

ENTRE CANTORAS, MATRONAS E POETAS: Significando o blues¹

AMONG SINGERS, MATRONS AND POETS:
Meaning the blues

Alexandre Eleutério Rocha²

Universidade de Brasília (UnB)

blues.alexandre@gmail.com

Flávio Santos Pereira³

Universidade de Brasília (UnB)

Luis Abraham Cayón Durán⁴

Universidade de Brasília (UnB)

Submetido em 24/06/2021

Aprovado em 16/12/2021

Resumo

Este artigo aborda o blues. Tem por objetivo a análise de aspectos marcantes da estética e linguagem desse secular gênero musical afro-americano: a agridoce ambiguidade discursiva, emotiva e comportamental, linguagem culturalmente codificada cujo fio condutor é o recorte no(s) conceito(s) de significação. Foram escolhidos eixos analíticos centrados na tétrede reflexiva: estrutura, processo, função e significado. O caminho que possibilita a análise dessa manifestação artística é uma revisão bibliográfica que se vale de arcabouço teórico-metodológico da Musicologia Cultural, Etnomusicologia e Semiologia Musical. Recorre-se também a outros suportes teóricos de áreas como Antropologia, História e Estudos Literários. É abordada igualmente a estreita relação da estética, linguagem e discurso do blues - semântica e sintaxe - com a construção sócio-histórica e cultural da identidade étnica do afro-americano.

Palavras-chave: blues, emoção, semântica musical, *signifying*, significação.

Abstract

This article addresses the blues. Its purpose is to analyze striking aspects of the aesthetics and language of this secular African American musical genre: the bittersweet discursive, emotional, and behavioral ambiguity, a culturally codified language whose common thread is linked to the concept(s) of *meaning*. Analytical axes were chosen centered on the reflexive tetrad of structure, process, function, and meaning. The path that enables the analysis of this artistic manifestation is a bibliographic review that makes use of the theoretical and methodological framework of Cultural Musicology, Ethnomusicology, and Musical Semiology. It also resorts to other theoretical supports from areas such as Anthropology, History, and Literary Studies. The close relationship of blues aesthetics, language, and discourse - semantics and syntax - with the socio-historical and cultural construction of African American ethnic identity is also addressed.

Key-words: blues, emotion, musical semantics, *signifying*, meaning.

1 O presente artigo é derivado de meu trabalho de conclusão do curso de Antropologia pela Universidade de Brasília.

2 Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (1997) e Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade de Brasília (2019), cuja monografia *Shake That Thing: história, significação e erotismo no blues* orientada pelo Prof. Dr. Luis Cayón recebeu menção honrosa no VIII Prêmio Martín Novión para as Melhores Dissertações de Graduação em Antropologia Defendidas em 2019. É mestrando em Música também pela UnB (2020), além de possuir formação para Registro de Radialista pela Televisão Educativa do Estado do Ceará (1984). Tem experiência em pesquisa e produção musical nas áreas de Jornalismo, Radialismo e Antropologia, com ênfase em Antropologia da Música, das Emoções, da Dança e da Performance. Pesquisa há mais de três décadas o gênero musical afro-americano blues, com enfoque na análise de aspecto de sua estética e linguagem. Realiza também estudo histórico comparado entre o blues e o samba brasileiro. Ministra cursos sobre a história do blues, sob olhar sócio-antropológico. Realiza ainda há duas décadas ainda pesquisa, produção e apresentação de programas radiofônicos musicais voltados ao blues e samba e subgêneros afins.

Introdução

O poeta afro-americano Langston Hughes conta que

Duma feita, Mr. Van Vechten deu uma festa (...); quando o champanha estourou, Nora Holt (...) cantou uma ária abandalhada, chamada "My Daddy Rocks Me With One Steady Roll". Quando acabou, conhecida matrona de Nova York exclamou, extasiada, com lágrimas nos olhos: "Minha querida! Ó minha querida! Como você canta bonito os spirituals negros!" (apud STEARNS, 1964, p. 166).⁵

O episódio, ocorrido nos anos 1920 e involuntariamente anedótico, é um dos infindáveis *causos* da *mitologia* do blues, secular e popular música afro-americana que traz em sua matula histórica significativos exemplos de *equivocos produtivos* (VELHO, 1997), pois tivemos aí uma comunicação imperfeita entre representantes de dois grupos de mesma comunidade linguística (RAMOS, 2014), cujas concepções, embora diferentes, apresentam semelhanças ou aproximações que permitiram a continuação da "audição" e conseqüente apreciação. São *equivocos produtivos* que aqui refletem sobretudo o complexo, delicado e denso *locus* sociocultural ocupado por esse gênero e seus criadores na América branca. O episódio é involuntariamente anedótico, mas oportunamente didático, por integrar também a categoria semântica dos "símbolos afetivos e emotivos" (NATTIEZ, 2004, p.18), esta por seu turno flertando com outra categoria, a das representações identitárias, de grande interesse (etno) musicológico, quando determinados gêneros, estilos ou timbres musicais característicos denotam, conforme situação, o grupo geracional ou social, comunidade religiosa, etnia ou nação, sendo intenso e significador o componente emotivo e seus *vestigios* possíveis nesses processos semiológicos.

3 Flávio Santos Pereira graduou-se em Composição e Regência pela Universidade de Brasília (1988), sob a orientação do Prof. Dr. Claudio Santoro. Obteve o título de Mestre em Antropologia pela Universidade de Brasília (1999) com a defesa da tese "Hierarquia, Prestígio e Poder de Influência na Música Erudita", sob a orientação do Prof. Dr. Wilson Trajano Filho. Obteve o título de Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012), sob a orientação do Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, com bolsa concedida pelo CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. É professor efetivo da Universidade de Brasília desde 1991. (<https://orcid.org/0000-0002-3052-5209>).

4 Luis Abraham Cayón Durán é antropólogo pela Universidad de Los Andes (1992) de Bogotá, (Colômbia), Mestre (2005) e Doutor (2010) em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

5 Langston Hughes (1902-1967), ativista social, romancista, dramaturgo, jornalista e *jazz poet*; e Nora Holt (1885-1974), cantora, compositora e crítica musical, duas das principais figuras do *Harlem Renaissance* (1920-30), movimento intelectual, identitário e artístico afro-americano. Carl Van Vechten (1880-1964), escritor, fotógrafo e espécie de patrono branco do *Harlem Renaissance*.

Carregando camadas de significações artístico-identitárias, o blues, influente manifestação dinâmica e processual esboçada nos estertores da escravidão e que se espalhou pelo mundo, terminou sendo interpretado pelo senso comum ao longo de sua centenária história, inclusive no Brasil do século XXI e, curiosamente, por *blueseiros* (e incluindo o universo acadêmico e antropológico), como forma de canção essencialmente *lamentosa*, obnubilando sua profundidade semântica, suas *piscadelas*. Parafraseando John Blacking (*apud* NATTIEZ, 2004), trata-se de uma manifestação musical com potência para exprimir ideias acerca da sociedade, assim como das relações entre indivíduos. Se não, vejamos...

The blues ain't nothing but a good man feeling bad... ou I love the blues, it hurts so nice

O *caso* que envolveu a cantora, a matrona e o poeta integrou portanto o rol antropológico dos *equivocos produtivos* (VELHO, 1997): enquanto a cantora operou manipulação vocabular de seu vernáculo, a matrona expressou ao grupo sua emoção particular, sendo que ambas, juntas, terminaram por emprestar ao blues a característica de "lamentoso". Nattiez (2004), em diálogo com Leonard B. Meyer e John Sloboda, aceita que um ouvinte pode cognitivamente reconhecer ou identificar a emoção que as estruturas musicais representam. Vai mais além: tal observação valeria não apenas para os afetos, mas para todas as formas de associações semânticas com a música. Porém, problematiza: ao estabelecer distinção entre conteúdo imanente à música e associações efetuadas pelo ouvinte, indaga se as traduções verbais da semantização da música obtidas junto aos ouvintes revelam seu conteúdo semântico imanente, experimentado num estágio pré-verbal, ou se elas fornecem uma distorção deste conteúdo, colorida pelas idiosincrasias daqueles.

De volta ao domínio da Antropologia, agora das Emoções, Le Breton (2006) afirma que, de mesmo modo que estados afetivos e suas manifestações variam a cada grupo social e cultural, o vocabulário a eles associado não é facilmente traduzível - termo a termo - em outra língua, pois as emoções não seriam

facilmente identificáveis em duas culturas diferentes por meio do simples exame léxico (...). A causa das emoções, seus efeitos sobre o indivíduo ou sua modalidade de expressão não se concebem fora do sistema de significados e valores que regem as interações no grupo (p. 152).

Cada cultura afetiva, ele argumenta, dispõe de vocabulário particular, de *sintaxe* e expressões mímicas e gestuais próprias, assim como "de posturas e modalidades de deslocamento" (p. 152), sendo dificilmente superpostos os léxicos e experiências que os mesmos revestem, pois duas línguas não são meros reflexos uma da outra: traduzir um termo do *vocabulário afetivo* não é garantia de mesma experiência em línguas distintas. Seria tarefa infrutífera compreender o complexo movimento da emoção sem alocá-la em íntima relação e situação precisa com a forma pela qual ela se imiscui à trama social e à cultura afetiva própria de um grupo. Do mesmo modo, conceber separar algum aspecto da vida desse grupo dos demais sem apagar a estrutura de conjunto que lhe dá sentido.

Uma cultura afetiva forma, portanto, estreito tecido onde cada emoção é alocada em perspectiva no interior de uma trama indissociável: falar de emoções em absoluto - melancolia, amor, volúpia, tristeza, raiva - implica incidir certamente em etnocentrismo ao implicitamente propor, a culturas diferentes, significado comum. Em uma perspectiva semiológica musical, temos os *vestígios* como formas simbólicas, porque são portadores de significações emocionais tanto para produtores quanto para receptores (e porque remetem a outra coisa diversa - NATTIEZ, 2014): entre os processos *poiético* (de produção) e *estésico* (recepção) um vestígio material existe, e este não é, em si mesmo, portador de significações de imediato inteligíveis, ao mesmo tempo sem o qual as significações não poderiam existir. Confrontados com uma forma simbólica, os receptores atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. E, por vezes, *equivocadas*, como esclarecemos a seguir.

O paródico e emblemático episódio, citado no início deste artigo, ilustra como o blues era compreendido por parcela da audiência "receptora", por meio de *remissões extrínsecas*⁶, fora do contexto negro: uma elite branca que não conseguia abarcar seus significados diversos, mas que certamente contribuiu, como formadora de opinião, para alimentar condescendentes estereótipos. Em que pese a eficácia do *signifying* (conceito que trataremos no próximo tópico) deste blues, não deveria ser difícil para alguém que compartilhe o mesmo idioma materno alcançar, pelo menos em nível semântico-poético, que uma canção que profanamente fale "*meu paizinho me embala com um balanço legal*" está longe, tematicamente, de pertencer ao repertório dos negro spirituals, gênero sacro (e elemento formador do blues) que traz canções como "*Sometimes I Feel Like a Motherless Child*"⁷:

"My Daddy Rocks Me with One Steady Roll"
(J. Berni Barbour)

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck one
I said "Now Daddy, ain't we got fun"
He kept rockin' with one steady roll*

6 contempladas tanto pela semântica quanto pela hermenêutica musicais (NATTIEZ, 2014), são direcionamentos pelos quais "a música remete ao mundo em seus aspectos os mais diversos: objetos, o movimento, tempo, sentimentos, mas também o sócio-histórico, o ideológico etc. e que são da alçada daquilo que denominamos geralmente o campo das significações" (p. 24).

7 Uma vez que, infelizmente, não existem gravações de Nora Holt, inclusive desta, uma das preferidas do repertório da artista (<https://songofthelarkblog.com/2018/02/21/nora-douglas-holt-composer-critic-bombshell/>), optamos por apresentar ao final, nas referências discográficas (e ilustrada em vídeo no Youtube), performance estética e temporalmente aproximada por parte da classic blues singer Trixie Smith, datada de 1922. Optamos ainda por trazer a versão estilizada, e de 1936, de "*Sometimes I feel like a motherless child*", interpretada pela contralto afro-americana e intérprete de concerto e ópera Marian Anderson, por julgarmos se aproximar mais do formato em que eram apresentados os *negro spirituals* para plateias brancas abastadas.

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck three
I said "Now Daddy, you a-killin' me!"
He kept rockin' with one steady roll*

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck six
I said "Now Daddy, you know a lot of tricks!"
He kept rockin' with one steady roll*

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck ten
I said "Glory! Amen!"
He kept rockin' with one steady roll*

*"Sometimes I feel like a motherless child"
(canção tradicional)*

*Sometimes I feel like a motherless child
Sometimes I feel like a motherless child
Sometimes I feel like a motherless child
A long way from home, a long way from home*

*Sometimes I feel like I'm almost done
Sometimes I feel like I'm almost done
Sometimes I feel like I'm almost done
And a long, long way from home, a long way from home*

*True believer
True believer
A long, long way from home
A long, long way from home*

Ainda sobre significação, nos lembra Pereira (2012) ser esta possível apenas com o consequente uso pessoal de um significado advindo de acordo tácito coletivo e se transmitida por meio de código constituído empiricamente, compartilhado e dominado por emissor e receptor, sendo essa a base mesma da funcionalidade da linguagem. Mas adverte que a

linguagem artística pressupõe, entretanto, um ineditismo que extrapola a dimensão funcional da linguagem, que obriga a decifração num processo que exige do receptor uma extensão de suas referências, um ultrapassar e estender o seu conjunto de vivências sob o efeito da experiência com a obra de arte

(cuja) **mensagem** jamais se esgota na estreita apreciação hedonista (...) imprescindível saber do contexto em que foi criada, e, se possível, buscar na genética da obra as referências, explícitas e implícitas, determinantes no seu processo de criação e na permanente construção do seu valor simbólico (p. 68).

No blues, essa genética remete a uma árvore genealógica cujos ramos e bifurcações remontam hereditariamente a tempos e espaços que operaram processos e discursos tão dramáticos quanto fascinantes em seus caracteres estéticos, estruturais, funcionais e significantes.

"I'm gonna break up this signifyin'"⁸

Refletindo especificamente sobre a inflexão discursiva da poética do blues, dúbia e intrincada, postulamos agora e rapidamente uma aproximação com a linguagem *vernacular* da comunidade afro-americana, mais especificamente, com o *signifying*. Sendo basicamente uma reversão de sentido e intenção *codificada* de dizer algo *significando* exatamente seu oposto (GATES, 1989), *signifying* é a técnica de exprimir entre/contra seus pares/'o *outro*' ideias ambíguas por meio de perícia verbal argumentativa, lançando mão da ironia, e também da esperteza, brincadeira, persuasão e dos jogos verbais. Ao usar de insinuações e conversas dúbias, compreendidas apenas por membros da própria comunidade, o *signifying* permite ao falante, sem custo de represália, expressar opiniões ou sentimentos ousados, satíricos, ou paródicos. Histórica e socialmente, é uma valorosa estratégia discursiva da oralidade afro-americana.⁹

O *signifying* pode ser rastreado até os primórdios do nascimento cultural daquela comunidade (ou mesmo antes, se pensarmos numa matriz africana¹⁰), uma es-

8 Trecho de *"Eyesight to The Blind"*, do bluesman Sonny Boy Williamson (1951).

9 *A priori* tradicional jogo verbal praticado amplamente pela comunidade afro-americana, centrado em formas de insulto e brincado de vários jeitos (*riffing, the dozens, toasting, woofing, rapping, jiving* - ver Devi, 2012), até mesmo de insultar alguém para demonstrar afeição, o que nos remete a percepção antropológica mais ampla do fenômeno das *joking relationships* (RADCLIFFE-BROWN, 1973; MAUSS, 1979; LEACH, 1983), o *signifying* recebeu teorizações iniciais em Abrahams (1970).

10 Gates (1989), que (re)significou o termo para *signifyin(g)* como um *vernáculo negro* e forma de expressão idiomática (BAKER, 1984), defende a sobrevivência à *Middle Passage* do orixá ioruba da mitologia africana ocidental Esu-Elegbara no processo de contato cultural escravista como o *Signifying Monkey*, personagem caro à tradição folclórica afro-americana, ambos personificando o jogo verbal e a diversão. Figura popular do embusteiro (*trickster*), brincalhona e *signo* da esperteza, principalmente através da palavra, o Macaco Significador habita as margens do discurso, sempre brincando com as palavras, construindo tropos e incorporando as ambiguidades da linguagem, "uma inversão irônica da imagem racista do negro como semelhante a um símio, é nosso tropo para o quiasmo que ele simultaneamente repete e inverte, num hábil ato discursivo" (GATES, 1992). Em lugar de rejeitar a semelhança com o macaco, o negro se apropria da imagem racista que o branco faz dele para revertê-la ironicamente e dar-lhe sentido positivo incorporando certas qualidades do animal que, nos contos folclóricos, vence pela astúcia e domínio da linguagem figurada: função e técnica que estão na *significação* como (habilidosa) estratégia retórica afro-americana, retórica distorcida de subversão, persuasão e insulto.

tratégia que remontaria, portanto, à escravidão. Vivendo como escravo e estrangeiro, o outro de uma terra outra, e diante da nova realidade e dupla marca, o negro precisou sobreviver e enxergar-se sob o véu e à *dupla consciência*¹¹, operando, mediante criatividade e adaptabilidade, modos e meios de se relacionar e lidar culturalmente com o senhor branco. E lidar com o idioma era aspecto crucial dessa operação: o *coon English* (*inglês de preto*, expressão sintomaticamente pejorativa) era o modo particular de falar desenvolvido a partir da adaptação que os escravos fizeram do inglês (convém lembrar que em muitas línguas africanas ocidentais, uma palavra pode mudar de sentido pela alteração do tom ou do acento¹²: esta inflexão significativa teria, como veremos adiante, implicações claras na música negra, onde as alterações desse tipo adquiriram importante função estética e comunicacional). Sendo o *coon English* bem particular quanto à inflexão, acentuação e tonicidade (GARCIA, 1997) e estando o negro em situação histórica de inferioridade social, este buscou, através do manejo da linguagem cifrada, tornar impotente seu principal antagonista. Segundo Debra Devi (2012), o *signifying* se operou na fala com o “mestre branco” através do insulto ou escárnio sem que este percebesse, num ambiente violento que exigia para tanto habilidades singulares.

Esse aprendizado do manejo discursivo foi questão de sobrevivência psicossocial negra em face à imposição ao contato hierárquico, opressor e assimétrico do mundo do branco, para lidar com códigos complexos e interpretar a linguagem idiomática do dominador. Esse discurso serviu para a preservação da dignidade individual e afirmação posterior, por meio de dialéticas estratégias situacionais focadas na identidade cultural e solidariedade comunitária (KEIL, 1966). Estratégias inclusive presentes em manifestações musicais que por sua vez formatariam o blues, num *continuum* processual (*idem*), repleto não apenas de continuidades, mas também e principalmente mudanças e atualizações, rupturas e transformações, como estratégia do processo de sobrevivência social.

As *signifying songs*, que seriam derivações evidentes migradas à linguagem musical popular, mantém *função* e *técnica*: apesar de geralmente alegres e ritmadas (ou por isso mesmo), guardam afiada carga crítica em sua ambiguidade. A temática é em geral amorosa e divertida, sendo que o intérprete tem a chance de temperar seu discurso lírico com insultos, velados/metafóricos ou explícitos. Se alguns autores buscam, como Gates, “raízes” (musicais) africanas da *significação*, outros localizam, se não nominalmente o *signifying*, mas sua *função* e *técnica*, no contexto da escravidão e pós-escravidão, quando ocorria o desenvolvimento de

11 W.E.B. Du Bois (1999) afirmava terem os negros nascidos cobertos por um véu e vividos em dupla consciência: o véu, que os separa do resto do mundo, representa a exclusão social e o preconceito segregadores, o sentimento de impotência e resignação que, a despeito de esforços e conquistas, simboliza a exclusão e o sentimento de despertencimento em seu próprio país; a dupla consciência, por seu turno, é fruto da dupla identidade de ser simultaneamente americano e negro, que os dota de visão própria contaminada pela forma com que o restante da sociedade americana os enxerga, visão medida pela perspectiva do mundo exterior e permeada de sentimento como pena e desdém, rejeição e medo.

12 Ver Stearns (1964) e Calado (2007).

processos de interação cultural entre descendentes de africanos e de europeus dos séculos XVII a XIX nos EUA, em específicas condições econômicas e sociais¹³.

Signifying blues songs

"(...) o aspecto mais surpreendente dos blues é que, embora repletos de um sentimento de derrota e desânimo, eles não são intrinsecamente pessimistas: seu fardo de mágoa e melancolia é dialeticamente redimido pela pura força da sensualidade, uma afirmação quase exultante da vida, do amor, do sexo, do movimento, da esperança. Não importa quão repressivo fosse o ambiente americano, os Negros nunca perderam a fé ou duvidaram de sua capacidade profundamente endêmica de viver. Todo o blues é um vigoroso, lírico realismo carregado de sincera sensibilidade." (Richard Wright apud OLIVER, 1960, ps. 09-10)¹⁴

Como forma de canção popular, o blues é deveras associado a dois aspectos aparentemente ambíguos: "tristeza" e "sensualidade". Esta ampla paleta emocional guarda outro curioso aspecto: nem sempre a intenção discursiva do *bluesman* é clara, inequívoca, mesmo em construções textuais (*aparentemente*) simples. Frequentemente endereçado a alguém - ao ouvinte, ao *outro ausente*, muitas vezes a ambos - traz incontáveis letras repletas de metáforas e provocações e insinuações que permitem ao cantor(a) declarar todos os tipos de desejos, intenções e críticas.¹⁵

Tal façanha fica mais intrigante, ambígua e (*aparentemente*) paradoxal, quando se encontra mesclada à sua *musicalidade*: são recorrentes temas de andamento mais lento e sonoridade mais "melancólica" (tons menores) celebrativas do amor carnal ou evocativamente otimistas; assim como seu inverso, em que canções mais animadamente ritmadas discorrem de forma irônica sobre relações conflituosas ou condições aflitivas. Nos fala a guitarrista Bonnie Raitt que

13 Nesses contextos, de intensos conflitos, negociações e estratégias, podemos ouvir em manifestações musicais como as *work songs* e os *negro spirituals* a presença de discursos codificados, ambíguos e críticos. Sobre as *signifying songs* presentes em vários tempos históricos africano-americanos pré-blues, ver Jones (1964); Stearns (1964); Schuller (1970); Szwed (1970); Bastide (1974); Trindade (1984); Genovese (1988); Muggiati (1995); Mintz e Price (2003); McCan (2009).

14 No original: *"The most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic: their burden of woe and melancholy is a dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope. No matter how repressive was the American environment, the Negro never lost faith in or doubted his deeply endemic capacity to live. All blues are a lusty, lyrical realism charged with taut sensibility."*

15 E com várias camadas de *significação*: ao cantar sobre o desejo de se vingar da "mulher má que mantém um homem enjaulado" (no original: "no-good woman who kept a man in chains" - CHARTERS *apud* DEVI, 2012, p. 692), o *bluesman* pode sugerir determinação étnica de livrarem-se da opressão branca.

uma pessoa numa guitarra ou *slide guitar* possui uma sonoridade tão triste e solitária como uma voz humana, podendo expressar tantas emoções diferentes, desde desejo e calor sexual até dor e traição. A guitarra é em geral um instrumento muito expressivo, havendo qualquer coisa sobre dureza e emoção, sobre a noite escura da alma.¹⁶

Não nos é custoso lembrar e ressaltar que a técnica da *slide guitar*, que possibilita a obtenção das *blue notes* ao *deslizar* - ou *escorregar* para uma nota (LEVITIN, 2010) - pelas cordas um objeto liso, como navalha, osso ou gargalo de garrafa serrado, resultando no efeito de *bend* ("torção" das notas), com o intuito de conotar emoção, é carregada de amplas possibilidades expressivas, portanto ambígua e, sobretudo, ricamente plurisemântica.

Etnomusicológica (e hermenêuticamente) falando...

Tanto a Musicologia Cultural quanto a Etnomusicologia e a Semiologia Musical nos ajudarão a pensar sobre esse estado de coisas do blues. Da Musicologia Cultural tem-se a averbação da noção de íntima relação existente entre música e sociedade e da conseqüente necessidade de articulações acerca das razões de uma música em particular ser singularmente do modo que é: o fito seria articular a percepção estética da música com a compreensão de aspectos históricos, sociais, culturais e políticos, mesmo sendo o foco dessa expansão do objeto musical o indivíduo, portador de subjetividade, pois situado está em "complexa rede de incessantes e múltiplas relações sociais", adverte Pereira (2012, p. 68), a partir de reflexões principalmente com Lawrence Kramer, para quem a disciplina objetiva combinar visão estética com a compreensão mais absoluta de suas dimensões cultural, social, histórica e política, e Rose Subotnik, que postula a transposição dos limites do objeto musical, investigando e esclarecendo o contexto e o momento histórico em que a obra, esta um instrumento de ação e interação de um autor, surgiu, materializou-se, conduziu-se e que reações e soluções provocou.

A obra musical está, portanto, inserida em meio social, sendo parte sua, determinada e determinante (Pereira, 2012), assim fazendo-se mister, por parte da análise musical, depositar importância nas conexões externas à obra para a sua compreensão (e da própria sociedade), assim como valorar a noção da obra musical como *fato social*, ou *fato musical* total (MOLINO *apud* NATTIEZ, 2004), abrangendo todo o espaço social onde ela se materializa e se realiza.

Na esfera etnomusicológica, temos que, se para Blacking (1983) pequenas variações de ênfase, entonação, ordem de palavras ou mesmo direção da fala, bem como a *paralinguagem*, estariam associadas à gramática da palavra e poderiam transmitir mudanças de significado não menos significantes do que as

16 No original: *One person on a guitar or slide guitar is such a mournful lonely sound, like a human voice, that can express so many different emotions from longing to sexual heat to aching and betrayal. The guitar is a very expressive instrument in general and there was something about the starkness and soulfulness and the dark night of the soul* (<https://www.dailynews.com/2018/03/15/bonnie-raitt-brings-country-blues-to-fantasy-springs-resort-casino-and-pechanga-resort-casino/>)

ocorridas pela mudança de sintaxe, temos no blues uma estrutura poética que torna notável o efeito complexo e sofisticado que pode ser alcançado meramente a partir de pequenas variações de palavras, ritmo e contexto em versos repetidos (OLIVER, 1990). Poderíamos inferir, portanto, que são muitas as condicionantes capazes de gerar tantos *ruídos hermenêuticos*.

No terreno semiológico-musical, por seu turno, Tagg (2006) nos diz que a *semântica* geralmente é útil ao entendimento da mensagem, interpretação e significado de um sistema de comunicação. Trata, notadamente, das relações entre signos, símbolos e o que eles representam. Já Keil (1966) etnomusicologicamente coloca atenção na *semântica* num nível pessoal de análise: estaria ligada à percepção e emoção, ao performer e audiência como personalidades na interação, bem como ao processo de aprendizagem. Como argumenta Mukuna (2008), a música "opera semanticamente como um veículo de comunicação num determinado perímetro cultural (p. 23)", circunscrição que aglutina e organiza materiais e elementos simbólicos: muito próximos do significado semântico, integram códigos sociais e culturais e só podem ser entendidos por indivíduos conhecedores desse código e que possuem essa competência semântica.

Ampliada em Nattiez (2004), temos a *semântica musical* como buscadora das significações - afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas - vinculadas à música por parte de compositor, performer e ouvinte: o ser humano estaria capacitado a associar um fenômeno musical qualquer, graças a analogia natural e motivado entre o significante musical e o significado ao qual remete, e pelo efeito de convenção e/ou codificação sociocultural - sejam esses fenômenos alturas, intervalos, rítmicas, escalas, acordes, motivos, frases, melismas, instrumentos - com um fragmento qualquer de seu *ser/estar no mundo* - *etos/ethos* afetivo, psicológico, emocional, social, religioso, metafísico, filosófico - em função de suas necessidades - religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas - e de acordo com as competências simbólicas intrínsecas ao fenômeno musical (p. 20).

Creemos ser possível articular essa ampla pluralidade conceitual, tendo a semântica como eixo reflexivo, com os aspectos cognitivos e emocionais do fazer, performar e da recepção musical com relação ao blues, a partir do modelo tripartite (NATTIEZ, 1989): se o nível *neutro*, ou mais bem pensado, *imanente*, materializado em uma notação musical, que perpassada pelo racionalismo ocidental, contemplaria cognitivamente e intencionalmente a escrita de um tema e sua consequente análise internalista, sabemos que os níveis poéticos e estéticos, que se articulam com o fazer, performar e recepcionar, trazem também elementos emocionais que, juntos certamente com a cognição, estão atrelados subjetivamente a condicionantes históricos, sociais e culturais, que por seu turno determinariam ricas pluralidades semânticas para a compreensão e interpretação (no sentido hermenêutico) do blues (quanto à menção à partitura, retomaremos este problemático ponto). Com o perigo de desvelar o clichê e partindo de uma perspectiva êmica, temos que o blues carrega carga tão emocional quanto plurisemântica, cujos microtons, gemidos, sussurros, risos irônicos e *piscadelas* de uma performance seriam possíveis de ser alcançados quanto maior a proximidade, real e simbólica (cultural), entre público e performer, e quanto o mais distante da partitura.

Sobre os termos "ambíguo" e "vacilante", assim como para a interpretação sobre tonalidade menor no blues: para além, ou aquém, da letra, temos a chance de

tentar interpretar a canção por sua sonoridade. O episódio que abre nosso artigo sugere que a sonoridade do blues reforçaria o equívoco: seu *sound* próprio repousa sobre gama de sete notas, da qual o terceiro e sétimo graus (e ocasionalmente o quinto e sexto) não são entoados com precisão, "vacilando" entre terças ou sétimas maior ou menor da gama ocidental. O ouvido treinado nas tradições musicais europeias percebe tal entonação como "ambígua", "incerta", o que significa perceber intervalos próprios do blues como tonalidades menores: amiúde, atribui-se cultural e historicamente a essa tonalidade valor expressivo do gênero *plangente*. Talvez um exemplo leve-nos a melhor entendimento:

Uma definição puramente musical de blues nos diz que este apresenta uma progressão de acordes que consiste em quatro compassos da tônica (I), dois compassos da subdominante (IV), dois compassos da tônica (I), um compasso da sétima dominante (V7), um compasso da subdominante (IV) e dois compassos finais da tônica (I). Este blues de doze compassos é ideal para a tradição de "chamada e resposta" da África Ocidental, esquema de antifonia em que uma voz ou instrumento principal afirma uma frase que é respondida por outras vozes ou músicos. No padrão de música de doze compassos mais comum, o líder canta duas linhas repetidas, cada uma respondida por uma frase instrumental, depois uma terceira linha rimada que é respondida por um final passagem instrumental. O dueto Bessie Smith – Charlie Green em "*Empty Bed Blues*" é exemplo clássico desse tipo de conversa lascivo-musical, que dificilmente poderia ser *lida* a contento somente através de uma partitura.

Smith começa a segunda estrofe cantando:

"Bought me a coffee grinder, that's the best one I could find"

Green responde em seu trombone com notas brejeiras ao mesmo tempo de forma melodicamente relaxada.

Smith repete:

"Bought me a coffee grinder, that's the best one I could find".

Green toca uma pequena série de notas lentas e prolongadas emulando rouquidão.

Smith completa a lembrança libidinosa:

"Oh, he could grind my coffee, 'cause he had a brand-new grind."

E Green constrói um *obbligato* que a leva ao próximo verso.

Como nos lembra a historiadora Marybeth Hamilton (2000), "*Empty Bed Blues*" entrou para o cânone historiográfico-musicológico do blues curiosamente como um tema sobre abandono e perda amorosa. Ela esclarece que

Apesar de seus versos de abertura tristes, "*Empty Bed Blues*" não é uma canção sobre abandono, miséria ou qualquer emoção melancólica tão frequentemente associada ao blues feminino. É uma música sobre sexo. As letras destacam, em detalhes cada vez mais sugestivos, os prazeres físicos que a cantora experimentou com seu amante desaparecido, e o drama da música - ou melhor, sua hilaridade - vem da transparência de suas imagens e da maneira implacável como os duplos sentidos são

empilhados um no outro, com um aceno extra e uma piscadela pelo gemido sujo do trombone de Charlie Green (p.132)¹⁷

Se nos ativermos ao título e a algumas estrofes, assim como à sonoridade que numa primeira camada soa lamentosa, teríamos de fato uma canção de fossa. No entanto, se ampliarmos nossa percepção e compreensão semântica, temos outros indicativos, *intra* e *extramusicais*: (i) na citada segunda estrofe, mas também na terceira e décima, Bessie lança mão da linguagem vernacular afro-americana, melhor dizendo, de celebrativas gírias lascivas repletas de *signifying*: *coffee grinder*; *cabbage* e *bacon*; *deep-sea diver* e *stroke* são metáforas culinárias e laborais que fazem referência ao ato sexual (sendo a antiguidade e etnicidade de “*to grind*”, “*moer*”, remetida mesmo à Europa Medieval, como nos mostra Carlo Ginzburg, 1976); (ii) para quem teve oportunidade de assistir a Bessie Smith ao vivo (Danny Baker *apud* BERENDT, 1975), era possível acompanhar as sutilezas e/ou ambiguidades de suas performances, para muito além de uma notação musical ou mesmo leitura poética: ela lançava mão de artifícios como risos irônicos, literais *piscadelas*, gestualizações erotizadas em contraponto a trechos narrativos lamentosas, sobretudo quando em espaço dialógico com os músicos, em que por muitas vezes emulavam um colóquio sexual.

Ainda em Hamilton, que defende, e nós concordamos, se tratar de uma canção que trata celebrativamente de sexo, de amor sexual, ainda que de forma ambigualmente lamentosa, porque enfaticamente saudosa e nada ligada ao eurocentrismo do amor romântico, mas agora nos aproximando de Angela Davis (1998): a liberdade de viajar e escolher parceiros sexuais normalmente era negada sob a escravidão e as *rainhas do blues* como Bessie Smith celebraram essas liberdades em termos inequívocos. Espécie de proto-feministas, essas intérpretes e performers se notabilizaram por saírem da condição de objeto para de sujeitos sexuais, cantando sobre sexo de maneira franca, brejeira ou séria (ou ambas). E, em que pese sua enorme popularidade entre vasta parcela do público negro, essa opção estética provou ser uma vergonha para os estudiosos do blues, feridos em suas sensibilidades moral-estético-religiosas e ideológico-políticas: aficionados da música, jornalistas, folcloristas e historiadores que nos últimos oitenta anos geraram vasto corpo de literatura definindo e avaliando a tradição do blues não apenas renegaram ou silenciaram esse repertório como chegaram mesmo alguns a não considera-las sequer blues.

Portanto, tons menores e poética lamuriosa estariam longe de ser um complemento fidedigno de uma definição estrutural do blues.

*I woke up this morning with an awful aching head
I woke up this morning with an awful aching head
My new man had left me just a room and an empty bed*

17 No original: “Its doleful opening verse notwithstanding, ‘Empty Bed Blues’ is not a song about abandonment, misery, or any such melancholy emotion so often associated with the female blues. It is a song about sex. The lyrics spotlight, in ever-more suggestive detail, the physical pleasures the singer experienced with her now-vanished lover, and the song’s drama — or rather, its hilarity — comes from the transparency of its imagery and the relentless way in which double entendres are piled on one another, given an extra nod and wink by the dirty moaning of Charlie Green’s trombone.

*Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
So he could grind my coffee, 'cause he had a brand new grind*

*He's a deep-sea diver, with a stroke that can't go wrong
He's a deep-sea diver, with a stroke that can't go wrong
He can touch the bottom, and his wind holds out so long*

*He knows how to thrill me and he thrills me night and day
Oh, he knows how to thrill me and he thrills me night and day
He's got a new way of loving, almost takes my breath away*

*Oh, he's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
He's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
But the way she's ravin', she must have gone and tried it too*

*When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
My springs are getting' rusty, sleepin' single like I do*

*Bought him a blanket, pillow for his head at night
Bought him a blanket, pillow for his head at night
And I bought him a mattress, so he could lay just right*

*He came home one evening with his spirit way up high
He came home one evening with his spirit way up high
What he had to give me, made me ring my hands and cry*

*He give me a lesson that I never had before
He give me a lesson that I never had before
When he got through teachin' me, from my elbow down was sore*

*He boiled my first cabbage and he made it awful hot
He boiled my first cabbage and he made it awful hot
When he put in the bacon, it overflowed the pot*

*When you get good lovin', never go and spread the news
When you get good lovin', never go and spread the news
It'll build up to cross you, and leave you with them empty bed blues¹⁸*

18 Ainda na seara do que chamarei de *desconstrutivista*, ver o ensaio de Tim A. Ryan (2015) sobre outro cânone do blues "atormentado", Charley Patton, e seu "agonístico" *"Pony Blues"*, que na realidade poderia se aproximar de uma narrativa erótica autoirônica; além da própria Marybeth Hamilton (2001) colocando em xeque agora as representações românticas construídas por historiadores acerca do blues como a "essência da angústia humana".

Para o afro-americano, nos lembra Miller (1975), tons menores não representariam estados de espírito melancólicos: ele os utiliza, principalmente, para produzir expressão enfática, indicativa de grande perturbação, de grande e complexa emoção, agridoce por certo, mas dificilmente binária, restrita a apenas uma nítida e unívoca emoção. Isto posto, quem interpreta a entonação “vacilante” do blues como sinal de estado de espírito igualmente “vacilante”, melancólico, de distanciamento e alienação do mundo ou deprimido, estaria usando o *ouvido* inapropriadamente: aplica seus hábitos culturais de ouvinte formado pela tradição europeia à percepção de estilo negro de expressão (o etnocentrismo de que nos falou Le Breton). O *mal-entendido* do conteúdo é agravado pelo *mal-entendido* linguístico: *to be blue*, em secular linguagem inglesa corrente, significa “estar aflito, melancólico, desanimado”; entre afro-americanos tal conceito adquiriu sentido linguístico muito mais complexo, nuançado e diversificado.

Curioso notar ainda que muitos predicadores e cantores *gospel* utilizam o *falsete*, que na cultura afro-americana (MILLER, 1975) denota fragilidade ou carência emocional, mas também sinônimo de virilidade e masculinidade (ressalta-se aqui que, em leitura ocidental - com exceção do contratenor - denotaria uma feminização, ou seja, um grande *equivoco*), expediente assim adotado por cantores de *soul* e *blues*. E quando temos nomeação equivocada sobre essa canção (um blues lascivo nomeado como *negro spiritual*), a análise interpretativa fica mais densa, semioticamente repleta de *significados culturais entrelaçados* (GERTZ, 1989) e *paramusicais* (TAGG, 2006), em que significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos.

Equivocados e produtivos

Parte significativa da clássica historiografia do jazz¹⁹ (STEARNS, 1964; BERENDT, 1975) reserva ao blues o honrado posto das “matrizes” que fomentaram o *mainstream*, a corrente principal daquele. A partir desse condescendente prisma, é percebido antes como precursor “primitivo”, folclórico e coadjuvante *do* e *secundário* ao jazz do que um seu contemporâneo e cujos expoentes seriam sobreviventes de antiga tradição. Mas o blues também é celebrado, ora vejam, enquanto música folclórica, “pura” e “legítima” (CHASE, 1957) assim como popular (GILLET, 1970), como uma das “fontes” perenes e principais - se não principal - que nutriu e nutre o *gospel*, *rhythm and blues*, *rock and roll* (*r'n'r*), *soul*, *funk* e *disco music*, o *folk* urbano e mesmo a *country music* e derivações, num *continuum* histórico que alcançaria a música (*pop*)ular contemporânea, do rock ao *rap*.

Felizmente, a partir da segunda metade do século XX, essas exegeses passaram a ser complexificadas por pesquisas, trabalhos de campo e publicações de novos folcloristas, historiadores e sobretudo antropólogos e etnomusicólogos (CHARTERS, 1959; OLIVER, 1960; KEIL, 1966; LOMAX, 1970; FERRIS, 1978; EVANS,

19 As bibliografias sobre o rock, por razões de cronologia histórica, são mais recentes, uma vez que o gênero “surgiria” oficialmente nos anos 1950 (GILLET, 1970); os escritos sobre o jazz se iniciaram já na década de 1930 (SCHULLER, 1968). Ainda assim, dada a importância do *r'n'r* como fenômeno de massa, em abrangência e influência, o peso de seus escribas para a compreensão do blues foi significativa.

1982; HERZHAFT, 1986; HAMILTON, 2009; RYAN, 2015; SCHWARTZ, 2018), que alocaram o blues como música autônoma, com origem, história, desenvolvimento (mutações e atualizações) e sobretudo perenidade, largamente independentes daquela do jazz e para além de seus "frutos".

Pesquisa acadêmica e avaliação crítica contribuíram para lidar com esse paradoxo: se a relevância do blues para criação e elaboração de todos esses estilos era relativamente consensual, esses novos olhares - etnomusicológico, sociológico e histórico - o vislumbram como música secular afro-americana ricamente processual. Seus contornos e limites passaram a ser problematizados e aprofundados: as tradicionais percepções de sua estrutura musical engessada em acordes, compassos e estrofes pré-definidos, e sua expressividade lamentosa - presentes nas *blue notes*, poética e performance -, foram colocadas em xeque, principalmente quando a dança, outro elemento umbilicalmente associado ao blues, passou a ser contemplado: sabemos que (não tão) novas pesquisas apontam novas possibilidades etimológicas ao blues: ele pode ter nascido como animado, ritmado e erotizado ritmo de dança (DEVI, 2012), sendo identificado mesmo como tal, antes de denominar um gênero musical. Não por acaso, esse mesmo blues seria celebrado como (outro senso comum) "raiz" do *r'n'r*, gênero musical igualmente animado, ritmado e erotizado, reconhecido inclusive pelos mesmos que postulam ser o blues gênero essencialmente "lamentoso". Curiosos binarismos e oximoros para camadas e camadas de significados...

Enquanto música, poética, dança e performance, o blues foi um importante fenômeno cultural que marcou profundamente o moderno cancionário ocidental, ao construir uma linguagem artística ambígua, fenômeno bastante incomum em se tratando de música popular branca norte-americana, até então presa a claro binarismo de emoções e sentimentos. Ao mesmo tempo triste e alegre, sensual e melancólica, franca e irônica, direta e velada, esses pares de opostos têm sua razão de ser, graças a um contexto histórico, social, cultural, político, econômico e religioso marcado por grande assimetria entre grupos étnicos. Uma linguagem, discurso, narrativa e comportamento repletos de significações estéticas, políticas e emocionais (e eróticas!) surgidos como forma de resistência, negociação e mesmo sobrevivência cultural, cujas várias camadas de significado compartilhadas apenas, pelo menos inicialmente, por um grupo de afro-americanos não impediu que fosse mais adiante compreendida, admirada, assimilada, apropriada por outros setores, em forma de falas, gestos e acordes.

O estudo clássico do blues, portanto, foi histórica e culturalmente marcado por romântica, problemática e seletiva orientação que estabeleceu narrativas canônicas em torno da "autenticidade", "pureza" e "legitimidade" dessa música, tida primordialmente como lamentosa e melancólica. Consequentemente, subestilos como o *hokum blues* ²⁰ assim como temáticas debruçadas sobre enredo erótico,

20 Subestilo de blues que conheceu enorme sucesso discográfico nas décadas de 1920 e 30 - mas curiosa e sintomaticamente invisibilizado e/ou menosprezado pela historiografia canônica do blues - e com características bem determinantes e determinadas, o *hokum* era musicalmente feito para dançar e assim tomava empréstimo de recursos instrumentais como o *stop-time* e o *walking bass* de ritmos e estilos aparentados ao blues como o *ragtime* e o *boogie woogie* (SCHWARTZ, 2018), se valendo ainda e sobretudo de uma *sonoridade* poética de deliberado bom humor. Alegre,

ou sobre o amor sexual maduro muitas vezes representado cifradamente não receberam, como já frisamos, a devida atenção ou mesmo foram descredenciados. Como foi o caso da tradicionalmente “romântica” “*Easy Rider*”.²¹

Cifrada balada folclórica que remonta quiçá à Guerra da Secessão (1861-65), “*C. C. Rider*” (atualizada, modificada, continuada em “*See See Rider*” e “*Easy Rider*”, ao gosto das décadas, contextos rurais/urbanos e gêneros musicais diversos) é exemplo de poderoso *signifying erotic blues*. Durante a Guerra, C.C. referia-se a um *Cavalry Corporal (Cabo de Cavalaria)* que, nos primeiros registros da canção (JOHNSON, 1927), foi responsável por separar uma mulher de seu amante soldado (ou era ele o próprio):

“C.C. rider, see what you have done, / Lord, Lord, Lord, C.C. rider, see what you have done, / You’ve made me love you, now my man has gone”. (“Cavaleiro viajante, veja o que você fez, / Você me fez amá-lo, e agora meu homem se foi.”)

Riding (montar, cavalgar), é um secular eufemismo idiomático negro para o sexo e mais antiga e comum metáfora para “prazeres do amor” usada pelo blues (DEVI, 2012)²². Um *cavaleiro (rider)* é parceiro sexual masculino, amante constante (assim como *pony* e *mare - pônei* e *égua* - são extensões naturais da mesma imagem). Em 1924, reformulando o terceiro verso, a seminal *classic blues singer* Ma Rainey (1886-1939) se dirigia ao “*See see Rider (...)* *You made me love you, now your gal has come*”. (“*Senhor, Senhor, Senhor Faça-me amar você, /Você me fez amar você, agora sua garota chegou*”). Interessante notar que no vernáculo branco existe forte tendência para o *cavaleiro* ser masculino. Já entre os *bluesmen* ocorre a per-

malicioso e por vezes pouco sutil, apelava essencialmente ao duplo sentido e a complexa linguagem de metáforas vernaculares afro-americanas - domésticas, culinárias, cotidianas, laborais - ao falar de práticas sexuais e homoafetividade, prostituição e jogatina, drogas e bebidas. Apesar de situarmos como um subestilo do blues, o *hokum* remonta a matrizes musicais, artísticas e folclóricas do blues, perpassando assim pelas baladas europeias; canções escravas; *minstrel shows*, *vaudeville* e *medicine shows*; e pelos proto-*bluesmen* chamados *songsters* (cantadores).

21 Ver, entre outros e pela ordem de desconstrução, Johnson (1929); Blesh (1946); Ulanov (1957); Oliver (1960); e Devi (2012).

22 “*I wonder where my easy rider’s gone*” tornou-se mesmo uma antiga e muito disseminada expressão vocabular entre negros do Sul: quando WC Handy compôs “*Yellow Dog Blues*” (1915), se apropriou dessa frase, por perceber o uso generalizado de “*easy rider*”, assim como a existência de várias canções folclóricas baseadas nesse tema. A canção fala de um *jockey* que abandona seu cavalo de corrida e volta para o Sul, deixando este a perguntar “para onde foi meu cavaleiro fácil?”. Aparentemente simplória e brejeira, daí seu sucesso no Norte (não por acaso foi também um *hokum blues* de 1913), a música trazia camadas de simbólicos significados profundamente enraizados em fontes folclóricas, afetivamente compreendida pelos negros do Sul, onde fez enorme sucesso. Para Johnson (1927), “tratou-se de uma interessante circunstância conectada a esta expressão que iluminou a questão de como significados *vulgares* transformam canções folclóricas em *arte*” (p. 16, grifos nossos – no original: “*there is an interesting circumstance connected with this expression which throws light upon the question of how vulgar meanings get over into art songs from folk songs*”).

muta com a parceira como figura do discurso, ela mesma se tornando o *cavaleiro*, o que faz sentido, dado que no uso afro-americano, *cavaleiro* pode ser usado para significar um amante de ambos os sexos (DILLARD apud DEVI, 2012).

Já em *Easy Rider* (o *cavaleiro fácil*) acontece a adição de adjetivo descritivo, passando a designar, na gíria afro-americana, *alcoviteiro*, *amante*, *cafetão* (também chamado *roller*) ou *gigolô* (ULANOV, 1957), ou ainda, ao homem cujos movimentos sexuais são fáceis e satisfatórios (JOHNSON, 1929), sendo que *easy*, sozinha, carrega o significado de uma pessoa infiel e desonesta e, para a mulher, seria uma expressão que denotaria admiração (DEVI, 2012). *Easy rider* designava também a guitarra pendurada nas costas do *bluesman* andarilho (OLIVER, 1960). É indicativo da importância afetivo-material da guitarra para este que o termo *easy rider* tenha sido amplamente aplicado pelos primeiros *bluesmen* aos seus instrumentos e, embora isso derivasse em parte do fato de que a guitarra era facilmente carregada por uma correia pendurada às costas do cantor, o uso de um termo amplamente aplicado a um amante indicou relação afetivo-sexual de proximidade entre músico e instrumento, amplamente confirmado por registros vários (em performances erotizadas; pela forma do violão se assemelhando ao corpo feminino; BB King nomeando *Lucille* a sua guitarra etc.). Enfim, tem-se aqui um cavaleiro bem distante do exaltado nas narrativas do amor romântico.

Mais dois episódios abaixo poderão arrematar nossa argumentação, porque paradigmáticos quanto aos processos de negociações e conflitos, estratégias e estranhamentos.

“Screaming Guitar and Howling Piano”

Lado A: Em oferta pela instalação de um sistema de ar-condicionado, o produtor John Hammond²³ barganhou em 1938 com a prefeitura de Nova Iorque o apoio a um evento musical até então inédito. Intitulado “From Spirituals to Swing”, o concerto reuniria pela primeira vez no palco do Carnegie Hall referenciais nomes da música afro-americana, mais precisamente do gospel, jazz e blues. Tão didático quanto ousado e ambicioso, o evento intencionava apresentar a história da (ainda jovem) música popular negra, até então praticamente invisibilizada entre/pelos Estados Unidos branco, que teriam de acolher pela primeira vez um público interétnico que se misturaria “livremente no calor estival” (MAZZOLENI, 2008, p. 18). Ambição digna de nota, quando sabemos que, à época, raros eram os melômanos brancos que escutavam os *race records*²⁴, que desde o desenvolvimento da indústria fonográfica dos anos 1920 preenchiem esteticamente a vida social e cultural negra. Objetivando partir dos cantos *negro spirituals*, passando

23 Além de produtor musical, John Hammond (1910-1987) foi também crítico musical, ativista dos direitos civis e sobretudo um *headhunter* (*caçador de talentos*) que, entre as décadas de 1930 e 1980, “descobriu” ou promoveu inúmeras carreiras musicais de nomes do jazz, blues, *folk*; *soul music* e rock.

24 Ou algo como *discos raciais*: termo - acintosamente preconceituoso - utilizado oficialmente, pelos selos musicais (brancos) a partir dos anos 1920, para denominar discos feitos para consumidores negros.

pelo *boogie-woogie* até chegar às *swing bands*, que eram as orquestras de jazz na moda até então, o concerto conheceu retumbante êxito, propiciando uma segunda edição no ano seguinte. Neste, temos que os românticos clichês ligados ao blues se fizeram fortemente presentes: de modo paternalista, folclórico e condescendente, Hammond apresentou o *bluesman* Big Bill Broonzy como um meeiro e “autêntico *bluesman* rural” do Arkansas que largou suas duas mulas e teve de comprar seu primeiro par de sapatos para a ocasião (HUMPHREY, 1993).

Big Bill Broonzy (1898-1958), no entanto, não só residia na nortista Chicago desde 1920 como foi um dos artífices do moderno blues urbano, tendo suas inúmeras gravações tocadas em espaços negros por todo o país, notabilizado inclusive pela elegância dos trajes e trejeitos citadinos e sobretudo pelos experimentos pioneiros com a eletrificação da guitarra. Não se fazendo de rogado, ele vislumbrou importante porta de acesso profissional a outros *loci*. E foi o que aconteceu: ao final da década de 1940, Broonzy era um dos elementos-chave da emergente cena que acontecia na mesma Nova Iorque, a do *American folk music revival*²⁵, movimento estético-político que buscava resgatar o blues e outras “autênticas raízes” musicais que contribuíram para o desenvolvimento de gêneros populares como o country e o jazz. De posse desse passaporte de legitimação, Broonzy estrearia na Europa em 1951, triunfando como o autointitulado “último dos artistas de blues da América” (DIXON *apud* O’NEAL, p. 337). A partir de então, as dezenas de discos de blues citadino com baixo, bateria e instrumentos de sopro foram convenientemente deixados de lado, para que Big Bill desempenhasse a contento o papel do bucólico *folk bluesman* dos campos de algodão (PALMER, 1981), para regozijo de uma ala da esquerda política, assim como do público purista dos dois lados do Atlântico.

Lado B: No outono de 1958, assistimos desta vez ao guitarrista Muddy Waters (1913-1983) em apresentação em palcos europeus, este que era, não por acaso, discípulo e *protégé* de Big Bill Broonzy que, com saúde deteriorada e perto do fim, recomendou a alguns de seus fãs ingleses que trouxessem Muddy ao velho continente. Continuidor de um *Chicago blues* que conheceu formato elétrico definitivo a partir dos anos 1950, e que teve em Waters um de seus principais estilistas, o guitarrista fez uma estreia errática em sua turnê inglesa. Como não havia dinheiro suficiente para o então desconhecido *bluesman* levar sua banda, senão seu pianista e braço direito Otis Spann, a modesta turnê foi realizada junto com um popular grupo de jazz tradicional inglês liderado por Chris Barber. A esse improvável apoio musical somou-se o desconhecimento por parte de Waters sobre o público para o qual iria tocar: tratava-se de uma jovem audiência mais afeita ao blues que dialogava com o jazz tradicional e com o *skiffle* - leiam-se o *dixieland* britânico e de um seu derivado, o *skiffle*, espécie de versão inglesa do *folk blues* americano²⁶ - do que com sua contraparte juvenil, sintonizada no nascente, mo-

25 O “renascimento” da música *folk* começou a se estruturar a partir da década de 1930 e seguiu até o final da década de 1960, “revivendo” temas tradicionais e hinos de protesto, *significando-os* num contexto de ativismo social e de política progressista e de esquerda e associada ao movimento sindicalista, nas vozes de artistas/bardos engajados como Woody Guthrie e Pete Seeger.

26 Enquanto o *dixieland* britânico era uma emulação algo arcaica do subgênero homônimo de

derno e eletrificado *rock and roll* fortemente derivado do elétrico *Chicago blues* de Waters. Inocente das expectativas desse público, aumentou o volume de seu amplificador, deslizou seu *bottleneck* estrondoso e começou a *gritar* seu blues.

“Guitarra Gritante e Piano Uivante” (PALMER, 1981). Assim ficaram na lembrança de Muddy Waters as manchetes dos jornais da manhã seguinte à sua apresentação:

Eu tinha aberto aquele amplificador, rapaz, e havia estas manchetes em todos os jornais. Chris Barber, ele disse: ‘Você toca bem, mas não toque seu amplificador tão alto. Toque mais baixo’. Porque, veja bem, eu estava tocando aqui em Chicago com um pessoal que aumenta os seus (apud PALMER, p. 257)²⁷

Tocando uma guitarra amplificada em volume bastante elevado e realçada por um trabalho de *slide* agressivo e estridente e cantando temáticas que versavam sobre o amor sexual maduro e os desafios e perigos da vida urbana, chocou as sensibilidades de uma plateia que até então ignorava totalmente esse desenvolvimento do blues e que ainda entendia o gênero romanticamente: uma forma de canção brejeira e pueril, rural e acústica, uma secular manifestação musical sobrevivente que se limitava a ser uma das matrizes folclóricas do jazz. Convém lembrar que, até Muddy Waters chegar à Inglaterra, todos os *bluesmen* negros que lá haviam se apresentado, e não somente Big Bill Broonzy (como Josh White e a dupla Brownie McGhee & Sonny Terry), marotamente tocavam *folk blues acústicos* em um estilo com o qual os fãs de *skiffle* podiam se identificar facilmente. Para contornar todo constrangimento e contrariedades, Waters mostrou estratégica complacência e permitiu diluir, escudado pelo jazz tradicional do grupo de Barber, um pouco de sua “áspera” sonoridade em meio a orquestração mais familiar à inadvertida audiência.

Curiosa e sintomaticamente, a segunda visita do *bluesman* à Europa meia década depois se deu sob condições bem mais propícias e hospitaleiras: desta vez, foi como atração de um festival de blues e cuja plateia era formada por aqueles jovens e amantes do *rock and roll* que conseguiam fazer mais facilmente a *ponte* estético-temporal que ligava o blues eletrificado de Muddy Waters ao *r’n’r* “negro” de um Chuck Berry (não por acaso, e desta vez, discípulo e protegido de Muddy Waters).

jazz criado originalmente em 1910, em Nova Orleans, o fenômeno *skiffle*, iniciado nos anos 1950, foi um gênero *folk* inglês com influências do blues, jazz e folk e próxima da estética e sonoridade das *jug bands* estadunidenses, por lançarem mão da democrática mistura de baratos instrumentos caseiros ou improvisados, como violão e banjo de segunda mão ou *baixo de pau* (*washtub bass*), *tábua de lavar roupa* (*washboard*), jarros (*jugs*), pente-com-papel-de-seda e *kazoo*.

27 No original: “I had opened that amplifier up, boy, and there was these headlines in all the papers. Chris Barber, he say, ‘You play good, but don’t play your amplifier so loud. Play it lower.’ Cause, see, I’d been playin’ here in Chicago with these people who turned theirs up.” O inglês Paul Oliver, que mais adiante se tornaria um dos mais importantes historiadores do blues, observou ironicamente no periódico *Jazz Monthly* que “quando Muddy Waters veio para Inglaterra, o seu *rocking blues* e sua guitarra elétrica eram carne que se revelou demasiado forte para muitos estômagos” (apud PALMER, p. 257 e 258 – no original: “When Muddy Waters came to England, his *rocking blues* and electric guitar was meat that proved too strong for many stomachs”).

Anthropological blues

Para o aficionado mais dedicado, longo e disciplinado por algum, por exemplo, gênero artístico - colecionador, pesquisador - ainda desperta uma gama de emoções e sentimentos, alguns não tão nobres, ao ouvir opiniões e questionamentos de leigos sobre seu *objeto de desejo*. No caso de um *blues scholar*, quase que invariavelmente são quatro as abordagens sofridas: a afirmação de ser o blues "bonito mas melancólico" (ou bonito *por ser* melancólico); a dúvida sobre "a diferença - se é que tem - entre blues e jazz"; o elogio de que o blues "é legal por ser o pai do rock"; e, *heresia* suprema, a crítica de que "todo blues é igual".

Em que pesem falas do senso comum serem possíveis momentos de se despejarem platitudes, preconceitos ou *equivocos*, mostram-se chance de fértil reflexão sobre o tema em discurso, inclusive em relação à busca das fontes originárias que ajudaram a formatar juízos valorativos e informativos. Ainda no caso do blues, muito desse estado de coisas se deveu, ironicamente, a fontes eruditas e acadêmicas: muito do que formalmente se escreveu e contribuiu para sedimentar a imagem do gênero partiu de autores - em sua esmagadora maioria homens e brancos - que se debruçaram, musicológica, histórica ou sociologicamente sobre o jazz, *folk music* e rock, dando conseqüentemente papel secundário ao blues. Apesar de (em sua maioria) bem-intencionadas, menções e avaliações sobre aquele não conseguiram deixar de escapar superficialidade, reducionismo, incompletude ou truncagem, que não devem ser debitadas somente ao pouco espaço disponível no papel a um gênero "secundário", pois podem refletir também percepções equivocadas, estereotipadas, elitistas e preconceituosas do objeto retratado.

Roberto Da Matta (1978) nos fala, em referencial texto antropológico, de *anthropological blues* como o lado emocional e a subjetividade que envolvem os agentes sociais e que revelariam o aspecto interpretativo da pesquisa (de campo): a expressão abarcaria elementos constituintes, mas não privilegiados do trabalho do etnógrafo, como as dificuldades de integração e sobretudo solidão e saudades de casa, aspectos humanos, de liminaridade e estranhamento, que transbordariam sob tais circunstâncias. Estas reflexões são peculiarmente significativas pela escolha da expressão: ela obviamente remete ao blues, ou à representação histórica e culturalmente construída em torno dele: uma música que reflete estado de espírito *triste e saudoso, melancólico e nostálgico*; uma música que manipula emoções e sentimentos.

Particularmente vejo nessa expressão uma licença poética e imagética de contundente *eficácia simbólica*, uma vez que o blues é celebrado por tais predicados; mas vejo sobretudo um significativo exemplo de *equivoco produtivo* por parte de Da Matta, em detalhe menor, mesmo comezinho, mas significativo para o autor desse artigo: quando no texto ele se refere ao gênero musical como "*blue*" (p. 06), ele entrega um *lugar de fala* que o realoca junto a outros atores que partilharam comigo convívio ao longo de mais de três décadas como pesquisador do blues: *scholars*, músicos e melômanos que compõem legitimadora elite intelectual e econômica consumidora de jazz e música erudita que, sintomaticamente mas com muita elegância e autoindulgência, reduzem o "*blue*" a simpática e algo relevante música folclórica, com seus *tristes lamentos do campo*, em exercício de atavismo licencioso e caricatural do apreciador *outsider*, não entendedor.

Dois episódios relatados a seguir, relativamente recentes e vividos ainda por este autor pode ser ilustrativo, mesmo elucidativo, sobre o quão *equivocos produtivos*, se estruturados e estruturantes, sedimentam-se no conforto do estereótipo e em longa e ampla existência.

Em 2019, e portanto quase uma centena de anos depois do episódio que ensejou esse texto, estava em processo de divulgação do curso que ministro sobre a história-antropológica do blues. Em entrevista em rádio sobre o evento, em parceria com renomado duo brasileiro de blues (voz feminina e violão masculino), ouço este (que é sintomaticamente egresso do rock), logo após a execução sinuosamente dialógica e evocativamente lasciva de *"Statesboro Blues"*, resumir conceitualmente o blues a um *lamento*. Esse comentário terminou por se revelar também involuntariamente anedótico e oportunamente didático como o referido e secular episódio inicial, quando temos que a citada peça (de 1928 e de autoria de Blind Willie McTell), muito além de lamentosa, é erótica e animada, realçada inclusive e principalmente por apropriada performance vocal pedida pela canção e atendida a *rigor* pela cantora e pelo arranjo *blues-rock* escolhido pelo violonista, arranjo de 1971 da Allman Brothers Band:

Wake up mamma, turn your lamp down low;
Wake up mamma, turn your lamp down low.
You got no nerve baby, to turn Uncle John from your door.

I woke up this morning, I had them Statesboro Blues,
I woke up this morning, had them Statesboro Blues.
Well, I looked over in the corner, and Grandpa seemed to have them too.

Well my mamma died and left me,
My poppa died and left me,
I ain't good looking baby,
Want someone sweet and kind.

I'm goin' to the country, baby do you want to go?
But if you can't make it baby, your sister Lucille said she want to go.
(and I sure will take her).

I love that woman, better than any woman I've ever seen;
Well, I love that woman, better than any woman I've ever seen.
Well, now, she treat me like a king, yeah, yeah, yeah,
I treat her like a doggone queen.

Wake up mamma, turn your lamp down low.
Wake up mamma, turn your lamp down low.
You got no nerve baby, to turn Uncle John from your door.

As três estrofes discriminadas apontam para duas expressões vernaculares muito antigas da tradição do blues: *Uncle John* que, assim como *Sweet Black Papa* e *Back Door Friend*, refere-se a amante fogofo, ardiloso, ladino boêmio e também sorrateiro, uma plurisemântica igualmente encontrada em *doggone*, uma

não muito elogiosa, por vezes misógina, mas também sexista e elogiosa referente a uma amante voraz, astuta e fiel como um cão, quando se sabe que a utilização metafórica de animais no universo afro-americano remete-se negativamente à escravidão, mas que passou por rico, complexo, denso e dramático processo de ressignificação positiva. Já a estrofe que traz *"I'm goin' to the country"* alude ao passear com objetivos sexuais, acrescida da bravata machista do protagonista que ameaça levar ao passeio uma condescendente cunhada.²⁸

Dias antes, ao convidar uma conhecida - acadêmica erudita da área de Letras, Literatura e Tradução - para o citado curso, ouço dela que *"os blues* são muito interessantes: conheço pouco, mas tenho aquela coleção de capa marrom que traz aqueles sons bem pungentes." Além de reduzir o blues a uma referencial "coletânea marrom" (?!), ela navegou, na forma de uma variante plural, pela mesma rota semântica que originou secular pecadilho de Da Matta e pares: *"os blues"* como plural de *"blue"*, adjetivo para tristeza e que teria substantivado esse gênero musical. Não sei se intransigente ou se leviano, o fato é que em mais de três décadas pesquisando e vivenciando o blues, esta concordância nominal entre artigo e substantivo - *"os blues"* - esteve quase invariavelmente presente na retórica de todos os tipos de interlocutores elencados anteriormente (*"scholars*, músicos e melômanos que compõem legitimadora elite intelectual e econômica consumidora de *jazz* e música erudita"), como quase um vocabulário inconsciente, imanente e tácito.

Considerações finais

Exige-se para a compreensão da música, além do pré-requisito para qualquer análise sensível, a saber, a familiaridade para com ela, a sua proveniência, origem e época e os usos aos quais destina-se (COOK, 1992). O mesmo procede com o blues, e mais: necessita-se interpretar os sistemas entrelaçados de seus signos interpretáveis (GEERTZ, 1989), da *leitura (auditiva)* do discurso poético-social *por cima dos ombros* de quem os *narrou*; de enxergar além das referências imediatas que a *piscadela auditiva* apresenta ao ouvido distraído²⁹. A *descrição densa* fala dessa interpretação dos fatos descritos, a busca das motivações, objetivos e significados, um *profundo mergulho* num dado quadro cultural, indo além da observação superficial, epidérmica, do enunciado pela camada visível de determinada cultura.

Se o som, *per se*, é insuficiente para conduzir o sentido pretendido, então quaisquer sentidos extraídos da música derivariam de associações extrínsecas, extramusicais (MONELLE *apud* MUKUNA, 2008) ou *paramusicais* (TAGG, 2006). Talvez resida aí o *equivoco produtivo* referente ao blues: a imagem do performer negro simbolizaria à paternalista e complacente audiência branca a versão afro-

28 Ver Smitherman (2006); Calt (2009) e Devi (2012)

29 Geertz recorre a Ryle, que analisa de várias formas as contrações de uma pálpebra: a linguagem, comunicação, informação, entendimento estabelecido a partir das piscadelas e seus efeitos e significados captados, segundo códigos culturais já estabelecidos e aceitos. A *descrição densa* é interpretativa: interpreta o fluxo do discurso social, aquilo que está oculto pela epiderme dos atos.

-americana do *bom selvagem rousseauniano*, atavicamente sensível ao peso e dores do (seu) mundo. A economia dos signos corporais e gestos emocionais de herança europeia (VALVERDE, 1993), também reverberavam na construção perceptiva do negro e sua música, um *outro* exótico, emotivo, sofrido; exagerado, infantil e rude. Não esqueçamos, e Pereira (2019) nos lembra, que a história nos mostra estar a obra “além do seu criador, seja no plano espacial, temporal ou simbólico” (p.135): ao fim e ao cabo, seu potencial de sentido se encontra menos no bloco de intenções do compositor/performer e mais na recepção do grupo social e se renova nos significados socialmente atribuídos, notadamente se alóctone.

Temos que ter em mente que, por parte dos artistas negros, talvez residisse aí certa conveniência, ao possibilitar ingresso material (econômico, social) e simbólico (cultural) ao universo branco, sem grandes *fricções étnicas* (OLIVEIRA, 1972), até porque raros conseguiam adensar as camadas de significado de sua arte. Mesmo na bibliografia de segunda mão disponível, os primeiros e canônicos escritos de folcloristas, musicólogos e historiadores, padecia de igual problema: estavam recheadas com dados históricos falsos e informações pouco fidedignas, graças à falta de documentação de referência, às limitações etnocêntricas dos escribas e, sobretudo, aos próprios artistas, quando as entrevistas sobre o blues se tornaram uma forma de interpretação em si mesma. Relatos de pioneiros reforçavam esse estereótipo do blues lamentoso, binário, pouco complexo, para satisfazer a idealização dos “românticos” pesquisadores, o que acabou por sedimentar, ao entrar na literatura clássica do gênero, o senso comum. Humphrey (1993) no lembra, por fim, que muitos estudantes brancos da década 1960 - antes das primeiras e exitosas etnografias, como as de Keil (1966), Ferris (1978) e Evans (1982) - limitados ainda a questionários, preferiam entrevistar seus próprios professores, pesquisadores e *scholars* do blues, em vez de ir diretamente às fontes primárias (muitos pioneiros *bluesmen*, inclusive, ainda estavam vivos e “disponíveis”) sob o argumento que estes, malandramente, respondiam o que achavam que os estudantes queriam ouvir, sendo dúbios, vagos, contraditórios, pouco críveis. Enfim, antes triste, romântico e digno de empatia, a lascivo, transgressor e provocativo.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMS, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. USA: Folklore, 1970.
- BAKER, Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. The University Chicago Press, 1984.
- BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo: Editora USP, 1974.
- BERENDT, Joachim E. *O Livro do Jazz*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BLACKING, John. "Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social" [1983]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALT, Stephen. *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*. USA: University Of Illinois, 2009.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "Povos Indígenas E Mudança Sócio-Cultural na Amazônia". In: *Série Antropologia*. 1. 1972. <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie001empdf.pdf> Acessado em: 05/2021.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. W.W. Norton & Company, Inc: London, 1992.
- DA MATTA, Roberto. "O Ofício de Etnólogo, ou como ter 'Anthropological Blues'". In: NUNES, Edson Oliveira (Org.) *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. USA: Vintage Books, 1998.
- DEVI, Debra. *The Language of the Blues: From Alcorub to Zuzu*. USA: True Nature Books, 2012 (e-book).
- WEB Du Bois. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- EVANS, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1982.
- FERRIS, William. *Blues from the Delta*. USA: Da Capo Press, 1978.

- GARCIA, Luiz Henrique Assis. "Raízes da Alma Negra: o blues e a fundação de uma cultura americana". *Varia História* n. 17 Mar/1997. p. 258-278. https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57279c6107eaa089fa602f-de/1462213735852/15_Garcia%2C+Luis+Henrique+Assis.pdf Acessado em: 05/2021.
- GATES JR, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1989.
- GATES JR, Henry Louis. A escuridão do escuro: uma crítica do signo e o Macaco Significador. In *Pós-modernismo e política* (org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENOVESE, Eugene D. *A Terra Prometida: O mundo que os escravos criaram I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1974].
- GILLETT, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock & Roll*. Souvenir Press, 1996 [1970] (e-book).
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1976].
- HAMILTON, Marybeth. Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition. *Past & Present* No. 169 (Nov. 2000), pp. 132-160, Oxford University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/651266>. Acessado em: 11/2021.
- HAMILTON, Marybeth. *The Blues, The Folk, And African-American History*. (2001) *London: Birkbeck ePrints*. Disponível em: <http://eprints.bbk.ac.uk/671> Acessado em: 11/2021
- HAMILTON, Marybeth. *In The Search Of The Blues*. EUA: Basic Books, 2009.
- HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papyrus, 1986.
- HUMPHREY, Mark A. "Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- _____. "O Holy Blues: a tradição Gospel". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- JOHNSON, Guy B. "Double Meaning in Popular Negro Blues". [1927]. *Journal of Abnormal Psychology* 22.1: 12-20.
- JONES, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967 [1964].
- KEIL, Charles. *Urban Blues*. USA: University of Chicago Press, 1966.

LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LEACH, Edmund. "Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal". In: *Edmund Leach*. [org. Roberto Da Matta]. São Paulo: Ática, 1983.

LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro_ A ciência de uma obsessão humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOMAX, Alan. *The Land Where the Blues Began*. USA: Library of Congress, 1970.

MAUSS, Marcel. "A expressão obrigatória de sentimentos". In: *Mauss*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.). São Paulo: Editora Ática S. A., 1979 [1921].

MAZZOLENI, Florent. *As Raízes do Rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

MILLER, Manfred. "O Blues", in BRENDT, Joachim-Ernest e outros, *História do Jazz*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-Americana_ Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003 [1976].

MUGGIATI, Roberto. *Blues - Da Lama à Fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa. "Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia - um ponto de vista". In: *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008. disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p12-23> Acessado em: 05/2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Etnomusicologia e significações musicais". *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n.10, jul - dez, 2004, p. 5-30. disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf. Acessado em: 05/2021.

_____. "O Modelo Tripartite de Semiologia Musical" (1989). Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4049/3701>. Acessado em: 05/2021.

OLIVER, Paul. *The Meaning Of The Blues*. USA: Collier Books, 1960.

OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. São Paulo: L&PM, 1990.

O'NEAL, Jim. "Uma Vez me Perdi, mas Hoje me Encontrei Comigo Mesmo: O Ressurgimento do Blues nos Anos 60". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.

PALMER, Robert. *Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World*. New York: Penguin Books, 1981.

PEREIRA, F. S. "A significação em Portais e a Abside, de Celso Loureiro Chaves". *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.67-76, julho/dezembro, 2012. http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_cap_06.pdf Acessado em: 05/2021.

_____. "Relações semânticas entre texto e música em Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa". *Musica Theorica*, Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, v.4, n.2, p.134-158, agosto a dezembro, 2019. <http://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/11> Acessado em: 05/2021.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. "Os Parentescos por Brincadeira". In: *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

RAMOS, Alcida. "Ensaio sobre o não entendimento interétnico". In: *Série Antropologia*. 444. 2014. http://dan.unb.br/images/doc/Serie_444.pdf. Acessado em: 05/2021.

RYAN, Tim A. "The Matter with Your Line": Gender, Sexual, and Racial Politics in Charley Patton's "Pony Blues". *The Journal of American Culture*, Volume 38, Number 1, March 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/jacc.12288>. Acessado em: 05/2021.

SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1968.

SCHWARTZ, Roberta Freund. "How Blue Can You Get? "It's Tight Like That" and the Hokum Blues". *American Music*, vol. 36 no. 3, 2018, p. 367-393. Project MUSE muse.jhu.edu/article/710715 Acessado em: 05/2021.

SMITHERMAN, Geneva. *Word from the Mother: Language and African Americans*. USA: Routledge, 2006.

STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

SZWED, John F. "Música Negra: Renovação Urbana". In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TAGG, Philip. "A análise de música popular: teoria, método e prática" (2006). disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808> Acessado em: 05/2021.

TRINDADE, Luis. *Genealogia da Música Popular Universalizada*. Porto: Contraponto, 1984.

ULANOV, Barry. *A História do Jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

VALVERDE, Paulo. "O Fado é o Coração: o Corpo, as Emoções e a Performance no Fado". 1993. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf Acessado em: 05/2021.

VELHO, Otavio. "Globalização: Antropologia e Religião". 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf> Acessado em: 05/2021.

Internet:

<https://www.dailynews.com/2018/03/15/bonnie-raitt-brings-country-blues-to-fantasy-springs-resort-casino-and-pechanga-resort-casino> (Acessado em: 05/2021).

<https://songofthelarkblog.com/2018/02/21/nora-douglas-holt-composer-critic-bombshell/> (Acessado em: 05/2021).

Músicas Mencionadas:

"Empty Bed Blues" (Bessie Smith, 1928)

https://www.youtube.com/watch?v=0BsIntS_lo4

"My Daddy Rocks Me With One Steady Roll" (Trixie Smith, 1922)

<https://www.youtube.com/watch?v=hHtSz4BooMA&t=14s>

"Sometimes I Feel Like A Motherless Child" (Marian Anderson, 1936)

<https://www.youtube.com/watch?v=783l05pCp-M>

"See See Rider" (Ma Rainey, 1924)

<https://www.youtube.com/watch?v=SBkfUMRZa1A>

"Statesboro Blues" (Blind Willie McTell, 1928)

<https://www.youtube.com/watch?v=fnWxZtl3ONY>

"Statesboro Blues" (The Allman Brothers Band, 1971)

<https://www.youtube.com/watch?v=ezPZxfS1jys>