

Blues no país do samba: aspectos determinantes para a presença do blues como fazer musical no Brasil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Rafael Salib Deffaci

Faculdades EST – rafaelsalib@hotmail.com

Resumo: Estudos musicológicos sobre o blues englobam diferentes enfoques de pesquisa. Um deles é o estudo das influências exercidas pelos blues rural ou urbano e suas inter-relações com musicalidades contemporâneas no mundo, a partir da década de 1920 até o presente. Este artigo é derivado de minha dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade.

Palavras-chave: Música Popular. Blues no Brasil. Teoria da articulação.

Blues in the Country of Samba: Key Aspects for the Blues as a Musical Presence in Brazil

Abstract: Musicological studies on the blues include different approaches to research. One is the study on the influences exerted by rural or urban blues and their interrelationships with contemporary musicality in the world, from the 1920s to the present. This article is derived from my master's dissertation in Music (UDESC, 2015). In it, I point out aspects - aesthetic / musical, cultural, social and historical - decisive for the blues presence in Brazil as a musical genre, initially alien, and his ways until its incorporation and reinterpretation by brazilian musicality today.

Keywords: Popular Music. Blues in Brazil. Articulation as Theory.

1. Blues no brasil: qual é, ou *what this all about*?

Tanto o blues como o jazz são expressões musicais populares que, apesar de estarem fortemente associadas com a produção fonográfica, datam desde antes do invento da *talk machine* ou do fonógrafo. Não há como ter total certeza ou descrever suas características sonoras no percurso inicial da existência desses dois gêneros musicais. Como comenta Andre Millard (1995), nenhum gênero musical gravável ou adaptável à gravação e reprodução – durante o início do século XX - fugiu do destino de tornar-se um bem cultural no formato de produto comercial. Neste processo, as grandes gravadoras aproveitavam essas diferentes músicas - de diferentes partes do mundo - como acervo de seus selos e as distribuía. Isso explica a presença e o interesse pelo jazz no Brasil, logo no auge da *Jazz Age*, em torno da década de 1920. O curioso é que o blues era tão presente quanto o jazz no período aqui comentado no seu país de origem. Por que esse não recebeu o mesmo investimento em

divulgação das corporações – *AT&T*, *General Electric*, *RCA* e a *Warner Bros.* - envolvidas em gravação e distribuição fonográfica no Brasil como recebeu o jazz? Tanto o blues quanto o jazz, durante a década de 1920, eram gêneros populares cuja produção era largamente escutada nos Estados Unidos. A diferença central estava em quem gravava e quem ouvia blues ou jazz. É certo que ambos os gêneros musicais têm suas origens na música afro-norte-americana. Porém, o público que escutava blues e se envolvia com esta musicalidade neste período era hegemonicamente composto de afrodescendentes estadunidenses, ao passo que o jazz era um gênero musical incorporado também por músicos brancos e, principalmente, era parte do repertório da audiência branca.

Este contexto está situado na década de 1920 que teve como marca ser a década de antíteses, onde leis proibitivas tais como a Lei Seca que durou toda a década de 1920 até 1933 e a lei *Jim Crow*² de segregação racial dos direitos operavam junto ao hedonismo desenfreado proposto pelo modelo capitalista em constante ascensão. Neste sentido, enquanto o jazz ganhava um cuidado de adaptação para que o público branco pudesse ouvi-lo e dançá-lo, cada vez mais o blues era associado a uma música feita por negros para o público hegemonicamente negro. Esta audiência não era pequena, tratava-se de milhões de pessoas espalhadas por todos os Estados Unidos, após o grande processo de migração dos estados do sul para o resto do país. Mesmo assim, o blues era sistematicamente segregado assim como seu público. Tanto que o público branco pôde, finalmente, interagir com o blues só na década de 1950 ouvindo intérpretes brancos, como Elvis Presley, ainda assim com uma série de modificações e chamando esta música *boogieficada* de *rock'n roll*. Para Middleton (1990) as duas contribuições mais notáveis de Elvis na linguagem do *rock'n roll* são, primeiro, a assimilação de “lirismo romântico” e, segundo, o que Middleton chama de “boogieficação” (*boogiefication*), ou seja, uma interpretação utilizando as tercinas e os deslocamentos de acento, característicos de um blues típico.

O caráter soturno, característico das gravações e interpretações de blueseiros como Bukka White, linhas vocais “sujas” de timbre rouco, microtonalismos cantados em glissando ou tocados pela guitarra com o uso do *slide*³ ou pela técnica do *bend*⁴, começam a ser utilizados pelos grupos de rock neste período. A própria formação instrumental característica de bandas de rock, atribuindo à guitarra elétrica uma série de funções, colocando-a por vezes em destaque em solos ou liderando momentos de improvisação, ou destacando os temas em *riff*⁵ são referenciais idiomáticos advindos do blues.

No Brasil, o rock começou a ser ouvido e tocado com rapidez parecida à que aconteceu com o jazz. É comprovada a existência de *big bands* de jazz no Brasil em plena

Jazz Age durante a década de 1920. O domínio do músico Pixinguinha e *Os Batutas* sobre o jazz como linguagem - e a incorporação do mesmo à sonoridade - foi notado por músicos norte-americanos durante a *tour* de Pixinguinha na França, no ano de 1922 (MENEZES BASTOS, 1996). Algo parecido aconteceu com o rock logo no início da década de 1960. Quero destacar aqui que não estou me referindo a um processo de simples cópia de estrangeirismos, mas que, assim como o jazz, o rock e, posteriormente, o blues passaram a ter público no Brasil em função da característica inerente da música popular como fenômeno global. Aponto, dessa forma, para uma questão muito mais relacionada à participação ativa do Brasil, como público e como intérprete dentro do contexto da música popular mundial, do que uma simples questão de cópia de modismos. Nesse processo de comunicação entre musicalidades estrangeiras, vale ressaltar que o Brasil também exportava sua produção musical. Segundo Menezes Bastos (2005), a modinha e o lundu foram dois dos primeiros casos de globalização no âmbito da música popular do ocidente, já no século XVIII. Menezes Bastos ajuda-nos a compreender a idéia da música popular brasileira no contexto das relações dos estados-nações modernos:

...a idéia de que a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (ibidem: 04).

O mesmo autor, no texto chamado a *Origem do Samba* (1996), fala sobre a música popular ter como característica uma pertinência planetária, não deixando nada escapar. Menezes Bastos fala dos processos de incorporação por parte da música popular brasileira, da música artística e folclórica do passado - arquetípico e original – e de sua posterior reinvenção. Essa capacidade de reinvenção, comentada por Menezes Bastos converge com o que Richard Middleton chama de Teoria da Articulação. Essa reorganização de conjuntos foi o que aconteceu quando músicos brasileiros viram no rock elementos de identificação e os ressignificaram. Tal como aconteceu com os músicos de rock da Inglaterra e dos EUA, muitos músicos brasileiros do rock passaram a ter interesse sobre o blues. Nesse sentido, nota-se o interesse inicial pelos brasileiros, na década de 1960, no blues como um elemento constituinte de outro gênero musical, o rock. Foi quando o rock começou a ser ouvido no Brasil que finalmente fez-se a relação convergente entre os gêneros jazz (até então, altamente associado à bossa nova), o rock e enfim o blues.

2. Blues no país do samba

O blues e o samba se assemelham em vários aspectos. A começar que ambos são resultados da diáspora africana. São frutos de um grande processo de migração forçada de africanos escravizados cujos descendentes, após a abolição das leis escravagistas, se deslocam para os grandes centros urbanos à procura de trabalho, durante o final do século XIX. Ambos também são polêmicos quanto à sua origem. Segundo Menezes Bastos, sobre a origem do samba “é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero” (MENEZES BASTOS, 1996:12). Já Gehard Kubik comenta que tanto o blues norte-americano, como o samba “resultam de processos específicos de interação cultural, nos séculos XVIII e XIX, sob certas condições econômicas e sociais semelhantes” (KUBIK, 1999: 07). Os agentes envolvidos no samba como musicalidade descendiam de emigrantes vindos da área de radiação cultural do antigo Império Lunda, no nordeste de Angola. Sobre o blues, Kubik comenta os pontos da África donde os escravizados eram retirados e seus respectivos destinos dentro dos Estados Unidos. Para o autor, este mapeamento é de fundamental importância para melhor compreender os deslocamentos, as características sonoras do blues e os processos formativos dessa música.

O primeiro assentamento britânico na América do Norte foi Jamestown, fundada em 1607... Em 1682 os franceses em La Salle penetraram a área do rio Mississippi do sul. Nouvelle Orleans foi fundada em 1718. Flórida estava sob administração espanhola. Apesar de alguns pioneiros britânicos terem conseguido chegar ao Mississippi pela década de 1770, a área chamada Louisiana, muito maior do que o estado de hoje, estava firmemente sob controle espanhol ou francês. Durante os séculos XVII e XVIII o comércio britânico de escravos trouxe número cada vez maior de africanos ocidentais, em primeiro lugar apenas a partir da área da Gâmbia/ Senegal, depois de toda a costa da Guiné, para Jamestown e outras cidades da costa atlântica. Fontes contemporâneas testemunham que durante esse período a população africana foi particularmente concentrada em áreas rurais de Maryland, Virgínia, Carolina do Norte, Carolina do Sul e Georgia (Ibidem: 5).

Neste sentido, há de se considerar os diferentes princípios e características idiomáticas musicais entre os distintos povos da África que realizaram esta migração forçada para toda a América, mas em fluxos que levaram povos específicos para a América do Norte e outros povos para a América do Sul. As diferenças estético-musicais entre os dois gêneros constroem-se a partir dessas condições. Outro ponto importante está na diferença das regras de permissão com que os proprietários dos escravos administravam a prática musical destes. Por exemplo, a proibição dos escravos afro-norte-americanos de tocar tambores, ao contrário do que acontecia no Brasil. Tocar tambores foi proibido para os escravizados nas plantações nos EUA, mas a prática de instrumentos de cordas foi muitas vezes permitida e até incentivada (OLIVER, 2007-2015). Talvez esteja também neste fato um dos motivos que fez

o rock, influenciado e construído a partir de elementos do blues, ser tão associado à guitarra elétrica, desde o início.

Como comentei anteriormente, foi o rock que, a partir do final da década de 1950 e meados da década de 1960, contribuiu para a divulgação do blues no mundo. No Brasil não foi diferente. Ao interessarem-se pelo blues, músicos brasileiros ligados ao rock estavam se identificando também com os temas, o universo e as características do blues. O pesquisador sobre blues Paul Oliver, ao introduzir o verbete *blues* no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresenta logo de início uma característica “extra-musical” do blues. Ele afirma que o principal “significado extra-musical” do blues refere-se a um estado de espírito, mais especificamente aos estados de melancolia ou depressão. Oliver chama de “extra-musical” pois afirma não encontrar indícios convincentes de uma expressão musical referida com o nome de blues antes da Guerra Civil nos Estados Unidos no século XIX, porém indícios da associação do blues referente a estados de espírito como a melancolia já existiam em meados do século XVII no mesmo país. Na história do blues é geralmente aceito que quem canta ou toca o blues assim o faz para livrar-se do blues, neste caso um sinônimo de tristeza ou problema.

O blues foi considerado uma presença permanente na vida dos negros americanos e era frequentemente personificada em sua música como “Senhor Blues”... Conclui-se que blues também pode significar uma forma de interpretar. Muitos músicos de blues de todas as escolas têm sustentado que a capacidade de um músico para tocar blues expressivamente é uma medida da sua qualidade. Dentro do blues como música folclórica essa capacidade é a essência da arte; um cantor ou artista que não expressa o sentimento 'blues' não é um 'bluesman'. Certas qualidades de timbre às vezes utilizam técnicas de distorção [saturação do sinal] e estão associadas a esta forma de expressão; o timbre, bem como as notas alteradas (produzido por desvios microtonais) no blues pode até ser simulado, mas blues como sentimento não pode, como afirmam os autores expoentes do blues (Ibidem).

Antes de encontrarmos gravações de artistas brasileiros relacionados e envolvidos exclusivamente com o blues, vamos encontrar músicos brasileiros relacionados a outros gêneros musicais gravando os primeiros blues no Brasil. São artistas como Os Mutantes, gravando o tema *O Meu Refrigerador Não Funciona* (Polydor, 1970); Arnaldo Dias Baptista gravou na década de 1970 vários blues: *Cortar Jaca* (Independente, 1977), *Um Pouco Assustador* (ibidem) *Trem* (ibidem) entre vários outros. Roberto Carlos, Belchior, Alceu Valença, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Cida Moreira entre outros artistas também servem como exemplo de que o blues começava a ser gravado no Brasil, já no final dos anos 1960, apesar de não ser gravado exclusivamente por blueseiros brasileiros.

O autor Roberto Muggiati dedicou um capítulo do seu livro *Blues – da Lama à Fama* (1995) à descrição de sua visão sobre como o blues começou a ser ouvido, tocado e gravado no Brasil. O autor aponta com mais ênfase para a década de 1970 como a década em que começaram a aparecer bandas que tocavam exclusivamente blues no Brasil. Esses grupos seriam formados por jovens, de classe média, saturados do rock e que não identificavam na MPB seus anseios musicais e seus estilos de vida. O autor também comenta sobre os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), o *Rio-Monterey* (1980) e o *Free Jazz* (Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de 1985) terem trazido como atrações músicos de blues consagrados como John Lee Hooker (1917 – 2001), Champion Jack Dupree (1910 – 1992), B.B King (1925 - 2015), Albert King (1923 – 1992) entre outros. Segundo Muggiati “a noite do blues do *Free Jazz* tornou-se a mais concorrida do festival, reunindo *bluesmen* de todos os matizes, velhos e novos, brancos e negros” (ibidem: 192).

A produção em torno de discos exclusivamente de blues no Brasil se intensifica realmente nos primeiros anos da década de 1980 quando grandes gravadoras como a *Warner* e a *Atlantic Records* começam a lançar coleções e coletâneas de artistas de blues consagrados como Robert Johnson (1911 – 1938), Buddy Guy (1936), Muddy Waters (1913 – 1983) e Junior Wells (1934 – 1998). A promoção desses artistas no país incentivou os grandes e pequenos selos a procurar blueseiros brasileiros para gravar (Ibidem: 193). Datam dessa época os primeiros discos de artistas como Celso Blues Boy (1956 – 2012), André Christovam (1959) e *Blues Etílicos*, por exemplo. Estes blueseiros brasileiros demonstram nas suas composições que ressignificaram o blues, apropriando-se da sonoridade característica deste e reorganizando-o. Tal articulação aparece na fusão entre a sonoridade do blues e gêneros ‘nativos’ do Brasil. O grupo carioca *Blues Etílicos*, por exemplo, compôs uma canção chamada *Dente de Ouro*⁶. Com a configuração ‘tradicional’ do *Chicago Blues* (bateria, baixo, guitarra e harmônica) a banda canta em português este tema em que a métrica da letra, a melodia do tema no modo mixolídio e a célula base da sessão rítmica da banda remetem à sonoridade de um baião.

O blues no Brasil também interage na fusão com outros gêneros musicais, como o suingue - ou samba-rock, que além dos subgêneros que constituem o próprio nome “Samba-Rock” - ainda mistura o blues e o funk. Também chamado de “balanço”, o suingue é um gênero musical identificado com a fusão de elementos da música brasileira e da música internacional: em especial, da música vinculada à população afrodescendente, espalhada por quase todo o planeta, resultado dos intensos movimentos diaspóricos que marcaram os últimos cinco séculos (KUSCHICK, 2011). A obra de músicos como Luis Vagner (1948) é



um exemplo do resultado da relação entre o blues, o funk e gêneros musicais originalmente brasileiros.

3. Reflexões Finais

Neste artigo procurei evidenciar alguns aspectos determinantes para a presença do blues no Brasil como musicalidade. Percebo a rearticulação do blues como um elemento global em um âmbito local. Tais aspectos – estético/musicais, culturais, sociais, históricos, comentados ao longo deste trabalho - articulam-se em uma rede complexa e operam como elementos causais na identidade sonora do blues brasileiro atual, na compreensão deste como fazer musical e como um veículo/ferramenta de expressão do sujeito.

Tal conteúdo expressivo decorrente deste fazer musical não se encerra no seu contexto local nem nas fronteiras físicas brasileiras. Ao contrário, esta musicalidade reinventa-se neste âmbito local e, como expressão popular, também se reorganiza na sua pertinência planetária, comunicando-se com uma rede maior formada por músicos, público e produtores de vários lugares do mundo interessados no blues e no blues brasileiro.

Referências:

- Livro

KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. University Press of Mississippi, 1999.

MILLARD, Andre J. *America on record: a history of recorded sound*. Cambridge University Press, 1995.

MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz And Africa*. New York: Oxford Press, 2007.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

OLIVER, Paul. *Blues: Definition*. In: OLIVER, Paul. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. *Blues: Origins*. In: OLIVER, Paul. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

- Dissertações ou Teses

DEFFACI, Rafael Salib. *Blues do Delta do Jacuí: um estudo etnográfico sobre a cena musical Blt*. Porto Alegre. Florianópolis, 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música). CEART, PPGMus, UDESC, Florianópolis, 2015.

KUSCHICK, Mateus Berger. 2011. *Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos “guetos, becos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre*. Porto Alegre, 2011. 191. Mestrado em Etnomusicologia. Programa de Pós Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

- Artigo em Periódico

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. In: Anuário Antropológico/93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *A "Origem do Samba" como Invenção do Brasil (Por que as Canções têm Música?)*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 9, 1996.

_____. *Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 20, 2005.

Notas

¹ “Then the world wanna know what this all about” – trecho da música *Hoochie Coochie Man* do compositor Willie Dixon.

² Mais sobre a lei *Jim Crow* em MONSON, 2007.

³ Utilizado para tocar violão ou guitarra elétrica especialmente no blues, country e no rock, o *slide* é um objeto de superfície lisa, segurado pela mão esquerda do músico para deslizar sobre as cordas, em vez de precioná-las na maneira do braço do instrumento com os dedos, como o habitual. Qualquer objeto de tamanho adequado, maciez e peso pode ser suficiente, mas mais comumente utilizados são os gargalos de vidro, barras de aço, pentes de metal ou facas (DEFFACI, 2015).

⁴ No caso da guitarra ou do violão, o *bend* consiste na técnica de dobrar a corda com a mão esquerda, para cima ou para baixo no braço do instrumento, elevando a altura da nota (DEFFACI, 2015).

⁵ Ostinato melódico curto, que pode ser repetido de forma intacta ou alterada, acomodado num padrão harmônico inerente. O *riff* normalmente é desenvolvido sob padrões de pergunta-e-resposta. Muito utilizado na música popular, seu caráter repetitivo vem da música do oeste africano, e apareceu com destaque na música negra norte-americana desde os primeiros tempos...O *riff*, a partir da tradição do blues rural, formou uma parte fundamental do acompanhamento do blues urbano do pós-guerra; Um exemplo notável é o *riff* de guitarra de cinco notas repetidas de Muddy Waters na música *I'm your Hoochie Coochie Man* (Chess, 1953), (DEFFACI, 2015).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kM8ZIV0RzgQ> (Link do Blues Étlicos interpretando *Dente de Ouro* em 2008 no SESC Villa Mariana, São Paulo).