

***BLACK BOTTOM BLUES:***  
Reflexões Etnomusicológicas  
e Historiográficas sobre  
Estereótipos do Blues

**BOTTOM BLUES:** Ethnomusicological and  
Historiographical Reflections About Blues  
Stereotypes.

*Alexandre Eleutério Rocha*<sup>1</sup>

*Antenor Ferreira Corrêa*<sup>2</sup>

*Submetido em 13/04/2024*  
*Aprovado em 22/05/2024*

## Resumo

Nosso objetivo é interrogar certas concepções sedimentadas sobre o *Blues* e mostrar como estas operaram ruídos semântico-hermenêuticos que, por vezes, impediram uma compreensão mais ampla e complexa desse centenário gênero musical afro-americano. A partir de análises e argumentações que consideram o *Blues* como uma manifestação dinâmica e processual, buscou-se aprofundar a compreensão estrutural inextricavelmente relacionada a fatores sócio-histórico-culturais. Dessa forma, alguns estereótipos e verdades essencialistas estabelecidas foram colocados em xeque: os que reduzem o *Blues* a uma forma de canção folclórico-popular essencialmente lamentosa e triste. Estes reducionismos, intencionais ou não, acabaram por excluir análises do *Blues* mais celebrativo, alegre, malicioso e dançante, ou seja, elementos que vão além das matrizes laborais-religiosas com suas cargas de sofrimento e/ou drama. A partir da pênade reflexiva composta por estrutura, processo, função, significação e hermenêutica, focamos na busca por conceituações e revisões teórico-analíticas fundamentadas em diálogos transdisciplinares entre Etnomusicologia, Musicologia, História, Antropologia e Sociologia.

**Palavras-chave:** *Blues*; estereótipos do *Blues*; matrizes do *Blues*; revisionismo histórico.

## Abstract

Our objective is to interrogate certain sedimented conceptions about the Blues showing how these notions came to create semantic-hermeneutic “noises” that, at times, prevented a broader and more complex understanding of this age-long Afro-American musical genre. Based on analysis and arguments considering the Blues as a dynamic and procedural manifestation, we sought to deepen a structural understanding inextricably related to socio-historical-cultural factors. In this way, some stereotypes and established essentialist truths were called into question: those that summarize the Blues as a form of folkloric-popular song that is essentially sorrowful and sad. These reductionisms, intentionally or not, ended up excluding analysis of the more celebratory, happy, malicious, and dancing Blues – elements that go beyond the work-religious matrices with their loads of suffering and/or drama. From the reflective pentad structure, process, function, meaning and hermeneutics, we focus on the search for conceptualizations and theoretical-analytical reviews based on transdisciplinary dialogues between Ethnomusicology, Musicology, History, Anthropology and Sociology.

**Keywords:** Blues; Blues stereotypes; Blues matrixes; historical revisionism

---

1 Jornalista, graduado em Comunicação Social pela UFC e em Antropologia pela UnB. É mestre em música pela UnB e doutorando pelo PPG em Sociologia da UnB.

2 Pesquisador apoiado com bolsa produtividade (PQ2) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq. Professor associado da Universidade de Brasília (UnB).

## Introdução

Em uma passagem de *A Voz Suprema do Blues*<sup>3</sup>, Ma Rainey sentencia: “Os brancos não entendem o *Blues*. Eles o ouvem, mas não sabem de onde vem. Não sabem que é a vida falando. Você não canta para se sentir melhor. Canta porque é um modo de entender a vida”. Pioneira e referencial cantora afro-americana profissional do *Blues*, Gertrude “Ma” Rainey (née Pridgett, 1886-1939) foi uma das primeiras do gênero a gravar discos<sup>4</sup> e, não menos importante, foi artífice do quase sempre subestimado e mal compreendido, mas absurdamente influente estilo: o “*Vaudeville Blues*”.

O enunciado de Ma Rainey traz consigo camadas de significações condensadas quando, já na década de 1920, a “Mãe do *Blues*” pareceu prenunciar os “ruídos semânticos e hermenêuticos” que desarmonizariam sobremaneira as possibilidades de amplo e profundo entendimento e interpretação do *Blues*. Ruídos que, estruturados e estruturantes, sedimentaram-se no conforto do estereótipo em longa existência. Nos referimos aqui a uma das mais duradouras - e problemáticas - representações criadas por vários agentes sociais que gravitavam em torno da história inicial do *Blues*: a de ser uma manifestação musical primordial e atavicamente lamentosa, melancólica e dramática. Um credo calcado, sobretudo, na reducionista seleção dos elementos e matrizes formatadoras desse secular gênero musical.<sup>5</sup>

A partir dessa constatação, neste artigo, propomos refletir sobre como a definição, concepção e percepção sedimentadas do *Blues* interferiram na criação de uma compreensão mais ampla, profunda e complexa desse centenário gênero musical afro-americano. A partir de análises e argumentações semânticas e sintáticas do *Blues*, enquanto manifestação dinâmica e processual, buscaremos colocar em xeque alguns estereótipos e verdades estabelecidas, tão essencialistas quanto reducionistas.

A fundamentação teórica para as considerações aqui apresentadas tem por base a tétrade estruturas, processos, funções e significações (ou pêntade, se levarmos em consideração a hermenêutica). Paralelamente, buscamos conceituações e revisões teórico-analíticas fundamentadas em diálogos transdisciplinares entre Musicologia, Etnomusicologia, História, Antropologia e Sociologia.

---

3 O título original deste drama-documentário é *Ma Rainey's Black Bottom* (EUA, 2020). Foi dirigido por George C. Wolfe, escrito por Ruben Santiago-Hudson e produzido por Denzel Washington, baseado na peça homônima de 1984 de August Wilson e centrado em uma densa e tensa sessão de gravação da “Mãe do *Blues*” na Chicago de 1927. Este documentário foi disponibilizado no Brasil pela Netflix.

4 Há incerteza quanto à data de nascimento de Gertrude Pridgett: algumas fontes indicam 1882, enquanto a maioria afirma ter ela nascido em 26 de abril de 1886. Tal imprecisão pode ser debitada à vaidade de Ma em aparentar ser mais nova, assim como ao descaso institucional dos brancos em relação ao registro de nascimento de negros, notadamente do Sul. Ver Lieb (1983), Davis (1998) e Obrecht (2004).

5 Uma rápida vista-d'olhos em vídeos “educativos” postados na plataforma *YouTube* dá conta de como essa representação parcial e estereotipada é longa e sedimentada, invariavelmente associada e limitada às funcionais matrizes laborais-religiosas carregadas de sofrimento e drama. Entre documentários, aulas e palestras que abordam a “história” do *Blues* e contribuem para perpetuar tais estereótipos, ver: <https://youtu.be/8cLEddrt-CI?si=SB4y0oawAyTqxjF5>; [https://youtu.be/NQe49MIUIPQ?si=p5Jv\\_mD1jTyUpbit](https://youtu.be/NQe49MIUIPQ?si=p5Jv_mD1jTyUpbit); [https://youtu.be/n\\_ADbojC7Sc?si=IkK5yHkF2q-2FO0tM](https://youtu.be/n_ADbojC7Sc?si=IkK5yHkF2q-2FO0tM); <https://www.youtube.com/watch?v=RNp9nR4Sflc>; <https://www.youtube.com/watch?v=zFiLmXVJg9Q>

## No início, era o grito?

Mesmo não trazendo intenção biográfica, *A voz suprema do Blues* (2020), com algumas licenças poéticas, faz um recorte temporal de uma personagem real fundamental para a compreensão do *Blues*. Ma Rainey foi quem, pioneiramente, teria unido, no início do século XX, o grupal e espetaculoso *vaudeville* ao individualista e intimista *Blues*. Gênero teatral de entretenimento variado de matriz francesa (Gebhardt, 2017), o *Vaudeville* ganhou enorme popularidade nos Estados Unidos a partir do início de 1880<sup>6</sup>, desenvolvendo-se a partir de muitas fontes (incluindo os *minstrels* e *freak shows*, *dime museums* e o *American burlesque*, entre outros *loci* de diversão popular, ou “popularesca”), sendo mesmo celebrado como “o coração do *show business* americano” (Abbot e Seroff, 1996).

Os *Vaudeville shows* afro-americanos eram itinerantes espetáculos de variedades que percorreram os EUA, *from coast to coast black*, erguendo barracas ou lonas de circo em pequenos vilarejos ou grandes cidades. Apresentavam peças teatrais jocosas, danças brejeiras e uma variada paleta musical folclórica e popular que se amalgamava e se formatava em diversos espaços culturais e geográficos, especialmente nas regiões Sul e Sudeste<sup>7</sup>. Destaca-se daí o *Blues*<sup>8</sup>, gênero musical que, amparado por uma ampla e genérica rubrica, amalgamava vasta paleta de manifestações musicais de nomeações êmicas diversas, mas que precisaria ser categorizado para o conforto taxonômico da nascente indústria fonográfica.

Muitas das primeiras vozes do *Blues* foram femininas, mas cuja contribuição foi, amiúde e de forma reducionista, categorizada como *Vaudeville Blues*, ou como, a *posteriori*, “*classic blues singers*”: alusão, nem sempre positiva, ao *status* ocupado pelas cantoras do *Vaudeville Blues*. Quando houve a necessidade de categorização em retrospecto por parte de pesquisadores, críticos musicais, produtores e folcloristas, essas cantoras foram por estes percebidas, em termos musicais, performáticos e poéticos, como distantes do *Blues* “autêntico” (leia-se rural, masculino e semi-folclórico). Para o musicólogo Gerard Herzhaft (1986), é, em certa medida, irônico e paradoxal que essas *classic blues singers* tenham aberto o caminho para a gravação do *Blues*, uma vez que “não representavam realmente o que era o *Blues* tocado e cantado em toda parte entre as populações negras do Sul” (idem, p.33). Afirmação que claramente não se sustenta quando cotejadas em várias pesquisas posteriores.

A partir da década de 1890, várias dessas vocalistas iniciaram suas carreiras profissionais cantando em *minstrels*, *medicine* e *Vaudeville shows* itinerantes. Essas apresentações foram uma das principais portas de entrada para artistas negros ao universo laboral de entretenimento, e seminais fenômenos performático-identitários ligados ao *Blues* comercial. Os *black minstrels shows* foram espetáculos teatrais que dominaram a diversão popular entre meados do século XIX e início do século XX, reunindo

---

6 “Forms of Variety Theater”, Library of Congress (1996) <https://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsforms.html>

7 Sobre a transição das canções negras na ascensão comercial do *Blues*, ver Abbot e Seroff (2007).

8 Sobre a complexa e caudalosa relação entre *Blues* e *Vaudeville* ver Abbot e Seroff (2017).

quadros cômicos burlescos e de variedades. Por sua vez, os *medicine shows* da virada do século eram mais mambembes – ou, como escreveu o jornalista Francis Davis (2003, p. 87), “*vaudeville* em miniatura, puxado por uma carroça à cavalo”<sup>9</sup> - mas igualmente itinerantes, regados à música, dança, humor, atos mágicos e teatrais, onde, também, eram vendidos “milagrosos” produtos medicinais e outras panaceias aos incautos.

Como essas cantoras não eram itinerantes, permaneciam nos teatros, salões de dança, clubes e cabarés voltados ao público negro, interpretando diferentes tipos de canções, notadamente as de forte carga erótica, repletas de malícia, bom humor, além de temas pungentes e lascivos. A performance podia ser dramática, expansiva ou teatral, refletindo suas origens artísticas. Assim foi com Ma Rainey, a celebrada “mãe do *Blues*”, mas também com Bessie Smith, Ida Cox e muitas outras que há tempos já performavam esses proto-*Blues* antes de suas primeiras sessões de gravação do *Blues*, no início da década de 1920, uma primeira onda fonográfica dedicada quase que exclusivamente a essas veteranas e glamorosas artistas.

O *Vaudeville Blues*, assim como o próprio *Vaudeville*, era voltado primordialmente ao entretenimento comercial. Tendo como *locus* principal espaços comandados por empresários negros, esse estilo majoritariamente urbano, nortista e feminino nasceu *pari passu* ao *Country Blues*, estilo de *Blues* rural, sulista e principalmente masculino (vastamente estudado e cultuado), cujos escritos tratam seus primeiros *bluesmen* como titulares das “raízes legítimas” do gênero<sup>10</sup>. Entretanto, esta classificação foi atribuída a *posteriori*<sup>11</sup>, pois é difícil dizer com que precisão as gravações masculinas feitas no final dos anos 1920 refletem tradições anteriores, pois a amplitude dos estilos rurais representados nesses discos, e o fato de que inúmeras canções eram comuns em todo o Sul, indicam que eles estavam explorando fontes deveras antigas. E mais: os *bluesmen* rurais cresceram durante o apogeu do *Vaudeville Blues* e foram claramente influenciados pelas tendências então atuais, sendo que vários artistas pioneiros foram também artistas de *minstrels* e *medicine shows*<sup>12</sup>.

Desde sua gênese, as representações construídas sobre o *Blues* por folcloristas, críticos musicais, historiadores, sociólogos, produtores e outros “sentinelas da tradição”<sup>13</sup>, emprestaram ao gênero características limitadas e limitantes, sobretudo aquela que trata da relação do *Blues* com a sexualidade, o erotismo e o humor. Esses atributos tão observáveis nas canções foram ignorados pela musicologia e historiografia canônicas, que impingiram ao *Blues* um clamor musical “pungente” e “lamentoso”. Esses estereótipos apresentam sérios problemas estruturais, discutidos a seguir.

---

9 No original: “the turn-of-the-century medicine show was vaudeville in miniature, vaudeville on a buckboard”. Ver também Oliver (1990); Hobsbawm (1989); e Abbott e Seroff (2017).

10 A começar por *Country Blues*, livro de Samuel Charters (1959), reconhecido como o primeiro estudo acadêmico dedicado ao gênero.

11 Sobre os mitos de origem do “primordial” *Country Blues*, ver Hamilton (2000).

12 Sobre a imbricada relação inicial o *Country Blues* e os *minstrels* e *medicine shows*, ver Wald (2004).

13 Expressão cunhada por Cerboncini (2018) para analisar as construções e disputas simbólicas que forjaram o que ficou conhecido como Choro, Samba e Pagode, imbricadas em representações conflitantes operadas por jornalistas, produtores, empresários, intelectuais e outros agentes sociais, legitimadores *outsiders*.

Se, por um lado, o *Blues* ofereceu exemplos comoventes e catárticos provenientes da canção popular, essa mesma tradição produziu milhares de canções de festa (as “*party blues*”<sup>14</sup>), animadas músicas de dança, cômicas e brejeiras e, se não otimistas, indubitavelmente irônico-celebrativas<sup>15</sup>. É um argumento válido o fato de o *slow drag*, um dos gêneros basilares do *Blues*, ter sido lento, mas não necessariamente triste: a *slow drag* era um ritmo *sexy*, popular entre os dançarinos da classe trabalhadora afro-americana em Nova Orleans e várias outras partes do *Deep South*<sup>16</sup>. Depois que o gênero se tornou mania nacional a partir da década de 1910, primeiramente difundido por meio de partituras, e desde 1920, em disco, as composições de *Blues* foram tocadas em diversos andamentos, não se restringindo, portanto, ao tempo lento. Essa variedade contribuiu no desenvolvimento de outros subgêneros do *Blues*.

Na maioria dos relatos sobre as origens do *Blues* o *Vaudeville* é mencionado *en passant* e, mais gravemente, como um exemplo da distorção comercial das origens folclóricas da canção afro-americana. A história do *Blues* com a qual estamos há tempos mais familiarizados é decerto aquela que se diz imemorial, rural e folclórica<sup>17</sup>, sendo importante portanto contextualizá-la. O *Blues*, que se configura estruturalmente na aurora do século XX, recebeu menções iniciais na literatura dedicada ao folclore e ao *Jazz*. Esses escritos, em sua maioria, limitavam o *Blues* a um tipo de canção folclórica (mais ou menos anônima e imutável, idealizada e limitada), ou como forma “precursora” do *Jazz*, digna de figurar em um capítulo ou dois dos compêndios dedicados a esse gênero. Foi somente ao final dos anos 1950 que se deu o início de uma bibliografia acadêmica e empírica, dedicada ao *Blues*<sup>18</sup>. No entanto, ainda eram escritos fortemente baseados em bibliografias anteriores.

Contudo, uma recente geração de estudiosos trouxe novos olhares e audições, sobretudo historiográficos e etnomusicológicos<sup>19</sup>, ao *Blues*. Muitas das bibliografias revisionistas indicam os palcos do *black vaudeville* como uma plataforma indispensável, embora menos explorada, para a ascensão comercial do *Blues*. Esses autores relatam ser o *Blues* muito mais um produto da vida urbana do que a expressão de costumes rurais. Eles apontam para uma história que não se iniciaria na varanda da casa de um *sharecropper*<sup>20</sup> negro, nem nos campos de algodão e igrejas na era da escravidão, mas com artistas profissionais nos circuitos sulistas de *Vaudeville*. Trata-se, portanto, de uma história muito distinta que esses pesquisadores passaram a explorar de forma paradigmaticamente ampla, complexa e profunda. Dessa maneira, foram de encontro aos limitados escritos anteriores e realizaram uma reconfiguração necessária ao *Blues*.

---

14 Sobre as chamadas “*party Blues*”, ver Charters (1959) e Calt (2002).

15 Como exemplo desse caráter festivo, ouvir a canção que dá título a esse artigo: *Black Bottom Blues*.

16 Sobre “*slow drag*”, ver Devi (2012). Retomaremos esse ponto mais adiante.

17 Para uma leitura crítica sobre esse credo, ver Gebhardt (2017).

18 Principalmente o já citado Charters (1959), assim como Oliver (1960).

19 Bastin (1995); Oakley (1997); Calt (2002); Davis (2003); Wald (2004); Monod (2007); Schwartz (2018); Goia (2009); Hamilton (2009); Devi (2012); Abbott e Seroff (2017); Murray (2017).

20 Meeiro: aquele que cultiva um terreno de outrem, com quem tem de dividir o produto daí resultante.

Essas novas revisões documentais e musicológicas demonstram que o *Blues* chegou aos anos 1920, ou seja, ao disco, trazendo uma breve história formativa como canção popular que remonta ao contexto pós-escravidão (a partir de 1864). Revelam, também, forte protagonismo feminino, uma ambientação urbana de um (tacitamente considerado rural) *Deep South* que incipientemente se industrializava. O revisionismo histórico mostra, ainda, que o gênero se consolidou no âmbito de um processo criativo que transcendeu antigos elementos folclóricos ou semi-autorais, como os *negro spiritual*, *work songs* e *field hollers*, com seus gritos primais. Esse desenvolvimento esteve fortemente atrelado ao já sedimentado universo do entretenimento comercial, via *minstrel*, *medicine* e *vaudeville shows*. Nesta perspectiva, os estudos apontam para um nascente *Blues* como música concebida para dança, diversão, riso e excitação.

Embora reconhecessem o fato de o *Blues* também haver se tornado uma canção popular e comercial, os folcloristas viam esse processo com alarme, equiparando a comercialização a um declínio na qualidade artística e na relevância cultural, associado a uma perda de autenticidade existencial, quiçá espiritual. Escritores de *Jazz*, como Blesh (1949), mostravam-se, se não favoráveis, pelo menos condescendentes ao *Blues* comercial. No entanto, poucos conheciam o *Blues* o suficiente para fazer mais do que pequenos comentários sobre alguns “artistas-chave” e gravações que chamassem sua atenção, especialmente aquelas que contivessem um bom e cidadão trabalho instrumental de *Jazz*, ou que trouxessem um nome masculino, rural e dramático, retroalimentando assim o credo folclorista. Ou seja: ou moderna ou tradicional, contanto que se adequassem a seus postulados políticos e demandas estéticas.

O que faltava a esses legitimadores *outsiders* era um senso e uma concepção do *Blues* como um tipo distinto de música, com sua própria personalidade, variedades estilísticas e histórias de desenvolvimento musical, processual, dinâmica e autônoma; percepções que tinham abrigo basicamente e somente entre os próprios músicos e seu público imediato. Um senso de *Blues*, enfim, que confrontasse o credo de acadêmicos e outros sentinelas da tradição que estabeleceram de modo canônico ser essa manifestação essencialmente lamentosa, além de folclórica, rural e masculina<sup>21</sup>. Constituíram, portanto, questionáveis usos, valores e funções.

## Sobre usos, valores e funções

Compreender o fenômeno musical, no entender do musicólogo Nicholas Cook (1992), além da familiaridade para com a música (ou seja, pré-requisito para qualquer análise sensível), exige também saber sua proveniência, sua época e os usos aos quais se destina. O mesmo é válido para o *Blues*. E mais: necessita-se interpretar os sistemas entrelaçados de seus signos interpretáveis<sup>22</sup>, aprofundando suas camadas de significações culturais. E, ainda imersos na reflexão sobre a compreensão musical, suas camadas

---

21 Esses três caracteres (folclórico, rural e masculino) foram problematizados em Hamilton (2000) e Rocha (2022).

22 Para Geertz (1989), a cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidos e faz parte de um contexto, com sistemas entrelaçados de signos interpretáveis. Ele afirma que “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, comportamentos, instituições ou processos; é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descrita com densidade” (p. 24).

hermenêuticas, semânticas e seus usos, remetemo-nos a dois colegas de Cook, dois etnomusicólogos e dois cientistas sociais.

O musicólogo e semiólogo Gino Stefani (1987), reconhecendo a ambiguidade característica dos sons - apesar de todos os sistemas, regras e usos -, e considerando que a experiência musical é governada por um grande número de códigos articulados, propõe a busca pelos "níveis de sentido" na linguagem musical. Estes representam tanto a competência comum quanto a especializada de músicos e "não-musos"<sup>23</sup>. Os "níveis de sentido" permitem articular elementos intrínsecos e extrínsecos (e "paramusicais"), bem como abarcar "experiências próximas e distantes". Esses níveis de sentido são dados pelos "códigos gerais"<sup>24</sup> de percepção sensorial e mental, pelas "práticas sociais" de um grupo específico, pelas "técnicas musicais" empregadas no "estilo" do autor e pela própria natureza da "obra".

Já o antropólogo Clifford Geertz (1997), ao investigar como seria possível conhecer o modo como um nativo pensa, sente e percebe o mundo, busca interpretar o significado da ação para eles a partir da categoria "ação simbólica". Geertz postula ser mister ver o mundo do "ponto de vista" dos nativos. Esse seria um dos modos para melhor compreender e relativizar as representações que a sociedade faz de si mesma e do outro com base nos significados simbólicos intrínsecos à noção do "eu". Para ele, a forma mais apropriada de abordar a questão seria vê-la a partir dos conceitos de "experiência próxima" e "experiência distante". A definição de "experiência próxima" refere-se àquela que uma pessoa (um informante) usaria para, de forma fácil e natural, descrever o que seus semelhantes veem, sentem, pensam e/ou imaginam; e que ele próprio facilmente entenderia, se outros a utilizassem da mesma maneira. Ou seja, os sujeitos utilizam-se do conceito espontaneamente, unindo naturalmente as ideias e realidades que representam. Já a "experiência distante" é aquela que quaisquer especialistas utilizam para alcançar seus objetivos científicos, filosóficos e práticos.

Na relação entre o *Blues* e os sujeitos sociais, considerados segundo as suas experiências "próximas" ou "distantes" (como músicos e público nativo, de um lado, e pesquisadores e público leigo, do outro), a importância da necessidade de um domínio mais amplo possível dos "níveis de sentido" entre *insiders* e *outsiders* torna-se premente. A questão é: a análise crítica de um *outsider* possuidor de conhecimento técnico musical teria mais relevância que a de um *insider*? Quem, ou qual grupo, estaria mais apto a atuar como "legitimador"?

Robert Merton (1972) pode lançar luz sobre essa questão, ainda que de forma tangencial. Para o sociólogo, grupos em contato podem disputar a prerrogativa de acesso à verdade. A doutrina do *insider* postula que aqueles que tiveram certas experiências possuem o monopólio, ou o privilégio, de acesso a um determinado tipo de conhecimento. Como membro de um grupo social específico ou detentor de mercado

---

23 Assim categorizados por Tagg (2011), os iletrados em termos de notação musical, sem um treinamento formal em música, mas que guardam apurado interesse em música e suas funções socioculturais.

24 O "código geral" refere-se aos esquemas cognitivos, motivações e atitudes antropológicas, bem como às convenções básicas por meio das quais percebemos, construímos ou interpretamos cada experiência (sonora). As "práticas sociais" englobam os projetos e modalidades de produção, tanto material quanto simbólica, dentro de uma sociedade específica. As "técnicas musicais" incluem teorias, métodos e artifícios que são mais ou menos específicos e exclusivos das práticas musicais. Os estilos abrangem períodos históricos, movimentos culturais, autores ou grupos de obras. O "opus" diz respeito a obras ou eventos musicais únicos em sua individualidade concreta (Stefani, 1987).

estatuto social, o *insider* seria dotado de uma compreensão especial sobre questões imperiosamente obscuras aos outros. Admite-se, inclusive, a existência de um “modo de ser e compreender” o mundo próprio do *insider*, um *ethos* nem sempre possível de ser verbalizado, pois nem sempre é consciente. Já os *outsiders* alcançariam tal conhecimento somente a um custo muito grande (não raras vezes, inalcançável). Merton considera também uma outra abordagem que confere aos *outsiders* o privilégio do conhecimento. Isso se justificaria pelo fato de estarem situados “fora” do grupo sobre o qual tratam, trazendo, assim, uma perspectiva mais independente e, portanto, mais crítica e menos tendenciosa. Em vista disso, teríamos que indagar: a partir das representações sobre o *Blues* criadas há muito por *outsiders* e retroalimentadas por *insiders*, sedimentadas e perpetuadas, o quanto de legítimo têm essas representações?<sup>25</sup>

Já pela Etnomusicologia, John Blacking (1995) buscou um modelo de investigação analítica que enxerga “conceitos” e “definições” como interligados, sem distinção causal, focando na correlação entre verbalização e conceito. Enquanto o “conceito” é algo concebido pelo pensamento de alguém, podendo variar de pessoa para pessoa, a “definição” representa uma explicação mais objetiva, sendo, assim, o significado de algo. Para Blacking, não existiria privilégio *a priori* de uma terminologia não técnica por oposição a uma terminologia técnica, ou “dois níveis de ideação”. E mais: forma e função, ou contexto, estariam intimamente relacionadas, pois a música é essencialmente uma atividade social. Assim, ele busca não sobrepor conceitos nativos a conceitos ocidentais, mas relacioná-los, verificando correspondências em vez de reconstruir sistemas em sua totalidade.

Blacking (2007) defende ainda que uma das possibilidades para se compreender a significação atribuída pelos indivíduos aos símbolos musicais é através de um processo dialético entre as percepções de “informantes” e “analistas”. Essa dialética gera um confronto entre conhecimentos técnicos e experiências, permitindo que os “informantes” participem do “processo intelectual de análise”. Relacionar as concepções e práticas dos “grupos sonoros” com outros grupos sociais seria uma segunda fase do processo, segundo Blacking, com o intuito de observar como a aquisição de habilidades musicais se relaciona com experiências sociais. Por “grupos sonoros” entendem-se os grupos que compartilham da mesma noção do que é música (ou uma linguagem musical comum) e seus usos, possuindo, assim, competências (de produção e recepção) específicas que moldam seu gosto, prática e seu consumo musicais.

Voltando à seara musicológica, temos Richard Middleton (1990), em diálogo com o linguista Roman Jakobson<sup>26</sup>. Partindo das “funções da linguagem” (referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética) propostas por Jakobson

---

25 Não faz parte do escopo desse artigo discutir ou problematizar sobre a atualidade ou a adequabilidade de conceitos como “*insider*” e “*outsider*”, “*êmico*” e “*ético*” (Pike, 1990), “*experiência próxima*” e “*experiência distante*” (Geertz, 1997), ou mesmo “*lugar de fala*” (Ribeiro, 2017). Optamos por manter os termos *insider* e *outsider* para facilitar e simplificar a compreensão dos pontos de vista/escuta obtidos, bem como dos contextos dos atores sociais envolvidos no fenômeno cultural do fazer musical.

26 Uma vez que a canção é um complexo sistema de “*signos*”, e as várias funções comunicativas estão sustentadas em vários graus por *signos* que a compõem, Jakobson (1975) defende que essas funções estão presentes simultaneamente em toda mensagem (embora, uma predomine sobre as outras).

(1975), Middleton propõe uma “tipologia de valores”<sup>27</sup> envolvidos na canção popular. Supondo que os “valores” só podem ser avaliados em relação aos interesses envolvidos, sem um ponto de perspectiva objetivo e fixo a partir do qual possam ser mapeados e classificados, ele, assim, os elenca: “valores posicionais”; “comunicativos”; “rituais”; “técnicos”; “políticos”; e “valores eróticos” (a música envolve, energiza e estrutura o corpo, sua superfície, músculos, gestos e desejos). É interessante considerar os caracteres percebidos e/ou compreendidos do *Blues*, apesar de pouco comentados (como o erótico e o humor), a partir dessas “tipologias”, especialmente a última, cuja “função conativa” ou “apelativa”, com ênfase no destinatário, visa à persuasão através da mensagem transmitida.

Por fim, Alan Merriam, considerando a música como um comportamento funcional e integrante da cultura humana, que reflete a organização social em que se insere, compreende o som musical como o resultado dos processos comportamentais moldados por valores, atitudes e crenças das pessoas de uma determinada cultura. Com uma abordagem investigativa para além dos componentes estruturais, o etnomusicólogo posiciona o fazer musical no seu “contexto social total”, valorando assim a noção de obra musical como “fato social”, abarcando todo o espaço social onde ela se materializa e se realiza. Merriam já estabelecera que estudar a função da música vai além de compreender “o que” ela é: deve-se entender “o que” e “o como” ela representa às pessoas. Assim, “função pode significar a eficiência específica de qualquer elemento que atenda às demandas de uma situação, ou seja, que seja capaz de responder a uma necessidade objetivamente definida” (Merriam, 1964, p. 211).

Merriam estabelece, também, a diferenciação entre “uso”, como relativo à situação na qual a música é empregada na ação humana, e “função”<sup>28</sup>, que se refere às razões do uso ou emprego da música e aos propósitos mais amplos a que esse emprego serve. Em outras palavras, ele parte dos diversos usos e chega às funções que a música desempenha na sociedade. O uso da música evidencia os vários modos pelos quais ela é empregada socialmente, isto é, nas práticas cotidianas, isoladas ou em conjunto, com outras atividades. A elas também poderiam ser acrescentadas as significações emotivas ou simbólicas advindas dessas práticas.

É importante considerar que, para muitos homens e mulheres do *Blues*, havia certa conveniência em retroalimentar o credo lamentoso de sua música, especialmente quando isso os proporcionasse benefícios materiais (econômicos, sociais) e simbólicos (culturais) e ingresso no universo branco. Afinal, poucos parecem conseguir, demonstrar ou querer, aprofundar as camadas de significação de sua própria arte, uma vez que seus criadores, enquanto “grupos sonoros”, a definem em grande medida de forma lírica

---

27 Middleton categoriza os valores da seguinte forma: “posicionais” (a maneira como os gostos e valores individuais se cruzam com as normas do grupo); “comunicativos” (a música “diz algo”, similar às funções emotiva e referencial de Jakobson); “rituais” (criação de solidariedade, consciência dos problemas cotidianos; função fática); “técnicos” (explicitam como a música é feita, tornam familiar seus códigos, normas e fórmulas; função metalingüística); “políticos” (podem ser expressão de identidade ou protesto; funções fática, emotiva e referencial).

28 Embora alguns autores considerem o caráter funcionalista anacrônico, a categorização de Merriam acerca das “funções sociais da música” ainda se mostra instrumental útil para pensar a amplitude e a profundidade social dessa manifestação. José Jorge de Carvalho, por exemplo, advoga que as teorizações mais pertinentes seriam as que permitissem amplo espaço para argumentos estruturalistas e funcionalistas, promovendo, assim, análises sensíveis ao contexto (Carvalho, 2000, p.4).

e emocional<sup>29</sup>. Nos remeteríamos, assim, ao processo dialético apontado anteriormente por Blacking (2007) para compreender a significação simbólica construída pelos seres humanos por meio da experiência musical.

Se recorrermos à bibliografia canônica à disposição<sup>30</sup>, como os primeiros escritos de folcloristas, historiadores, sociólogos e musicólogos, veremos similar embaraço: eram “experiências distantes” em forma de textos recheados de dados imprecisos (geográficos, biográficos, musicológicos, etc.) e de informações pouco confiáveis (achismos, ilações, fontes de segunda mão)<sup>31</sup>. Isso se deve, em grande parte, à falta de documentação de referência, às limitações etnocêntricas dos escribas e, especialmente, aos próprios artistas, cujas entrevistas a respeito do *Blues* pareciam mais uma forma de interpretação em si mesmas, priorizando “conceitos” em vez de “definições”. Relatos de pioneiros *bluesmen*, como Leadbelly (1936) e Big Bill Broonzy (1955), reforçavam o estereótipo do *Blues* lamentoso e rudimentar, para satisfazer a idealização de pesquisadores e plateias românticas. Isso acabou por sedimentar esse senso comum na literatura clássica do gênero.

Adensando ainda mais essa reflexão, surge a concepção de que certas experiências sociais conferem a seus atores a autoridade para descrevê-las. Ou seja, trata-se da delicada e complexa ideia de medir a credibilidade de um discurso/narrativa pelas credenciais de seu autor. Nesse contexto, tais credenciais acomodam a presença de uma experiência pessoal e direta que simultaneamente informa e justifica a narrativa. Esse argumento da defesa de que o protagonista necessariamente vivenciou o que se propôs a narrar, no entanto, nos alerta Marana Borges (2019), habilita somente uma classe de pessoas como apta ao relato. Daí emerge um embaraço epistemológico: a primazia de certos atores sociais no acesso a um tipo de conhecimento que, posteriormente, fundamentará uma narrativa histórica. A pesquisadora, baseada em Robert Merton (1972), denomina essa primazia de “privilégio epistemológico”.

Fenômeno localizável na produção historiográfica sobre o *Blues*<sup>32</sup>, a ideia sugere a seguinte relação de causalidade: primeiro, experimenta-se algo significativo denominado, de forma vaga, como “vivência”; ao fazê-lo, adquire-se conhecimento sobre essa vivência; e, finalmente, pode-se falar e descrevê-la. “Não somente podemos”, mas “se o fizermos, teremos a garantia de que o relato será correto e fiável” (Borges, 2019, p. 3). Mas essa posição apresenta alguns problemas: (i) mesmo se considerada didática, não há garantia de que passar por uma experiência assegure a sua “correta descrição” (uma ideia em si problemática); (ii) a relação causal entre relato e experiência determina que o único método para verificar a precisão do relato seja confrontando-o às suas causas, ou seja, a vivência, que é sempre privada e idiossincrática; (iii) o autor da descrição seria a um só tempo “advogado” e “juiz”, comprometendo assim a imparcialidade na avaliação da correção universal do relato.

29 Sobre possíveis formas de se conceituar o *Blues*, ver Wald (2010).

30 Sobre bibliografias canônicas, ver Lomax (1938); Blesh (1949); Chase (1957); Ulanov (1957); Stearns (1964).

31 Ver Hart (1910); Work (1915; 1940); Odum (1926); Thomas (1926); Johnson (1927); e White (1928).

32 Localizável, mas não exclusivo: mesmo no senso comum é usual a admissão de que um dado grupo é detentor único de determinada vivência.

Assim, não nos parece exagero inferir, e Geertz (1997) talvez corrobore, que o sujeito que escreve sobre uma “experiência distante” a partir do relato de agentes sociais locais, os *insiders*, pode estar se valendo de uma narrativa construída artificialmente sobre uma “experiência próxima”. Esta, internalizada através da prática cotidiana, se materializa em relatos que os nativos imaginam que o etnógrafo quer ouvir, adquirindo, assim, um caráter de “autenticidade”. O jornalista Mark Humphrey (1993) nos lembra que muitos estudantes universitários brancos dos anos 1960 preferiam entrevistar pesquisadores, *scholars* e seus próprios professores, em vez de buscar fontes primárias, mesmo quando muitos pioneiros do *Blues* estavam vivos e “disponíveis”. Esses alunos argumentavam que os artistas, marotamente, respondiam o que achavam que os acadêmicos queriam ouvir, sendo assim, dúbios, contraditórios e pouco críveis. Suas respostas mudavam no dia seguinte, de acordo com o humor da hora, quando poderiam oferecer dados biográficos vagos e relatos artísticos autoexultantes. Com esses relatos mutáveis, os músicos intencionavam divertir-se, conformar e/ou enganar os entrevistadores e, sobretudo, elevar seu protagonismo na história do *Blues*, algo decerto valioso socialmente (Cf: Rocha, Pereira, Cayón Durán, 2022). Como bem resumiu o estudioso do *Blues* Dick Waterman: “quando você fala com os velhos *bluesmen*, eles vão dizer o que acham que você quer ouvir” (*apud* Humphrey, 1993, p. 364).

Concluindo o tópico, recorremos a Borges (2019), que aborda a discussão entre historiadores sobre o conceito de “distanciamento histórico”. Esse conceito refere-se a uma passagem de tempo suficiente para permitir que o estudo do passado remoto aconteça com maior objetividade e desprendimento emocional. De um lado, alguns defendem ser inevitável a saturação do gênero do testemunho para a historiografia, à medida que a sociedade se afasta dos eventos do passado recente e, inclusive, com a paulatina morte das testemunhas oculares: “velhos mitos e estereótipos estão sendo superados, graças tanto à pesquisa histórica factual de perfil profissional quanto ao [...] desprendimento político que o ‘distanciamento histórico’ possibilita” (Fico *Apud* Borges, 2019, p.9). Tal definição, contudo, pode ser enganosa. A outra ponta do debate critica a percepção naturalizada do distanciamento histórico como algo objetivo e inevitável com o passar do tempo. Deve-se ter em conta que tal distanciamento é uma construção, inerente a toda relação estabelecida com o passado, que varia da “proximidade mais imediata” ao “desapego”<sup>33</sup>. O distanciamento histórico não pode ser alcançado linearmente, baseado apenas na cronologia dos anos passados. Trata-se de um processo que envolve uma sucessão de fatores e tensões de ordem ideológica, afetiva, cognitiva e formal da linguagem.

Uma lição possível a ser extraída da historiografia (do *Blues*) é a necessidade de rigor analítico e hermenêutico sobre (todas) as narrativas, relatos e fontes.

---

33 “*immediacy*” e “*detachment*” (Phillips *apud* Borges, 2019, p. 09).

## Arquitetura de vários níveis: características sintático-semânticas do Blues

O semioticista Charles Morris (1976), partindo da proposta de Charles Peirce, distingue três dimensões do signo: "sintática", "semântica" e "pragmática". Estas possuem interconexão complexa e conflituosa e levam em conta a lógica de cada conjunto de "textos" sujeitos à análise. O etnomusicólogo Charles Keil (1966), por seu turno, vincula a análise do nível "sintático" ao contexto cultural, descrevendo-a de acordo com a consistência e a congruência estilísticas, em conformidade com os elementos discursivos e as regras que os governam. A "sintaxe" trata dos relacionamentos que são estabelecidos no nível dos signos ou da expressão. Se a "expressão" é comparável a uma "arquitetura de vários níveis" (Pedro, 2012), que origina uma série de categorias de diferentes ordens e hierarquias, na música não caberia uma "hierarquia sintática", pois todos os elementos estão em interação e contribuem com suas características para o resultado final. O uso da sintaxe, assim como a métrica e as escolhas lexicais, contribui para a identificação de um gênero musical e, igualmente, para a individualização do estilo de um autor. Tanto na música quanto na letra os diferentes níveis de complexidade são expressos na sintaxe, considerada no sentido mais amplo do relacionamento entre as partes.

Ao associar esses esquemas classificatórios à música, pode-se entender melhor as diferentes dimensões do *Blues*. Assim, pensar numa "arquitetura de vários níveis" é possível, pois, no caso do *Blues*, têm-se como características sintáticas mais decisivas: "escala *blues*" e *blue notes*; progressões harmônicas e estrutura lírica; sonoridade (ou caráter) *bluesy*; acorde construído com as terças maior e menor simultâneas; vibrato; "grito"; falsete; "chamada e resposta"; e *riff*. Todas as categorias são padronizadas, e os modelos de aproximação geral nem sempre são contemplados explicitamente. Portanto, não devem ser considerados valores indissociáveis, mas sim elementos comuns e fundamentais à tradição do *Blues*. E, sobretudo, nos ajudarão a revelar o quanto esses elementos sintáticos estão intrinsecamente associados a componentes semânticos: definições e conceitos, experiências próximas e distantes, *insiders* e *outsiders* dialogando/digladiando.

### "notas bárbaras": escala blues e blue note

Criada no contexto escravagista (Stearns, 1964), a "escala *Blues*" caracteriza-se pela incorporação da *blue note*, célula básica do *Blues* que empresta fascinação especial à estrutura harmônica, às melodias e às improvisações. Essa escala resulta da confrontação de dois sistemas acústicos: o pentatônico e o tonal (temperado), advindo daí o nome *pentablues*. As escalas *blues* provêm das notas da escala europeia, mas são frequentemente tocadas com sutis variações intervalares. Isso reflete a tentativa de os músicos negros tocarem como cantavam (Charters, 1993), ou seja, adaptando os quartos de tom da música africana aos instrumentos temperados europeus. A *pentablues* é, portanto, a escala pentatônica à qual foi acrescida mais uma nota: a quinta bemol, no caso da pentatônica menor, ou a terça bemol, na pentatônica maior. Esta nota ficou, então, conhecida como *blue note*.

Rapidamente, mas não sem conflitos, os músicos negros assimilaram o sistema tonal, com apenas duas notas da escala mantendo ainda uma entoação "dúbia" (Muggiati, 1985). Na pentatônica maior, por exemplo, poderíamos pensar que os primeiros músicos de *Blues* não deixavam preciso se cantavam as notas Mi ou Mi bemol, o que levou à configuração da escala contendo ambos os intervalos de terça maior e menor: C, D, Eb, E, G, A (em uma escala iniciada na nota Dó). Essa variação intencional no intervalo de terça introduz ambiguidade ao sistema tonal, já que é o terceiro grau da escala que determina o modo (maior ou menor) de uma música.

Quando *hollers* ou *work songs* (duas das matrizes musicais do *Blues*) eram interpretados sem acompanhamento, utilizava-se a escala pentatônica variando, entretanto, sutilmente o terceiro grau da escala. Dessa forma, essa entoação não podia ser grafada de forma exata, já que os quartos de tom não fazem parte do sistema temperado ocidental. Os instrumentistas, por sua vez, adaptaram esses quartos de tom ao temperamento, oscilando entre intervalos de terça maior e menor; assim, impingindo um caráter harmônico-melódico "pungente" às canções (Elrich, 1977), independentemente do andamento destas.

Essa indeterminação entre maior e menor tornou-se uma característica do *Blues*, isto é, a indefinição no estabelecimento de uma tonalidade (maior ou menor) absolutamente precisa. Isso ocorre pois existe um *continuum* de configurações de terças maiores e menores que se encontram na maioria das composições. Alguns preferem analisar essa concomitância como a extensão harmônica de forma a incluir o intervalo de nona aumentada a um acorde maior. Dessa maneira, a terça menor não seria realmente uma terça, mas sim uma nona aumentada (C, D, D#, E, G, A). Entretanto, independentemente das nomenclaturas analíticas, a resultante sonora percebida é de ambiguidade tonal, mesmo em instrumentos temperados. Os pianistas, por exemplo, descobriram maneiras de obter variação tonal rápida tocando, simultaneamente, nos modos maior e menor, às vezes o maior na mão direita e o menor na esquerda, criando um "*feeling*" harmônico na ambiguidade. Os músicos passaram, também, a usar melodias contendo a terça menor em tonalidades maiores, resultando em um especial "colorido" harmônico (Berendt, 1975). Foi, talvez, por essa ambiguidade tonal que, no início, alguns músicos chamaram as *blue notes* de notas "rebeldes", pois não se adaptavam facilmente a um sistema específico. No jargão dos músicos eram, assim, denominadas *dirty notes*. O conhecido saxofonista, cantor e *bandleader* norte-americano Rudy Vallee, comentou em 1930: "toquei certa nota de qualidade *bárbara* no meu sax, muito suavemente, e fiquei atento ao efeito sobre a assistência, um vivaz soerguer de pernas e pés" (*apud* Stearns, 1964, p. 19).

Com relação às *blue notes* escritas em notação convencional, o etnomusicólogo Elijah Wald (2010) observa que, como acontece com qualquer descrição que usa termos europeus formais para grafar estilos não europeus, isso é uma simplificação. Qualquer bom cantor de *Blues* utiliza uma ampla gama de microtons e se move entre eles com uma liberdade e sutileza que não podem ser capturadas na notação ocidental. Muitos dos instrumentos do *Blues* mais populares (a gaita, o saxofone, a guitarra *slide* e o banjo) eram preferidos justamente porque permitiam a manipulação dos intervalos (já que não possuem afinação fixa no sistema temperado. O banjo e a guitarra convencional

permitem a emissão de microtons por meio da técnica do *bending*), ampliando, assim, a gama de diferentes significações e emoções transmitidas, que vão da dor e traição ao desejo e calor sexual (Cf: Bonnie Raitt<sup>34</sup>). A canção *Black Angel Blues* de Tampa Red mostra a possibilidade de variar a terça em um instrumento temperado (guitarra) pelo uso do artifício do *slide*<sup>35</sup>. A coexistência dos modos maior e menor torna-se aparentemente paradoxal, pois há diversos exemplos de canções em andamento lento e sonoridade “melancólica” cuja poesia é celebrativa do amor sexual ou evocativamente otimista. Há também o inverso, canções animadamente ritmadas cujas letras discorrem de forma irônica sobre relações conflituosas ou condições aflitivas.

Pelas *poiesis* e *estesis* afro-americanas, tonalidades menores e *blue notes*<sup>36</sup> não representariam estados de espírito essencialmente melancólicos: são utilizadas, sobretudo, para gerar significação enfática, expressão indicativa de aguda perturbação e complexa emoção, certamente agridoce, restrita a uma nítida e uníssona emoção (ver: Rocha, Pereira, Cayón, 2022). Notemos, aliás, que afro-americanos utilizam igualmente essa inflexão “vacilante” na linguagem vernacular, conhecida como *signifying*, especialmente quando estão particularmente envolvidos naquilo que desejam expressar. Refletindo sobre a inflexão discursiva da poética do *Blues*, dúbia e intrincada, postulamos uma aproximação a essa linguagem vernacular afro-americana. O *signifying* é uma prática que envolve a expressão indireta de ideias por meio de zombarias lúdicas e críticas inteligentes, é a reversão de sentido e a intenção codificada de dizer algo “significando” seu oposto. Trata-se de uma técnica para exprimir ideias ambíguas por meio de perícia verbal argumentativa, lançando mão da ironia, esperteza, persuasão e jogos verbais. Ao usar de insinuações e conversas dúbias e codificadas, compreendidas apenas pelos membros da própria comunidade, o *signifying* permite ao falante, sem custo de represália, expressar suas opiniões ou sentimentos ousados, satíricos ou paródicos<sup>37</sup>.

Diante disso, conclui-se que interpretar a entonação “vacilante” do *Blues* como índice de estado de espírito igualmente “vacilante” - lastimoso, deprimido e sombrio, de distanciamento e alienação do mundo – é usar o “ouvido” inapropriada e etnocentricamente, ou seja, aplicando os hábitos culturais, os “códigos gerais” (Stefani, 1987) do ouvinte formado pela tradição europeia, à percepção de estilo negro de expressão.

## Estruturas harmônicas e líricas

Esmiuçando e esticando mais um pouco a malha definidora, o *Blues* caracteriza-se por uma progressão harmônica básica, que serve como articulação, e uma parte cantada poética, cujo *chorus* ou verso geralmente cai num padrão 4/4 de 12 compassos,

---

34 <https://www.dailynews.com/2018/03/15/bonnie-raitt-brings-country-blues-to-fantasy-springs-resort-casino-and-pechanga-resort-casino>

35 Tampa Red (“*Black Angel Blues*”, 1929) <https://www.youtube.com/watch?v=JQfvbdBCFTA>

36 Que remontariam mesmo a práticas verificadas na África ocidental (Ver: Miller, 1975). Retomaremos, adiante, a problemática generalização da alcunha “África Ocidental”.

37 Sobre o *signifying*, e também as *signifying songs* presentes em vários tempos históricos afro-americanos pré-Blues, ver Jones (1964), Stearns (1964), Szwed (1970), Gates (1989), Floyd (1995), Mintz e Price (2003).

em torno de três funções: tônica, subdominante e dominante. Partes divididas em três subpartes de “chamada e resposta” com esquema de rima geral AAB<sup>38</sup>, embora existam variações por contração (oito compassos) ou expansão (16 ou mesmo 24 compassos). O historiador Paul Oliver (1990) lembra que, na virada do século XX, quando o *Blues* ao violão estava se tornando moda entre os artistas negros do Sul, suas estrofes aparentemente consistiam em declarações conversacionais repetidas três vezes, formando uma estrofe AAA. Há também registro de estrofes nos esquemas AB<sup>39</sup>, AAAB<sup>40</sup>, ABB<sup>41</sup>, ABAB<sup>42</sup>. Essas disposições não convencionais dão lugar a uma resposta do instrumento, sendo essa interação entre canto e parte instrumental outra característica do *Blues*: o instrumento prolonga ou imita a voz humana<sup>43</sup>.

A peculiar estrutura do *Blues* (geralmente consistindo de longas frases vocais de dez pulsos, ou *beats*) permitiu que suas canções fossem compostas por uma série de frases completas ajustadas a uma melodia relativamente curta. À medida que o *Blues* caminhou para estrofes de letras rimadas, apresentadas em forma de dístico (estrofe mínima, composta de dois versos, também chamada de parêntese) com a primeira linha repetida, ele manteve sua relação inicial com a fala sem adornos. Convém lembrar que o verdadeiro assunto de tais canções era amiúde o próprio cantor, alocado na vanguarda de suas letras, ainda que de modo indireto e, por vezes pouco claro. Um *Blues* normalmente envolveria declarações discursivas desconexas na forma de versos unidos por rima, e não por um tema ou tópico expresso (Oliver, 1990).

A estrutura de 12 compassos não é exclusiva do *Blues*, pois também é usada em gêneros como o *Jazz*. Embora essa estrutura métrica seja similar nesses outros gêneros, os demais elementos sintáticos recebem tratamentos distintos e próprios aos estilos utilizados. Portanto, somente esse fundamento métrico (frases estruturadas em 12 compassos) não é suficiente como critério definidor do que é ou não *Blues* ou seus subgêneros. Entretanto, o que melhor define “técnicas” (Stefani, 1987) ou estilos específicos de *Blues*, defende Keil (1966), são variações de “textura” (a maneira como uma voz se relaciona com o acompanhamento instrumental ou com as linhas melódicas de outros instrumentos). Esses elementos também são sintáticos.

Essa variedade de tratamentos de uma “estrutura *blues*” típica apresenta significações sociais conflitantes: para alguns, tudo poderia ser descrito como *Blues*; outros defendem diferenças e estabelecem limites variáveis sobre o que é ou não *Blues*. Para o crítico musical afro-americano e *insider* Albert Murray (2017), o tratamento com orna-

---

38 Ouvir, por exemplo, Blind Lemon Jefferson: *Long Distance Moan* (1929), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pSJ\\_KBndVFQ](https://www.youtube.com/watch?v=pSJ_KBndVFQ)

39 Ouvir, por exemplo, Blind Willie McTell: *Lord Send Me An Angel* (1935), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4MtxY09\\_ZVE](https://www.youtube.com/watch?v=4MtxY09_ZVE)

40 Ouvir, por exemplo, Wiley Barner: *If You Want A Good Woman Get One Long And Tall* (1927), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=G05k\\_S4Y0Vw](https://www.youtube.com/watch?v=G05k_S4Y0Vw)

41 Ouvir, por exemplo, Robert Wilkins: *Alabama Blues* (1929), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sDXwCFNrONQ>

42 Ouvir, por exemplo, Son House: *My Black Mama* (1930), <https://www.youtube.com/watch?v=A4TuOPhpxx0>

43 Qualquer combinação dessas formas era, teoricamente, passível de ocorrer no *Blues*, de modo que AAAA B, AA BBB, A BBB, A BABAB, AA BAA B e outras estruturas semelhantes fossem possíveis, se não prováveis. D decerto a forma mais estranha e rara de repetição de linha no corpus é A BA, como em *Little Girl in Rome* de Otto Virgial, 1935, <https://www.youtube.com/watch?v=DhBP-ffTFq0>. Sobre formas ver: Keil (1966) e Herzhaft (1986) e, sobretudo, Taft (2006), que faz extensa e detalhada análise das formas líricas do *Blues*.

mentação excessiva, o uso de certos efeitos, sentimentalismos ou exagerado virtuosismo técnico seriam rejeitados por contrariar o *Blues*, que normalmente busca expressar sua própria realidade cotidiana, ou seja, a “experiência próxima” (Geertz, 1997).

Definir o *Blues* por meio de estrofes e formas decerto satisfaz a análise musical que procura convenientemente fixar cada gênero musical a partir de uma forma pré-determinada, ou seja, uma “experiência prescritiva” (Moore, 1993). Tal definição, em termos musicais europeus, foi rejeitada pelo crítico musical e *insider* LeRoi Jones, por “colocar a carroça antes do cavalo: o fato é que [estas formas] são tentativas de explicar um sistema musical em termos de outro, de descrever uma música não diatônica em termos diatônicos” (1964, p.34). O problema é que grande número de peças negras ficaria de fora dessa regra, músicas que, sem deixar de pertencer à tradição do *Blues*, não respeitam, por exemplo, o esquema normativo de três versos e 12 compassos. Considerando-se o número de variantes e, principalmente, as diferenças básicas peculiares, não caberia falar de exceções que confirmam a regra, pois a própria regra não passa de exceção, a saber, “uma forma de *Blues* definida por condições específicas e particularmente correntes” (Miller, 1975, p. 34)<sup>44</sup>.

Mais do que a forma, no sentido de modelo, são os fatores característicos determinantes no *Blues* (a saber: textura, entonação e inflexão melódica; ritmo e *swing*; *feeling* e *soul* do performer) que fazem um *Blues* diferir de outro e permitem à audiência julgá-lo a partir da aptidão em “comunicar sentimentos” e “emoções”, de modo vigoroso e legítimo (Chase, 1957; Herzhaft, 1986). Com a confluência entre esses parâmetros teríamos forma e função intimamente relacionadas. Para o historiador Eric Hobsbawm (1989), como toda poesia folclórica, o *Blues* deve ser “ouvido”, não “lido”: escutar Bessie Smith cantando “*Need a Little Sugar in My Bowl*” (1931) decerto transcenderá a leitura das palavras, pois é “o timbre da voz, a paixão, a maravilhosa flexibilidade e a suspensão rítmica da linha vocal que fazem com que (os) versos se tornem afirmações tão definitivas” (Hobsbawm, 1989, p. 171). Daí a importância da sentença inicial de Ma Rainey: é preciso “ter o *Blues*”, senti-lo e vivê-lo, não separar vida e música, como faz o conceito ocidental de “arte”.

Durante a performance, o que é tocado e cantado é a expressão musical do que se sente naquele instante. O *Blues*, como defende Hobsbawm (1989), é essencialmente expressionista: a técnica é subordinada ao conteúdo, sendo mesmo determinada por este. Por isso se diz, ainda, entre grandes músicos, que “*less is more*”: o bom instrumentista é aquele que consegue expressar sentimentos com poucas - e acertadas - notas, e não por meio de malabarismos técnicos. Como bem resumiu a guitarrista Susan Tedeschi: “*The people I liked all told a story playing guitar. There are a lot of flashy guys out there I didn't like. Whereas someone like B.B. King could play one note and make people feel it - that's way deeper.*”<sup>45</sup> Aliás, esse *blues feeling*, dizia o *jazzman* Billy Taylor (*apud* Berendt, 1975), não seria o que muitos pensam - conceituam ou definem (Blacking, 1995) -, ou seja, cantar uma terça ou sétima mais baixa do comum: “o sentido do *Blues* é algo bem

---

44 Sobre essa discussão, ver também Chase (1957) e Miller (1975).

45 “As pessoas de quem eu gostava contavam todas uma história ao tocar guitarra. Existem muitos tipos extravagantes por aí que não me agradam. Enquanto alguém como B.B. King poderia tocar uma nota e fazer com que as pessoas a sentissem - isso é muito mais profundo”. Citação disponível em: <https://www.brainyquote.com/authors/susan-teseschi-quotes>

mais amplo que se nota na entonação, na inflexão do fraseado, algo mais complexo que só se percebe ouvindo (Taylor, *apud* Berendt, 1975, p.124)". Retornando a Hobsbawm (1989), o *Blues* deve ser ouvido, não lido. Ao que também acrescentaríamos, assistido.

## Sonoridade *bluesy*

O *Blues* emprega "cores" instrumentais e vocais próprias, ou seja, timbres que derivam, em parte, do uso de instrumentos incomuns à música clássica. Questionou o *jazzman* Eubie Blake:

[...] o que é um instrumento "legítimo"? [...] Por que é instrumento o tambor, e não uma tábua de lavar roupa (*washboard*)? Deem o melhor tambor do mundo a uma criança e ele será apenas um brinquedo; mas deem uma tábua de lavar roupa a um baterista e teremos um instrumento produtor de ritmo (Blake *apud* Blesh, 1971, p. 12).

Mas esse "colorido" surge, sobretudo, do uso de uma técnica peculiar, e não convencional, pela qual os instrumentos são tocados. Essa técnica foi desenvolvida porque, como relembra Hobsbawm (1989), os primeiros músicos eram autodidatas. Assim, eles se afastaram das convenções há muito sedimentadas pela música erudita europeia que ditavam o modo "correto" de utilizar instrumentos ou vozes "educadas". O padrão europeu vigente visava produzir um tom instrumental puro, claro e preciso, e um tom vocal que se assemelhasse ao máximo a um tipo especial de instrumento.

LeRoi Jones (1964) argumenta que o conceito estético ocidental de cultivo educado da voz é estranho à música afro-americana e às suas "técnicas musicais" (Stefani, 1987). Ele exemplifica isso com análises críticas que comparam de forma valorativa o som mais "macio, técnico, de tons mais limpos e arredondados" (Jones, 1964, p. 125) presentes em músicos brancos de *Jazz* em detrimento das sonoridades "incultas" de seus pares negros. Estes, intencionalmente emulam a voz humana, com seus gritos e sussurros, gemidos e arrebatamentos, grasnidos e borrões sonoros. Ou seja, enquanto uns não se separavam do agente que escolheram como meio de autoexpressão, outros tocavam um instrumento que constituía um artefato à parte. No *blues Deacon's Hop*<sup>46</sup> podemos ouvir como o saxofonista Big Jay McNeely realiza as tais sonoridades "sujas", que com o tempo tornaram-se parte do rol de sons que os saxofonistas utilizam até hoje, tais como *growling*, *bending* e percussão nas chaves do instrumento.

Já o jornalista e músico Roberto Muggiati (1985) observa que preencher as pausas instrumentais, em contracanto com as *classic blues singers*, foi escola para as seminais solistas de *Jazz*. Em contato direto com o *Blues*, reforçaram ainda mais a característica que distingue músicos de *Jazz* e *Blues* dos instrumentistas de conservatório: a qualidade marcadamente vocal das interpretações instrumentais. Para o sociomusicólogo Denis-Constant Martin (2009), a "mestiçagem" musical banalizou a abordagem não canônica dos timbres vocais e instrumentais, pois a prioridade era

---

46 Big Jay McNeely: *Deacon's Hop*, 1948. <https://www.youtube.com/watch?v=Zk4Ts3emY9I>

dada à expressividade e à comunicação da emoção. Ao prolongar as práticas populares europeias e africanas, os vocalistas e os instrumentistas mostraram que todos os sons poderiam concorrer para essa finalidade.

## Vibrato

A maneira mais simples de explicar a sonoridade *bluesy*, característica do *Blues*, seria, portanto, dizer que o *Blues* tomou um rumo oposto: sua voz é a voz comum, não “educada”, e seus instrumentos são tocados, na medida do possível, como se fossem essas vozes. Não há, no *Blues*, sonoridades ilegítimas: o vibrato é tão legítimo quanto um som “puro”; e tons “sujos” (*dirtyies*) são tão legítimos quanto tons “limpos” (Hobsbawm, 1989). Recurso adotado pelo *Blues*, o vibrato é um efeito ligeiramente trêmulo, ou oscilatório, usado para enfatizar certas partes das canções, dar intensidade emocional e estabelecer uma pulsação rítmica dentro do ritmo principal da peça, criando uma cadência dentro de outra cadência. O guitarrista Son House, por exemplo, em *Walkin’ Blues*, estende cada frase da finalização melódica com outra frase cadencial executada em seu instrumento<sup>47</sup>. Ainda sobre usos e funções (Merriam, 1964): a reação cultural dos escravizados, ao ouvirem o ritmo algo “monótono” da música ocidental, foi de incluir cadências extras e de mudar tonalidades para produzir um som mais vívido. Assim, impingiram “vibração” própria a inúmeras cantigas e hinos brancos<sup>48</sup>.

*Bluesmen* são experimentadores e exploradores dos recursos técnicos de seus instrumentos. Eles emulam, por exemplo, sons ambientes, naturais ou não<sup>49</sup>: animais, trens, vozes, gemidos, gritos, sussurros humanos etc., o que nos remete à ideia de “paisagem sonora” (*soundscape*), um conceito emprestado do compositor e ambientalista Murray Schafer (1997). Este conceito refere-se ao estudo e à análise do universo sonoro ao nosso redor, bem como às suas sucessivas modificações no decorrer da história, principalmente à medida que as civilizações se desenvolvem. Esses sons provenientes do ambiente são perceptíveis em *Fox Chase* do gaitista Sonny Terry. Esta música é uma verdadeira recriação mimética sonora das sensações e sons provenientes da caça a uma raposa.

Artistas do *Blues* tentam ainda tocar um instrumento com registro de outro, criando obras que produzem tonalidades próprias e não-ortodoxas. O *Blues* tem usado, historicamente, instrumentos como vozes e vozes que cantam aquilo que sentem, ou seja, expressam os sentimentos de um povo vivendo em determinadas condições sociais, econômicas, culturais e históricas.

Se considerarmos *soundscape* como o resultado dos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural ou industrial, podemos concluir que contextos geográficos, históricos, sociais e econômicos, com suas respectivas ambiências, determinaram novas configurações para o *Blues* e seus respectivos

---

47 Son House: *Walkin’ Blues*, 1930. <https://www.youtube.com/watch?v=SGcYxUoqVDY>

48 Segundo a musicista e pesquisadora Debra Devi (2012), os primeiros guitarristas de *Blues* desenvolveram uso incomumente expressivo do vibrato, não apenas para sustentar notas, mas também para emular - ainda que de modo inconsciente - o canto típico da “África Ocidental”. Ver também Stearns (1964) e Hobsbawm (1985).

49 Sonny Terry: *Fox Chase*, 1938. <https://www.youtube.com/watch?v=cJJ0os4sU2c>

“grupos sonoros”. As apresentações das *classic blues singers*, como lembra o pesquisador e jornalista musical Manfred Miller (1975), foram condicionadas pelo palco teatral e repercutiram no *Vaudeville Blues*: os amplos movimentos melódicos tão característicos do estilo, provavelmente foram determinados em boa medida pela necessidade de se fazer ouvir nas grandes salas, sem os recursos tecnológicos modernos.

## Falsete

Artifício vocal para produzir sons mais agudos, acima do registro comum de voz, o falsete na canção popular afro-americana - sagrada e profana -, semanticamente denota tanto fragilidade quanto virilidade. Não por acaso, muitos *bluesmen*, *preachers* e *Gospel singers* lançam mão desse recurso, atingindo registros de contralto e soprano. Assim, expressam essa mescla complexa de vulnerabilidade, sensibilidade ou carência emocional com masculinidade e virilidade sexual, como pode ser ouvido em *Whoopee Blues* do cantor King Solomon Hill<sup>50</sup>. Ao contrário da castração física impingida aos *castrati*, cantores de ópera do período Barroco, para que não perdessem os sons agudos típicos da pré-puberdade durante a mudança de voz, a prática do falsete no *Blues*, segundo Miller (1975), remonta à África Ocidental. Esse recurso para vários grupos, “era considerado a própria essência da expressão masculina” (Keil, 1966, p.37). Convém ressaltar que a ideia de “África Ocidental” decerto mostra-se tão vaga quanto generalista, pois essa imensa região envolve vários países e múltiplas culturas distintas (embora guardem algumas homologias). Tal reducionismo justifica-se pela intenção de traçar um limite geográfico circunscrito aos países envolvidos no comércio de escravos com as Américas. Neste sentido, embora a expressão continue abrangente, referindo-se à vasta região que inclui Mali, Senegal, Gana, Congo, Gâmbia, Burkina Faso, Nigéria, Sudão, Nigéria e Camarões<sup>51</sup>, ao menos exclui países de hábitos culturais bem divergentes, tais como Egito, Eritreia, Etiópia, Seicheles, entre outros.

Curioso notar que, em leitura ocidental, o falsete denotaria, com exceção do contratenor, uma “feminização”, ou seja, um significativo exemplo, em se tratando da canção afro-americana, de “equivoco produtivo”. Para Otávio Velho (1997) e Alcida Ramos (2014), o equivoco produtivo acontece quando há uma comunicação imperfeita entre representantes de dois grupos da mesma comunidade linguística, cujas concepções, embora diferentes, apresentam semelhanças ou aproximações que permitem a continuação da “audição” e conseqüente apreciação. Enquanto um opera manipulação vocabular de seu vernáculo, o outro expressa ao grupo sua emoção particular, e ambos, juntos, terminam por emprestar ao falsete a característica de “lamentoso” (ver também: Rocha, Pereira, Cayón, 2022).

As emoções exibidas, lembra o antropólogo David Le Breton (2006), são moduladas segundo as circunstâncias, os interlocutores e pela sutil trama das mútuas

---

50 King Solomon Hill: *Whoopee Blues*, 1932. [https://www.youtube.com/watch?v=P1q1Va\\_InV4](https://www.youtube.com/watch?v=P1q1Va_InV4)

51 Para uma discussão historiográfica, etnomusicológica e geográfica pormenorizada sobre as “raízes” africanas do *Blues* ver Oliver (1970); Palmer (1981) e Charters (1959), Lomax (1993) e Kubik (1999).

interpretações tecidas entre indivíduos em interação social. Abordagens biológicas e etnocêntricas da emoção desprendem - metódica ou forçosamente - o gestual corporal, facial ou vocal de seu contexto pessoal, relacional, social ou cultural. Um gesto isolado é visto como fragmento declarado e absoluto, embora sua existência só seja concebível no âmbito de um código, ou seja, em relação necessária com o conjunto das demais mímicas, gestos, posturas, deslocamentos ou palavras:

[...] é como se nos esforçássemos em descobrir um som comum aos diferentes idiomas, exatamente num campo onde os homens compreendem-se unicamente mediante o emprego de uma língua específica, dentro da qual os sons existem apenas transcodificados em sinais inseridos em articulações significantes, as únicas que têm o condão de transmitir significado (Le Breton, 2006, pp. 206 e 207).

Um gesto é apenas um sinal: ele é dotado da validade somente em sua relação com os outros gestos dos rituais de encenação corporal e verbal.

### **“pergunta e resposta” e riff**

Um dos elementos musicais que caracterizam o *Blues* (e seus derivados, assim como o *Jazz* e o *Gospel*) como uma música de “pergunta e resposta” (também denominada de “chamada e resposta” ou “canto responsorial”) são os *riffs*. Esses são breves frases ritmo-melódica reiteradas que podem ser executadas por um solista ou alternadamente entre as seções de uma banda. Um exemplo desse procedimento ocorre em *Black Bottom*<sup>52</sup> onde, principalmente, o trombone responde ao canto de Ma Rainey. O *riff* pode, frequentemente, receber variações sutis ao longo da música, como observa o crítico de *Jazz* e musicólogo Marshall Stearns (1964). Dois usos habituais do *riff* são como estrutura e “palavra” do grupo em que a melodia principal é construída e como resposta coral a uma chamada solista. Quando eficazes, os *riffs* soam espontâneos e improvisados, mas podem ser parte de arranjos ou orquestrações. Muitos, como salienta Albert Murray (2017), pertencem a um “estoque” de frases do músico, citações de outras melodias ou *clichês* populares do momento.

O canto antifonal de matriz africana (e também europeia, como na salmodia litúrgica, por exemplo), nos lembra Stearns (1964), esteve presente desde os primórdios, tanto no contexto laboral quanto religioso, tendo em ambos função performática, emocional e motivacional que, por vezes, prescindia do sentido das palavras. Comum à tradição dos gêneros musicais negros, o diálogo estabelecido entre as diferentes vozes é uma das características sociais mais importantes do *Blues*. É usual que a frase cantada pelo performer (“chamada”) seja respondida tanto por outros instrumentos do grupo quanto pelo próprio instrumento do performer, como acontece em *Travellin’ Blues* do cantor e guitarrista Blind Willie Mctell<sup>53</sup>.

E mais: o procedimento de “chamada e resposta” manifesta a importância dialógica entre o indivíduo e a comunidade, destacando seu vínculo relacional (seja no

52 Ma Rainey (“*Ma Rainey’s Black Bottom*”, 1927) <https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8>

53 Blind Willie Mctell: *Travelin’ Blues*, 1929. <https://www.youtube.com/watch?v=-kh4OQEAI60>

coral *Gospel* da igreja à plateia dos espaços profanos). Embora os *Blues* iniciais não tivessem a estrutura padronizada AAB de 12 compassos e três versos, típica dos anos 1920, essa estrutura poética emergiu como uma função do canto antifonal: o vocalista repetia uma linha duas vezes enquanto esperava que outro cantor improvisasse uma resposta. Temos então a presença do que Debra Devi (2012) chama de “duplo diálogo”: a frase falada, gritada ou cantada é comentada através de uma resposta instrumental. Por outro lado, quando a forma dos versos é estruturada como exposição (A), repetição (A) e resolução (B), o diálogo não é resolvido até o terceiro verso.

O *Blues* foi, decerto, uma expressão comum da experiência negra que se desenvolveu a partir dos padrões de “chamada e resposta” das *work songs* e dos *negro spirituals* do século XIX. Isso revela que essas matrizes são importantes, mas certamente não únicas, na configuração do *Blues*, sempre “o mesmo” e sempre mutante.

## Considerações finais

Referencial, processual e dinâmica forma de canção popular rascunhada no ocaso da escravidão, mas sedimentada de fato no contexto sócio-histórico, político-econômico e estético-funcional do pós-emancipação, o *Blues* posteriormente se espalhou pelo planeta. É um gênero musical que, ao longo de centenária, rica, profunda e complexa história, terminou por ser interpretado pelo senso comum, inclusive no Brasil do século XXI e, curiosamente, por *blueseiros*, como uma forma de canção essencialmente “lamentosa” (como ilustrado na nota de rodapé no. 5 deste artigo). São, portanto, escassas as análises ou menções ao *Blues* mais celebrativo, alegre, malicioso e dançante, como são os diversos exemplos musicais apresentados ao longo deste texto.

A partir dessa problemática, buscamos aprofundar a compreensão estrutural acerca do *Blues* (suas características intrínsecas), depositando grandes esforços para entender que essa compreensão está inextricavelmente relacionada a fatores sócio-histórico-culturais, ou seja, a “remissões extrínsecas”. Temos consciência de que essa compreensão está atrelada a processos e construções permeados de possibilidades semânticas e ruídos hermenêuticos, de mediações e negociações, conflitos e contradições que reverberam na criação, na análise e na apreciação musical.

Esperamos que, assim, a próxima (ou primeira) audição de, por exemplo, *Need a Little Sugar in My Bowl* propicie ao ouvinte uma interpretação que vá além das “significações” superficiais e ingênuas (como o estilo “lamentoso” de cantar de Bessie Smith). Desejamos que o ouvinte se deleite na compreensão mais ampla, profunda e densa das frases de duplo sentido, tais como “*I need a little hot dog on my roll / I need a little steam-heat on my floor / Move your finger, drop something in my bowl / Get off your knees, I can’t see what you’re drivin’ at / It’s dark down there looks like a snake!*”. Afinal, resumiria a *classic blues singer*: “*I feel so funny, I feel so sad*”<sup>54</sup>.

---

54 “Preciso de um cachorro-quente no meu pão / preciso de um pouco de vapor quente no meu chão / Mexe o seu dedo, deixa cair qualquer coisa na minha tigela / Para de enrolar e vai direto ao ponto / Está escuro lá embaixo, parece uma cobra!” [...] “Eu me sinto tão bem-humorada, me sinto tão triste”.

## Referências

- ABBOTT, Lynn e SEROFF, Doug. *The Original Blues: The Emergence of the Blues in African American Vaudeville*. USA: University Press of Mississippi, 2017.
- BASTIN, Bruce. *Red River Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- BERENDT, Joachim E. *O Livro do Jazz*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BLACKING, John. "Música, Cultura e Experiência". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, Nº16, pg. 201-218, 2007. Acessado em: 03/2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>
- BLACKING, John. *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1995.
- BLESH, Rudi. *Combo: oito estórias do jazz*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BLESH, Rudi. *Shining Trumpets: A History Of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1949.
- BORGES, Marana. "O predomínio das memórias frente ao romance nas narrativas a respeito da ditadura militar brasileira." In: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (58), 1–12, 2019. <https://doi.org/10.1590/2316-40185813>. Acessado em: 03/2024.
- BROONZY, Big Bill; BRUYNOGHE, Yannick. *Big Bill Blues*. USA: Cassell, 1955.
- CALT, Stephen. *Notas no LP: Bo Carter: Banana in Your Fruit Basket*, 2002.
- CARVALHO, José Jorge de. "Um Panorama da Música Afro-brasileira". In: *Série Antropologia* 275. Brasília: Depto. Antropologia, 2000.
- CERBONCINI, Dmitri. *Sentinelas da Tradição - A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro*. São Paulo: Edusp, 2018.
- CHARTERS, Samuel B. *The Poetry of the Blues*. New York: Dover Publications, 1993.
- CHARTERS, Samuel B. *The Country Blues*. USA: Da Capo Press, 1959.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: W.W. Norton & Company, 1992.
- DAVIS, Francis. *The History of the Blues*. USA: Da Capo Press, 2003.

- 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*. USA: True Nature Books, 2012.
- FLOYD, Samuel. *The Power Of Black Music*. USA: Oxford University Press, 1995.
- GATES JR, Henry Louis. *The Signifying Monkey*. USA: Oxford University Press, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- GEBHARDT, Nicholas. *Vaudeville melodies*. USA: The University of Chicago Press, 2017.
- GOIA, Ted. *Delta Blues*. USA: W. W. Norton & Company, 2009.
- HAMILTON, Marybeth. *In The Search Of The Blues*. EUA: Basic Books, 2009.
- HAMILTON, Marybeth. "Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition". In: *Past & Present* No. 169 (Nov. 2000), pp. 132-160, Oxford University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/651266>. Acessado em: 03/2024.
- HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papyrus, 1986.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HUMPHREY, Mark A. "Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano". In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JOHNSON, Guy B. Double Meaning in Popular Negro Blues. In: *Journal of Abnormal Psychology* 22.1, 1927, pp.12-20. Disponível em: <https://pep-web.org/search/document/IJP.008.0534A> Acessado em: 03/2024.
- JONES, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1964.
- KEIL, Charles. *Urban Blues*. USA: University of Chicago Press, 1966.
- KUBIK, Gerhard. *African and the Blues*. USA: University Press of Mississippi, 1999.

- LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- LIEB, Sandra. *Mother of the Blues*. USA: University of Massachusetts Press, 1983.
- LOMAX, Alan. *The Land Where the Blues Began*. USA: Library of Congress, 1993.
- LOMAX, John A. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. USA: Collier Books, 1938.
- MARTIN, Denis-Constant. A Herança Musical da Escravidão. *Tempo*, 2009, pp.15-41. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v15n29/02.pdf> Acessado em: 03/2024.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MERTON, Robert. "Insiders and outsiders". In.: *American Journal of Sociology*, v. 78, n. 1, 1972, p. 9-47. <https://www.jstor.org/stable/2776569> Acessado em: 03/2024
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. USA: Open University Press, 1990.
- MILLER, Manfred. "O Blues", in *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.
- MONOD, Davi. 'Ev'rybody's Crazy 'Bout the Doggone Blues': Creating the Country Blues in the Early Twentieth Century. *Journal of Popular Music Studies*, Volume 19, Issue 2, 2007, pp.179–214.
- MOORE, A. F. *Rock: The Primary Text*. Buckingham, PA: Open University Press, 1993.
- MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. Portugal: Universidade da Beira Interior, 1976.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues - Da Lama à Fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MURRAY, Albert. *Stomping The Blues*. University of Minnesota Press, 2017.
- OAKLEY, Giles. *The Devil's Music*. Nova York: DaCapo Press, 1997.
- OBRECHT, Jas. "See See Rider Blues" – Gertrude "Ma" Rainey (1924). Added to the *National Registry*: 2004. <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/Ma%20Rainey.pdf>
- ODUM, Howard W. *Negro Workaday Songs*. USA: Library of Wellesley College, 1926.

OLIVER, Paul. *Savannah syncopators: African retentions in the blues*. USA: Studio Vista, 1970.

OLIVER, Paul. *The Story Of The Blues*. USA: 1960.

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

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.

PEDRO, Josep. *La Sintaxis del Blues*. 2012. Disponível em: <https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/> Acessado em: 03/2024.

PIKE, Keneth L. "On the Emics and Etics of Pike and Harris". In: HEADLAND, Thomas N.; PIKE, Keneth L.; HARRIS, Marvin (Ed.). *Emics and Etics: the insider/outsider debate*. Frontiers of Anthropology 7. Londres: Sage publications, 1990. Acessado em 03/2024.

RAMOS, Alcida. "Ensaio sobre o não entendimento interétnico". In: *Série Antropologia*. 444. 2014. [http://dan.unb.br/images/doc/Serie\\_444.pdf](http://dan.unb.br/images/doc/Serie_444.pdf) Acessado em: 03/2024.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Alexandre Eleutério. *Hokum blues: erotismo e humor em uma vertente musical silenciada*. Dissertação apresentada no PPG em Música, Universidade de Brasília, 2022.

ROCHA, Alexandre Eleutério; PEREIRA, Flávio Santos; CAYÓN DURÁN, Luis Abraham. Entre cantoras, matronas e poetas: significando o *Blues*. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n.2, 2022, pp.2-29.

SCHWARTZ, Roberta Freund. How Blue Can You Get? In: *American Music*, vol. 36 no. 3, 2018, pp.367-393. Project MUSE [muse.jhu.edu/article/710715](https://muse.jhu.edu/article/710715) Acessado em: 03/2024.

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

STEFANI, Gino. Uma Teoria de Competência Musical. In: *Música e Cultura* n. 02, 1987. [https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/5\\_vol\\_2\\_stefani.pdf](https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/5_vol_2_stefani.pdf). Acessado em: 03/2024.

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

TAFT, Michael. *The blues lyric formula*. New York: Routledge, 2006.

TAGG, Philip. "Análise musical para 'não-musos': a percepção popular". In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

THOMAS, Gates. South Texas Negro Work Songs. In: *Publications of the Texas Folk Lore Society* 5, 1926. <https://muse.jhu.edu/chapter/2472752> .Acessado em: 03/2024.

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

VELHO, Otavio. Globalização: Antropologia E Religião. *Mana* 3(1), 1997, pp.133-154. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf> . Acessado em: 03/2024.

WALD, Elijah. *Escaping the Delta*. USA; Amistad, 2004.

WALD, Elijah. *The Blues: A Very Short Introduction*. USA: Oxford University Press, 2010.

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

WORK, John W. *American Negro Songs and Spirituals: A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular*. NY: Bonanza books, 1940.

WORK, John W. *Folk Song of the American Negro*. Nashville: Fisk University, 1915.