse estilo. Portanto, é absolutamente necessário considerar o “quem” (em termos raciais) e também o “como” (o que o cantor fez em relação aos estilos segregados). Também considero que

os atos de “apropriação” veem os seus significados raciais a aumentar dentro de janelas temporais e, à medida que os tempos mudam, também mudam os significados. Na minha opinião, o que Elvis estava a fazer na década de 1950 é, na sua ousada modernidade, semelhante ao que as artistas negras estão a fazer na música Country hoje em dia. Por outras palavras, embora os artistas afro-americanos tenham sido associados a determinadas tradições, isso não significa necessariamente que eles sejam os seus “proprietários”, precisamente porque as tradições não são propriedades estanques e antigas, mas são, em vez disso, *culturas vivas* e contínuas: não podem ser passadas – como uma bola de futebol proverbial – para “corpos brancos” sem alterar os seus significados culturais. Em vez de “apropriação”, vejo, portanto, a “transferência da estética negra para corpos e vozes brancos” como parte de um *diálogo* contínuo e vivo, um diálogo que pode ser produtivo, se for mantido com respeito, graças à sua capacidade de ajudar a expandir a nossa compreensão mútua e de desenvolver empatia inter-racial.

Os argumentos de apropriação são, na verdade, argumentos *de autenticidade* destinados a policiar os que chegam posteriormente às práticas culturais, acusando-os de roubo e exploração. Tais reivindicações nunca veem apreço ou homenagem; apenas veem roubo. Elas deixam pouco espaço para nuances contextuais, para identidade individual, ou, na verdade, para uma avaliação estética sem restrições (a possibilidade de dizer que uma *cover* é, digamos, “melhor” que o original). Em perspetivas contemporâneas *in extremis*, os argumentos de apropriação têm sido usados para sinalizar os afro-americanos como os *únicos* portadores de sentimentos humanos autênti-



cos e deleitam-se a remeter os brancos a uma posição de meros imitadores, pessoas com pouco ou nenhum estilo inato, criatividade ou expressão sexual. Ironicamente, tendemos a usar a música para sentimentalizar a injustiça racial, quando o melhor seria abordar o racismo em todas as formas na sua origem. Em vez de nos concentrarmos ou contestarmos obstinadamente a apropriação como um argumento, talvez o que devêssemos realmente fazer fosse abordar políticas e práticas, de maneira a estabelecer uma igualdade muito maior entre diferentes raças, para que o intercâmbio cultural ou os seguidores associados deixem de gerar raiva, desconfiança ou uma atitude defensiva por parte de cada um dos lados.

Big Mama Thornton, Arthur Crudup e Otis Blackwell tiveram, sem dúvida, vidas moldadas e conturbadas pelo racismo. Será que isso pode ser atribuído diretamente a Elvis? O trabalho de luta contra o racismo não é necessariamente feito a demonizar ou a fetichizar pessoas ou mudanças do passado. Acredito que seja feito ao desenraizarmos as práticas racistas do presente. Isso significa, além de abordar o racismo aberto ou o sentimento de culpa, encontrar maneiras, pessoais e coletivas, para confrontar os padrões dominantes de desconfiança racial, questões de classe, segregação residual *de facto*, brutalidade policial, complexo prisional-industrial, microagressões, preconceito inconsciente e outros obstáculos nos negócios, direito, habitação, saúde, política e educação – e, claro, na indústria da música – que há muito tempo privam a população negra (Bonilla-Silva, 2021). Quando esse trabalho estiver mais desenvolvido, talvez possamos reavaliar e historicizar o argumento da apropriação, olhar para as suas raízes, além dos tempos de mudança e fins para os quais foi mobili-

zado. Só então a música encontrará o seu devido lugar e celebraremos o génio monumental de grandes músicos de todas as raças como contribuidores e não como ladrões.

*Embora esta posição seja integralmente minha, gostaria de agradecer ao Dr. Tom Attah pelas discussões que me ajudaram a refletir sobre algumas destas questões.*

## Referências bibliográficas

- [1] Adorno, T. (2002). *Essays on music*. University of California Press.
- [2] Altschuler, G. (2003). *All shook up: How rock'n'roll changed America*. Oxford University Press.
- [3] Bertrand, M (1998). *Race, Rok and Elvis*. University of Illinois Press.
- [4] Bonilla-Silva, E. (2021). What makes systemic racism systemic? *Sociological Enquiry*, 91(3), 513–33. <https://doi.org/10.1111/soin.12420>
- [5] Charry, E. (2020). *A New and concise history of rock and R&B through the early 1990s*. Wesleyan University Press.
- [6] Cherid, M. I. (2021). “Ain’t got enough money to pay me respect”: Blackfishing, cultural appropriation, and the commodification of Blackness. *Cultural Studies*, 21(5), 359–64. <https://doi.org/10.1177/15327086211029357>
- [7] Davis, K. C. (2009) *Beyond the White Negro: Empathy and anti-racist reading*. University of Illinois Press.
- [8] Deffaa, C. (1996). *Blue rhythms: Six lives in rhythm and blues*. Da Capo.
- [9] de Visé, D. (2021, November 16). When Young Elvis Met the Legendary B.B. King. *Atlantic Monthly*, <https://lithub.com/when-young-elvis-met-the-legendary-b-b-king/>

- [10] Duffett, M. (2020). *Elvis Roots, Image, Comeback, Phenomenon*. Equinox Publishing
- [11] Duffett, M. (2018). *Counting Down Elvis*. Rowman & Littlefield.
- [12] Fotografiska New York (2020, December 20). *Dr. David Pilgrim & Andres Serrano, Obsessing about race: Collecting racist objects* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yc3SgD5D1g8>
- [13] Harris, B. and Newman, R. (1979, July). *The Otis Blackwell interview*. Time Barrier Express, <https://whatgetsmehot.blogspot.com/2010/11/interview-with-composer-otis-blackwell.html>
- [14] Jackson, LM (2019). *White negroes: When corn rows were in vogue... and other thoughts on cultural appropriation*. Beacon Press.
- [15] Jordan, W. (1974). *The White man's burden: Historical origins of racism in the United States*. Oxford University Press.
- [16] Lott, E. (1995). *Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford University Press.
- [17] Lukasavitz, B. (2020). Blues law: Arthur “Big Boy” Crudup vs. Lester Melrose. *American Blues Scene*, <http://www.americanbluesscene.com/2015/11/blues-law-arthur-big-boy-crudup-vs-lester-melrose/>
- [18] Maultsby, P. (1985). Beginnings of a Black music industry. In Rosenthal, R. & Maultsby, P. (Eds.), *Who's who in black music* (p. xi). Edwards Printing.
- [19] Rodman, G. (1996). *Elvis after Elvis: The posthumous career of a living legend*. Routledge.
- [20] Redd, L. (1974). *Rock 'n' Roll is Rhythm and Blues*. Michigan State University Press.
- [21] Sharp, K. (2006). *Elvis Presley: Writing for the king*. FTD Books.

- [22] Umphred, N. (2022, August 12). Elvis didn't "steal" a darn thing from Arthur Crudup!
- [23] But he certainly owed the old bluesman a debt or two. *Medium*, <https://medium.com/elvis-thats-the-way-it-was/elvis-didnt-steal-a-darn-thing-from-arthur-crudup-7d35011e5b8f>
- [24] Ward, B. (1998). *Just my soul responding*. Routledge.
- [25] Young, J.O. & Brunk, C.G. (2009). *The ethics of cultural appropriation*. Wiley-Blackwell.
- [26] Yudice, G. (2003) *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Duke University Press.

## Musicas citadas

- [27] Berry, Chuck. (1955). *Maybellene*. [Música]. Em *Chuck Berry's Greatest Hits*. Chess Records.
- [28] Boone, P. (1955). *Ain't that a shame*. Imperial. [Música]. Em *Pat's Great Hits*. Dot Records.
- [29] Boone, P. (1956). *Don't Forbid Me* (1957). [Música]. Em *Pat's Great Hits*. Dot Records.
- [30] Cole, N. (1947). *(I Love You) For Sentimental Reasons*. [Música]. Single 78 RPM. Capitol Records.
- [31] Cole, N. (1948). *Nature Boy*. [Música]. Single 78 RPM. Capitol Records.
- [32] Parton, D. (1974). *I Will Always Love You*. [Música]. Em *Jolene*. RCA Records.
- [33] John, L. W (1956). *Fever*. [Música]. Single 45 RPM. King.
- [34] Presley, E. (1956). *Blue Suede Shoes* [Música]. Em *Elvis Presley*.
- [35] Presley, E. (1956). *Don't Be Cruel* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.

- [36] Presley, E. (1956). *Heartbreak Hotel* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [37] Presley, E. (1956). *Hound Dog* [Música]. Single 45 RPM. RCA Records.
- [38] Presley, E. (1956). *Let Me* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [39] Presley, E. (1956). *Love Me Tender* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [40] Presley, E. (1956). *Paralyzed* (1956). Em *Elvis*. RCA Records.
- [41] Presley, E. (1956). *Poor Boy* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [42] Presley, E. (1956). *We're Gonna Move* [Música]. Em *Love Me Tender* EP. RCA Records.
- [43] Presley, E. (1957). *All Shook Up* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [44] Presley, E. (1957). *Jailhouse Rock* [Música]. Em *Jailhouse Rock* EP. RCA Records.
- [45] Presley, E. (1957). *Treat Me Nice* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 1*. RCA Records.
- [46] Presley, E. (1958). *I Beg of You* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 2*. RCA Records.
- [47] Presley, E. (1958). *One Night* [Música]. Single 45 RPM. RCA Records.
- [48] Presley, E. (1958). *Wear My Ring Around Your Neck* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 2*. RCA Records.
- [49] Presley, E. (1962). *Return to Sender* [Música]. Em *Elvis Golden Records vol. 4*. RCA Records.
- [50] Public Enemy (1989). *Fight the Power* [Música]. Single 45 RPM. Motown.
- [51] Richard, L. (1955). *Tutti Frutti* [Música]. Em *Here's Little Richard*. J & M Studio.

- [52] Thornton, B.M. (1952). *Hound Dog* [Música]. Single 45 RPM. Peacock records.

### **Referências filmográficas**

- [53] Kwan, D; Scheinert, D. (2022). *Everything Everywhere All at Once* [Filme]. IAC. Films and Gozie AGBO.
- [54] Lurhmann, B. (2022). *ELVIS* [Filme]. Warner Bros.
- [55] Lee, S. (1989). *Do The Right Thing* [Filme]. 40 Acres & A Mule Filmworks. Universal Pictures.
- [56] Tashlin, F. (1956). *The Girl Can't Help It* [Filme]. 20th Century Fox.

*Elvis Presley e a cultura popular do século XX* pretende contribuir para uma reflexão em torno da carreira do cantor norte-americano, cujo impacto cultural se estende desde a década de 1950 aos nossos dias. O livro reúne contributos de investigadores que, recorrendo a diferentes abordagens teóricas e metodológicas, investigam as diversas dimensões do “fenómeno Elvis”, oferecendo assim uma perspetiva europeia e luso-brasileira sobre esta figura incontornável do século XX.

