



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL: HISTÓRIA, CULTURA E FORMAÇÃO DE
PROFESSORES**

RUI GONÇALVES SANTOS JÚNIOR

***BLUES: A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL
NO ENSINO DE HISTÓRIA***



Blues. Robert Crumb. 2010.

CATALÃO – GO 2019

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA VERSÕES ELETRÔNICAS



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: RUI GONÇALVES SANTOS JÚNIOR

Título do trabalho: BLUES: A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL NO ENSINO DE HISTÓRIA

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Rui Gonçalves Santos Júnior
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

Rui Santos
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 05/07/19

1 Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

2 A assinatura deve ser escaneada.

RUI GONÇALVES SANTOS JÚNIOR

**BLUES: A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL
NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Relatório de Elaboração de Materiais Didáticos ou Instrucionais e seus Produtos apresentados ao Programa Pós-Graduação em História Mestrado – Profissional, orientado pela Prof. Dra. Regma Maria dos Santos,

Linha de Pesquisa: Cultura, Linguagens e Ensino de História

CATALÃO – GO

2019

Gonçalves Santos Júnior, Rui

BLUES: A música do gueto como elemento cultural no ensino de história / Rui Gonçalves Santos Júnior. - 2019. CLXXVIII, 183 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Regma Maria dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais, Programa de Pós Graduação em História, Catalão, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Blues, Cultura, Ensino de História. I. Maria dos Santos, Regma, orient. II. Título.



Ata de Defesa Pública de Trabalho de Conclusão de Mestrado

Defesa: nº 45

Aos vinte e nove dias do mês de maio de dois mil e dezenove realizou-se, na sala do Laboratório de Informática, localizada na Sala 11, Bloco C, da Regional Catalão/UFG, a Defesa Pública do Trabalho de Conclusão de Mestrado intitulado **BLUES: A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL NO ENSINO DE HISTÓRIA**, de autoria do mestrando **Rui Gonçalves Santos Júnior**. Na ocasião, compareceu a Banca Examinadora, designada pela Coordenadoria do Mestrado em História – nível Mestrado Profissional, e composta pelos docentes Prof.ª Dr.ª Regma Maria dos Santos, professora da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC; Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias, Doutor pela Universidade de São Paulo - USP e Prof. Dr. José Eustáquio Ribeiro, professor da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC. A sessão teve início às 13:30, sendo presidida pela Prof.ª Dr.ª Regma Maria dos Santos (orientadora) que abriu os trabalhos junto à Banca Examinadora. Em seguida, a Presidente da sessão passou a palavra ao discente que teve quinze minutos para apresentar o trabalho. Após a apresentação, passou-se a palavra aos componentes da banca que tiveram cada um, vinte e cinco minutos para expor suas questões e observações sobre o trabalho apresentado, tendo o mestrando quinze minutos para responder. Após o término da arguição, a Presidente da sessão solicitou que o candidato e o público presente que se retirassem do recinto para que a Banca Examinadora pudesse proceder sua avaliação. Após a conclusão dos trabalhos de avaliação, os arguidores atribuíram o seguinte resultado: APROVADO. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos vinte e nove dias do mês de maio de dois mil e dezenove.

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Regma Maria dos Santos (Orientador/a UFG/RC) _____

Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias (USP) _____

Prof. Dr. José Eustáquio Ribeiro (UFG/RC) _____

RESUMO

O intuito deste Relatório de Elaboração de Materiais Didáticos ou Instrucionais e seus Produtos é observar como o *Blues* faz parte de uma cultura que permite a circularidade de saberes e práticas que são apropriados e reelaborados em determinados momentos da história. Nesse sentido, assim como o *blues*, que é uma música dos que estão à margem, hoje o funk, rap também o são. A ideia é observar como esses diferentes estilos musicais saem de baixo e se projetam como cultura e chegam ao ambiente escolar e podem ser utilizados como fontes para o ensino. O principal foco do trabalho ao propor uma prática de ensino é estabelecer a ponte entre o *blues* e a música jovem contemporânea. Pois o *blues* é o ponto de partida da *música de protesto* e, de uma forma direta ou indireta, é o precursor dos ritmos presentes no imaginário e no cotidiano dos jovens principalmente dos moradores das periferias. Para realizar a pesquisa utilizei diversos tipos de fontes. Desde artigos jornalísticos, filmes, documentários e história em quadrinhos. Em determinados momentos cito também poesia, filosofia, música e artes plásticas. Esta dissertação será dividida em três partes, no primeiro abordaremos a trajetória do *blues* fazendo uma breve introdução com os fatores que marcaram sua origem, desde a música tocada no continente africano antes da vinda de negros escravizados para o continente americano. A segunda parte trará um panorama retratando o legado do *Blues*, dando ênfase a sua importância como precursor da música executada por músicos pertencentes às classes exploradas e marginalizadas da sociedade, mostrando como a temática do *blues* expandiu-se gerando novas linguagens musicais. A terceira parte traz uma proposta para que se torne possível a prática de um ensino em que se utilize a temática e os elementos históricos que constituem o *blues*. O objetivo é transmitir, aos alunos, informações que os possibilitem construir uma percepção em que visualizem conexões entre essa música primitiva originada na África com estilos presentes no cenário musical e cultural da atualidade.

Palavras-chave: Blues, Cultura, Ensino de História

ABSTRACT

The purpose of this research is to observe how Blues is part of a culture that allows circularity of knowledge and practices that are appropriate and reworked at certain moments in history. In this sense, just like the blues, which is a song by those on the sidelines, today the funk, rap are also. The idea is to observe how these different musical styles come from below and project as culture and reach the school environment and can be used as sources and methods of teaching. The main focus of the work in proposing a teaching practice is to establish the bridge between blues and contemporary young music. For blues is the starting point for protest music and, in a direct or indirect way, it is the forerunner of the rhythms present in the imaginary and in the daily life of the young, mainly of the inhabitants of the peripheries. I used several types of sources to perform the research. From journalistic articles, films, documentaries and comics. At the same time, I will also mention poetry, philosophy, music and plastic arts. This dissertation will be divided into three chapters. In the first part, we will discuss the blues trajectory by making a brief introduction with the factors that marked its origin, from the music played on the The second chapter will present a panorama portraying the legacy of the Blues, emphasizing its importance as a precursor of music performed by musicians belonging to the exploited and marginalized classes of society, showing how the theme of the blues has expanded, generating new musical languages. The third chapter presents a proposal to make possible the practice of a teaching in which the theme and the historical elements that constitute the blues are used. The objective is to transmit to the students information that allows them to construct a perception in which they visualize connections between this primitive music originated in Africa with styles present in the musical and cultural scenario of the present time.

Keywords: Blues, Culture, History Teaching

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Até mesmo negros.....	24
Figura 02: Eddie “Son”House.....	29
Figura 03: Em meados dos anos 1920.....	30
Figura 04: Cerca de um ano depois... ..	31
Figura 05: Tommy Johnson.....	32
Figura 06: Pra nossa sorte	34
Figura07: Para o povo negro... ..	37
Figura 08: É a vida... ..	40
Figura 09: Há! Eu posso... ..	41
Figura 10: Que cê tá fazendo... ..	41
Figura 11: ChugChug... ..	41
Figura 12: Isso é certo.....	43
Figura 13: Com a chegada.....	44
Figura 14: Se ainda estivesse vivo	52
Figura 15: O novo blues comercial	55
Figura 16: Seis meses depois... ..	62
Figura 17: Agora, quase toda a admiração.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11	
PARTE I BLUES – A PARTIR DA MARGEM		
RAÍZES AFRICANAS	18	
– PRIMÓRDIOS DO <i>BLUES</i> : O DELTA DO MISSÍSSIPI.....	28	
O <i>BLUES</i> E OS DIREITOS CIVIS	49	
- J.B. LENOIR : <i>BLUES</i> E POLÍTICA.....	49	
DAMAS DO <i>BLUES</i>	55	
O <i>BLUES</i> ATRAVESSA O OCEANO E INVADE A INGLATERRA	59	
– LONDRES EM CHAMAS: O <i>BLUES</i> TOCADO POR BRANCOS TOMA A CENA MUSICAL DE ASSAULTO.....	67	
– <i>ROTA: BLUES</i> NORTE AMERICANO COM DESTINO A LONDRES.....	69	
O <i>BLUES</i> E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA	71	
JIMI HENDRIX SE MUDA PARA LONDRES: O <i>BLUES</i> PSICODÉLICO NA TERRA DA RAINHA	86	
RAMIFICAÇÕES, IMPACTOS E LEGADO DO <i>BLUES</i> BRITÂNICO	87	
PARTE II O <i>BLUES</i> E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA		
RITMOS MÚSICAIS ORIGINADOS PELO <i>BLUES</i>	97	
– <i>JAZZ</i>	101	
– <i>SKA / REGGAE</i>	103	
– <i>ROCK 'N' ROLL</i>	104	
– <i>SOUL MUSIC</i>	108	
– <i>FUNK MUSIC</i>	110	
– <i>DISCO MUSIC</i>	113	
– <i>RAP</i>	114	
– O <i>BLUES</i> NA <i>TERRA BRASILIS</i>	143	
PARTE III A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL NO ENSINO DE HISTÓRIA		151
ABORDAGENS DIDÁTICAS	152	
REFERÊNCIAS	176	

*“Árvores sulistas têm um estranho fruto,
Sangue nas folhas e sangue na raiz,
Corpo negro balançando ao sopro da brisa do Sul,
Fruto estranho pendente em álamo.
Cena pastoral do Sul galante,
Os olhos esbugalhados e a boca torcida,
Perfume de magnólia doce e fresco,
E o súbito cheiro de carne queimada !
Eis um fruto para os corvos bicarem,
Para a chuva arrancar, para o vento sugar,
para o sol apodrecer, para uma árvore deixar cair
Eis uma estranha e amarga colheita.”*
Abel Meeropol

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe-se a apresentar o processo de descoberta e introdução do *Blues*, música tocada por negros norte-americanos de origem escrava, no cenário musical europeu por jovens em sua grande maioria de pele branca e pertencentes a classe média britânica. Essa música continuou evoluindo e ganhando novas leituras e nuances originando gêneros não só dentro da cultura negra, ou celebrado apenas por negros, mas também gêneros que forjaram a música ocidental inclusive a música tocada por brancos como, por exemplo, o *country* e o *rock and roll*, mesmo que o *rock*.

O intuito é observar como a cultura permite uma circularidade de saberes e práticas que são apropriados e reelaborados em determinados momentos da história. Nesse sentido, assim como o *blues*, que é uma música dos que estão à margem, hoje o funk, rap também o são. A ideia é observar como esses diferentes estilos musicais saem de baixo e se projetam como cultura e chegam ao ambiente escolar e podem ser utilizados como fontes e métodos de ensino.

Observamos que, por se tratar de um processo histórico, a simples menção do tema não revela todos os fatos que antecederam a este período, assim como os desdobramentos ocasionados pelos impactos socioculturais que o proporcionaram. O exame dos critérios artísticos (como dos científicos e políticos) deve levar em consideração o mesmo pano de fundo sobre o qual a sua negociação constante se realiza o vínculo social. (NASCIMENTO, 2011, p.67)

Expressões artísticas e manifestações culturais despertam meu interesse desde a infância, nascido e criado em um bairro pobre próximo a ferrovia dividia meu tempo entre a escola e a rua e daí veio todo o convívio e experiência da prática de sociabilidade nos aglomerados presentes no meio urbano e, portanto, distantes da forma polida e supostamente “elegante” caracterizada pelas classes dominantes. Esse contexto social e os elementos que nele atuavam me reportam diretamente ao que o escritor russo Maximo Gorki escreveu em seu artigo *Como aprendi a escrever*:

Os vagabundos eram para mim “homens extraordinários” por serem “desclassificados”, homens que haviam se separado de seu meio ou haviam sido repudiados por ele, e que, devido a isto, tinham perdido os traços mais característicos de sua classe. Porém o que me impulsionou, sobretudo, foi o desejo de embelezar com minha

imaginação “a pobre e cansativa vida” a que se referia minha correspondente de quinze anos. (GORKI; 1984, p.37)

O tocar do sino que marcava o fim da aula representava minha incursão no mundo real, a escola se localizava no centro da cidade, na esquina da rua abaixo da escola havia uma banca de revista e, com 6 ou 7 anos, comecei minhas incursões no mundo da literatura através da leitura de quadrinhos chegando na vila em que morava adentrava o universo das brincadeiras infantis, futebol, pique – pega e outras brincadeiras. Esse convívio com os moradores de meu bairro fazia com que, de maneira ainda rudimentar, estabelecesse relações com as pessoas das camadas mais populares da sociedade e foi isso que, de uma maneira marcante, determinou minha relação com todo o universo do imaginário popular, as crenças, os mitos e toda uma gama de códigos culturais. Soma-se a isso o fato de ter uma grande influência, quando criança, de uma cultura rural por ser proveniente de duas numerosas famílias de humildes lavradores criados na roça.

Conforme Hobsbawm a história das artes não é uma única história, mas, pelo menos, duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. (1990, p.32)

Outro universo muito presente e que não posso deixar de citar é o da ferrovia, não o mundo caracterizado pela organização empresarial da ferrovia em si, mas o espaço físico ocupado pela ferrovia. A linha de ferro era parte dos locais de brincadeiras da infância e algumas vezes em feriados ou fins de semana acompanhava meu pai que me levava para a estação em que ele, funcionário da ferrovia, trabalhava como manobrador, a 17 km da cidade, onde que, com menos de 10 anos eu já entrava em contato com todo o isolamento e o impacto que a ferrovia representa para a modernidade e de uma maneira particular ao que ainda nessa época era o sertão goiano.

Bem mais tarde fui descobrir que também deste precoce contato com a ferrovia, (dentre outros fatores) se origina minha forte ligação com o *blues*.

A estrada de ferro é o símbolo da viagem do homem para o paraíso ou para a perdição, como em vários sermões negros. Músicos de *jazz*, especialmente pianistas de *blues*, reproduziram esse som e essa sensação, o único produto da revolução industrial que foi completamente absorvido pela poesia e pela música, porém, se isso

reflete alguma fase da industrialização, certamente não será a da produção em massa. (HOBSBAWM, 1990,p. 32)

A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. (ADORNO, 1975, p.173)

Cito, de maneira resumida, esses fatos de minha infância com o intuito de fazer um arco desses ambientes (escola, rua, ferrovia e roça) para descrever os elementos que constituíram de maneira fundamental minha personalidade, e que, com o passar do tempo fatos ocorridos em minha existência foram incorporados a outros elementos, formando, dessa maneira, todo o arcabouço necessário para que eu me propusesse a realizar esta pesquisa.

Para realizar a pesquisa utilizei diversos tipos de fontes. Desde artigos jornalísticos, filmes, documentários e história em quadrinhos. Em determinados momentos cito também poesia, filosofia, música e artes plásticas. O pensamento modernista em música buscava alguma aproximação com outras expressões estéticas, o que não posso menosprezar nesse processo de aproximação do *blues*. (NASCIMENTO, 2011, p.68)

Pretendo analisar, primeiramente, o período compreendido entre 1961 e 1968 em que a juventude de classe média britânica, em sua esmagadora maioria constituída de garotos de pele branca descobrem, inicialmente com o intuito de se rebelar contra os padrões comportamentais impostos por seus pais, o *blues* tocado por negros norte-americanos descendente de escravos.

Ao direcionar o referido tema para a sala de aula realizarei um recorte temporal possibilitado pela prática do ensino da ciência histórica, tomando outros ritmos musicais contemporâneos, relacionados ao *blues*, por sua origem marginal.

Por não ser um tema recorrente e, portanto, comum nas salas de aula, expor aos alunos os elementos e características das quais o *blues* é formado, proporcionará um aumento em seus conhecimentos além de uma ampla visão do panorama musical e a ciência de que o *blues* foi pioneiro em uma forma de expressão que também representa historicamente pessoas excluídas e pertencentes a classes massacradas pela elite. Essa mesma forma de expressão teve elementos adotados e utilizados por essa mesma elite em sua indústria cultural, mas que, mesmo assim, nunca tiveram sua arte reconhecida de maneira

plena, sendo relegados pelas “*belas-artes*” e representantes das *altas-rodas* da sociedade como *artistas populares* ou pior, como *música do gueto*.

O principal foco desta prática de ensino é estabelecer a ponte entre o *blues* e a música jovem contemporânea. Pois o *blues* é o ponto de partida da *música de protesto* e, de uma forma direta ou indireta, é o precursor dos ritmos presentes no imaginário e no cotidiano dos jovens principalmente dos moradores das periferias.

Rock, Rap, funk, reggae, soul, hip-hop, break... Todos esses estilos utilizam as temáticas e enfrentam os mesmos desafios enfrentados e introduzidos pelo *blues* no cenário musical, pois o artista da periferia, pela falta de recursos e reconhecimento, recorre a toda sua criatividade buscando, em diferentes campos, essa percepção, desde a pura consciência política e percepção dos problemas sociais em que vive passando pela literatura, poesia e também pela pintura (*grafite*) para expressar a sua arte rompendo assim com as adversidades, mesmo que a distância entre o artista e o grande público tenha diminuído devido as possibilidades abertas pela tecnologia no que tange a produção independente onde o artista pode produzir um disco com quase todos os recursos tecnológicos de gravação profissional em um estúdio caseiro.

Mesmo assim o monopólio da indústria cultural, através das grandes gravadoras, persiste principalmente pela grande capacidade de divulgação e da conhecida prática do *jabá* em que se fundamenta a máfia que controla a programação das rádios e televisões com maior alcance entre as camadas populares. Pretendemos reportar aos alunos os fatos e elementos históricos que caracterizaram o surgimento de tais concepções artísticas.

Ao se expor este conteúdo poderá ser utilizado várias formas de linguagens: cinema (longas e curtas-metragens, documentários), literatura, pintura (*grafite*) objetivando, dessa maneira, a realização de debates, sempre voltados à prática de ensino e que motivem a reflexão histórica. Focalizando sempre a análise do surgimento e expansão desses movimentos culturais para que os alunos compreendam o processo que quase sempre culmina na apropriação da arte pela indústria musical. Isto permitirá que os alunos tomem conhecimento da existência dessa indústria, pois o grande público e, em sua maioria os jovens, adquirem somente o produto final que encontram nas prateleiras, inclusive nas plataformas virtuais. O objetivo é permitir que esses

jovens recebam ou busquem informações à cerca da história e todo o processo de formação que resultam nessas obras artísticas, evitando que consumam produtos ignorando todos os fatores históricos, sociais e econômicos que tornaram possível sua existência, o que permitiria despertar a tão comentada mas pouco exercida consciência histórica.

O processo em que se desenvolve esse saber resultando no despertar da consciência histórica almejada pelo ensino e práticas didáticas são assim descrito por Jorn Rusen:

O processo de conhecimento da ciência da história está sempre determinado, pela relação à aplicação prática, do saber histórico elaborado pela pesquisa e formatado pela historiografia. O efeito sobre a vida prática (mediado seja como for) é sempre um fator do processo de conhecimento histórico, de tipo fundamental, e deve ser considerado parte integrante da matriz disciplinar da ciência da história. Como, por princípio, não existe uma neutralidade valorativa do conhecimento científico, o trabalho do historiador sempre está permeado e determinado pelas relações à prática, essas relações devem ser geridas com consciência, longe da atitude equivocada da neutralidade ou da atitude irrefletida quanto à relação à prática. Pelo contrário, a teoria da história preocupa-se em colocar a relação do conhecimento histórico à prática, de maneira que se possa reconhecer nela a possibilidade dos procedimentos especificamente científicos e dos pontos de vista reguladores que se lhe aplicam. (RUSEN, 2007, p. 85 -6)

Importante dizer que essas aulas serão propostas a alunos de 13 ou 14 anos, período em que despertam para questões maiores à cerca de sua existência e refletem com mais profundidade sobre o meio em que vivem mesmo sabendo que crianças com idade inferior já possuem também experiências talvez maiores e mais marcantes, fugindo dessa maneira, as características gerais inerentes à essa faixa etária, e que de uma forma ou de outra carregam isso para a sala de aula. Portanto, seguirei o que está estabelecido pelo PCN – *Parâmetros Curriculares Nacionais*, mais especificamente o que está contido no tópico denominado *Pluralidade Cultural*. Para uma melhor compreensão deste assunto segue um trecho do referido texto:

Cabe ao professor, na criação de sua programação, e à escola, na decisão de seu projeto educativo, priorizarem tais conteúdos conforme a especificidade do trabalho a ser desenvolvido. É importante lembrar que o estreito vínculo entre os conteúdos selecionados e a realidade local, a partir mesmo das características culturais locais, faz com que este trabalho possa incluir e valorizar questões da comunidade imediata à escola. Contudo, a proposta levanta, também, a necessidade de referenciais culturais voltados para a pluralidade característica do

Brasil, como forma de compreender a complexidade do país, bem como de ampliar horizontes para o trabalho da escola como um todo. Lembra-se, ainda, que os conteúdos aqui definidos se destinam ao trabalho com o terceiro e o quarto ciclos do ensino fundamental. (MEC/SEF, 1997, p.147-8)

Desta forma esta dissertação será dividida em três partes, no primeiro abordaremos a trajetória do *blues* fazendo uma breve introdução com os fatores que marcaram sua origem, desde a música tocada no continente africano antes da vinda de negros escravizados para o continente americano, trazendo também elementos marcantes que caracterizaram a adaptação a vida na América. Neste novo lugar esses músicos também tiveram que se adaptar e criar uma maneira nova de expressar a música constante em sua base cultural, mas que, devido as condições impostas pela escravidão precisaram incorporar uma nova maneira de ser executada, a começar pela adaptação dos próprios instrumentos musicais e de maneira também muito relevante ao ganhar um alcance em temáticas inerentes a condição social na qual estavam inseridos estes indivíduos.

A segunda parte trará um panorama retratando o legado do *Blues*, dando ênfase a sua importância como precursor da música executada por músicos pertencentes às classes exploradas e marginalizadas da sociedade, mostrando como a temática do *blues* expandiu-se gerando novas linguagens musicais e diferentes ritmos oriundos do mesmo contexto social e que continua a existir e a se renovar através dos ritmos contemporâneos e presentes de maneira direta ou indireta no imaginário de jovens envolvidos nesse mesmo contexto cultural, confirmando assim a riqueza e a força musical do estilo, e acima de tudo, a força mobilizadora contida no *blues* dando voz aos marginalizados e impulsionando-os a expressarem sua cultura e manifestações artísticas.

A segunda parte traz uma proposta para que se torne possível a prática de um ensino em que se utilize a temática e os elementos históricos que constituem o *blues*. Transmitindo aos alunos informações que os possibilitem adentrar uma percepção em que visualizem conexões entre essa música primitiva originada na África com estilos presentes no cenário musical e cultural da atualidade, também tentando levar uma noção de como essas manifestações artísticas se relacionam com a indústria cultural, revelando os mecanismos presentes neste processo e que caracterizam o trajeto entre a música originada no *ghetto* até as prateleiras e

plataformas virtuais, nas quais essas músicas são comercializadas e disponibilizadas.

O objetivo é trazer, assim conhecimento e uma forma de reflexão sobre como esses elementos, retratados pela música, estão presentes na vida desses jovens, e de maneira mais intensa, nos alunos oriundos das periferias e bairros pobres das cidades, e que formam em sua grande maioria o quadro de alunos do ensino público no Brasil.

PARTE I

BLUES – A PARTIR DA MARGEM

Raízes Africanas

O *blues* envolve questões muito profundas nos elementos que caracterizaram a formação do continente americano. O que vem de encontro ao que descreve Roberto Muggiati em seu livro *Blues – da lama a fama: O blues nasceu com o primeiro escravo negro na América*. (MUGGIATI, 1995, p.09)

Atualmente, a ciência histórica tem voltado sua atenção ao estudo dos indivíduos que a classe dominante havia tentado apagar da memória coletiva. Esse esquecimento ou apagamento não é a única, mas a principal dificuldade enfrentada pelos pesquisadores, devido, principalmente, ao modesto número de testemunhos e registros disponíveis sobre os hábitos das pessoas pertencentes às classes exploradas pelas elites. Carlo Ginzburg em seu livro *O queijo e os vermes* escreve a respeito do assunto:

O emprego do termo *cultura* para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de “cultura primitiva” é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como “camadas inferiores dos povos civilizados” possuíam *cultura*. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. (GINZBURG, 2006, p.12)

Em relação aos negros escravizados trazidos da África para o continente americano, o que se tem de documentação é originado por fontes que não partem da experiência vivenciada pelos indivíduos nela envolvidos, isso resultou na predominância de uma visão e uma escrita da história voltada para a prática de uma narração onde se privilegia a ótica dos detentores do poder.

Com o passar do tempo a maneira de se narrar esses acontecimentos e a reflexão obtida pelo estudo dessas temáticas passou a ser vista, cada vez mais,

pela perspectiva do explorado e não do opressor. Esse panorama de mudanças é assim descrito por Ciro Flamarion Cardoso em seu livro *A Afro-América: A escravidão no novo mundo*: “A mudança de perspectiva permitiu uma visão muito mais rica.” (CARDOSO:1982, p.08)

Partindo desse pressuposto realizaremos uma breve reflexão sobre as bases da escravidão vivenciada em solo norte-americano. Desde o início as relações entre senhores e escravos foram marcadas pelo esforço dos primeiros em transformar os escravizados em objetos. Na percepção do *proprietário* o escravo se reduz a uma ferramenta, melhor dizendo, a um animal utilizado para obtenção do lucro por ele gerado e tendo o seu uso irrestrito garantido pelo dinheiro gasto no ato da compra.

Para garantir a concretização e a regularidade desse sistema o indivíduo escravizado se vê obrigado a aceitar sua condição de inferioridade resultando assim na situação de impotência em que o escravizado se depara, o que vem totalmente a se opor pela sua plena consciência de que ele, escravizado, é um ser humano e que, portanto, até de maneira instintiva busca se firmar como indivíduo.

O proprietário também se descaracteriza como indivíduo e passa por um processo em que, mesmo consciente, e tendo sua cidadania reconhecida pela sociedade se vê forçado, pela sua dependência ao sistema escravocrata, a defender a ideia de que a escravidão é um elemento natural e necessário à existência humana lutando para manter esse sistema mesmo que isso represente uma perda em seus lucros. Nas palavras de Ciro Flamarion Cardoso:

O menosprezo pelo trabalho manual – identificado com um “trabalho de escravo” - é inseparável deste tipo de sociedade, com repercussões importantes sobre a economia e a ordem social. A escravidão esconde o caráter bilateral da relação senhor/escravo. O senhor vê no escravo sua propriedade, adquirida mediante um desembolso de dinheiro, e não como alguém cujo trabalho deve ser remunerado, mesmo se tal remuneração de fato existe na forma de alojamento, vestimenta e alimentação. O escravo também não está em condições de perceber a verdadeira natureza da relação. No entanto, no escravismo, como em qualquer regime econômico-social, estabelece-se entre a classe dominante e a classe explorada um acordo contratual – legal ou consuetudinário – que garante para a classe dominada, pelo menos de fato, certos direitos cuja infração traz consigo inevitavelmente o perigo de alguma forma de rebelião. (CARDOSO, 1982, p.59)

Para que o sistema escravista exista torna-se necessária a prática de atos

opressores em que quantias numerosas de indivíduos vivam em condições sub-humanas, o que explica o fato dos escravizados superarem, em larga escala, o número de seus proprietários e outros que não pertençam a sua classe social. Com o eminente risco de rebeliões faz necessário o uso de práticas repressoras e o constante uso de truculência somado ao abuso de autoridade objetivando uma pretensa preparação desses indivíduos para que se consiga uma suposta integração ao quadro social.

Conforme Cardoso :

O controle, a violência e o paternalismo constituem as três vertentes do tratamento que se dispensa aos escravos; não são excludentes, mesmo se um ou outro pode vir a predominar segundo os casos e as circunstâncias. A violência contínua e institucionalizada é inerente ao sistema. Mesmo um senhor “patriarcal” e paternalista a exerce obrigatoriamente em certos casos. A manutenção da escravidão não pode prescindir da violência, nem de um controle e uma vigilância estritos do escravo. Se este assumir pelo menos exteriormente as normas de conduta estabelecidas e socialmente aceitas, poderá então se beneficiar como o paternalismo do senhor, sobretudo em regiões de colonização já relativamente antiga, onde o sistema escravista está bem arraigado. A formação dos escravos, a sua preparação para a vida social, são incompletas. Em geral são preparados só para as tarefas não especializadas e para as atitudes que o seu dono espera deles; outrossim, procura-se impedir que adquiram meios que facilitem ações coletivas organizadas e autônomas.(CARDOSO, 1982, p.60-61)

O sistema de governo norte-americano garantia, em todas as instâncias, o sistema escravista, e se, acaso fossem executadas ações que contrariassem o funcionamento do mesmo, intervinha utilizando de todos os meios disponíveis, da lei e da repressão. Toda essa situação adversa não impediu ações libertárias por parte dos negros escravizados assim como descreve Ciro Flamarion Cardoso:

Não se deve considerar como formas de resistência ao sistema escravista só as fugas ou as rebeliões generalizadas e violentas. Existia também uma resistência quotidiana: defesa da vida privada, sabotagem, roubo, atrasos intencionais, uso sutil do sarcasmo da ironia em relação aos brancos... A música e os cultos africanos – que sobreviveram a muitas perseguições e dificuldades, misturando-se com o cristianismo em graus e modalidades diversos – desempenharam um grande papel na manutenção da unidade de cada comunidade negra. (CARDOSO, 1982, p.62-63)

Grande parte dos negros escravizados que vieram para a região sul dos Estados Unidos eram provenientes da porção ocidental do continente Africano. Os hábitos sociais praticados por esses indivíduos foram, quase que totalmente,

abolidos pelo sistema escravocrata ao qual foram submetidos, restando ainda a prática de alguns ritos religiosos tradicionais da África das quais podemos citar a presença do vodu no Haiti e no estado norte-americano da Louisiana, sendo esses cultos mais tolerados pelos senhores de escravos ligados ao catolicismo do que aos praticantes do protestantismo. Em regiões que pertenciam aos protestantes os rituais africanos se mantiveram na clandestinidade.

Em todos esses cultos religiosos, ligados a uma origem africana, a música está profundamente interligada aos ritos neles praticados, sendo caracterizados por uma estrutura sonora complexa. Eric Hobsbawm descreve alguns aspectos que constituem o elemento musical característico da cultura africana e praticado pelos negros escravizados nos Estados Unidos:

Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não-clássicas – algumas delas, como a pentatônica comum, encontrável em música europeia não clássica – e certos padrões musicais. O mais característico deles é o padrão de “canto e resposta”, predominantes nos *blues* e que é preservado em sua forma mais arcaica na música das congregações de *gospel* negro. Certos tipos de canções funcionais foram, sem dúvida, também trazidos pelos escravos: canções de trabalho em geral, músicas satíricas e coisas do gênero. Tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente também pertencem à herança musical dos escravos. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos desde então. (HOBBSAWM, 1990, p.52)

A música, posteriormente denominada *blues*, está presente como forma de expressão e manifestação de todo o drama vivenciado no histórico de opressão iniciado com a escravidão dos negros do continente africano, sua venda pelos próprios africanos e a chegada numa terra desconhecida desprovidos de sua liberdade e sendo produtos na mão de estranhos.

Durante o século XIX, o *blues* era uma tradição oral passada nos campos de geração para geração. Enquanto os negros soltavam suas emoções, os brancos viam o lado prático da coisa. Para os fazendeiros, as *work-songs* (canções de trabalho) ajudavam a imprimir um ritmo ao trabalho no campo e deixavam os escravos mais alegres. Ilegal desde 1808, o contrabando de escravos africanos para o sul dos Estados Unidos só iria cessar com a Guerra Civil Americana, ou a Guerra da Secessão, em 1865. Com a emancipação dos escravos, os negros passaram a ser trabalhadores rurais assalariados. E as *work-songs* deram lugar ao canto solitário de um homem trabalhando a terra. (SHOWBIZZ, 1999, p.05)

Ao chegar em solo americano, devido a uma série de fatores, passando por adaptações e incorporações de novos elementos a sua estrutura musical e até mesmo a busca por burlar imposições e dificuldades impostas pelos padrões, os escravos, mesmo que de maneira reduzida, conseguiram manter a prática de uma música puramente africana.

Essa música ancestral pôde ser continuada através dos ritos religiosos tradicionais da África tidos como pagãos, ou mesmo já inserindo alguns elementos cristãos em sua constituição. Essa ancestralidade musical também era expressa nas chamadas canções de trabalho (*work songs*).

No estado da Louisiana, essa música era até certo ponto encorajada, como uma espécie de válvula de escape para os escravos, talvez na mesma medida em que as danças tribais são hoje incentivadas pelas autoridades sul-africanas. As danças de vodu ao som de tambores, oficialmente aceitas, em Congo Square, Nova Orleans, não pereceram até meados de 1880. (HOBSBAWM, 1990, p.52)

Em seu livro *Introdução à Sociologia da Música*, Theodor Adorno faz uma alusão ao papel libertador e, ao mesmo tempo, utópico e fantástico presente no universo musical. As reflexões de Adorno vão ao encontro da similar situação encontrada pelos negros escravizados que, desprovidos dos elementos mais básicos de sua liberdade, desenvolviam sensibilidades, criando um universo próprio, como uma válvula de escape para fugir, mesmo que momentaneamente, dessa penosa situação. Esta sensação era canalizada através das manifestações culturais, em forma de linguagem musical.

A música, como função social assemelha-se então ao embuste, à falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma. Mesmo na regressão rumo ao inconsciente, a música funcional concede a que se dirige uma mera satisfação compensatória. Sua função (da música) foi talhada aos moldes de comportamento daqueles aos quais ninguém dirige a palavra; aqueles que, tal como se costuma dizer dos pobres, não possuem qualquer discurso. A música transforma-se em consolo mediante puro pleonasmo com o qual interrompe o silenciar. Ela cria a ilusão do imediatismo em um mundo totalmente mediatizado, de proximidade entre estranhos e de calor aos que sofrem com o frio da luta sem trégua de todos contra todos. Dentre as funções da música, talvez a mais importante seja aquela pela qual ela ameniza o sofrimento em meio às mediações universais, como se vivêssemos, apesar de tudo, face a face. (ADORNO, 2011, p. 123-5)

Desde sua chegada em solo norte-americano, os negros, devido a seu grande potencial artístico, fortemente interligado a sua essência cultural e também pela questão

de sobrevivência estando, portanto, numa situação adversa ao ser escravizado, sempre buscaram todas as formas de obterem uma condição de existência mais próxima da dignidade e a música que tocavam, quando agradava os patrões, algumas das vezes lhes garantiam uma redução na pesada carga de trabalho a que estavam sujeitos. Esta prática com o passar do tempo se tornou corriqueira e resultou numa absorção da música negra pelos brancos, e também o inverso, onde negros passaram a ser influenciados pela música dos diversos povos que viviam nos Estados Unidos e, dentre eles, lógico, os brancos. Eric Hobsbawm escreve em seu livro *História Social do Jazz* as seguintes linhas sobre o assunto:

Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte por que faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nelas algumas de suas tradições. Por sua vez, os compositores brancos introduziram alguns matizes de negros do Sul nas canções brancas, e no Norte do país prosperou a indústria de imitadores de entretenimento negro, com tocadores de banjo com o rosto pintado de preto. (HOBSBAWM, 1990, p.57)

A transição de uma forma primitiva com fortes raízes culturais originadas no continente africano, para uma forma mais melodiosa e já trazendo certa influência de elementos musicais europeus se deu através da expressão musical conhecida por *spirituals*.

Evoluindo desde o *gospel* caracterizado pela temática religiosa de hinos presentes nos cultos protestantes, até a uma forma mais sofisticada que se aproximava da música de concerto, os *spirituals* podem ser considerados o embrião do *jazz* e todas as suas vertentes, mesmo se mantendo e continuando sua existência nos seus moldes iniciais e, além disso, evoluindo sua estrutura musical e incorporando elementos de diferentes estilos e diferentes lugares num processo parecido ao que ocorria no universo do *jazz* e que recebeu a alcunha de *fusion*.

Essa forte característica dos *spirituals* que acentuava como o próprio nome sugere, à busca de uma espiritualidade em conjunto com sua execução musical marcada por uma forma mais leve e sofisticada juntamente pelo uso de corais onde se destacava o timbre soprano das cantoras negras, o que,

posteriormente se tornou uma grande tradição, presente até os dias atuais na música norte-americana.

Logo, todas essas características musicais foram adotadas pelas igrejas protestantes que nesse período ganhavam grande projeção nos Estados Unidos. E isso fez com que se desencadeasse um processo de segregação de negros para negros, pois os frequentadores dos cultos protestantes e músicos de *spiritual*, assim como os músicos de *jazz*, passaram a discriminar o *blues* e todos os seus adeptos, pois ambos eram considerados como pagãos e uma cultura primitiva, portanto, demonizados e tendo seus admiradores considerados como seguidores do diabo.

Robert Crumb em sua obra dos quadrinhos denominada *Blues* aborda essa temática em uma tira presente nesta mesma publicação. No segundo quadrinho desta tira Crumb retrata uma cena, supostamente protagonizada na vida real por Charlie Patton, uma das figuras míticas do *blues* nascido em uma data desconhecida provavelmente às beiras do rio Mississippi:

Figura 01: Até mesmo negros...



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Conforme Eric Hobsbawm em seu livro *História Social do Jazz: Os*

spirituals e as canções de *gospel* continuam, em todos os estágios da evolução, a ser cantados, e todos eles continuam a fornecer uma fonte inesgotável para o *jazz* em geral e para determinadas obras de *jazz* em especial. (HOBSBAWM:1990, p.57)

No primeiro capítulo da série *The Blues: A musical journey*, denominado *Feel Like Going Home* e dirigido por Martin Scorsese, o músico americano Corey Harris percorre o delta do Mississípi trilhando os caminhos por onde passaram os lendários músicos que criaram o estilo e indo, em decorrência dessa busca de origens, parar no continente africano ou seja ao berço musical de onde se originou o som tocado por esses negros escravizados e seus descendentes em solo americano.

Numa das escalas de sua viagem Corey chega a República do Mali, país africano situado na África Ocidental, e lá chegando se encontra com o músico malês Habib Koité que durante a conversa comenta como foi a realizada a distribuição territorial do povo africano pelo continente e as condições que caracterizaram a distribuição dos povos e a origem de sua música:

A população africana que foi para os E.U.A. foi separada para não conseguir se comunicar pela língua instigando assim a revolução. Acho que as pessoas tentavam se confortar através da música. Já que há muitas línguas diferentes todos se reúnem e tocam a música de onde nasceram, de sua vila. (FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

De acordo com a cultura malê, quando um *jali* (músico local) morre é como se um incêndio ocorresse em uma biblioteca. Thouman Diabate, músico malês, fala sobre sua tradição musical e familiar e sobre a linhagem *Griot* pioneira do ramo cultural, artístico e musical no continente africano fundindo todos esses elementos na prática de uma manifestação popular:

Venho de uma geração de 71 tocadores de *kora* em minha família. De pai para filho, também venho de uma família de *Griot*. No século XIII o povo *Griot* estava na África ocidental cuidando da história do império *Mandinke*. O povo *Griot* na África Ocidental era como a memória da África Ocidental. Meu pai me contou que ouviu do pai dele que as pessoas vieram para a África para levar o povo de Goree no Senegal para trabalhar nos latifúndios. Nessa situação pode se pegar as pessoas, pode tirar suas roupas, pode tirar-lhes os sapatos, pode tirar-lhes o nome e dar-lhes outro nome. A única coisa que nunca poderá tirar é sua cultura.(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

A figura do *griot* está intimamente ligada as origens do uso da voz, ou seja, do canto, na música africana. Para dizer um pouco mais sobre esse importante elemento no

universo musical africano que, posteriormente, acabou estendendo sua influência sobre o blues tocado nos E.U.A., menciono um trecho do livro *Blues – da lama a fama* de Roberto Muggiati:

Na raiz do cantor de *blues* está a tradição do *griot* africano, uma espécie de mistura do menestrel medieval e do cantor de sinagoga, um músico que através da voz exercia uma função social e até religiosa nas tribos da costa ocidental da África, de onde vieram os escravos para a América.(MUGGIATI, 1995.p.11)

O elemento musical em sua forma mais pura está intimamente ligado a cultura de um povo. Assim como foi descrita pelo músico malê é o que a transforma em um elemento poderoso agregando valores ligados a todo o complexo existencial humano e, no caso da música tribal passada oralmente e tratada com o respeito digno de uma tradição, faz com que a música seja um elemento vital para a cultura de um povo mesmo que esse povo atravesse as transformações que estão naturalmente ligadas a existência humana e que se estendem a todos os elementos que constituem suas sociedades. Hobsbawm comenta sobre assunto:

Se eu tivesse de fazer um resumo da sua evolução em uma só sentença eu diria: é o que acontece quando a música popular não sucumbe, mas se mantém no ambiente da civilização urbana e industrial. E algumas das características fundamentais da música popular foram mantidas por toda a história; por exemplo a importância da tradição oral para a sua transmissão, a importância da improvisação e da ligeira variação de uma execução para outra, e outros aspectos. Muito dessa música se modificou a ponto de se tornar irreconhecível; mas isso, afinal é o que se espera que aconteça com uma música que não morre, mas continua a se desenvolver em um mundo dinâmico e tempestuoso. Podemos ver que a arte popular genuína, excepcionalmente vigorosa e resistente, realmente funciona e modifica o mundo moderno, e quais as suas conquistas e limitações. (HOBBSAWM, 1990, p.35 e 39)

Durante a cena do documentário dirigido por Scorsese que registra a conversa de Thouman Diabate e Corey Harris, o músico americano fala sobre seus ancestrais e o traumático deslocamento de africanos já escravizados para os Estados Unidos da América:

Sabe penso em mim e tudo que meus ancestrais passaram para que eu pudesse viver acho que todos pensamos. Mas eu penso nos meus ancestrais...De como ficaram no fundo de um navio por três ou quatro meses...Vindos da África, acorrentados juntos. Garanto que muitos enlouqueceram e morreram. É um milagre termos ido tão longe. (FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

Num outro trecho do mesmo documentário, Corey Harris se encontra

com o renomado, e talvez o mais famoso músico do continente africano, guitarrista Ali Farka Touré durante a conversa, dentre outros assuntos, ele fala sobre a relação entre o negro africano e o negro escravizado em solo americano:

Eu digo o seguinte: Não existem negros americanos, existem negros nos E.U.A. Mas negros americanos não existem. Os negros partiram com sua cultura e eles a mantiveram. Mas a biografia, a etnicidade as lendas, eles perderam...mas sua música é africana seja nos E.U.A. ou em Mali, acho que há apenas cidades e distâncias nos separando, mas nossas almas e espíritos são os mesmos. São a mesma coisa, não há diferença. Não há diferença alguma...nunca senti. Sinto pena! Por quê? Pois são pessoas que deveriam estar unidas!(FEEL LIKE GOING HOME: 2003, cap.01)

As palavras ditas pelo guitarrista malês vêm de encontro a esses escritos de Theodor Adorno:

Enquanto ideologia, a música tem sua fórmula em uma metáfora que espera ilustrar da melhor maneira possível a alegria por meio de uma relação com a própria música. Mas a alegria que a música irrompe não é simplesmente aquela dos indivíduos senão a de muitos e milhares, representando a voz da sociedade como um todo que rejeita e abraça o indivíduo. De onde vem o som, a fonte da música, ali reage o pré-consciente; lá ocorre algo, lá se encontra a vida. (ADORNO, 2011, p.122)

Ali Farka também fala da diferença de visão musical e das diferentes circunstâncias vivenciadas pela música Africana e o *blues* Americano adentrando na questão do mercado vivenciada pelos *bluesmans* americanos e o caráter sublime e sagrado como é compreendida a música pelos músicos africanos:

A primeira vez em que ouvi John Lee Hooker, ouvi sua música e disse: “Não entendo...De onde tiraram essa cultura? Isso é algo que pertence a nós. Mas é diferente. Pois ele tinha que tocar para ganhar a vida. Se não essas músicas não seriam feitas para whiskey ou para cerveja.”(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

A necessidade de tocar para ganhar a vida não é experimentada pela esmagadora maioria dos músicos, principalmente os Africanos que estão fora do grande circuito comercial da música, praticando desta forma uma produção musical bem mais próxima a uma cultura popular, propriamente dita.

Apenas a minoria dos músicos consegue se profissionalizar e, portanto, sobreviver exclusivamente da produção musical, adentrando assim o circuito de shows e apresentações e quando isso ocorre mesmo de maneira não intencional, passam a fazer parte da indústria cultural e de todas as funções agregados a ela.

Eric Hobsbawm em sua obra *História Social do Jazz* colhe um breve depoimento do saxofonista Harry Carney que retrata de maneira objetiva a relação dos músicos com sua arte e a ignorância da crítica musical sobre a mesma: Os críticos levam a coisa muito a sério. Eles ficam escrevendo teorias e falando a respeito da selva e dos tambores, da influência do homem branco. É preciso manear. A gente toca pelo prazer, e não para fazer história. (HOBSBAWM, 1990, p.34)

Salif Keita, outro músico malês que participa desse episódio da série de documentários produzidas por Martin Scorsese, fala sobre a relação de sua música com o *blues* americano:

Quando canto, sempre canto sobre o sofrimento. E o *blues* americano às vezes fala de sofrer por amor. Acho que falamos sobre a mesma coisa. E há algo em nossos corações e queremos explicar aqueles que nos ouvem. Sempre que ouço o *blues* americano penso em escravidão e para mim sempre fala de amor e sofrimento.(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

Habib Coité fala sobre o mesmo assunto: “A semelhança com o *blues* é que começa como o momento de melancolia! Perguntar-se de onde eu vim? O que está acontecendo? Estou longe de casa, o que estou vivendo agora? (FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

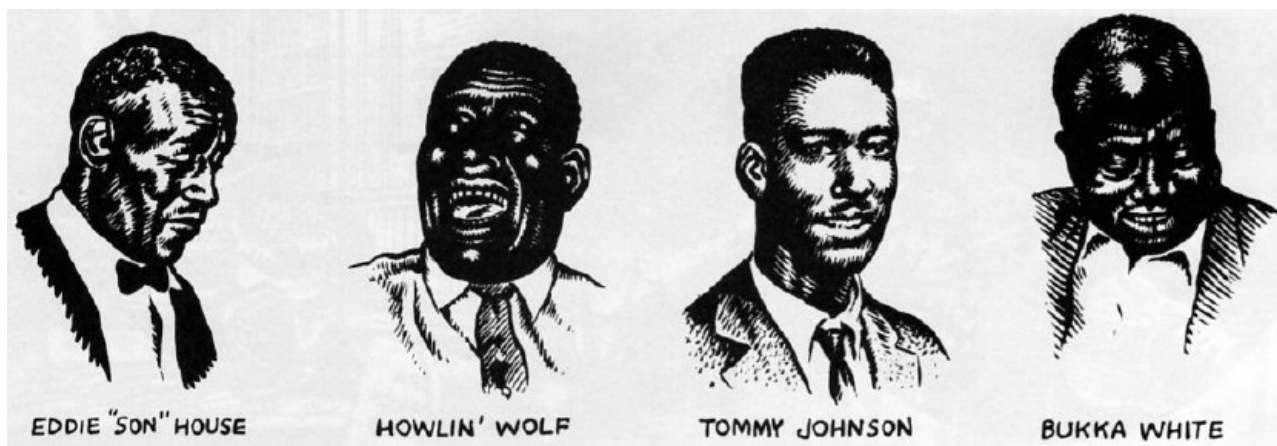
Um antigo ditado africano diz que as raízes de uma árvore não dão sombra. Isso é o *blues*. Quando você mergulha com alma na música você entende...É a única coisa que jamais poderiam tirar dos negros.Quando se ouve pode sentir a alma e o sangue do Delta do Mississípi.(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

Primórdios do *Blues*: O Delta do Mississípi

Saindo do continente Africano, terra que originou a raiz musical da qual o *blues* se constitui, é de suma importância o estudo da cena musical e as características presentes no delta do Mississípi principalmente na década de 1920 e 1930 e de onde saíram verdadeiras lendas como Robert Johnson, Charlie Patton, Son House, Bukka White, Tommy Johnson, John Lee Hooker, Skip James dentre outros.

Robert Crumb em seu livro *Blues* retrata, nesta tira, alguns desses célebres *bluesmans*:

Figura 02: Eddie “Son”House...



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Dos músicos originados no delta do Mississipi, Robert Leroy Johnson, conhecido como Robert Johnson, foi o que obteve mais fama, mesmo que essa fama tenha se concretizado após o seu falecimento em agosto de 1938.

O que determina de maneira marcante sua fama é o fato de que Johnson viveu somente 27 anos, gravando 29 músicas originadas de duas sessões, uma em 1936 em Dallas, e outra em 1937 no Texas nessas duas sessões foram executadas um total de 40 faixas.

Mesmo que a qualidade do *blues* tocado por Johnson seja inquestionável e que indubitavelmente sua obra musical tenha causado um grande impacto naquele período e que se estendeu por todos os anos após sua morte, chegando até os dias atuais e influenciando todas as gerações de guitarristas posteriores ao seu legado, tanto no *blues* no *rock* e na *soul music*, o que, com certeza, mais impactou e despertou a atenção para este *bluesman* foi o modo obscuro, selvagem e intenso como viveu sua meteórica carreira, sem paralelos no mundo da música, apesar que, para muitos, Jimi Hendrix tenha sido um fiel discípulo ao seguir a indomável transgressão da qual era marca registrada da vida errante dos músicos de *blues* e que naquela altura já havia se tornado uma tradição pelo legado deixado originalmente por Charlie Patton, confirmada por Robert Johnson, e seguida por Jimi Hendrix, Stevie Ray Vaughan e alguns outros.

A curta vida de Robert Johnson está recheada de lendas e mitos dignos de todo o legado que se gerou após seu falecimento. Nascido numa data e local incerto, crescido em um ambiente familiar conturbado, se entregando ao *blues* e a vida errática de músico após o falecimento de sua mulher estando Johnson

nessa época com menos de 20 anos, flertes com o ocultismo, um suposto pacto com o demônio em troca de um estilo único de tocar guitarra e com isso a glória da fama e para culminar a misteriosa morte com várias versões: envenenamento, pneumonia, sífilis, a busca de sua alma pelo demônio, como parte do contrato firmado com o mesmo, e, para aumentar mais ainda o mistério sobre o fim de sua vida, o obituário à cerca de sua morte aponta apenas a falta de médico como sua morte.

O fato é que Robert Johnson se tornou um mito e o músico de *blues* mais famoso da história, mesmo que seu repertório musical seja um dos menores em número de faixas.

Em seu livro em forma de história de quadrinhos intitulado *Blues*, o conceituado e aclamado cartunista *underground*, Robert Crumb, que em sua vasta e diversificada carreira desenhou e escreveu sobre a vida e os costumes dos ditos *marginais* da cultura norte-americana tendo inclusive desenhado a capa do segundo disco de estúdio de Janis Joplin intitulado *Cheap Thrills*, retrata de uma maneira breve a curta passagem de Robert Johnson pelo Delta do Missíssiipi, e que depois de morto se tornaria numa lenda no universo musical.

Figura 03: Em meados dos anos 1920...



Fonte: Blues – Robert Crumb

Figura 04: Cerca de um ano depois...



Fonte: Blues – Robert Crumb

Falando mais um pouco de elemento fãustico no *blues*, Robert Johnson se tornou célebre por ser o *bluesman* mais famoso a fazer um pacto com o diabo.

Mas na mitologia do *blues*, ele não é o único, Tommy Johnson, Son House e alguns outros também cantavam odes ao diabo em seus *blues*. O fato é que o lado negro e demoníaco fazia e faz parte do *blues* e, na verdade, se constitui em uma tradição podendo ser explicada por vários fatores, desde as origens da magia praticada ainda em solo africano, passando também pelo sofrimento e pessimismo enfrentado no cotidiano por escravos e músicos de *blues* que viviam uma vida errante e cheia de opressões.

A demonização da cultura negra pela elite branca que atribuía ao mal e ao demônio todas as formas de manifestações originadas da cultura negra também pode explicar este aspecto. Nesse sentido pode-se dizer que os *blues* cantando o diabo era, nada mais nada menos, do que uma forma de ironizar e satirizar, provocando a elite escravocrata com as letras de suas canções.

Esse culto ao demônio, mesmo que com diferentes características e origens foi por parte do *blues* mais um pioneirismo, pois esse elemento oculto e místico seria utilizado, posteriormente, por vários estilos, principalmente pelo *metal* que teve sua origem marcada pelo disco *Black Sabbath*, gravado pela

banda de mesmo nome e que tinha esse lado negro do *blues* como grande influência, produzido em três dias por uma quantia irrisória e lançado numa sexta-feira 13 de 1970.

Robert Crumb em sua HQ intitulada *Blues* resgata essa cena folclórica confirmada por muitos na época e ainda hoje como verdadeira e corriqueira numa famosa encruzilhada do Mississippi, local que dentre outros clássicos do *blues* originou a mítica *Crossroads* de Robert Johnson:

Figura 05: Tommy Johnson...



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

A relação entre o *blues*, o *vodu* e o diabo é abordada no filme *Coração Satânico*, produzido no ano de 1987, baseado no livro homônimo escrito por William Hjortsberg, dirigido por Alan Parker e estrelado por Robert de Niro e Mickey Rourke.

Na trama o detetive Harry Angel, interpretado por Mickey Rourke, ao investigar um caso, se depara com o mais inquietante mistério de sua carreira. Ele é contratado pelo diabo em pessoa, denominado Louis Cyphre e interpretado por Robert de Niro.

O contratante o leva a investigar o paradeiro de um obscuro *bluesman* de nome Johnny Favourite. A partir do momento que o detetive começa o seu trabalho se vê

envolvido em uma intrincada teia de mistério e eventos malignos que os trazem para o berço do jazz, ou seja, a cidade de New Orleans.

No desenrolar da história o investigador descobre que Johnny Favourite e ele é a mesma pessoa e que Favourite tentou enganar o diabo e não pagar a dívida contraída, já que o mesmo ofereceu sua alma em troca da fama.

O que fez o detetive se esquecer sobre o ocorrido foi um malsucedido processo de reencarnação, conduzido por ritos de magia negra! Depois do fracasso, ele perde sua memória e é mandado para a Segunda Guerra onde é ferido, mas como punição por tentar enganá-lo, o diabo duplica sua existência, mantendo-o em um estado vegetativo no interior dos Estados Unidos.

O investigador se envolve com a filha de Favourite, fruto de uma relação entre o *bluesman* e uma feiticeira vodu e no fim do filme é acusado pelo seu assassinato.

A característica única da música tocada por negros na região do delta do rio Mississípi é assim descrita em um trecho do texto contido na revista Showbizz: *Especial Lendas e Mitos do Blues*:

Para alguns historiadores, o que fazia o *blues* do Delta ser único era a forte influência africana, com um ritmo sincopado, marcado pelos pés, o uso do falsete nos vocais, repetições de um mesmo acorde e o uso de um truque que viraria uma marca registrada do gênero, o *slide*. Deslizando o gargalo de uma garrafa ou um pedaço de osso – mais tarde, tubos de metal também seriam usados – sobre as cordas do violão, o músico conseguia um efeito inédito no instrumento. (SHOWBIZ, 1999, p.06)

Seguindo o roteiro apresentado pelo capítulo denominado *Feel Like Going Home* constante na série de documentários dedicados ao *blues* e produzida pelo renomado diretor de cinema Martin Scorsese, o músico americano Corey Harris percorre o caminho trilhado pelas lendas da região do delta do Mississípi. Numa das cenas constantes no início do documentário, Corey se dirige a fazenda do lendário baterista Sam Carr, filho do não menos lendário guitarrista Robert Nighthawk.

Em meio ao diálogo surge o assunto sobre a mudança dos tempos em relação a produção musical e o impacto que a tecnologia e a indústria cultural causou na maneira de se fazer música e de como esse impacto foi sentido pelos músicos que fizeram parte da geração que, pela primeira vez, registrou em gravações o que pertencia anteriormente a uma prática cultural ligada a tradição

oral e, portanto, desconhecidas do circuito musical e das grandes gravadoras: “Quando morriamos a música morria conosco, hoje, se pegar um cara de 45 anos ele não consegue tocar tudo aquilo que tocávamos. Hoje os instrumentos fazem a música. Naquela época você tinha que tocar. Corda por corda você tinha que tocar.”(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

O cartunista Robert Crumb retrata, em uma de suas tiras, presentes no livro *Blues*, com diálogos elaborados pelo próprio Crumb, uma passagem que simboliza o que era vivido por esses músicos neste período em seus primeiros contatos com a indústria fonográfica, conforme o que mostra a gravura 06:

Figura 06: Pra nossa sorte.

Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb



A padronização e a predileção, por parte da indústria fonográfica, em buscar formas cada vez mais rápidas, rentáveis e, por consequência, superficiais faz com que as palavras ditas acima por Sam Carr encontrem eco nos escritos originados na análise feita por Theodor Adorno sobre o mesmo tema. Mesmo que Adorno utilize exemplos de artistas ligados à música produzida em outro local e período histórico, constante em seu artigo intitulado *O fetichismo na música e a regressão da audição*:

Em outros tempos exigia-se dos ases do canto, dos “castrati” e das prima-donas, no mínimo, alto virtuosismo técnico. Agora exalta-se o material em si mesmo, destituído de qualquer função. É inútil perguntar pela capacidade de exposição puramente musical. Nem sequer se espera que o cantor domine mecanicamente os recursos

técnicos. Requer-se tão somente que a sua voz seja particularmente potente ou aguda para legitimar o renome de seu dono. (ADORNO: 1975, p. 179)

Ainda sobre essa relação dos músicos com as mudanças advindas pela passagem do tempo e sua conseqüente relação com a indústria cultural, trago o depoimento do músico Otha Turner, também proveniente do delta do Mississípi, quando, certa vez, perguntado se sua música é o *blues*:

Algumas coisas sim outras não. Algumas pessoas não querem *blues*, querem ouvir outra coisa. Nesse ramo tem de fazer tudo para satisfazê-las. É assim que funciona, não pode escolher o que quer sempre. Tem de mudar, infelizmente é assim que é. Quando estou lá (no palco) tento satisfazê-las.”(FEEL LIKE GOING HOME: 2003, cap.01)

E ainda acrescenta aludindo a necessidade de sobrevivência inerente ao artista e seu ofício: “O pessoal antigo diz: Quando terminar quero carne e pão!”(FEEL LIKE GOING HOME: 2003, cap.01)

Por serem pioneiros na transição do *blues* tocado predominantemente na região rural, para o *blues* tocado nas grandes cidades, e também por todas as transformações pela qual passava a sociedade norte-americana, que naquele momento deixava de viver um modelo de exploração escravista e que se desenvolvia rumo a urbanização e o crescimento industrial característicos das grandes cidades que se modernizavam naquele período, os músicos da região do Delta do Mississípi foram os primeiros a enfrentar a difícil situação de se deslocarem do campo e, de todo modo de vida ligado a produção rural, para se adaptarem a uma vida urbana marcada de maneira tão brutal ou ainda mais impiedosa em relação as diferenças econômicas, sociais e raciais enfrentadas pelos negros.

O Delta deu terra rica para as plantações de algodão, com o trabalho escravo. Abolida a escravatura, os negros continuaram a trabalhar no regime de semi-escravidão. Era o esquema dos *sharecroppers* (meeiros), vilmente explorados pelos brancos proprietários de terra. Os meeiros e bóias-frias chamavam o patrão de *boss*, *bossman* ou *Big Boss*. O sistema de plantação era tão rígido e autoritário que os negros acabaram usando o termo *bossman* genericamente para representar a opressão da justiça e da sociedade branca. (MUGGIATI, 1995, p.19)

O *bluesman* Willie King fala sobre o assunto:

Saí dos campos de algodão sem dinheiro, com pouca comida e as

crianças chorando. Estava a beira do suicídio. O bom Deus e o Espírito tinham de mandar algo para as pessoas... Para ajudar acalmar a mente preocupada e é onde entra a música...no que estamos trabalhando...no que tentamos fazer...e no que se busca para ajudar a dar a idéia de um dia melhor...para ajudar a desligar a mente de onde está!(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

Um elemento marcante na composição de grande parte das letras de *blues* provenientes do Delta do Mississípi é o uso de metáforas nas letras das músicas. Os antigos *bluesmans* usavam muitas músicas em que reclamavam sobre suas mulheres, mas na verdade falavam dos senhores, ou seja, dos seus chefes e patrões. Willie King fala a respeito:

Os antigos *blues* dizem: Minha garota é tão cruel...Ela não me trata bem...Ela fica com todo meu dinheiro...Estavam falando do chefe...Mas era o jeito de disfarçar. Eles não podiam dizer que o chefe não o tratava direito...E o nome dele era tal...ele mora...se não você seria enforcado em uma árvore pela manhã...Morreria antes do dia clarear. E o *blues* é o sobrevivente. John Lee Hooker dizia: “É um curandeiro”.(FEEL LIKE GOING HOME: 2003, cap.01)

Mesmo com o fim “oficial” da escravidão e a ida de muitos negros para cidades pela industrialização, o padrão opressor praticado pela elite branca continuou a ser exercido nos Estados Unidos utilizando de todos os meios para que ele fosse mantido. Roberto Muggiati apresenta um panorama dessa situação:

Quando o branco precisava construir uma estrada ou erguer um dique contra as enchentes, o negro era mão – de – obra eleita. Principalmente por que saía de graça. O branco recorria ao trabalho dos presidiários. E, quando faltavam trabalhadores, era fácil *fazer* presidiários: se o negro bobeava e saía de casa sem documentos, era preso por vadiagem; se retrucava ao branco, tinha a pena aumentada por desacato à autoridade. Acabava vestindo o pijama listrado e, com as bolas de ferro presas aos pés por meio de alças e correntes de ferro – as famosas *ball and chains* tão cantadas pelos *blues* -, ia trabalhar de sol a sol sem nenhuma paga. Muitos morriam nas fugas desesperadas das penitenciárias. Outros recorriam ao *blues*. Nas penitenciárias do Mississipi foram descobertos alguns dos melhores cantores de *blues*; outros tiveram atrás das grades o seu aprendizado musical. Na atmosfera opressiva do Delta, era natural que os negros se voltassem para o *blues*. Ali vivia uma densa população afro-americana, pobre e isolada, forçada a criar suas próprias diversões. Ainda neste século, foi no Mississipi que etnólogos encontraram vestígios de música africana no repertório de bandas de pífanos e tambores. (MUGGIATI, 1995, p.20)

A adoção do termo *blues*, que acabou designando o estilo, provavelmente se originou de uma evolução das músicas cantadas nas plantações de algodão do

sul dos Estados Unidos, e a qual foram destinadas grande parte da população negra escravizada em solo norte-americano. A imensa maioria dos escravos negros do Novo Mundo viveu, sem dúvida, atada às mais duras formas de labor, nas *plantations*, nas fazendas, nas minas. (CARDOSO, 1982, p.30)

Robert Crumb, renomado cartunista norte-americano, autor de destaque na vanguarda artística da contracultura dos anos de 1960, nunca escondeu sua predileção pelo *Blues*, sendo um exímio conhecedor do estilo e dono de uma grandiosa coleção de LP's e além disso também desenvolvendo uma carreira musical, tocando em grupos de *bluegrass* e música *folk* americana, e em todos esses projetos musicais flertando com as raízes do *blues*.

Dentre diversas publicações à cerca do *blues*, destaco uma em especial, trata-se do livro em forma de história em quadrinhos denominado *Blues!* Uma obra-prima para os apreciadores do estilo. Neste livro Crumb percorre todos os caminhos do período clássico do *Blues*, mantendo uma riqueza e um rigor técnico ao pesquisar o tema, mas sem perder a fidelidade e a paixão explicitada por um grande conhecedor e amante deste estilo musical.

Voltando ao contexto no qual se insere as origens e a formação do *blues*, numa das tiras dos quadrinhos desenhados por Crumb observa-se gravuras tratando do cotidiano vivido pelos negros nas fazendas de algodão do sul dos Estados Unidos, somando-se ao texto de autoria do próprio Crumb, conforme se vê abaixo na figura 07:

Figura07: Para o povo negro



Fonte: *Blues* de Robert Crumb

Após a guerra civil americana, ou como ficou posteriormente conhecida, a Guerra da Secessão, e acabada a oficialidade da escravatura em solo norte-americano, a música tocada pelos negros passou por várias modificações e isso tudo num espaço de tempo relativamente pequeno.

Claro está que todos os negros do campo conheciam o *blues*; e também que uma demanda comercial por *performances* públicas desse gênero só poderia surgir quando os catadores de algodão, que eram chamados antigamente de *yard and field Negroes* se tornaram um público pagante de proporções expressivas. A emancipação dos escravos e a migração para o Norte produziram um proletariado negro, tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento. (HOBSBAWM, 1990, p.60)

Essa rápida transformação nos padrões musicais foi essencialmente proporcionada pelo fato de que, com o suposto fim de escravatura, a maioria dos escravos que até então estavam tendo sua mão-de-obra utilizada no campo teve que se transferir para o perímetro urbano e, com isso, a música tocada nas fazendas sofreu uma enorme mutação se incorporando nos diversos ambientes e novas linguagens que a ela se expunham nesse momento.

A massa de migrantes em direção às grandes cidades do Norte, no entanto, sem dúvida fez multiplicar a demanda por música “de casa”. Em seu nível mais modesto, isso produziu o que se chamou de “circuitos de cantores de *blues*”, salões de bares e “festas de aluguel” no Harlem ou no cinturão negro de Chicago, servido por guitarristas desafiadores ou pianistas itinerantes. Em um nível mais alto, produziu o público de massa para os cantores clássicos de *blues* nos grandes teatros de *vaudeville*, e a demanda pró-jazz de Nova Orleans em cidades como Chicago. A demanda pela “*velha música*” era estritamente limitada, até pelo sentimento de superioridade que o negro urbano do Norte sentia em relação aos negros do sul. O modo de vida da cidade a emancipação e o progresso era o que eles almejavam, a não ser talvez, com respeito a religião. O rápido declínio e queda dos grandes cantores clássicos de *blues* depois de 1927 ilustra a tênue lealdade para com a “*velha música*”. Não é à-toa que o público negro permaneceu imune ao movimento de restauração do jazz tradicional e do *blues*. (HOBSBAWM, 1990, p. 89-90)

Neste período surge a figura do músico itinerante, na maioria das vezes, cego, e vagando pelas estradas e ruas.

É o êxtase diante do estranhamento absoluto, que na realidade é fruto da recusa de análise e interpretação. As vítimas da exclusão social tornam-se os depositantes do único *discurso* que representa uma alternativa radical às mentiras da sociedade constituída. É um populismo às avessas, um populismo “negro” - mas assim mesmo populismo. (GINZBURG, 2006, p.18)

A música praticada por esses músicos recebiam várias denominações e o termo *blues*, utilizado para designá-lo de uma forma que agrupasse todos esses diferentes estilos foi adotado entre 1905 e 1910.

O ponto importante a respeito do *blues* é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana. Os *blues* tomaram forma instrumental nos pianos dos bares, casas de dança, tabernas e bordéis do Sul, provavelmente nos acampamentos de marinheiros e de outros trabalhadores. Tem-se notícia de que já existia por volta de 1880. (HOBSBAWM, 1990, p.56)

Apesar da grande maioria da população negra ter migrado para as cidades, muitos permaneceram na zona rural prosseguindo suas vidas como agregados das fazendas em que eles e seus antepassados já estavam por anos a fio, desempenhando funções ligadas as casas e fazendas de seus antigos proprietários ou como *meeiros*, termo criado para designar aqueles que passavam a ocupar uma quantia de terra dentro da fazenda e que dividia os ganhos obtidos com a exploração dessa mesma parcela da propriedade, sistema esse que na maioria das vezes beneficiava de maneira ampla o proprietário e que servia para a continuidade da exploração já exercida na época da escravidão e que fazia com que o agregado contraísse uma dívida permanente como dono da fazenda não conseguindo assim jamais pagar sua dívida.

Robert Crumb cria um personagem fictício com o nome de Tommy Grady, um meeiro que entediado com a monotonia da vida do campo decide pegar seu violão e partir para a errante e aventureira vida de *bluesman*. No começo de sua história Crumb apresenta através de suas tiras de quadrinhos uma cena da vida cotidiana de Tommy:

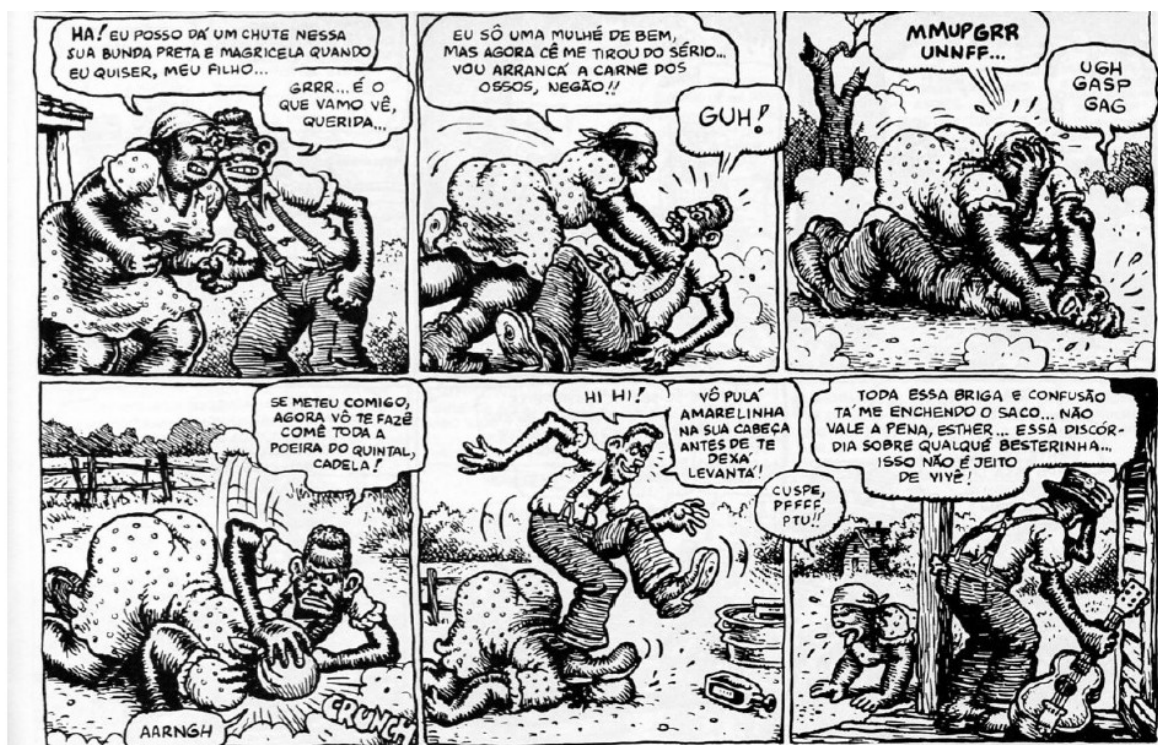
Figura 08: É a vida



Fonte:

Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Figura 09: Há! Eu posso...



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Figura 10: Que cê tá fazendo...



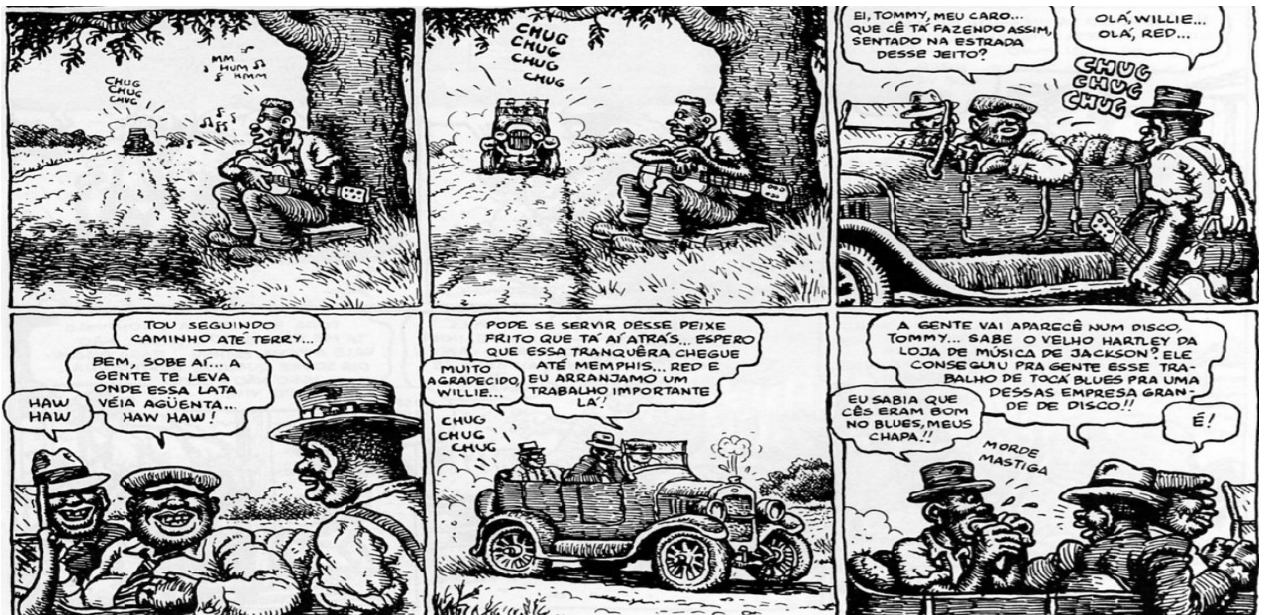
Fonte:
Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Dando prosseguimento na história de Tommy, Crumb traz uma cena que

retrata o que muitos *bluesmans* estavam vivendo naquele período, deslocando-se do campo para a cidade, mesmo que, em alguns casos, os músicos iam somente para gravarem suas faixas e aproveitarem, por uns dias, os prazeres proporcionados pela já agitada vida nas cidades, em detrimento do bucolismo do campo que marcou, desde sempre, o imaginário do estilo de vida boêmio. Ligado ao *blues* estava também o submundo da violência imposta e também praticada pelas populações que viviam nos guetos e que culminavam sempre, como no caso do *bluesman* criado por Robert Crumb, em mortes e prisões.

Isso demonstra o começo das relações que iam, com o passar dos anos, constituir o sistema de mercado imposto à prática da produção artística e que fazia com que os músicos, com o objetivo de obter algum dinheiro e ter também suas músicas gravadas, aceitassem, na maioria das vezes, serem explorados de maneira desonesta pela estrutura da indústria fonográfica. Eis um trecho dos quadrinhos de Robert Crumb que evidencia esse período:

Figura 11: Chug Chug...



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Figura 12: Isso é certo...



Fonte: – *Blues* de Robert Crumb

O deslocamento de negros trazidos do campo para a cidade fez com que esses indivíduos buscassem formas de se adaptar a vida nas grandes cidades que num ritmo cada vez mais rápido cresciam e se modernizavam.

Em cada país ou colônia escravista ocorreram eventualmente movimentos internos de migração envolvendo a população negra e mulata, por exemplo, nos Estados Unidos com o progressivo deslocamento do *front* algodoeiro escravista em direção ao Sul e ao Oeste. (CARDOSO, 1982, p.24)

Com isso sua cultura e as formas com que ela se expressava também sofreu modificações pela influência das novas situações surgidas através desse deslocamento.

Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos. (CANCLINI, 2015, p.206)

Após todos estes acontecimentos e a descoberta do *blues* pelo grande público, veio o período que ficou conhecido na história mundial e norte-americana como a grande depressão, ou a quebra da bolsa, que ocorreu mais precisamente no ano de 1929 e que afetou toda a estrutura social dos Estados Unidos, com a queda do poder aquisitivo o público que até então se constituía num consumidor voraz dos catálogos de *jazz* e *blues* deixou de comprar discos e a indústria cultural passou a desprezar os artistas regionais priorizando os músicos urbanos adeptos de um *blues* moderno e eletrificado. Tal contexto é assim ilustrado por Robert Crumb em sua obra-prima intitulada *Blues*:

Figura 13: Com a chegada

Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb



Entrando em contato de uma maneira mais profunda com as condições impostas pelas classes dominantes e também sofrendo a influência dessas mesmas classes, originou-se o termo “circularidade cultural”, que pressupõe uma relação caracteristicamente não linear, mas que era exercida através da elite norte-americana sobre os negros e outras classes por ela explorada e também de maneira inversa dependendo das situações por elas vivenciadas.

Os fatos narrados no parágrafo anterior refletem um processo cultural em que diferentes expressões artísticas e culturais se mesclam influenciando umas as outras e por meio da linguagem esse processo pode ser denominado por hibridação. Nestor Garcia Canclini traz uma definição apropriada para este termo em seu livro *Culturas*

Híbridas: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2015, p. XIX)

Esse mesmo processo teve seu apogeu no período histórico compreendido durante todo o decorrer do século XX e se caracterizou por seu aspecto predominantemente heterogêneo, portanto, de difícil delimitação e identificação por parte dos que se propõem a estudá-lo. Toda mistura proporcionada pela colonização, principalmente o envolvimento que proporcionou a culturas tão díspares como a de nativos do continente americano, negros africanos e europeus de diferentes países se fundirem, mesmo que inseridas num contexto conflituoso, e na maioria das vezes imposto pelas condições exigidas dos colonizadores, torna quase que impossível realizar um argumento conclusivo sobre essa temática. Tudo isso reverberando de maneira direta nas práticas culturais e no contexto social vivido pelos indivíduos nele constantes. Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas culturais. (CANCLINI, 2015, p. XXII)

O processo de deslocamento do campo para a cidade vivenciado pelos negros, norte-americanos, retrata uma situação em que, ao levar vários códigos de linguagem e elementos culturais próprios trazidos do continente africano, os negros de uma forma ou de outra interagem com as manifestações culturais presentes nas cidades e dentre elas também a elite cultural destas mesmas cidades, mantendo com ela uma relação de excluído e explorado, mas que num campo mais amplo faziam com que a interação e a influência permeassem ambos os lados nesse processo de convivência. Canclini escreve a respeito:

As oposições entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional, condensam-se na distinção estabelecida pela estética moderna entre arte e artesanato. Ao conceber-se arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens “espirituais” nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam se dissociar de seu sentido prático. Os historiadores sociais da arte, que revelaram as dependências da arte culta com relação ao contexto social, quase nunca chegam a questionar a fenda entre o culto e o popular, que em parte se superpõe à cisão entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o moderno. A arte corresponderia aos interesses e gostos da burguesia e de setores cultivados da pequena burguesia, desenvolve-se nas cidades, fala delas, e quando representa paisagens do campo, faz isso com óptica urbana. (CANCLINI, 2015, p.242)

A maneira como se desenrola a fusão entre essas práticas sociais e o recorrente resultado dessas mesmas práticas acontece de maneira inusitada e de forma irregular tornando então inviável que seja controlada ou prevista. Canclini faz um comentário sobre os aspectos inerentes ao assunto:

Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (CANCLINI, 2015, p. XXII)

Como resultado desse constante processo de misturas culturais obtêm-se a relativa descaracterização da maneira como se concebe a identidade cultural dos indivíduos nela inseridos, trazendo assim o questionamento se tais identidades devam ser consideradas como elementos de estudo. Um olhar específico e delimitador sobre esse referido tema restringe o estudo ao dotar tais identidades com um teor de purismo e autenticidade acrescentando o fato de determinar um rótulo para as posições identitárias que se posicionam em total oposição as condições impostas pelas normas sociais de um país ou ao padrão global exigido pelo *establishment*.

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2015, p. XXIII)

Nessa forma de relação era difícil delimitar o quanto a cultura dos negros norte-americanos influenciavam as práticas culturais da elite. Essa situação pode ser pensada a refletida em analogia a uma pergunta lançada por Carlo Ginzburg no prefácio do livro *O queijo e os vermes*:

Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar? (GINZBURG, 2006, p.18)

Mesmo que os processos de adaptação e assimilação culturais sejam em sua origem indefinidos e de difícil demarcação é evidente que em quase todas as culturas existiram e ainda existam grupos pertencentes a tais povos que resistam ao processo de hibridação entre sua cultura e culturas externas e exerçam o seu direito garantido ou não pelas leis vigentes em seus países de defenderem seus argumentos mesmo que isso ocorra, em alguns casos, em situação de clandestinidade. O que também pode ser entendido pelo que escreve Néstor García Canclini (2015):

Falar de fusões não nos deve fazer descuidar do que resiste ou se cinde. A teoria da hibridação tem que levar em conta os movimentos que a rejeitam. Não provêm somente dos fundamentalismos que se opõem ao sincretismo religioso e à mestiçagem cultural. Existem resistências a aceitar estas e outras formas de hibridação porque geram insegurança nas culturas e conspiram contra sua auto-estima etnocêntrica. Também é desafiador para o pensamento moderno do tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino. (CANCLINI, 2015, p. XXXIII)

O *blues* é uma música simples, criada e tocada inicialmente por pessoas simples e sem a instrução das instituições de ensino, é uma música melódica e totalmente ligada ao sentimento.

O fato de o *blues* ter se originado da exploração da mão de obra escrava e envolvida em todo o sofrimento presente na total adversidade encontrada pelo ser humano escravizado mostra a complexidade na qual é formado o comportamento humano isso também se estendendo na forma como o indivíduo reage e se relaciona com o mundo e com as pessoas. Isso o torna personagem e agente histórico, forçando-o a romper os padrões que o oprime, levando-o, porém, a se lançar numa jornada em busca de sua sobrevivência e realização de seus objetivos mesmo com todos os riscos e incertezas presentes neste contexto.

Olhando de um prisma diferente, mas que vem de encontro ao que foi descrito no parágrafo anterior, Maximo Gorki descreve suas impressões sobre o ser humano e sua relação com o trabalho:

Para mim não existem idéias fora do homem; para mim o homem, e somente o homem, é o criador de todas as coisas e todas as idéias, o fazedor de milagres e o futuro amo de todas as forças da natureza. As coisas mais belas deste mundo são as coisas criadas pelo trabalho, feitos por habilidosas mãos humanas, e todos os nossos pensamentos, todas as nossas idéias, nascem do processo do trabalho, como o

demonstra toda a história das artes, a ciência e a tecnologia. Os pensamentos vem depois dos atos. Inclino-me ante o homem porque além das encarnações da razão e da imaginação do homem não sinto nem vejo nada em nosso mundo. E se considera necessário falar de coisas sagradas, então a única coisa sagrada é a insatisfação do homem consigo mesmo e seus esforços para ser melhor do que é; sagrado é seu ódio contra todas as ninharias triviais que ele mesmo criou; sagrado é o seu desejo de terminar com a cobiça, a inveja, o crime, a enfermidade, a guerra e a inimizade entre todos os homens da terra; e sagrado é o seu trabalho. (GORKI, 1984, p. 39 - 40)

Continuando a falar sobre esse aspecto de sobrevivência fortemente ligado ao *blues* pode-se destacar a figura de Otha Turner, um dos maiores expoentes do *blues* originado do Delta, com fortes influências da música tribal africana e grande presença de tambores e elementos percussivos em sua composição. A música regride a formas mais antigas e pré-burguesas, rumo aquelas que, em todo caso, já haviam precedido seu cultivo como arte. (ADORNO, 2011, p.119)

É um milagre que o Fife e Drums de Otha Turner tenha chegado ao norte do Mississípi. Pois antes da Guerra Civil os tambores de escravos foram proibidos em todo o sul e se você fosse pego com um deles poderia ser morto. Quando se ouve o Fife e Drum a presença africana é clara. Algo se manteve vivo nessa música esses ritmos foram preservados e transmitidos de geração em geração desde a escravidão até os dias de hoje. (FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01)

Mesmo que a música, as expressões culturais e as peculiaridades pertencentes aos processos que se estenderam ao continente Americano não fossem iguais, muitos desses fatores estão presentes em todos os povos que fizeram parte deste processo, incluindo-se, portanto, o Brasil.

Toda a complexidade deste processo histórico se faz presente de maneira atual em nossa sociedade, com reflexos observados nos mais diferentes campos, desde artísticos, raciais e psicológicos marcando de maneira preponderante as relações humanas e práticas políticas do mundo contemporâneo.

A pesquisa é então submetida ao crivo de princípios linguísticos que integrariam doravante o estoque de instrumentos de qualquer ser humano em sua relação linguística com o mundo e em sua auto-interpretação. Esses princípios precederiam e fundamentariam os procedimentos metódicos da pesquisa. (RÜSEN, 2001, p.26)

O Blues e os Direitos Civis:

J.B. Lenoir: Blues e política

J.B. Lenoir foi um dos primeiros *bluesmans* a utilizar uma abordagem mais politizada em suas letras. Apesar das poucas informações sobre os seus primeiros anos de existência esse músico também originário do Delta do Mississípi , e , que no início de carreira trabalhou com grandes nomes do *blues*, dentre eles Sonny Boy Williamson, Elmore James, Memphis Minnie e Elmore James, obteve grande notoriedade ao se lançar em carreira solo no início dos anos 1960.

Lenoir trouxe ao mundo um *blues* com a qualidade rítmica e sonora características do Delta, mas com letras retratando as diferenças sociais e criticando os rumos políticos tomados pelos governantes daquela época. O que da linguagem artística autônoma da música resta no espírito do tempo é uma linguagem comunicativa esta permite algo semelhante a uma função social. (ADORNNO, 2011, p. 114)

J.B. Lenoir se tornou um músico diferenciado naquele período, pois, mesmo o *blues* carregando todo um contexto histórico marcado pela dominação de uma elite escravocrata sobre a mão de obra de indivíduos escravizados, era cantado até então trazendo majoritariamente em suas letras questões amorosas, o que pode ser uma forma de se escapar da falta da liberdade em se expressar e mesmo porque os tempos de outrora eram ainda marcados por uma mais severa repressão do que a que ainda existia no início dos anos 60. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las estéticamente e culturalmente. (CANCLINI, 2015, p.244).

Essa inovadora abordagem, politizada e incentivando uma mobilização ao ouvinte, se origina por diversos fatores, e dentre eles, Canclini:

Há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem se converter em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se ritos. O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. (CANCLINI, 2015, p.45)

Mesmo que J.B. Tenha alcançado uma notoriedade maior possibilitada, em grande parte, por se ariscar de maneira mais contundente num campo muito sensível ao povo negro norte americano, no que diz respeito a luta pelo reconhecimento de seus direitos

civis e canalizando a mensagem política para o uso de uma linguagem musical bem mais acessível as camadas populares.

Ele foi fruto de todo um processo histórico que se desenrolava no campo político através de embates, na maioria das vezes, travados de formas truculentas, revidados com violência pelas elites brancas. Embora não mais ignoradas, as classes inferiores estariam da mesma forma condenadas a permanecer “silenciosas”. (GINZBURG, 2006, p.20)

É necessário reconhecer que a postura adotada por J.B. Lenoir é resultante da poderosa união da música originada e mais difundida entre o povo negro norte-americano a uma filosofia política que, de maneira lenta e gradual, mas que nunca perdeu sua força, se desenvolvia desde a chegada dos africanos nos Estados Unidos e foi se forjando através da formação de uma consciência advinda da luta pela sobrevivência num ambiente de total exploração e subserviência traduzidos pela discriminação racial e que continuava a existir até mesmo de maneira oficial mesmo com o fim da escravidão.

Fazendo um paralelo entre o contexto social Hobsbawm (1990) considera que:

O revolucionismo musical do início dos anos 40 é inconcebível sem os levantes políticos dos anos 30, que deram aos negros americanos uma confiança cada vez maior, ao mesmo tempo que os aproximava cada vez mais das barreiras aparentemente insuperáveis que havia entre eles e a igualdade. A revolução *bebop* era tão política quanto musical. A hostilidade selvagem contra os músicos do *Uncle Tom* (referência negativa ao “Pai Tomás”), que pela primeira vez dividiu a comunidade dos músicos de jazz em feudos marcadamente antagônicos, a insistência apaixonada em inventar uma música tão difícil que “eles” - os brancos que sempre acabavam auferindo os lucros das conquistas dos negros - “não pudessem roubar”, e mesmo as peculiaridades pessoais dos novos músicos, não podem ser explicadas apenas em termos musicais. Elas significavam uma determinada postura do artista e do intelectual negro, em seu próprio mundo, e dos brancos, cuja designação em gíria era *ofays* - do latim vulgar para “inimigo” - é indicação suficiente da tensão entre as raças. A sua música seria tão boa quanto a dos brancos, até mesmo em termos de música de arte, porém fundamentada na cultura negra. Elas também expressavam, porém, o ressentimento e a insegurança dos negros que tinham tentado a velha receita de igualdade – emigrando para grandes centros urbanos do Norte do país – e que acabaram descobrindo que quanto mais se afastavam do mundo do “Pai Tomás” mais longe estavam de um mundo onde não haveria negros e brancos ou mestiços, mas apenas cidadãos americanos. Eles tinham se colocado, por meio de seu talento e de suas conquistas, acima do nível dos trabalhadores comuns de onde tinham vindo, ou esperavam fazê-lo como artistas e intelectuais: acabavam, no entanto, sendo excluídos não só pelo mundo dos brancos, mas até pela classe média negra,

aquela massa mesquinha de burocratas que escondia a sua consciência de impotência atrás da tentativa de construir uma frágil caricatura da respeitabilidade burguesa branca. Não é de espantar que o seu comportamento social fosse anárquico e boêmio, e que a sua música se constituísse em um gesto múltiplo de desafio. (HOBSBAWM,1990, p.99)

O *blues* sempre foi visto pela elite americana como arte menor e praticada por delinquentes e desprezados pela mídia cultural! Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. (GINZBURG, 2006, p.20).

Essa marginalização sofrida pelo *blues* foi originada em grande parte pelo caráter subversivo e revolucionário com que eram vistos pela aristocracia americana. Sendo a expressão dos excluídos por essa mesma aristocracia, o *blues* trazia em seu teor todos os elementos que, na visão da elite, ameaçava o *status quo* e a superioridade econômica conseguida por ela a custo da exploração de mão de obra das classes populares. Como diria Eric Hobsbawm (1990):

E esses elementos ameaçadores aos olhos da elite americana eram essencialmente reais. O fator que contribuiu mais do que qualquer outro para o desenvolvimento forte e resistente da música folclórica em uma sociedade capitalista em rápida expansão foi a sua não inundação por padrões culturais de classes superiores. (HOBSBAWM, 1990, p.55)

Seguindo essa linha de raciocínio, o *blues* passou por um grande período de obscurantismo, relegado a música de selvagens e marginais e sendo ignorado e excluído dos ambientes culturais cultivados pela elite da época. Até mesmo a menção de sua existência assim como o relato de suas características era considerado um tabu o que contribuía ainda mais para a discriminação sobre os negros e sua música.

No livro *Blues*, o cartunista Robert Crumb desenha uma tira retratando a entrevista de Keith Dockery, uma descendente de fazendeiros escravocratas, nesta entrevista ela confirma o desprezo da elite branca norte-americana sobre a cultura negra daquele país.

Figura 14: Se ainda estivesse vivo



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

O *blues* e também o *jazz* foram absorvidos pela cultura oficial como uma forma de fetiche. Ao adotar essa manifestação cultural a elite intelectual tentava demonstrar sua bondade para com o *bom selvagem* representado no caso pelo negro e sua música e isso era uma forma da intelectualidade buscar se redimir de suas falhas morais e principalmente agora, nos dias atuais, ao perderem a supremacia de seus padrões estéticos e de suas concepções artísticas.

A cantora de *blues* da Carolina do Norte, o trompetista de Nova Orleans, o músico *showman* profissional, o veterano que há décadas realiza excursões tocando o “arroz com feijão” e música para dançar não tem culpa de os intelectuais ingleses e norte-americanos lerem as respostas às suas frustrações na música que executam. (HOBSBAWM, 1990, p.33)

Num dos trechos do documentário dirigido por Martin Scorsese presente na coleção *The Blues: A musical journey* e intitulado *Soul of a Man* um dos interlocutores fala sobre esse aspecto diferencial na música de J.B. Lenoir: “As músicas mais tardias de J.B., feitas por um artista, uma pessoa mais madura... tendiam a ser mais espirituais, eram mais políticas...mas também com certa introspecção profunda...considerando a vida como um evento espiritual.”(THE SOUL OF A MAN:2003, cap.02).

Canções como *Alabama blues*, *Eisenhower blues* e *Vietnam blues* elevam o

blues a um status de música politizada e mobilizadora que até então o estilo não possuía.

As letras de suas músicas eram muito diferentes de outros *blues*... principalmente, quando ele passou a fazer coisas sobre o Vietnã...e coisas assim. Ele tinha começado a fazer músicas sobre os direitos civis...que claro, eram questões muito importantes na época...mas frequentemente ignoradas na música popular. E ele era sensível à posição da mulher...que, claro também mudou nos anos 60. Observavam que ele se parecia fisicamente com Martin Luther King...e ele se parecia, sim, um pouco. Talvez fosse essa tremenda...força de vontade, um dom artístico, algo. Mas eles tinham muito em comum, além de serem homens famosos. E ambos tiveram mortes trágicas prematuras. J.B. Sofreu um acidente de carro e não foi tratado, no hospital...em Illinois, onde deveriam ter cuidado melhor dele. (THE SOUL OF A MAN, 2013, cap.02)

Esta faceta politizada de J.B. Lenoir e, que de forma pioneira, trouxe ao *blues* um direcionamento mais acentuado rumo ao protesto e a luta pelas causas civis dos negros americanos na década de 1960, é também comentada por Roberto Muggiati em seu livro *Blues – Da lama a fama*:

J.B. Lenoir foi um verdadeiro jornalista do *blues*. Nascido no Mississípi em 1929, ele ousou interpelar diretamente em 1954 o ocupante da Casa Branca, queixando-se da situação econômica em *Eisenhower's Blues*. Como corria a era do macartismo, o disco foi recolhido das lojas e o FBI abriu um dossiê sobre Lenoir. Mais tarde ele lançou outra versão mais bem-comportada do número, com o título *Tax Paying Blues*. A convocação em massa de soldados negros para a Guerra da Coreia inspirou a J.B Lenoir compor *Korea Blues* e (*Eisenhower*) *I'm in Korea*. Em 1965, Lenoir faz um poderoso depoimento musical sobre os direitos civis no LP *Alabama Blues*. (MUGGIATI, 1995, p.32-33)

J.B. Lenoir sofreu um acidente automobilístico em 29 de abril de 1967 e devido a maneira negligente de como foi tratado seus ferimentos, morreu três semanas depois ao sofrer um ataque cardíaco originado de uma hemorragia mal detectada. J.B. Lenoir estava com 38 anos de idade quando perdeu sua vida.

J.B. Lenoir morreu de morte trágica, pobre, em 29 de abril de 1967, em Champagne, Illinois. No hospital, seus ferimentos não foram levados a sério. Ele morreu pouco depois, em casa, de hemorragia interna. Mas, meu Deus, ele estava muito à frente de seu tempo. Não viveu para comprovar os frutos de sua obra, porém. Seu último emprego foi como lavador de pratos. (THE SOUL OF A MAN, 2003, cap.02)

Mas a força de sua personalidade refletida através do poder contido nas

mensagens presentes em suas músicas deixou fortes influências em seu país e também atravessaram o oceano indo de encontro aos anseios e sentimentos de jovens músicos brancos nascidos na Inglaterra e que logo transformariam o *blues*, proporcionando uma revolução no campo artístico e ideológico que perduram até os dias atuais. Um exemplo dessa influência está no *blues* gravado por um dos membros de grande destaque nesse movimento artístico.

John Mayall e seu conjunto The Bluesbrakers gravaram a música *The death of J.B. Lenoir (A morte de J.B. Lenoir)* logo após o episódio do falecimento do músico e lançando-a no mercado como faixa musical presente no disco *Crusade* gravado e lançado no mesmo ano de 1967. Dois anos depois Mayall faria mais uma homenagem a J.B. Lenoir gravando a música *I'm gonna fight for you J.B.* presente no repertório do disco *The Turning Point* gravado ao vivo no Fillmore East, lendária casa de shows de Nova York, no ano de 1969.

De acordo com o depoimento de John Mayall presentes no documentário *Soul of a Man* produzido e dirigido por Martin Scorsese: “J.B. foi de uma geração toda nova de compositores dos quais ele foi o precursor. Ele percebeu que seu talento não lhe fora dado para falar de si. J.B. Cantava sobre algo maior (...) sobre como haveria uma mudança”. (THE SOUL OF A MAN, 2003, cap.02).

Isso somado ao panorama do mundo convulsionado pelo pós-guerra marcado por incertezas e um crescente aumento nas práticas de movimentos sociais fez com que a influência já presente do *blues* como forma de música tocada por indivíduos excluídos pelo sistema político-econômico se aproximasse de maneira mais evidente do movimento dos direitos civis dos negros iniciado por Rosa Parks e Martin Luther King na metade da década de 1960. A conscientização política continuou a manter uma ligação entre o avant-garde e a massa de negros americanos e suas tradições. (HOBSBAWM, 1990, p.19)

A militância feminina articulada politicamente nesse período busca um reconhecimento social e a obtenção de direitos que garantam as mulheres uma existência digna e menos opressora do que a realidade vivida por elas na sociedade americana.

Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível. Uma dificuldade crônica na avaliação política das práticas culturais é entender estas como ações,

ou seja, como intervenções efetivas nas estruturas materiais da sociedade. (CANCLINI, 2015, p.349)

– Damas do *Blues*

O *blues* traz como uma de suas diversas marcas históricas o pioneirismo de suas cantoras ao terem se constituído em porta-vozes do estilo, sendo as mulheres a esmagadora maioria a cantar o *blues* em seus primórdios e como consequência apresentar ao mundo grandes damas do estilo nas figuras de Bessie Smith, Gertrude Ma Reiney, Mamie Smith, entre outras.

Robert Crumb em seu livro em quadrinhos denominado *Blues* traz uma tira que retrata o contexto vivenciado pelas cantoras do estilo neste período histórico.

Figura 15: O novo blues comercial



Fonte: Retirada do livro – *Blues* de Robert Crumb

Desde os primórdios do estilo, as mulheres tiveram participação fundamental na história do *blues*. As escravas cantavam músicas como “*Poor Rosy*” enquanto trabalhavam nos campos do Mississippi ou nos

corais das igrejas. Logo depois, grandes damas como Bessie Smith – celebrizada pelo clássico “*Nobody Knows You When You’re Down and Out*” - e Gertrude Ma Reiney gravaram seus *blues* e transformaram-se em grandes sucessos. Considerada a maior cantora de *blues* de todos os tempos, Bessie foi a maior inspiração de Janis Joplin, que depois do sucesso de Koko Taylor, resgatou o papel das mulheres no cenário do *blues* no final dos anos 60 (SHOWBIZZ, 1999. p.07)

As primeiras mulheres a cantá-lo publicamente foram muito provavelmente prostitutas como Mamie Desdoumes, de Nova Orleans – uma mulher vigorosa. Uma pobre garotinha cantando *blues*. Tocavam piano “bem passável” pelos salões de dança em Perdido Street. Isso, porém, provavelmente só a partir de 1900 mais ou menos. (HOBSBAWM, 1990, p.56)

Estas cantoras em pouco tempo ganharam fama e dinheiro com suas gravações. Para ser exato, não tanto com as gravações – que eram mal pagas – mas com os shows que faziam pelo país inteiro, graças ao poder de penetração dos discos. (MUGGIATI, 1995, p.93)

O reconhecimento do elemento feminino no mundo do *blues* por parte de músicos e apreciadores do estilo não apagam o histórico de sofrimento e humilhações sofridos pelas mulheres negras em solo norte-americano. Várias cantoras de *blues* passaram por vidas degradantes permeadas de humilhações, situações essas vividas pela exploração, trabalhos forçados, tráfico de drogas, prostituição e toda sorte de desventuras enfrentadas pela busca da sobrevivência em um panorama social que lhes era profundamente hostil.

Este contexto opressivo estava sendo vivenciado em um plano geral da sociedade escravocrata norte-americana deste período, e os atos sofridos pelas cantoras de *blues* refletem o que já estava sendo praticado desde a adoção da escravatura.

O filme *A cor Púrpura*, produzido em 1985, põe em evidência todo o sistema opressor à qual as mulheres eram submetidas. Baseado em um livro de título homônimo escrito por Alice Walker, dirigido por Steven Spielberg, estrelado por Danny Glover e trazendo a estréia cinematográfica de Whoopi Goldberg como a protagonista no papel de Celie.

A trama se desenrola a partir do momento que a ainda adolescente Celie se torna mãe de duas crianças ao ser estuproada pelo próprio pai no ano de 1906. Após o parto Celie é imediatamente separada dos filhos, sendo doada pelo pai a Mister, um fazendeiro negro interpretado por Danny Glover, Mister a leva para a fazenda e impõe a Celie uma vida de maus tratos e exploração fazendo com

que ela seja sua escrava e concubina ao mesmo tempo.

O *blues* se faz presente em todo o contexto do filme, pois nele se evidencia todo o imaginário pertencente ao universo do *blues* correspondente ao fim do século XVIII e início do XIX e o LP com sua trilha sonora foi produzida pelo renomado arranjador e excelente instrumentista Quincy Jones contando com faixas de sua autoria onde participam figuras de peso ligadas ao *blues* como, por exemplo, John Lee Hooker, Sidney Bechet, Sonny Terry e Ry Cooder além de números estrelados por Louis Armstrong and his Hot Five e Coleman Hawkins and his Orchestra.

Até mesmo um dos personagens, Shug Avery interpretada por Margaret Avery é uma cantora de *blues*. Algumas cenas se passam em bares no estilo clássico da época onde se tocava o *blues* nos seus primórdios. Esta cantora é a grande paixão e amante de Mister que, frustrado por não ser o único homem de sua vida aumenta sua brutalidade descontando toda sua raiva em Celie.

Shug quando percebe que Mister abusa, em todos os sentidos de Celie, inclusive sexualmente, passa a auxiliá-la fazendo com que desperte para sua própria existência buscando romper toda a opressão imposta por Mister. O desfecho da trama traz a queda de Mister, se entregando à bebida, caindo na sarjeta mostrando a superação de Celie que consegue se livrar do jugo de Mister, consolidando-se como uma respeitada costureira, inclusive montando seu atêlie, numa das cenas do longa. Mister torna-se bêbado, abandonado e decadente rotornando de um bar embaixo de chuva e pára em frente do atêlie de Celi. Os dois se olham por um momento e Celie se volta para dentro deixando Mister seguir o seu caminho, tudo isso tendo como trilha sonora o som do *blues*.

Bessie Smith é, talvez, a mais influente e famosa cantora da história do *blues*, originada no submundo do *blues* e iniciando na música aos 10 anos com apresentações ao lado de seu irmão Andrew pelas ruas de sua cidade natal Chatanooga no estado do Tennessee.

Após o início como cantora nas ruas, apresentações em bares suburbanos e diversas idas e vindas, Bessie Smith aparece como atração principal no musical da Broadway intitulado por *How Come?* cuja produção era assinada por Sidney Bechet, após este evento Bessie se tornou uma aclamada e reconhecida cantora de blues em todo território dos Estados Unidos mas mesmo assim não abandonou suas origens advindas dos bares e do submundo e que, sempre

estiveram presentes em sua vida, o que pode ser comprovado nessa passagem do livro *Blues- Da lama a fama* de Roberto Muggiati:

Em 1925, de volta a Chattanooga, já consagrada, Bessie iniciou uma temporada no Liberty Theater com casa lotada. Depois de todos os convites que recebeu para comemorar a estréia, ela escolheu uma *pigfooty party* – espécie de *pagode* – na casa de um velho amigo num bairro distante e perigoso. Ao chegar ao local – que rescendia a comida, bebida, fumo e suor, ao som de um pianista de *blues* que tentava romper a cortina de conversa e gargalhadas de uma sala cheia – Bessie gritou: “*The funk is flyin'!*” (Algo como “A zorra está rolando”. No calor da festa, um penetra atacou uma das garotas de Bessie e foi rechaçado pela cantora com um direto no queixo. O agressor fugiu, mas ficou à espreita numa esquina escura. Alta madrugada, quando Bessie voltava para o hotel, o homem lhe enfiou uma faca nas costas. Com a faca cravada no corpo, Bessie ainda correu alguns quarteirões atrás do homem. Quando uma de suas amigas retirou a faca, o sangue – segundo testemunhas – esguichou alguns metros. O médico recomendou a Bessie três dias de repouso. Tudo isso aconteceu às quatro da manhã. Às duas da tarde, Bessie cantava os seus *blues*, inigualável, na matinê do Liberty. (MUGGIATI, 1995, p. 82)

Além de todo o talento e originalidade, atestados pela sua fama e aclamação e de toda áurea legendária da qual é cercada sua trajetória, Bessie foi a responsável pela busca da valorização e do reconhecimento do cantor de *blues* como um verdadeiro artista tornando-se de fato a primeira *popstar* da música negra.

O que Bessie estabeleceu definitivamente na música de sua época foi o primado do intérprete, do solista. Os músicos de *blues* rural e da improvisação coletiva de Nova Orleans eram e faziam questão de ser ilustres desconhecidos. O que contava era a música. Bessie foi uma das primeiras – antes mesmo de Louis Armstrong – a romper o anonimato e valorizar o solista. (MUGGIATI, 1995, p.88)

Mesmo alcançando o estrelato Bessie conviveu durante toda a carreira com os excessos e cultivava certa obsessão por um estilo de vida sem regras, vivendo no limite da existência, flertando constantemente com o lado trágico da vida e alimentando sua arte com a apropriação dos elementos mais selvagens das quais poderiam se constituir sua vida.

Após quase vinte anos de fama e reconhecimento Bessie Smith cai no esquecimento. Isso ocorreu mais precisamente durante a década de 1930. Seu alcoolismo se tornava cada vez maior. Mesmo assim ela se mantinha em plena atividade musical excursionando pelos Estados Unidos ao lado de seu marido Richard Morgan e foi numa dessas viagens que ela veio a falecer em um

acidente automobilístico.

Devido à gravidade do acidente, Bessie deveria ser atendida de maneira imediata, mas devido a falta de acesso do atendimento ao local ela demorou a ser levada para um hospital de Clarksdale no estado do Mississípi. E para piorar ainda mais a situação a *imperatriz do Blues*, como era internacionalmente conhecida, teve seu atendimento negado por ser negra e estar em um hospital branco. Eric Hobsbawm comenta sobre o episódio: “Bessie Smith morrendo porque lhe negaram socorro num hospital só para brancos”. (HOBSBAWM,1990, p.09)

Elizabeth Cotten uma das grandes damas do *blues* de todos os tempos faz um relato, já idosa, de como conseguiu comprar um violão e começar a tocar sua música, e que ilustra de maneira significativa como era a vida de grande parte das mulheres negras norte-americanas, em um depoimento presente no capítulo intitulado *Warming by the Devils Fire* da série *The Blues: A musical journey* dirigida por Martin Scorsese.

Eu morava onde trabalhava. Eu ia de porta em porta perguntando se precisavam de alguém para trabalhar. Às vezes as pessoas só me encaravam. Às vezes, batiam a porta: “Não precisamos de ninguém”. Eu fui à casa de uma senhora, e quando ela abriu a porta. Depois que eu lhe disse o que eu sabia fazer...ela perguntou o que uma menina como eu poderia fazer. Eu disse; “Moça, eu posso ajudá-la com a horta posso pôr a mesa, varrer sua cozinha...cuidar de seus filhos, trazer lenha, fazer o fogo”. Eu disse tudo de uma só vez. Ela me mandou entrar, abriu a porta, e eu entrei. Ela me contratou...E comecei a trabalhar para ela por 75 centavos por mês. Depois de um tempo...ela pôde ver que eu fazia mesmo o que eu disse que faria. E ela me disse...que ia me pagar mais...”Nós vamos lhe pagar 25 centavos a mais.” Então, eu recebia um dólar por mês. Eu dei o dinheiro para minha mãe e pedi que me comprasse um violão. Minha mãe comprou o violão, pagando três dólares e 75 centavos. Depois disso, foi só tristeza para minha mãe... pois ela não teve mais descanso. Eu ficava fazendo barulho, tentando aprender a tocar...pois não sabia o que fazer com tantas cordas.(WARMING BY THE DEVILS FIRE, 2003, cap.04)

O BLUES ATRAVESSA O OCEANO E INVADE A INGLATERRA

A transcrição do cenário político e musical da Inglaterra no final da década de 1950 e 1960 torna-se necessária para que se entenda o motivo do

interesse por parte de jovens músicos oriundos da classe média inglesa a se interessassem por *blues*. Direcionando o foco para o tema da pesquisa, o início da década de 60 e a chegada do *blues* a Inglaterra marca o apogeu de uma corrente artística encadeada desde os acontecimentos que marcaram o pós-guerra a partir de 1945 e o *blues*, junto a sua forma mais refinada representada pelo *jazz*, estiveram presentes de forma preponderante no cenário musical deste período e ambos no início da década de 60 já haviam sido incorporados a indústria cultural, e, no caso específico do *blues*, já se encontrava em decadência na indústria musical e, como grande prova disso, sendo praticado por músicos brancos pertencentes ao circuito industrial.

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geraram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 2015, p.211)

Eric Hobsbawm comenta o mesmo assunto constatando que músicos negros viam seus imitadores brancos ficarem com a fama e a fortuna que lhes cabia. (HOBBSAWM, 1990, p.09)

As gravadoras passaram a desprezar os artistas provenientes em sua esmagadora maioria dos bairros pobres e marginalizados das grandes cidades e isso levou a uma aproximação com as causas sociais e a defesa por direitos das minorias que até então não estavam em primeiro plano na proposta musical do estilo assim como nos dizeres de Theodor Adorno: A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. (ADORNO, 2002, p.21)

Nos anos 50, com a explosão do *rock'n'roll*, o *blues* caiu em esquecimento. A salvação viria da década seguinte, do outro lado do Oceano Atlântico. Discos de *blues* passaram a ser consumidos vorazmente na Europa, onde músicos americanos reencontraram a popularidade perdida. (SHOWBIZZ, 1999, p.10).

Os Estados Unidos, mesmo possuindo uma grande riqueza cultural advinda principalmente da mistura inusitada de diferentes povos e concepções artísticas em seu território, ficou historicamente marcado pela falta de importância com a qual a elite cultural americana dispensou a sua tradição popular. Dispendendo seu tempo e esforços em glamorizar uma arte feita fora de seu território, relegando assim o segundo plano, o *blues* e *jazz*, originados de sua própria matriz folclórica e que exercem grande fascínio e influência no

cenário cultural do planeta.

Este panorama musical dos Estados Unidos pode ser comentado através de uma abordagem mais ampla e de um viés que contemple a análise mais profunda do contexto histórico presente neste assunto. Tal abordagem se faz presente nestas linhas escritas por Néstor Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas*:

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem, nesse sentido, seu patrimônio próprio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, conforme se comprova no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões populares. Mas têm menor possibilidade de realizar várias operações indispensáveis para converter esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando são submetidos a pobreza ou repressão extremas) torná-los base de um saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e aperfeiçoá-los através da investigação e da experimentação sistemática. Sabe-se que alguns desses pontos se realizam em certos grupos – por exemplo, a acumulação e transmissão histórica dentro das etnias mais fortes –; o que aponto é que a desigualdade estrutural impede de reunir todos os requisitos indispensáveis para intervir plenamente no desenvolvimento do patrimônio em sociedades complexas. De qualquer modo, as vantagens das elites tradicionais na formação e nos usos do patrimônio se relativizam frente as transformações geradas pelas indústrias culturais. A redistribuição maciça dos bens simbólicos tradicionais pelos canais eletrônicos de comunicação gera interações mais fluidas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno. (CANCLINI, 2015, p.196)

A situação em que o *blues* se encontrava, quando os jovens músicos ingleses e de parte da Europa despertaram sua atenção para o estilo, resultava de um longo processo de práticas empresariais orquestradas pela indústria do disco norte-americana.

Com a crise econômica gerada pela quebra da bolsa em 1929, e que trouxe graves consequências nos anos seguintes, o movimentado e expansivo cenário musical norte-americano em pleno auge, e que tinha a música negra como grande propulsora, liderado pelo *jazz*, mas também com um grande apelo popular devido as folclóricas origens do *blues*, começou a entrar em franco declínio.

A falta de dinheiro fez com que as gravadoras demitissem vários artistas, principalmente do *blues*, por ser um estilo apreciado pelas camadas mais

populares dos Estados Unidos, e também parasse de produzir e comercializar seus discos relegando-os, dessa forma, a um ostracismo que os forçavam a voltar para a marginalidade com muitos músicos deixando de priorizar a música para sobreviverem com a prática de outras profissões.

Robert Crumb em *Blues* traz em uma de suas páginas um diálogo entre dois figurões da indústria fonográfica, esse diálogo traz uma idéia bem clara do que se passava no cenário musical norte-americano naquele momento:

Figura 16: Seis meses depois...



Fonte: Blues de Robert Crumb

Inicialmente o interesse dos músicos ingleses pelo *blues* e *jazz* partiu de um contexto no qual a Europa se encontrava em um grande processo de reconstrução e a efervescência política e cultural após as duas guerras mundiais e isso desencadeou profundas mudanças no campo ideológico e

comportamental. A maneira aparentemente caótica de como o universo cultural reage frente a contextos históricos marcados por bruscas mudanças em suas estruturas é assim descrita por Néstor Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas*:

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente a “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente a obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem nos livrar da monotonia e da inércia. Às vezes essa concepção de arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida. (CANCLINI, 2015, p.113)

Portanto, para esses jovens músicos, o ato instintivo de rebeldia a ser deflagrado residia no rompimento com os padrões musicais impostos pelas gerações anteriores. Na Inglaterra, assim como no resto do mundo, a indústria cultural condicionava o público a consumir uma música cada vez mais artificial, glamourizada e elitista.

O acesso dos jovens ingleses à música nos anos 50 era muito restrito. Devido a problemas com a distribuição de discos (os britânicos preferiam privilegiar os seus produtos) e com a programação radiofônica (estatal e estática, dominada pela BBC), o *blues* e o *rock'n'roll* levaria alguns anos para atravessar o Atlântico. Sem uma infra-estrutura que divulgasse a nova música (rádios, disc-jóqueis, concertos, etc.), os jovens ingleses só podiam contar com os discos – mesmo assim editados com atraso – ou então, era o caso de muitos, sequer lançados no mercado britânico. (MUGGIATI, 1995, p.202-203)

Os adolescentes brancos começaram a comprar discos de *rhythm-and-blues* (r&b) no início dos anos 50, tendo descoberto essa música em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia a sua atenção para a televisão. (HOBSBAWM, 1990, p.16)

Uma extensão natural dos atos de rebeldia desses músicos levaram-nos a buscar a prática de uma música tocada originalmente por negros pobres explorados e jogados a exclusão e marginalidade pelas elites. Na década de 1960, jovens ingleses pegaram o *blues*, eletrificaram-no, amplificaram-no e atingiram um novo público. (SOUL OF A MAN: 2003, cap.02)

Nos Estados Unidos essa redescoberta do *blues* foi vivenciada, pelo menos naquela época, de maneira menos intensa, mas, mesmo assim, houve uma reduzida busca pelo resgate cultural do *blues*, partindo de jovens de pele branca oriundos, em sua grande maioria, do meio acadêmico, de alguns fãs abnegados e

também jovens músicos de *rock* norte-americanos, assim como o que ocorreu em Londres nesse mesmo período, á partir do meio de 1965.

Mas em solo norte-americano essa redescoberta era vista com muita desconfiança por parte da comunidade negra, isso devido as consequências trazidas pelo longo e violento período de escravização dos quais foram sujeitados a enfrentar e que ainda deixava várias feridas abertas que repercutiam em todos os níveis da sociedade americana naquele período e que perduram ainda nos dias atuais.

O cartunista Robert Crumb faz uma alusão a esse contexto em uma tira presente nos quadrinhos de sua obra *Blues* lançada no mercado americano em 2004 e reeditada no Brasil pela Editora Conrad em 2010:

Figura 17: Agora, quase toda a admiração



Fonte: *Blues* de Robert Crumb

Os fatores ligados a esse movimento cultural retratam uma forte característica do elemento artístico no mundo moderno, característica essa evidenciada através de sua grande capacidade em se moldar e se adaptar a diferentes culturas de diferentes lugares fazendo com que tais culturas passem a ignorar fatores tradicionais e geográficos rompendo assim os limites físicos e adentrando em um campo bem mais amplo e até certo ponto abstrato

constituindo essencialmente o que chamamos de arte. Néstor Garcia Canclini escreve a respeito desse deslocamento aparentemente caótico do universo artístico unindo diferentes lugares e práticas culturais:

A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios. Seu impulso ainda vigora nos museus que procuram novos públicos, nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais, que produzem fora de seus países e descontextualizam os objetos. A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença “legítima”. Essas experimentações transculturais engendraram renovações na linguagem, no *design*, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude. (CANCLINI, 2015, p.49)

O marco inicial dessa busca dos britânicos ao *blues* foi deflagrado por músicos, que viviam quase que escravizados pelos proprietários das luxuosas *big bands*, e que após seus shows em hotéis luxuosos saíam para tocar pela noite apenas pela diversão e prazer de tocar sua música. A *jam session*, ocasião em que os músicos se reúnem, depois do trabalho normal, para seu próprio prazer, é ao mesmo tempo uma experiência coletiva e uma contestação. (HOBSBAWM,1990, p.94)

Não havendo, portanto, um ambiente restritamente atribuído ao *blues*, ou seja, eram poucos os apreciadores e conhecedores de *blues* na Inglaterra no final da década de 1940 e começo de 1950. Eric Hobsbawm descreve em breves palavras a descoberta e a introdução do *blues* no cenário musical londrino:

Foi através dos músicos e fãs de *jazz* que o *blues* negro passou a merecer a atenção de um público mais amplo do que o meramente restrito aos estados do Sul dos Estados Unidos e dos guetos negros. Como eles figuravam entre os poucos brancos familiarizados com artistas e repertórios dos ditos *race records* (diplomaticamente rebatizados de *rhythm-and-blues* no final dos anos 40), os brancos amantes de *jazz* e *blues* foram de importância crucial. (HOBSBAWM,1990, p.15)

Um pouco mais tarde, mais precisamente entre 1957 e 1958, surgiu um estilo fruto da fusão de vários estilos, dentre eles ritmos de origem negra e branca formando um híbrido musical denominado de *skiffle* e do qual praticamente todos os jovens músicos ingleses daquele momento e os que viriam a seguir se tornaram adeptos, e dos quais alguns se tornariam estudiosos do

blues e artífices da transformação musical que ocorreria durante a década de 1960, na verdade o *skiffle* foi um movimento cultural que permitiu com que vários músicos ingleses interagissem para formar o que viria a ser conhecido como *blues britânico*.

Era uma espécie de imitação tosca, meio caricata, da música rural do Sul dos Estados Unidos, do velho *blues* feito com instrumentos de fabricação caseira, tinas e tábuas de lavar roupa, pente com papel de seda, gaitinha – de – boca, banjo de caixa de charuto e arame, contrabaixo de caixa de sabão e cabo de vassoura. Mas foi o *skiffle* que deu ao rock britânico sua rica e sólida base de *blues*. (MUGGIATI,1995, p.202)

Lonnie Donegan, um dos maiores expoentes desse movimento, fala sobre as características que estiveram presentes em sua formação musical, em seu depoimento ao participar do documentário *White, Red & Blues* presente na série *The Blues: A music journey* dirigido pelo cineasta Martin Scorsese: “Tocávamos *Spirituals, Gospel, Blues, Jazz, Folk, Country*...canções populares da época. Bem, é uma mistura total...principalmente de música afro-americana, mas não só isso.” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

No mesmo documentário Steve Winwood vocalista e tecladista do grupo Traffic e que durante sua carreira tocou com vários músicos consagrados dentre eles, Jimi Hendrix, Eric Clapton e Ginger Baker traz a sua versão sobre a origem musical do *skiffle*: “Havia um híbrido entre o *skiffle* e o *jazz* tradicional que, ocasionalmente, flertava com o *blues* e isso era bastante interessante.” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Este movimento artístico estava se desenrolando numa região específica, Londres e arredores, portanto essa proximidade colaborava para que a interação entre os músicos fossem bem mais intensa isso sem falar na espontaneidade criativa que impulsionava os artistas nele envolvidos, pois além de fatores bem peculiares ligados a este movimento um fator que contribuía de maneira marcante era o caráter independente com que esses artistas expressavam sua arte, mesmo que de maneira silenciosa, a indústria fonográfica tomava conhecimento e aguardava como que o momento certo para impor o seu domínio. A revolta que rende homenagem à realidade se torna a marca de fábrica de quem tem uma nova idéia para levar à indústria. (ADORNO, 2002, p.14)

Neste momento a cena londrina de *blues* era um movimento marginal em relação à mídia musical.

Uma boa parte desses novos consumidores de *blues* tinha pouco menos de vinte anos e iria dar muito o que falar. Uma geração de garotos ingleses que mudaria a História da música do século XX passou a idolatrar mestres como Muddy Waters, Howlin' Wolf, Willie Dixon, Little Walter, John Lee Hooker e principalmente Robert Johnson. (SHOWBIZZ, 1999, p.10)

Eric Clapton comenta sobre sua amizade com John Mayall neste período:

A coisa toda decolou para mim quando conheci John Mayall. Eu já tinha um longo caminho...mas ele tinha uma discoteca incrível. Morava em Blackheath, eu morava em um “armário” no sótão da casa dele. Eu passava a noite inteira ouvindo os discos dele...e decidindo o que a banda iria tocar.(RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Sobre o mesmo assunto em matéria da revista Showbizz – *Mitos e Lendas do Blues*:

Assim que Eric Clapton cansou do Yardbirds, que julgava comerciais demais, John Mayall logo o recrutou para os Bluesbrakers. Ao lado da banda, Clapton mergulhou de vez no *blues* – com a ajuda da imensa coleção de disco do estilo que Mayall tinha em casa – e resolveu até mesmo encarar o microfone.(SHOWBIZZ, 1999, p.10)

Londres em chamas: O *Blues* tocado por brancos toma a Cena Musical de Assalto

Dentre os vários músicos que fizeram parte da *Swinging London*, modo como posteriormente a imprensa musical batizou a cena do *blues* londrino nos anos 60, John Mayall sempre esteve em destaque pelo seu pioneirismo em relação ao estudo e apreciação do *blues* e também por ser um visionário e criador de um estilo próprio de *blues*, apropriado a partir da velha tradição do *blues* norte – americano fato este que o acompanha pelos seus mais de cinquenta anos de carreira, até mesmo na atualidade.

O lendário guitarrista de *blues* Riley Ben King, reconhecido no mundo inteiro como B.B. King comenta a importância de John Mayall para o *blues*, mais especificamente para o *blues* tocado na Inglaterra: “O *Blues britânico* foi com John Mayall. Ele é o mestre disso. Ele foi o primeiro a realmente mostrar o

Blues aqui. Mas depois eu comecei a ouvir muitos outros. Quando surgiu o Cream, foi demais.” (RED, WHITE & BLUES: 2003, cap. 06)

O grupo *Cream* trata-se, nada mais nada menos, do que o primeiro supergrupo da história do *rock*. E mesmo que no virtuosismo de seus três componentes a música do *Cream* extrapolasse os parâmetros e convenções estilísticos do *blues*, influenciando até mesmo o *rock pesado* que, posteriormente, foi denominado *heavy metal* pela imprensa musical, o grupo tem seu alicerce forjado nas raízes do mais puro *blues* e sua música influenciou todos os estilos desde a *pop music*, passando pelo *rock and roll* e renovando elementos tradicionais dentro do *blues* e *jazz*! Talvez o termo que mais se aproximasse de uma definição sobre a música tocada pelo trio foi o que trazia a denominação de *blues psicodélico*.

O grupo formado em 1966 pelo baterista Ginger Baker, o baixista Jack Bruce e o guitarrista Eric Clapton, três gigantes da cena londrina de *blues*, recebeu esse nome por ser considerado o *creme*, ou seja, a *nata* da música tocada em Londres nos anos 1960. Devido ao conflito de egos o trio se dissolveu em 1969.

Eric Clapton comenta num trecho do documentário *Red, White & Blues* sobre o Cream:

Eu conhecia Jack e Ginger lá da boate *Ealing* e da *Marquee*. Eu os admirava muito pois eles eram de uma geração antes da minha. Eles estavam no palco e eu na platéia da *Marquee*. Isso era o lance verdadeiro, foi uma volta àquilo. Mesmo já na banda, quando começamos a tocar, eu ainda ficava naquela posição de ser público...para as peripécias deles.” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

O cenário musical inglês naquele momento se apresentava de maneira tão diversa nos ritmos e alternativas a serem exploradas que um fato peculiar envolvendo o ícone do *rock'n'roll* Eddie Cochran marcou a sua única passagem pelo Reino Unido! Fato este narrado pelo cantor inglês Georgie Fame durante um dos trechos de *Red, White & Blues*:

Quando chegamos ao ensaio, Eddie Cochran estava lá com seu blusão e calças de couro, sua guitarra *Gretsch*...e botas de caubói e ele disse: “Alguém aqui conhece Ray Charles?” Eu acho que ninguém conhecia, eu não conhecia. E ele disse: “Eis uma música que eu quero tocar em meu show.” E tocou “*What I'd Say*”, do Ray Charles. E nós pensamos: “O que é isso?” Eddie Cochran apresentou Ray Charles ao público da Inglaterra...naquela trágica turnê em que ele morreu.”(RED, WHITE

Rota: Blues Norte-Americano Com Destino a Londres. Década De 60

Lógico que Londres e mais algumas cidades do continente possuíam bairros negros que tocavam música negra, mas a maioria desses *músicos dos guetos*, como eram chamados, tocavam estilos que recebiam a denominação de *reggae* e *ska* e para ouvir e ver apresentações de *blues* os jovens europeus que se interessassem deveriam comprar discos importados dos Estados Unidos, atravessarem o oceano ou como ocorreu de maneira recorrente nos anos 60, trazerem os músicos de *blues* que, nesse período, se encontravam no ostracismo imposto pela indústria cultural dos Estados Unidos.

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuem fronteiras, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos do consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais. (CANCLINI, 2015, p. XXXI)

A descoberta do *blues* por parte da juventude londrina dos anos de 1960 e a formação de uma cena de *blues* na capital da Inglaterra que culminou com a ida de vários *bluesmans* norte-americanos para tocar o *blues* em solo britânico foi fruto de um empreendimento visionário e o empenho de amantes de *blues* e do *jazz*, dentre eles alguns já músicos do estilo que em sua maioria era constituído de jovens ingleses de classe média baixa e de pele branca. Hobsbawm comenta sobre este momento histórico:

Onde estaria o *rock* britânico sem a influência dos poucos entusiastas de *blues* locais, como o falecido Alexis Korner, que inspirou os Rolling Stones, ou os entusiastas de *jazz* tradicional (apelidado *trad*) que importavam cantores de *blues* do interior e das cidades, como Muddy Waters, e os faziam famosos em Lancashire e Lanark muito antes que fossem conhecidos por mais do que meia dúzia de americanos fora dos guetos negros?(HOBSBAWM, 1990, p.15)

O pioneiro nesse intercâmbio musical entre o *blues* norte-americano e o cenário musical londrino foi o *bluesman* Big Bill Broonzy! Oriundo da famigerada região do Delta do Mississípi, verdadeiro celeiro musical do *blues*.

“Em 1952, Big Bill Broonzy foi convidado a dar concertos na França e iniciou a prática de fazer turnês europeias quase todo ano, visitando também a Bélgica e a Inglaterra.”. (MUGGIATI, 1995, p.52)

Com suas apresentações no início e no meio da década de 1950 em solo britânico e pelo fato de ser o primeiro a realizá-las causou um forte impacto e consolidou o *blues* como principal fonte musical para aquela geração que nos anos decorrentes formariam o que ficou conhecido como *Blues Britânico*. Todo esse impacto e a admiração que Broonzy despertou na cena de *blues* londrina pode ser confirmada pelas declarações de três dos maiores representantes deste novo movimento musical que surgiria no início dos anos 1960 personalizados nas figuras de John Mayall, Eric Clapton e Albert Lee, depoimentos estes constantes no episódio *Red, White & Blues* da série de documentários *The Blues: A musical Journey*, dirigida pelo cineasta Martin Scorsese:

Eric Clapton: “Ele foi um dos primeiros a vir para cá. Broonzy teve uma obra ampla, mas nem todos a conhecem. Escalamos Broonzy para um show, mas pedimos que não tocasse guitarra...mas sim o *blues* de raiz, “*country Blues*”. Ele foi o precursor de Muddy Waters, Buddy Guy e afins.” John Mayall: “Pense nas pessoas inspiradas por Big Bill Broonzy. Ele influenciou Memphis Slim, o Sonny Boy Williamson original...Jazz Gillum, Big Maceo, Josh Altheimer. Tanta gente.” Eric Clapton: “Broonzy também apareceu na TV. Outro motivo pelo qual ele fez sucesso aqui. Em um programa tipo “News Night”... foi mostrado um filme dele que era tão fascinante...Que acho que todos que foram por aquele caminho se inspiraram ali.” Albert Lee: “Big Bill Broonzy foi o primeiro cantor que eu ouvi. Ele se apresentou no Six – Five Special, eu creio. Eu adorei a crueza dele, mas ele era muito musical também.” Eric Clapton: “Para mim, até então, a “*black music*” era acústica. E o *rock'n'roll* dos brancos era elétrico.”(RED, WHITE & BLUES, 2003, c. 06)

Depois da aparição de Big Bill Broonzy, e suas recorrentes apresentações em Londres, a rota marítima que separava Estados Unidos e Inglaterra passou a ser largamente navegada por grandes *bluesmans* que com essas vindas vieram a consolidar, cada vez mais, o estilo no continente europeu enriquecendo de maneira grandiosa a efervescente cena musical londrina que neste momento saía de seu estágio embrionário e começava a alçar voo. John Mayall, Steve Winwood e Eric Clapton comentam sobre esse momento específico:

John Mayall: - John Lee Hooker foi o primeiro a vir em turnê. Ele já tinha vindo em uma caravana de *Blues*...mas aquela vez que ele veio fazer uma turnê conosco...foi um grande sucesso. Steve Winwood: - Nós tocamos com Muddy Waters, John Lee Hooker, T-Bone

Walker...Champion Jack Dupree...Memphis Slim e Jimmy Whitterspoon. Eric Clapton: - Quando toquei com John, eu fui convidado a tocar por Mike Vernon. Era pra tocar com Muddy e Ottis Spann. Eles vieram a Londres para fazer uma turnê promocional, algo assim. Aquilo foi inacreditável. Eles estavam no auge. Eles usavam enormes ternos de seda...e eu fiquei pasmo, mal podia me mover. John Mayall: T-Bone Walker fez uma turnê conosco. Ele foi o segundo a fazer a turnê completa...e depois eles fizeram apresentações com Sonny Boy Williamson. Eric Clapton: - Sonny Boy Williamson veio tocar com os Yardbirds...e acabou ficando um bom tempo na Europa...E aquela foi uma experiência da pesada. Bastante assustadora, quase me fez abandonar tudo. O que me salvou foi que eu não era um grande fã de Sonny Boy. E como eu era um falastrão também...eu acho que nós não nos demos bem.(RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Em 1958 Muddy Waters se apresentou pela primeira vez em Londres quando o intercâmbio *Blues norte-americano* / Londres estava ainda no começo. Waters comenta sobre o fato:

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

Howlin' Wolf, influente *bluesman* nascido na legendária cidade de Memphis, terra natal de vários músicos importantes, no estado do Tennessee, excursionou pela Inglaterra nos anos 1960 mais precisamente no ano de 1964. "Em 1964, Wolf excursiona pela Grã- Bretanha e pela Europa na turnê do American Blues Festival. Os Rolling Stones gravam uma cover de *Little Red Rooster* no seu terceiro álbum, em 1965."(MUGGIATI,1995, p.119)

O Blues e a Indústria Fonográfica

Esse movimento artístico e cultural e seus elementos inovadores, até certo ponto revolucionários, não estiveram livres da atuação de uma prática já estabelecida de produzir, administrar e principalmente comercializar as manifestações artísticas.

Tais práticas recebem a denominação de indústria cultural e, numa descrição resumida, se apodera da produção artística permeando todo o processo nela contida padronizando-a e impondo valores estéticos e de consumo,

transformando a arte numa verdadeira produção em série e tendo como maior objetivo a obtenção de lucro e a manutenção de uma fiel clientela que abasteça as necessidades dessa mesma indústria perpetuando assim o consumo ligado a ela.

A cultura popular atual, nos países urbanizados e industrializados, consiste em entretenimento comercializado, padronizado e massificado, transmitido por meios de comunicação como a imprensa, a televisão, o cinema e o resto, e produzindo empobrecimento cultural e a passividade: um povo de espectadores e ouvintes, que aceita coisas pré-empacotadas e pré-digeridas. Não faz muito tempo – exatamente quanto tempo depende do ponto de vista do observador – a cultura popular era viva, vigorosa e em grande medida autêntica, como no caso de canções folclóricas rurais, danças folclóricas e atividades semelhantes. Há uma boa dose de verdade bruta nessa afirmação. (HOBSBAWM, 1990, p. 34)

Para se fazer essa reflexão à cerca da arte e a indústria cultural torna-se necessário salientar o princípio básico da arte e de como ela está totalmente interligada com as relações sociais, sendo observada pelos diferentes campos do conhecimento presentes na sociedade e também por classes sociais distintas e de diferentes concepções sobre o que é a arte e também com diferentes formas de se expressarem.

Mas, mesmo com todas essas diferenças, essas diferentes classes possuem um elemento em comum, todas elas produzem uma forma de arte, e dentro de seus territórios existem pessoas que as analisam e também fazem parte dessas expressões artísticas. Sobre estes termos trago uma citação dos escritos de Néstor Garcia Canclini:

O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia. (CANCLINI, 2015, p. 23)

E a música, sendo comercializada e, portanto, tornada um produto para indústria cultural, sofre alterações e se condiciona de maneiras específicas e

pelas características inerentes a seu tipo peculiar de linguagem apresenta situações que condicionam o indivíduo, naturalmente seduzido pela tendência humana de se encantar com os acordes musicais, escravizado pelos padrões estéticos e econômicos impostos pela indústria a reproduzir estes mesmos padrões sufocando assim sua subjetividade sendo compulsoriamente impelido a adotar as normas e convenções estabelecidas pela cultura massificada e seu catálogo de consumo resultando num estágio terminal em que o indivíduo tem a sua personalidade massacrada para que em troca se torne mais uma engrenagem e fortaleça a máquina industrial que monopoliza todos os campos da existência humana.

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição, mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. As “estrelas” não são apenas os nomes célebres de determinadas pessoas. As próprias produções já começam a assumir essa denominação. Vai-se construindo um verdadeiro panteão de *best sellers*. Os programas vão-se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Conseqüentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. (ADORNO, 1975, p.178-9)

Theodor Adorno, filósofo alemão, considerado um dos expoentes do movimento intelectual denominado Escola de Frankfurt, faz uma ácida análise e tece duras críticas a indústria do entretenimento em seu artigo intitulado *O iluminismo como mistificação das massas*.

Sobre a indústria cultural Adorno faz o seguinte comentário logo no início do citado artigo: “A verdade de que nada são além de negócios lhe serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito.” (ADORNO, 2002, p.06)

Na concepção de Adorno, a existência de um esquema já preestabelecido, faz com que mesmo que artistas envolvidos em movimentos independentes e longe dos tentáculos e engrenagens da indústria cultural, estejam prontos e destinados, a serem envolvidos, seduzidos e absorvidos por

essa mesma indústria.

Os talentos pertencem a indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa. Junta-se a isso o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas de lei, ao seu conceito de consumidor, nada que se afaste de seu auto-retrato. (ADORNO, 2002, p.06 e 07)

A maneira como a indústria cultural exerce sua influência moldando os padrões estéticos e ideológicos dos consumidores tendo como objetivo preponderante e como único fim o consumo e também a maneira como ela engessa e torna o processo criativo padronizado tirando-lhe assim a autonomia, a autenticidade e a verdadeira liberdade de expressão, objetivada primordialmente pelo artista, em busca pura e simplesmente da obtenção de um produto é assim descrita por Theodor Adorno:

A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a idéia e com essa foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, como revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música a consciência da totalidade formal; na pintura, a cor particular tornou-se mais importante que a composição do quadro; o vigor psicológico obliterou a arquitetura do romance. A tudo isso a indústria cultural pôs fim. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o lugar da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes. O todo se opõe – impiedosamente – aos pormenores, à semelhança da carreira de um homem de sucesso, para o qual tudo deve servir de ilustração e experiência, enquanto a própria carreira não passa da soma daqueles acontecimentos idiotas. O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. (ADORNO, 2002, p. 09 e 10)

O caráter determinante da indústria cultural, evidenciado pela imposição de um padrão repetitivo, ocasionado pela necessidade da adoção de uma prática de produção em série, retiram do espectador a capacidade de contemplar a obra artística em sua pura e simples essência. Busca-se, assim, anular, a intelectualidade do espectador comprometida pela necessidade do mesmo em acompanhar toda a velocidade e o sistema padronizado imposto por tal obra, que já vem impregnada com todo um conjunto de informações inerentes ao catálogo de produtos e à venda por produtoras e empresas de entretenimento pertencentes

ao sistema adotado pela indústria cultural. A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade. (ADORNO, 1975, p.181)

Portanto, a música tocada fora dos circuitos monopolizados pela indústria cultural é considerada como *artesanal* e sua produção é ligada de maneira direta exclusiva e incondicional com o artesanato produzido por indígenas e comunidades rurais e conforme suas características esse tipo de música é rotulada como sendo fruto direto do folclore destas comunidades. O outro argumento rotineiro que opõe a Arte à arte popular diz que os produtores da primeira seriam singulares e solitários enquanto os populares seriam coletivos e anônimos. (CANCLINI, 2015, p.243)

Toda a discussão levantada por Adorno, no que diz respeito a padronização e a preocupação por parte da indústria em descaracterizar a obra artística, retirando os elementos culturais e a transformando em um mero produto e fazendo com que de uma forma ou de outra o mesmo com os que consumirão esse produto corresponde, em grande parte, ao que dá substância a essa prática exercida em larga escala e que atinge diretamente o cotidiano.

Mesmo assim as idéias de Adorno não correspondem a totalidade dos fatos e não consegue abranger todos os elementos constantes na complexidade do assunto. Canclini em seu livro *Culturas Híbridas* expõem sua visão sobre esta temática e, até contesta de maneira explícita a abordagem da escola de Frankfurt, da qual Adorno é oriundo, sobre o tema, escrevendo sobre outros campos e nuances presentes neste contexto:

Em meados do século falava-se em *cultura de massa*, ainda que logo tenha percebido que os novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, não eram propriedade das massas. Parecia mais justo chamá-la de *cultura para a massa*, mas essa designação durou enquanto pôde ser sustentada a visão unidirecional da comunicação que acreditava na manipulação absoluta dos meios e supunha que suas mensagens eram destinadas às massas, receptoras e submissas. A noção de *indústrias culturais*, útil aos frankfurtianos para produzir estudos tão renovadores quanto apocalípticos, continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram; entretanto esse enfoque costuma dizer pouco sobre o que é produzido e o que acontece com os receptores. Também ficam de fora do que estritamente essa noção abrange, os procedimentos eletrônicos e telemáticos, nos quais a produção cultural implica processos de informação e decisão que não

se limitam à simples manufatura industrial dos bens simbólicos.
(CANCLINI, 2015, p.257)

Todos estes fatores descritos anteriormente à cerca da política praticada pela indústria cultural devem a sua existência principalmente pelo elemento cultural não ser a prioridade no que diz respeito aos assuntos direcionados pelos veículos de informação que focalizam muito mais uma mensagem panfletária com fins propagandísticos em que os que detêm o poder elegem seus heróis e vilões e despendem todos os seus recursos e esforços em convencer a população fazendo assim com que aumente o número de adeptos e defensores de suas prerrogativas, mantendo-se e também legitimando seu exercício no poder.

Dessa forma, os elementos culturais ficam a mercê do pouco interesse que o Estado geralmente os dispensam sendo transferida, portanto a incumbência, para os ainda menos interessados, conglomerados de capital privado os assuntos relativos as práticas culturais.

Mesmo que de maneira ocasional surjam algumas tentativas dos meios de comunicação de apresentar programas retratando temas culturais ligados a tradição e que também tragam a oportunidade do grande público entrar em contato com algumas manifestações culturais que lhe proporcionem uma forma de erudição, essas mesmas tentativas são logo tragadas por questões mercadológicas, de segurança pública e na maioria das vezes fazendo campanhas visando o controle político através de uma propaganda voltada a inculcar uma forma de ideologia voltada quase que na totalidade dos casos ao objetivo de atender a influência exercida pela política internacional revelando assim a prioridade dispensada pelos governos em focalizar os interesses financeiros em detrimento do universo cultural.

Sobre esse panorama Néstor Garcia Canclini faz uma breve análise através deste comentário:

Uma política cultural que leva em conta o caráter processual do patrimônio e sua transformação nas sociedades contemporâneas poderia organizar-se conforme a diferença proposta por Raymond Williams entre o arcaico, o residual e o emergente, mais que pela oposição entre tradicional e moderno. As políticas culturais menos eficazes são as que se afeiram ao arcaico e ignoram o emergente, porque não conseguem articular a recuperação da densidade histórica com os significados recentes gerados pelas práticas inovadoras na produção e no consumo. (CANCLINI, 2015, p.197 -8)

Essa padronização afeta não só o universo musical, mas todo o campo artístico, seja nas artes visuais, seja no cinema ou na literatura. Com o advento de um modelo universal de arte acaba-se, na quase totalidade dos casos, a particularidade inerente a temática proposta entre a expressão artística e o seu interlocutor anulando assim a discussão sobre a situação vivida pelos antagonismos constantes em cada sociedade e nos seus respectivos indivíduos.

Uma visão superficial dos mecanismos que garantem o funcionamento da indústria cultural e que se evidenciam de maneira mais explícita pela comercialização da arte leva a uma conclusão imediata que essa comercialização faz com que se vendam bem mais artigos relacionados a essas artes, do que da própria arte propriamente falando, seja ela comercializada em forma de discos, filmes, novelas, etc.

Mesmo que fabricados sobre a égide desta suposta universalidade os elementos que constituem a produção artística e também os artistas estão longe de estar em total assimetria com o ambiente nos quais sobrevivem. Principalmente no que diz respeito ao eterno contraste entre centros urbanos e periferia fazendo com que seja infrutífera uma padronização e um controle sobre o universo cultural. Néstor Garcia Canclini discorre sobre esse assunto em seu livro *Culturas Híbridas*:

A primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da “traição”. As buscas artísticas são chaves nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem. (CANCLINI, 2015, p. XL)

A maneira violenta como a qual age na vida do ser humano faz com que seja sentida em todos os campos de sua existência, chegando ao ponto dos produtos produzidos por tais indústrias serem consumidos até mesmo de maneira inconsciente, e isso tudo reflete o poder de alcance encontrado pelas engrenagens utilizadas pela indústria da cultura, que no desenrolar de todo o processo mantém o controle sobre o consumidor.

A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como a sua antítese, a arte da vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios. A necessidade permanente de efeitos novos, que permanecem, todavia ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi

transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido. (ADORNO, 2002, p.11)

Mesmo que a indústria cultural desempenhe um papel predominantemente de apropriação cultural em prol da comercialização e obtenção de lucros, não pode ser ignorado o poder de divulgação e a capacidade que essa mesma indústria possui de ampliar os horizontes vislumbrados por esses artistas e, mesmo que de maneira minoritária em relação a um contexto geral, algum deles conseguem sair de uma condição precária de vida e de uma estrutura que se definiria quase como de músico amador para um patamar profissional e que o faz se dedicar e viver exclusivamente de sua arte assim como levando sua produção a ser conhecida por diferentes pessoas, de diferentes lugares e culturas.

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. A comunicação radiofônica e televisiva ampliou, em escala nacional e internacional, músicas de repercussão local. (CANCLINI, 2015, p.217)

Até chegar ao ponto de se tornar mais um elemento incorporado a indústria cultural, o *blues* sofreu uma série de modificações desde seu advento nas plantações de algodão, sua transferência para as periferias das grandes cidades, a formação dos guetos e foi fortemente marcado pela influência da cultura branca de origem européia e também por elementos constantes na cultura dos nativos do continente americano (mexicanos e outros povos oriundos da América). Até o artesanato e as músicas tradicionais são analisadas com referência aos circuitos de massa transnacionais, em que produtos populares costumam ser “expropriados” por empresas turísticas e de comunicação. (CANCLINI, 2015, pág. XXXI Canclini denomina esse processo de hibridização e com as seguintes palavras discorre sobre o assunto em seu livro *Culturas Híbridas*:

Há que dizer que o conceito de hibridação é útil e, algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas

mestiçagem, o *sincretismo* de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas. (CANCLINI, 2015, p. XXVII)

Por um longo período, os estudos direcionados a esse campo de pesquisa estiveram focalizados nos traços da fisionomia dos indivíduos e na cor da pele originada pela mistura de diferentes etnias e mesmo na atualidade esses fatores continuam a exercer ainda uma predominância quanto à intensidade dos esforços dispendidos pelos estudiosos que se dedicam ao assunto.

Porém, no campo da sociologia e da ciência política, este assunto se encontra pautado através da compreensão da cultura originada dessa interação de diferentes povos e suas identidades. Perpassando temas antropológicos chegando ao estudo das culturas incluindo também a análise das práticas exercidas no âmbito político e vivenciados por essas culturas esta temática é vista pela contemplação do universo cultural destes indivíduos mesmo que tais práticas culturais sejam determinadas pelo resultado das misturas étnicas vivenciadas por esses povos.

A palavra *crioulização* também serviu para referir-se às misturas interculturais. Em sentido estrito, designa a língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos. (CANCLINI, 2015, p. XVIII e XXIX)

Mesmo com tudo que foi dito sobre uma padronização das obras artísticas, objetivando o consumo de um público posto na condição de alvo deste mesmo produto, o mesmo não se pode dizer no que diz respeito sobre uma padronização do público direcionando-se a consumir somente um tipo de objeto.

Existe uma grande variedade de públicos, variando também os itens que se propõem a consumir, mesmo que eles já estejam padronizados para atender o seu anseio pelo consumo.

Néstor Garcia Canclini desenvolve um argumento à cerca dessa questão em um trecho do livro *Culturas Híbridas*:

A noção de público é perigosa se tomarmos como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes. O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de

temporalidades históricas distintas. (CANCLINI, 2015, p.150)

Seguindo o raciocínio de Canclini, a demanda por obras de arte se constitui na fusão de várias formas de cultura e o que resulta disso é uma expressão não definitiva que caracteriza os conflitos do qual é formado o contexto histórico das sociedades. Em vez de analisar o mercado cultural como o reflexo linear do que a indústria da arte ou outra forma maniqueísta usa para seduzir os consumidores, torna-se necessário um estudo direcionado para a compreensão de seu fluxo contraditório e de como ele se relaciona com a alternância dos elementos que exercem o domínio e a hegemonia do sistema político.

Nessas vacilações e contradições não resolvidas do consumo manifestam-se as ambiguidades da modernização, a coexistência de tradições culturais diversas e desigual apropriação do patrimônio. Nas opiniões e nos gostos do público aparecem o êxito – relativo – e o fracasso – relativo – da modernização social e do modernismo cultural. (CANCLINI, 2015, p.154)

Torna-se necessário dizer que a indústria fonográfica utilizou a posição social desfavorável que os músicos negros e pobres provenientes dos *guetos* eram obrigados a enfrentar, desde que haviam chegado a solo americano, praticando assim atos corporativos em que se tornavam evidentes, a maneira desonesta e exploradora com que as gravadoras tratavam esses músicos, em contratos que, em sua esmagadora maioria, privilegiavam a obtenção do máximo de lucro negligenciando desta maneira os direitos que esses músicos tinham sobre sua obra musical.

O oportunismo branco sempre explorou a música negra. A primeira gravação de *jazz* foi feita em 1917 por um grupo branco, a Original Dixieland Jazz Band, e os *dixielanders* – músicos de *jazz* brancos – fizeram um bom dinheiro nos agitados anos 20, que o escritor Scott Fitzgerald batizou de a Era do *jazz*. Nos anos 30, quando muitos brancos ficaram milionários com a música das *big bands*, houve outra apropriação da música negra. O clarinetista Benny Goodman ficou famoso graças à sua interpretação de King Porter Stomp, composição do negro Jelly Roll Morton, em arranjo de outro negro, Fletcher Henderson. Não tendo condições de manter sua orquestra, Henderson foi sobreviver fazendo arranjos para Benny Goodman, ao preço de 37 dólares e meio por partitura. O trombonista Tommy Dorsey foi outro que enriqueceu como *band-leader*. Dorsey ficou famoso da noite para o dia com sua versão de *Marie*, copiada nota por nota de uma orquestração original negra – a dos Royal Serenaders, de Doc Wheeler. E o lendário Glenn Miller ofereceu um salário mais

vantajoso e roubou Sy Oliver, o arranjador da banda negra de Jimmy Lunceford, tornando-se internacionalmente famoso. (MUGGIATI, 1995, p. 213-214)

Nehemiah Curtis James, Skip James, como ficou conhecido durante sua carreira e mais conhecido ainda posteriormente ao seu falecimento em 3 de outubro, onde passou a ser considerado uma lenda do blues, cantor, guitarrista, pianista e escritor de letras de *blues* nascido no delta do Mississípi em 9 de junho de 1902, foi também um desses músicos lesados pela indústria fonográfica americana.

De acordo com o que é relatado no episódio *Soul of a Man* presente na série de documentários *The Blues: A music journey*, Skip James ganhava a vida como contrabandista de bebidas na cidade de Bentonia, estado do Mississípi e ganhou esse apelido por que ele nunca ficava muito tempo em um lugar, *skip* é uma gíria e quer dizer saltitante.

Convencido por amigos a participar de um concurso de talentos, Skip graças ao seu talento ao tocar o violão e a voz clara, cristalina e aguda, contrastando com o timbre grave comumente observado nos cantores de *blues*, deixou impressionado o jurado responsável pelo certame e antes mesmo de terminar de cantar a música obteve o título de ganhador do concurso. Segue o relato literal contido no documentário citado anteriormente:

O que implicou um contrato para gravar com a Paramount Records... Naquela época indústrias de móveis faziam gramofones...e os discos, também. Por isso, as instalações de gravação situavam-se no sótão de uma antiga fábrica de cadeiras. O Sr. Laibley não se impressionou com o violão barato de Skip por isso, deu-lhe um instrumento da empresa, um *Stella*. A sessão avançou até tarde da noite. Skip gravou 18 faixas naquele dia de fevereiro de 1931. Alguma coisa tradicional, mas a maioria ele mesmo compusera. Eram músicas poderosas, e a sessão se tornaria lendária. No dia seguinte gravaram-se mais oito faixas, com o piano. Skip tocava os dois instrumentos melhor do que muitos tocavam um só. Quando a gravação, finalmente, chegou ao fim...havia apenas uma questão ainda. Em dinheiro ou em participação? Skip partiu de Grafton com US\$40 para despesas no bolso...mas ele se sentia um homem rico. Skip James jamais viu um centavo de sua participação. Ele jamais sequer ouviu alguma de suas gravações. O modo como seus discos não chegaram a nada...afetou Skip James gravemente. Ele percebeu que chegara a uma encruzilhada. Skip abandonou o *blues* e sua carreira musical. Saltou de uma vida para outra. Skip desapareceu, simplesmente. Os poucos discos lançados viraram preciosos itens de coleção...o nome, Skip James, uma lenda entre os fãs de *blues*.(THE SOUL OF A MAN,

2003, cap.02)

Seguindo o relato de *Soul of a Man*, Skip James reapareceu em 1964 ao se apresentar no Newport Folk Festival ocasião em que acabara de ser encontrado em um hospital. Ele fora revelado ao meio musical em 1931...depois desapareceu... e com isso se passaram 33 anos...e ele sobe ao palco. (THE SOUL OF A MAN, 2003, cap.02)

Essa situação vivida por Skip encontra eco na análise feita por Theodor Adorno sob a situação do artista que “ousa” quebrar a ditadura comercial imposta pelo império da indústria cultural, e que, agindo assim fica à mercê de sua própria sorte. Livre mas vagando á ermo, beirando a delinquência e vivendo a custa da caridade dispensada por poucos admiradores de sua arte e, além disso, passa a ser visto como uma *persona non grata* no meio artístico monopolizado pela indústria cultural. Segue, portanto, as palavras de Adorno: Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência. (ADORNO, 2002, p.16)

Neste período Skip James se encontrava num estado de saúde muito fragilizado. Quando o encontraram em Tunica, no estado do Mississípi ele foi praticamente arrastado para o festival. Travava uma luta contra o câncer, e de maneira urgente precisava passar por uma cirurgia.

Um claro exemplo de como o *blues* influenciou de maneira marcante a juventude londrina na década de 1960 está demonstrado nesse fato à cerca do *bluesman* Skip James! E este exemplo demonstra de que como esse interesse e a verdadeira devoção de alguns jovens músicos da classe média britânica extrapolavam os interesses artísticos e comerciais se elevavam para um aspecto verdadeiramente ligado a sensibilidade humana levando pessoas a se unirem para salvar a vida de outrem numa situação extrema.

De acordo com o relato contido no episódio da série *The Blues: A Music Journey* em que narra a atitude de três jovens: Ginger Baker; Eric Clapton e Jack Bruce, amantes do *blues* e que formavam o grupo The Cream, e de como canalizaram seus esforços naquele momento gravando uma faixa de Skip James, a canção *I'm so Glad* incluída no repertório do disco de estréia da banda, *Fresh Cream* de 1966! O dinheiro proveniente da gravação da faixa foi

convertido para a operação e o tratamento do cantor proporcionando mais alguns anos de vida a um ídolo musical:

O sucesso do “*cover*” do Cream pagou as contas do hospital. A operação deu a Skip mais três anos de vida. É uma chance de ser gravado, do modo certo. Ele gravou dois álbuns inteiros em seus últimos anos de vida... E regravou todas as músicas que cantara uma vez, em vão. Ele não tinha muito a somar aos dias inspirados de 1931... exceto por duas músicas, uma delas sobre sua estada no hospital. (THE SOUL OF A MAN, 2003, cap.02)

Mas, como em todo movimento cultural e ideológico, essa transposição do *blues* para o público europeu, assim como essa nova abordagem partida da apreciação dos jovens ingleses, não foi uma unanimidade entre os músicos de *blues*, e encontrou discordâncias e resistências que partiam principalmente dos músicos tradicionais e que viam sua música como um patrimônio cultural acima de modismos e tendências comerciais.

A expansão do mercado artístico de um pequeno círculo de *amateurs* e colecionadores para um público amplo, frequentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos, altera as formas de avaliar a arte. (CANCLINI, 2015, pág.57)

Este conflito que evidencia o antagonismo entre um conceito artístico colidindo com sua transformação em mercadoria, e conseqüentemente, com a sua produção em série para satisfazer um público consumidor é assim explicado por Theodor Adorno:

O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação. É só no confronto com a tradição depositada no estilo que a arte pode encontrar uma expressão para o sofrimento. O momento pelo qual a obra de arte transcende a realidade é, com efeito, inseparável do estilo, mas não consiste na harmonia realizada, na problemática unidade de forma e conteúdo, interno e externo, indivíduo e sociedade, mas sim nos traços em que aflora a discrepância na falência necessária da apaixonada tensão para com a identidade. A indústria cultural finalmente absolutiza a imitação. Reduzida a puro estilo, trai o seu segredo: a obediência à hierarquia social. A barbárie estética realiza hoje a ameaça que pesa sobre as criações espirituais desde o dia em que foram colecionadas e neutralizadas como cultura. Falar de cultura foi sempre contra a cultura. O denominador “cultura” já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração. (ADORNO, 2002, p.13)

Essa resistência fica evidenciada pelo pronunciamento do lendário *bluesman* Son House, um dos pilares fundamentais do *blues* em toda a sua

história. Son House critica nesse depoimento o que estava ocorrendo com o *blues* no início da década de 1960, sua transformação e o fato do *blues* ser apreciado por outro tipo de público e também por ser tocado por músicos que não pertenciam à tradição e a linhagem dos músicos de *blues* da qual ele, Son House, é um dos mais dignos representantes. “O *blues* não é uma diversão como as pessoas acreditam. Como os jovens hoje que pegam qualquer coisa e fazem um *blues*. Só porque alguém diz que algo é *blues*. Não significa que seja!”(FEEL LIKE GOING HOME, 2003, cap.01).

As declarações do *bluesman* Son House descritas no parágrafo anterior refletem a opinião sobre o que ele e seus companheiros da vanguarda do estilo tinham sobre o imediatismo vislumbrado pela mídia musical, representante direta da indústria fonográfica, e que via nesta nova safra de jovens músicos uma mina de ouro para levar o *blues* a um produto explorável em todos os aspectos, desde a imagem, passando pela vida dos artistas e de seus admiradores relegando o elemento musical a último plano e como mero pano de fundo, e assim transformando-os literalmente em um pacote de produtos, com alto potencial mercadológico e, para comercializá-lo, seriam utilizados elementos midiáticos ligados exclusivamente à propaganda e que surgiram durante todos esses anos que se seguiram após os primórdios do *blues* e, assim como ocorre com as mercadorias, correr o risco de depois ser simplesmente ignorado e substituído pelo próximo modismo, ignorando dessa forma todo o contexto histórico e cultural que o permeia.

Zygmunt Bauman em seu livro *Vida para consumo a transformação das pessoas em mercadorias* discorre em um de seus trechos sobre o mesmo assunto, e que tem como alvo, assim como a crítica de Son House, a Indústria Cultural:

Sim, é verdade que na vida “agorista” dos cidadãos da era consumista o motivo da pressa é, em parte, o impulso de *adquirir e juntar*. Mais o motivo mais premente que torna a pressa de fato imperativa é a necessidade de *descartar e substituir*. Estar sobrecarregado com uma bagagem pesada, em particular o tipo de bagagem pesada que se hesita em abandonar por apego sentimental ou um imprudente juramento de lealdade, reduziria a zero as chances de sucesso. “Não se deve chorar sobre o leite derramado”, é a mensagem latente por trás de cada comercial que promete uma nova e inexplorada oportunidade de felicidade. Ou um big-bang acontece agora, neste exato momento da primeira tentativa, ou se deter nesse ponto particular não faz mais sentido e é uma boa hora de deixá-lo para trás e ir até outro. Como local para um big-bang, cada ponto tempo se esvai assim que aparece. (BAUMAN, 2008, p.50-51)

Com todos esses acontecimentos, ao chegar em meados da década de 1960, mais precisamente no ano de 1966, a imprensa musical e as gravadoras, em suma, toda a indústria cultural voltou seu aparato mercadológico para Londres e sua cena musical composta por jovens transgressores. Lógico que a intensidade cultural acompanhada do resgate artístico do até então renegado *blues* e o intercâmbio desses jovens com verdadeiras lendas do estilo, somada a todas as inovações presentes e a qualidade da música produzida por esses grupos, não passaria despercebida pela indústria que se lançou vorazmente na obtenção de lucros possibilitados por esse filão. O caráter de montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e guiada dos seus produtos, industrializada não só no estúdio, mas virtualmente e nas canções, adapta-se *a priori* à propaganda (ADORNO, 2002, p.40).

Em um trecho do documentário *Red, White & Blues* John Mayall comenta sobre a maneira explosiva com que se manifestava o sucesso da jovem cena *blues* londrina: “Na época toda a cena de *Blues*, de *Blues Rock*...estava com tudo no mundo todo. Ou seja alguns anos antes, ninguém sabia o que era. Depois, era “a” música. O *Blues* dominava tudo.”(RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

O que John Mayall comenta acima traduz o sofisticado esquema montado pela indústria cultural para que o acesso à música transformada em mercadoria seja alcançado de uma maneira rápida e eficaz, isso possibilitado por uma pesada logística voltada para a publicidade conectando rádios, televisão, gravadoras e o circuito de shows e promoções de eventos.

Todos os suportes da arte moderna – a novidade, a celebridade individual, os autógrafos que parecem lhe conferir autenticidade, o cosmopolitismo e o nacionalismo – são ficções frágeis. (CANCLINI, 2015, p.111)

Segue o comentário de Adorno sobre esse assunto em seu artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*:

A música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados. A música com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de

mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música (ADORNO, 1975, p.180)

Jimi Hendrix se muda para Londres: O *Blues* psicodélico na terra da Rainha

Outro fato de suma importância para deflagrar esse caldeirão cultural que caracterizava a efervescente cena musical londrina, e que deve ser mencionado, é a chegada de Jimi Hendrix no ano de 1966 a Londres.

O já lendário guitarrista que aos 23 anos de idade, dentre outros feitos, tinha como o principal, ter revolucionado o modo de tocar guitarra partindo dos acordes do *blues* e do *soul* e apresentando ao mundo um estilo totalmente inovador e desconhecido até então.

Além de revolucionar a guitarra elétrica, James Marshall Hendrix também abriu um novo caminho para o *blues*. Mas os Estados Unidos não compreenderam sua música. Naquela altura do campeonato, só mesmo um inglês seria capaz de sacar o novo *blues* de Hendrix. Logo depois de vê-lo em ação em Nova York, Chas Chandler, então baixista dos Animals, convidou Jimi para ir tocar em Londres. E ele topou na hora. Não por acaso, o maior desejo de Hendrix quando chegou a Londres era conhecer Eric Clapton. Em 1966, Clapton já havia gravado o disco de estréia do Cream, formado por ele o baixista Jack Bruce e o baterista Ginger Baker. Hendrix e Clapton tinham em comum o desejo de levar a guitarra a um novo patamar, depois batizado de *blues psicodélico*. (SHOWBIZZ, 1999, p.13)

Hendrix considerava o *blues* como pedra fundamental na maneira de como compunha e tocava sua música. O universo musical de Jimi caracterizado pela sua complexa estrutura, e apresentada de forma intensa e delirante através de sua guitarra junto a sua sessão rítmica brotava do sentimento *blues* muito mais do que a música *blues* propriamente dita, apesar de Hendrix utilizar os acordes do estilo em várias faixas de sua autoria e também utilizando composições de outros artistas e interpretando à sua maneira. O próprio Jimi Hendrix busca definir o que é o *blues* e o que ele representa para sua concepção artística em depoimento constante no livro *Blues- Da lama a fama* de autoria de Roberto Muggiati:

Os *blues* são fáceis de tocar, mas difíceis de sentir. Seja você negro, branco ou roxo, se alguém gostar da tua música o bastante para ser inspirado por ela, então está tudo bem. É ridículo dizer que esta música só pode ser tocada por negros. A cor não faz nenhuma diferença. Todo mundo tem algum tipo de *blues* para oferecer. Vejam Elvis. Ele costumava cantar melhor quando cantava o *blues* do que quando começou a cantar aquelas musiquinhas de praia. Era capaz de

cantar o *blues* e era branco...Quando a música avança muito e fica perto de se tornar apenas técnica, as pessoas sempre se voltam para o básico, para o honesto. E o *blues* é mais do que tudo, básico...” (MUGGIATI, 1995, p.187)

–Ramificações, Impactos e Legado do *Blues* Britânico

Após o reconhecimento da mídia e a consolidação da cena *blues* em Londres, já se estendendo pelo interior da Inglaterra e tendo ramificações pelo continente Europeu, os músicos londrinos, que no início traziam artistas norte-americanos ligados ao *blues*, passaram a levar esta nova música para o restante da Europa e principalmente para os Estados Unidos.

Fato curioso é que inicialmente os artistas norte-americanos foram para a Europa fazerem turnês e gravarem discos com os músicos britânicos e nesse momento os jovens músicos ingleses “apadrinhados” pelos seus ídolos faziam o caminho inverso indo tocar com eles em gravadoras tradicionais de blues. Mick Fleetwood baterista do Fleetwood Mac comenta sobre este período:

Nós éramos levados às profundezas de Chicago. Nós, os branquelos. Mike Vernon, responsável por nosso selo, *Blue Horizon*...conseguiu que fôssemos gravar no estúdio Chess. E lá estavam Willie Dixon, Buddy Guy, J.T. Brown, o trompetista de Elmore James...e Shakey Horton. Quando vi Jeremy tocando com J.T.Brown na sessão de metais. Foi como vivenciar as mais fantásticas fantasias possíveis. Todos nós estávamos emocionados. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Eric Burdon, vocalista do The Animals, comenta sobre a sua sensação, a de um jovem músico branco amante do *blues*, sentiu ao gravar em um estúdio tradicional do estilo, em que figuras mitológicas do *blues* gravaram e, além disso, fazer parte de gravações com músicos consagrados que ainda estavam na ativa. Eis a emocionada declaração de Burdon num dos trechos do documentário *Red, White & Blues*: “Participar de uma gravação na *Stax/Volt*..vendo Otis Redding gravar “*Daytripper*”...Sam e Dave mixando “*Hold on, I’m Coming*”...tocando com uma banda inter-racial, com negros e brancos. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Mesmo que toda essa experiência e interação dos jovens músicos ingleses com seus mentores musicais tenha sido coroada de êxito, o fato

verdadeiro é que, como não poderia deixar de ser, eles estavam extremamente ansiosos e preocupados pela responsabilidade e pela forma grandiosa de como eles encaravam toda essa situação, Mick Fleetwood fala a respeito disso:

Sendo sincero, para nós, tocar a música deles nos estúdios em que eles gravavam poderia ter sido péssimo. Mas na verdade não foi. Mas houve um momento em que nossa situação foi testada. Eu me lembro disso. E, de repente, e eu acho que foi isso mesmo eles ficaram surpresos com o som que aqueles garotos ingleses faziam. J.T. Brown se virou, e eu sei que ele disse... “Isso está muito legal mesmo.” Pois o som vinha de nossos corações mesmo. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

B.B. King completa o raciocínio:

Foi quando eu notei que a América branca começou a ouvir *Blues*. E começaram a abrir muitas portas que estavam fechadas para nós. Se não fosse pelos músicos britânicos...muitos de nós, músicos negros americanos...ainda estaríamos no inferno em que vivíamos antes. Então graças a eles abriram-se portas que não acho que teriam sido abertas em minha vida. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

O comentário de B.B. King está fundamentado na grande segregação racial com a qual os músicos de *blues* norte-americanos foram obrigados a conviver. E mesmo eles tendo contribuído com a maior parcela de influência na música ouvida pela elite norte-americana, ainda eram vistos como músicos e cidadãos inferiores por essa mesma elite.

John Mayall relata uma conversa sua com o lendário guitarrista de *blues* Albert King num trecho do documentário *Red, White & Blues*: “Albert King disse que ele ficou impressionado com a lotação do Fillmore, ele não tinha idéia de como o que ele tocava pudesse agradar tanta gente. Tantos brancos, sabe? “De onde eles vieram?” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Com o *blues* novamente na vitrine da mídia musical, e com o sucesso no continente Europeu e a volta de seu prestígio nos E.U.A devido em grande parte ao sangue novo injetado pelos jovens ingleses, B.B. King se viu encorajado a declarar sobre o que o *blues* significa para ele e sobre aquele momento específico pelo qual o estilo atravessava: “*Blues* é a vida. A vida como é hoje. A vida como era no passado...E a vida, como eu creio, que teremos no futuro. Ele tem a ver com as pessoas. Esse é um dos motivos por que os jovens gostam dele. *Blues* tem a ver com gente, lugares e coisas. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Steve Winwood também busca uma definição para o *blues* em trecho do mesmo documentário: “Eu acho que é um apelo, é um apelo musical por algo. É um modo de expressar uma necessidade ou um desejo.” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

O caráter sublime e universal da música, nesse caso o *Blues*, se transforma muitas das vezes numa experiência mítica, quase religiosa e que, portanto transcende a compreensão humana. “O *blues* não é apenas um estilo musical. Acima de tudo, o *blues* é um estado de espírito” (SHOWBIZ, 1999, p.03) Ele poderá se provar tão indestrutível quanto o Oeste selvagem, que permanece presente na imaginação do mundo todo muito tempo depois de ter deixado de existir em seu país. (HOBSBAWM, 1990, p.101)

Peter Green, exímio guitarrista e um elogiado cantor de *blues* que no início de carreira tocou com John Mayall e diversos músicos da cena *blues* de Londres, posteriormente formando ao lado de Mick Fleetwood o renomado conjunto Fleetwood Mac artisticamente ativo até os dias atuais, comenta sobre o fascínio e a ligação cósmica que a música proporciona:

É como uma religião, o *Blues*. Só recentemente que eu comecei a entendê-lo melhor, sabe? Pois é... Vejamos o caso de Big Bill Broonzy. Tome a letra e a música dele...ou ouça a guitarra. Mesmo quem não toca ou que não entenda a letra... ainda pode captar o *Blues* e entender do que se trata. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

A música, desde os primórdios da humanidade e ao longo da história, constitui-se de um elemento que sempre despertou o fascínio e inúmeros foram os pensadores que buscaram empreender uma definição que a ela se enquadrasse, e nenhum deles até os dias atuais conseguiram encerrá-la em uma fórmula. Mesmo que se consigam elaborar sequências esquemáticas que mapeiem seu andamento ou que se formulem operações matemáticas que calculem sua composição ou ainda que utilizem padrões pertencentes a linguística para que se explique as rimas e versos nelas constantes, não se conseguirá chegar ao âmago de sua essência da qual se constitui e provêm de elementos naturais ao ser humano desde a maneira de ver o mundo, de pensar, de se vestir, de se alimentar, dos sentidos e sentimentos do ser humano, mas não somente disso, existe sempre um algo mais à cerca da música.

Mesmo com todas essas tentativas de formulações científicas a música mantém o seu caráter transcendental, conservando sua imaterialidade e

mostrando-se a nós na maioria das vezes, em nuances e formas surreais. Theodor Adorno em seu livro *Introdução à Sociologia da Música* direciona seus esforços em busca de uma análise que tente elucidar de uma forma mais racional o fascínio e o deleite que ela proporciona aos seres humanos:

Para inúmeros dos assim chamados meios culturais, discursar e ler a respeito de música parece ser mais valorizado que a própria música. Tais deformações são sintomas de algo ideologicamente normal, a saber, que a música não é de modo algum apreendida tal como ela é, em sua verdade e falsidade, mas apenas como algo que nos desobriga incontrolada e indeterminadamente do discernimento acerca do verdadeiro e do falso. Dá um ensejo inesgotável à conversação inconsequente e irresponsável. Todavia a mera existência da música, o poder histórico que nela se depositou e embaraço de uma humanidade ainda na menoridade em relação às instituições que a oprime, dificilmente explicariam, por si só, a fixação das massas e muito menos a demanda ativa. Imaterial, a música não pode identificar-se univocamente com nenhum dos momentos do mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, acha-se extremamente articulada e determinada em si mesma, e, com isso, torna-se uma vez mais algo comensurável em relação ao mundo exterior e à realidade social, ainda que seja veiculada dessa forma. É uma linguagem, mas sem conceitos. Sua determinação serve de modelo de conduta coletivo e disciplinar; sua falta de conceito não deixa que apareçam questões indesejáveis acerca de seu porque. (ADORNO, 2011, p.119,-21)

A banda que mais causou impacto, no que foi batizada pela imprensa musical de *Conquista da América*, foi sem sombra de dúvida, o *Cream!* Toda a exuberância e o poder de sua música somado ao caráter totalmente experimental em suas execuções vinham de encontro com o que começava a ser produzido com grande intensidade em solo norte-americano por bandas como Canned Heat, Grateful Dead e que já havia sido iniciada por Jimi Hendrix, antes do mesmo se mudar para Londres e prosseguir ao lado do baixista Noel Redding e o baterista Mitch Mitchell, formando assim o Jimi Hendrix Experience!

Eric Clapton passou raspando pelos Bluesbrakers, apenas o tempo suficiente para “raptar” Jack Bruce e convidar Ginger Baker para compor essa usina – que levou os jornais e revistas a cunhar mais um termo: *power-trio* – de improvisações, ampliações e distorções. Os três pegavam o tema de qualquer velho e bom *blues* e o esticavam até o máximo limite de volume e tempo. Por isso mesmo são considerados um dos berços primordiais do filão instaurado na década seguinte sob o nome de *metal pesado*. (REVISTA ROCK, 1981, p.65)

O *Cream*, dessa forma, estava próximo, se assim posso dizer, do que começava a ser chamado pela crítica musical americana de *psicodelia*, mesmo que especificamente nesse período esse rótulo se dirigisse apenas ao campo

musical, pois, posteriormente o termo designou toda uma conduta comportamental e ideológica que serviu de base ao movimento psicodélico protagonizado pelos *hippies* e que culminou com o festival de Woodstock, mas, voltando ao *Cream* e sua consequente ida para os Estados Unidos, assim como sua recepção em solo norte-americano, segue o relato do cantor britânico Georgie Fame: “O *Cream* era famoso nos E.U.A. E graças a Eric Clapton, Jack Bruce e Ginger Baker essa banda em particular que tinha muita influência de *Blues* e de *Jazz*, ela foi tocar ao vivo para o público americano.” (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

O estrondoso sucesso alcançado pelo *Cream* em solo norte-americano trouxe também um grande desgaste emocional, causado por vários motivos, e dentre eles à intervenção da indústria cultural. Isso fez com que Eric Clapton desabafasse sobre todo o lado negativo dessa superexposição do grupo junto à mídia:

E não tinha que ser como era, pois aquilo estava se tornando um circo. Tocando em lugares em que todo o público estava drogado...fazendo turnês pelos E.U.A., no Fillmore, Fillmore East...e todos os tipos de lugares onde éramos encorajados...a fazer bobagens, ruminando músicas bobas...e auto-indulgentes. Eu queria levar a sério. Minha música era algo muito sério para mim...e eu sentia que estava me traindo. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Seguindo a linha de raciocínio apresentada por Eric Clapton sobre a forma condicionada que os espectadores passaram a recepcionar a música tocada pelo *Cream*, e que, de uma forma ou de outra passou a influenciar também os músicos, pode-se mencionar a análise de Theodor Adorno sobre as consequências que o monopólio da indústria cultural pode acarretar e as reações psíquicas e corporais das pessoas expostas continuamente aos padrões estabelecidos e impostos por ela: “O modo de se exprimir e de gesticular dos ouvintes e dos espectadores, chegando até as nuances que nenhum método experimental está em condições de captar, está mais do que nunca infiltrado pelo esquema da indústria cultural.” (ADORNO, 2002, p.43)

Depois de tudo que foi dito nas linhas anteriores sobre o movimento cultural ocorrido em Londres na década de 1960, é natural que se busque uma reflexão sobre a significância e os reflexos que ele causou no campo musical e na vida dos que se envolveram neste processo histórico.

Eric Clapton ao ser indagado sobre a significância da cena de *blues* no

Reino Unido responde da seguinte maneira em um depoimento constante no documentário *Red, White e Blues*: “Eu tenho certeza de que se você perguntar a um *bluesman* negro...se a vida dele melhorou ele vai dizer que sim. Seria melhor perguntar pra eles. Eu mesmo não sei o quanto contribuimos...Mas Robert Johnson é um nome conhecido hoje. (RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Mick Fleetwood responde a mesma pergunta da seguinte maneira:

Os E.U.A. de repente começaram a respeitar o legado maravilhoso...das raízes do *Rock' n' Roll* e do *Blues*...e graças a este mecanismo reverso das bandas inglesas vindo...Ora, você via os Rolling Stones, quando foram aos E.U.A...falando só de Muddy Waters e tal e as pessoas diziam: “Quem é ele?(RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

John Lee Hooker, um gigante do universo do *blues*, comenta a respeito do reconhecimento do estilo em solo norte-americano e sobre o impacto e a repercussão causada pelo intercâmbio entre músicos negros norte-americanos e jovens amantes de *blues* do Reino Unido na década de 1960: “Acho que os grupos ingleses foram responsáveis pela volta do *blues* gente como John Mayall. Estes caras sentem mesmo o *blues*. A cor da pele não faz diferença.” (MUGGIATI, 1995, p.203)

Eric Burdon, vocalista do The Animals, comenta sobre como a indústria cultural nos E.U.A. segregava os músicos negros e sua cultura, com o claro objetivo de manter o seu domínio e opressão fortalecendo assim a política das classes elitistas: “Houve realmente um movimento para acabar com aquela cultura...e mantê-la longe dos jovens brancos.”(RED, WHITE & BLUES, 2003, cap. 06)

Ao resgatar um estilo musical praticado por negros descendentes de escravos, a juventude branca da Inglaterra promoveu uma verdadeira revolução no campo estrutural e estético da música popular e que resultou numa elevação da música a um engajamento político buscando assim elementos ideológicos de outros campos do conhecimento humano, tudo isso num cenário confuso e de reconstrução que caracterizava o mundo do pós-guerra.

O desdobramento deste processo histórico resultou em profundas transformações sociais principalmente no que se refere a quebra de padrões comportamentais e a discussão de temas considerados tabus, este movimento também recebeu a alcunha de *contracultura*. O estudo e a prática de uma

pesquisa histórica que tem por origem elementos artísticos e que se ramifica em vários campos do saber humano é assim descrito por Jörn Rüsen:

No debate mais atual sobre o estatuto científico da história e sua proximidade com a arte, a contraposição das perspectivas aplicáveis ao ofício do historiador acentuou-se fortemente. De um lado, tem-se uma consciência crescente da ciência da história acerca de suas pretensões de racionalidade. Essas pretensões se fundam nas conquistas do método analítico e no emprego de construtos teóricos para uma reconstrução explicativa do passado. De outro lado, cresce a aceitação de que não se tem como abandonar os elementos narrativos na apresentação da história narrativa entendida aqui como uma forma possível de apresentação historiográfica, dentre outras. (RÜSEN, 2001, p.24)

O *blues* é de uma maneira direta ou indireta o precursor de grande parte dos ritmos populares presentes em nossa sociedade desde o *jazz* passando pelo *rock*, *soul music*, *black music*, *reggae*, *ska* e no caso da juventude contemporânea, destacando-se principalmente como pai ou senão como avô do *funk*, *break*, *rap* e *hip hop*.

Esta ancestralidade do blues sobre os estilos contemporâneos é descrita por Tárík de Souza ao escrever a orelha do livro *Blues – Da lama a fama* de autoria de Roberto Muggiati, utilizando nesta descrição, uma frase dita por John Lee Hooker: “Para o garoto negro comum, o *blues* é o constrangimento por que seus pais foram criados na escravidão. É como se essa música nos puxasse pra trás nos tempos.” (MUGGIATI, 1995, 203)

Além de todas as características peculiares das quais o *blues* é constituído, talvez a que mais impressiona é a sua capacidade de originar novos estilos e também se mesclar a estilos de diferentes origens e de estruturas musicais completamente distintas da sua, sobrevivendo dessa maneira aos inúmeros modismos que infestam o cenário musical subserviente da indústria do entretenimento, o que pode ser em parte explicados pela sua origem estar totalmente ligada a elementos instintivos do primitivismo humano, sua relação com a natureza e o ambiente em que vivemos, sendo, portanto, uma música dotada de uma universalidade, tornando-a, portanto, adaptável a praticamente todas as formas de expressões musicais. Eric Hobsbawm comenta sobre a longevidade a energia vital da qual o *blues* é constituído:

Por trás dessas modas, entretanto, um tipo de música tem permanecido relativamente imutável: o som quintessencial de negros urbanos e rurais, o *blues*. Um pouco mais rápido nas cidades, ele forneceu o

grito *jumping* que é o pulsar de coração do gueto negro, quer venha de salões de baile, de bares, ou de igrejas. No fundo, o público de negros urbanos (não intelectualizados), permanece fiel a isso mais do que a qualquer fase particular pelo menos desde 1920 (HOBSBAWM, 1990, p.87)

Sendo o *blues* marcado por todos os conflitos sociais constantes nesses estilos, e que de maneira pioneira os utilizam desde a vinda do negro africano para solo estadunidense, compartilhando com eles de seu engajamento em temáticas que denunciam a prática das injustiças que proporcionam a miséria, a pobreza e a desigualdade social evidenciada em nosso cotidiano.

Os elementos constituídos por este assunto vão a meu ver de encontro as concepções de Jörn Rüsen à cerca da pesquisa histórica e historiografia em seu livro *História Viva*:

A pesquisa e a historiografia são dois lados, mas também duas fases do processo histórico do conhecimento. Distingui-los é um mero artifício. Toda pesquisa tem por objetivo transformar-se em historiografia, não só porque seus resultados necessitam ser expressos em linguagem, mas também porque eles funcionam como componentes de uma história e assim são vistos. As questões resolvidas pela pesquisa estão sempre enquadradas em história. Elas servem para esclarecer processos temporais em conceitos abrangentes de uma apresentação que articula o passado, o presente e o futuro em um construto significativo que funciona como referência prática de orientação no tempo. Inversamente não há historiografia que não pretenda ser verdadeira o que a remete forçosamente a pesquisa. (RÜSEN, 2001, p.21)

Nesta parte foi apresentada uma síntese sobre a origem do *blues*, desde suas raízes no continente africano, passando pela diáspora e suas traumáticas consequências a que foram sujeitos os indivíduos nela envolvidos.

Também foi retratado o período inicial do *blues* oriundo de músicos que se viam escravizados nas plantações de algodão das fazendas do sul dos Estados Unidos, passando pela evolução de sua estrutura musical transferindo-se para os grandes centros e interagindo com outros estilos. Através desta linha foi visto como o *blues* teve um papel relevante nos movimentos sociais das minorias norte-americanas e de como ele atravessou o continente e foi o precursor e principal influenciador da música tocada na Europa no início da década de 1960. Na próxima parte será apresentado o legado do *blues* como precursor dos ritmos da música popular contemporânea dentre eles o *rock and roll*, a *funk music*, a

soul music, ska, reggae, disco music, e o rap.

Com isso, essa perspectiva nos levaria a compreensão de redes, afiliações, tessituras que revelam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos, além de oferecer recursos reflexivos para o entendimento sociológico da formação das alianças afetivas de determinados grupos. Todavia, é importante evidenciar que a delimitação dos contornos das cenas não se limita, necessariamente, às fronteiras de seu espaço físico. Existem “contornos” simbólicos e apropriações culturais que transformam os espaços, atribuindo novos significados a contextos diversos nos espaços urbanos. (ALVES, 2015, p. 82)

Na próxima parte traremos um breve relato sobre os primórdios do *blues* no território nacional, suas peculiaridades e controversas que marcaram a sua identidade, assim como sua evolução, consolidando seu espaço no cenário musical da música tocada no Brasil.

*“E pensar tantas coisas no precipício da História
me faz ouvir no barulho dos passos
do primeiro homem do navio descido acorrentado
o pulsar da veia quilombola
em coração brasileiro
buscando a vitória
e nosso ser verdadeiro.”*

Cuti

PARTE II

O *BLUES* E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Ritmos musicais originados pelo *Blues*

A proposta constante na elaboração desta parte consiste em traçar um paralelo entre o universo musical do *blues*, que na primeira parte teve suas características e ramificações junto a um breve relato histórico observado com exclusividade, aos ritmos que, de uma maneira direta ou indireta, o estilo criou através de sua influência musical ou através do imaginário sociocultural que o mesmo *blues* comungava com as gerações de músicos advindos posteriormente.

Nesta parte do texto buscarei retratar o *blues*, nem tanto em sua estrutura musical, mas sim em seu contexto histórico, como um expoente e grande fonte de inspiração para a música originada nas favelas e lugares onde residem os marginalizados pela sociedade, sendo que estes lugares também são comumente chamados de *gueto*. De acordo com os escritos de Thífani Postali Jacinto:

Já os indivíduos que optaram migrar para as cidades industrializadas do norte, se depararam com uma situação não menos crítica que as condições oferecidas pelas cidades do sul. Nelas, se reservaram territórios exclusivos para a moradia dos migrantes, a princípio, sem as condições básicas para sobrevivência. Essas condições, tanto vividas no sul quanto nas cidades do norte, favoreceram a construção do *Blues* como lamentação e crítica social, cada qual retratando o contexto local em que o autor participava. O reconhecimento do *Blues* como cultura norte-americana parecia ser algo impossível aos afro estadunidenses. Ora, ainda na primeira metade do século XX, os Estados Unidos passavam por um período em que pelejavam para mostrar que também possuíam culturas próprias. Práticas que não poderiam ser representadas pelo grupo africano ou com descendência, já que o país vivia o auge da segregação social. (JACINTO, 2010, p.126)

Essa relação entre música e cultura popular, sendo deflagrada por conflitos sociais, tendo seus reflexos observados nessa mesma sociedade conflituosa da qual se origina, pode ser assim refletida pelos escritos de Stuart Hall em seu livro *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*:

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto da base da cultura popular quanto de suas transformações. As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se

revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência as maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. E por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada as questões da tradição e das formas tradicionais de vida — e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência — mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. (HALL, 2003, p. 247 - 248)

É importante deixar bem claro que assim como pode ter transparecido na primeira parte, o *blues* não é a primeira música de protesto originalmente tocada pelos massacrados pelo *establishment*.

Mas nele está contido todo o sentimento de outras expressões musicais com suas diferentes estruturas sonoras e na maneira como experimentaram e buscaram expressar o grito de ódio e o sofrimento pelo qual passaram esses indivíduos. Este contexto pode ser definido da seguinte maneira por Thifani Postali Jacinto:

A religiosidade africana, inteiramente evitada, foi substituída pela religiosidade dominante da região sulista norte-americana, o que possibilitou ao grupo, de certa forma, reencontrar a musicalidade. Essa atitude de impedir a cultura africana fundamenta-se, não só nas questões apresentadas como o receio da comunicação entre os escravos, mas também na visão uniculturalista norte-americana. O uniculturalismo constrói-se como um parâmetro que determina quais práticas e teorias devem sobreviver. No caso do encontro cultural África e Estados Unidos, se torna claro que as manifestações culturais africanas seriam evitadas pelo sistema. Desta forma, a junção dos fatores controle-social + uniculturalismo norte-americano foram responsáveis pelas novas manifestações que surgiram em seguida ao período escravagista: culturas híbridas que seriam impedidas pelos norte-americanos como autênticas.

Após a libertação dos escravos, o *Blues* começou a ganhar forma. Referimos ao “ganhar forma” pelo fato de que, então, com um pouco mais de liberdade seus idealizadores puderam dar início ao processo de utilização da música como forma de resistir ao sistema. No entanto, as condições a que os recém libertos foram submetidos pelo sistema norte-americano, talvez tenham provado que a verdadeira conquista da liberdade não ocorreria com aquele marco, mas através de uma longa história de luta pela sobrevivência em um território que, a todo o

momento, lembrava-os e a todos, que não possuía cidadãos “negros”. Para pensarmos essa suposição, basta analisarmos as informações disponibilizadas internacionalmente pelos Estados Unidos, na metade do século XX, tendo como veículo de comunicação os filmes de sucesso, e as campanhas publicitárias de diversos produtos. Como exemplo da publicidade, talvez a *Coca-Cola* seja a principal divulgadora da ideologia norte-americana. A companhia divulgou ao mundo uma imagem positiva e uniforme da população da América do Norte. (JACINTO, 2010, p. 125-126)

A influência do *blues* em estilos que, de uma forma ou de outra, resultaram de desdobramentos desencadeados principalmente pela força contida em sua mensagem e calcado num sentimento de raiva e tristeza diretamente ligados ao estilo são assim descritos por Amanda Palomo Alves no artigo de sua autoria denominado: *Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos:*

Toda vez que pararmos para ouvir o vocalista da banda The Doors, Jim Morrison, ou ainda o som da guitarra de Chuck Berry e a voz inconfundível de Aretha Franklin, o *blues* estará presente. O gênero inspirou o nascimento nos Estados Unidos do *soul*, *jazz*, *rock and roll* e boa parte da música *pop* e *folk* dos anos 1960.(ALVES, 2011, p.51)

Como visto anteriormente o *blues* saiu das plantações de algodão do sul dos Estados Unidos, ganhou as cidades e com o êxodo rural vivenciado neste período (início da década de 1940 nos Estados Unidos) se estabeleceu, assim como seus músicos nos *ghetos* das cada vez maiores cidades que se formavam devido a expansão do polo industrial neste período histórico.

Digo isso para que fique bem claro o fato à cerca de que toda a música negra produzida posteriormente em solo americano, se origina se não na estrutura musical, no drama histórico-social vivenciado por indivíduos pretos, pobres e perseguidos pela sociedade branca e até mesmo sofrendo perseguições por indivíduos de sua mesma classe e cor. De acordo com os escritos de Stuart Hall:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam, ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção a fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de

contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer a tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente, outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p. 342)

Isso vem de encontro às ponderações encontradas no artigo *O preto e o branco na música*:

O *rock* nasceu do abraço das raças negra e branca. A origem do *rock* está na África, mas sua primeira transformação foi nos E.U.A., uma vez que os escravos, proibidos de usarem seus tambores, tiveram que assimilar o instrumental da música branca dos colonizadores. Por meio dessa interação de elementos, eles construíram uma relação dialética entre ambas as músicas, dando a origem a produtos musicais híbridos como o *blues*, que, em geral, expressa a melancolia e é um dos gêneros mais presentes na gênese do *rock*. Novos elementos foram incorporados aos ritmos híbridos, dando continuidade a uma cadeia de outros estilos. Um dos sons derivados dessa miscigenação musical migrou para o norte dos E.U.A. e lá se transformou, ganhando uma batida simples e tensa que deu origem ao *rhythm 'n' blues*, o *R&B*. Outro descendente do *blues* é o *jazz*, que trazia a *bossa* da simplicidade rítmica e a experimentação melódica e harmônica, conquistando seu espaço tanto na cultura negra quanto na cultura branca. Ao mesmo tempo, criava-se o *country and western*, música mais ritmada, originalmente branca, na qual os violões ganhavam captadores para aumentar o som. (REIS, et al., 2006, p. 16)

A partir de uma visão cronológica, todos estes estilos musicais: *jazz*, *ska*, *reggae*, *rock and roll*, *soul music*, *funk music*, *disco music* e o *rap*, no que diz respeito a época de sua origem e aparição no cenário musical através dos tempos, tiveram influência direta do *blues* e, num campo de análise de maior amplitude, todos esses estilos musicais, inclusive o *blues*, se originam da matriz melódica constante na música africana.

É possível que toda e qualquer manifestação musical exercida pelos povos africanos em diáspora, a partir dos contextos escravocratas, tenham provocado formas musicais híbridas e com a finalidade de comunicar. Assim, nos E.U.A. criou-se o *Blues*, no Brasil, o *Samba*, na Jamaica, o *Reggae*, manifestações musicais que carregam a oralidade africana. (JACINTO, 2010, p. 132)

As expressões musicais originadas de indivíduos marginalizados, e que, conseqüentemente, traziam em suas letras a indignação e o inconformismo gerados por essa situação opressora, somados aos elementos culturais e fatos cotidianos ligados a esses mesmos indivíduos, originam a formação de todo um universo onde se interligam vários campos que se lançam ao estudo da existência humana, e não só propriamente o estudo histórico em si.

Cronologicamente iniciada no continente americano pelo *blues*, essas práticas culturais logo se metamorfosearam se ramificando em diversos ritmos e discursos devido as diferentes origens de seus intérpretes bem como os diferentes locais para onde foram transportados.

Ricardo Teperman em seu livro *Se liga no som As transformações do rap no Brasil* escreve sobre esta temática:

No contato com as tradições musicais européias, levadas aos Estados Unidos desde a chegada dos primeiros colonos ingleses, esses africanos — descendentes dos hoje conhecidos como afro-americanos — liderariam diversas revoluções na música do mundo, contribuindo de maneira decisiva na criação de gêneros como *blues, jazz, rock, soul, reggae, funk, disco* e, claro, *rap*. Essa herança é a principal influência para a produção musical contemporânea, de modo geral. (TEPERMAN, 2015, p.16)

No tópico seguinte será apresentado um breve relato sobre os ritmos originados pelo *blues*, como já foi descrito anteriormente, mesmo que alguns desses ritmos não tenham o *blues* em sua estrutura musical, todos eles são oriundos de um contexto sociocultural bem próximo ou quase idêntico ao ritmo musical, que, posteriormente recebeu a denominação de *blues*, tocado as margens do rio Mississípi por escravos e descendentes de indivíduos escravizados nas plantações de algodão no sul dos Estados Unidos da América.

Jazz

Mesmo que o *jazz* seja um estilo que surgiu contemporaneamente as primeiras manifestações musicais dos negros trazidos do continente africano na condição de escravos, sua estrutura musical está fundamentada nos acordes do *blues*.

Então mesmo que os fãs mais ardorosos do estilo refutem esta teoria não é um engano dizer que o *jazz*, de uma maneira ou de outra, se origina do estilo musical denominado *blues*.

Até mesmo o *blues* se constitui de uma musicalidade difícil de ser demarcada e descrita com exatidão. Portanto, mesmo que o *jazz* tenha se iniciado posteriormente, vários elementos do *blues* já flertavam com ritmos e estruturas sonoras que viriam constituir a matriz melódica do *jazz* através de uma fusão entre esses vários elementos.

Eric Hobsbawn em seu livro *História Social do Jazz* traz um relato sobre os primórdios do jazz e um panorama dos elementos formadores de sua estrutura musical:

Por volta da década de 1890 essa fusão estava a ponto de alcançar seu ponto de fervura. Em St. Louis e arredores, onde o Meio-Oeste e o Sul se encontram, surgiu o primeiro estilo identificável de jazz: o *ragtime*. Era quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música europeia e muitas vezes com grandes ambições musicais: Scott Joplin, seu mais famoso executante-compositor, compôs uma ópera *ragtime* natimorta em 1915, e James P. Johnson, glória dos pianistas de *ragtime* do Harlem, criou sinfonias igualmente sem sucesso, corais e concertos. A tradição negra era dominante, pois o *ragtime* era um ritmo sincopado, limitado, nada mais do que isso. Por volta de 1900 Tin Pan Alley o havia encampado. Dessa maneira, estabeleceu-se desde o início um padrão perene pelo qual um estilo de jazz original era quase que imediatamente absorvido e popularizado pela música pop”. É óbvio, portanto, que o jazz não nasceu simplesmente em Nova Orleans”. De uma forma ou de outra, a mistura entre elementos africanos e europeus estava se cristalizando em forma musical em muitas partes da América do Norte. No entanto, Nova Orleans pode arrogar-se o título de berço do jazz, contra todos os outros postulantes, pois foi lá, e só lá, que a banda de jazz surgiu como fenômeno de massa. A extensão disso é indicada pelo impressionante fato de que essa cidade, de mais ou menos 89 mil habitantes negros – o tamanho de Cambridge – contava, em 1910, com, pelo menos, trinta bandas de jazz, cuja reputação sobreviveu até nossos dias. A primazia de Nova Orleans não pode ser questionada. Em nenhum outro lugar havia músicos de jazz nascidos já em 1870, como Bunk Johnson (trompete), Alphonse Picou (clarinete), ou Manuel Perez (trompete), isso sem falar do legendário Buddy Bolden, que liderou a primeira banda de jazz historicamente registrada, por volta de 1900.(HOBSBAWN, 1990,p. 58 - 59)

O mesmo Hobsbawn sintetiza de maneira bem clara o nascimento, o crescimento e a consolidação do jazz no mundo musical e a maneira como deixou marcada sua forma, ao mesmo tempo livre e improvisada, mesclada ao rigor melódico e com fraseados limpos beirando a perfeição e o extremo profissionalismo presentes em sua execução:

O jazz nasceu. Porém a sua singularidade não está na mera existência – muitas foram as linguagens musicais locais especializadas – mas em sua extraordinária expansão, praticamente sem paralelo cultural em termos de velocidade e abrangência, a não ser pela expansão inicial do islamismo. Esse é, portanto, o próximo aspecto a considerar. Ele pode ser dividido, *grossomodo*, em fases: cerca de 1900-1917, quando o jazz se tornou a linguagem musical da música popular negra em toda a América do Norte, enquanto que alguns de seus aspectos (*síncope* e *ragtime*) tornaram-se componentes permanentes de Tin Pan Alley, de 1917-1929, quando o jazz “*estrito*” se expandiu muito pouco, mas evoluiu muito rapidamente, e quando uma infusão de jazz altamente diluída se tornou a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares; 1929-1941, quando o jazz começou

propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-garde*, e uma forma bem mais diluída de *jazz* (*swing*) entrou para a música *pop* de maneira permanente. O verdadeiro triunfo internacional do *jazz*, a penetração de linguagens ainda mais puras de *jazz* na música *pop* – *jazz* de *Nova-Orleans*, *jazz* moderno *avant-garde* e os *blues country* e *gospel* – ocorreram a partir de 1941. (HOBBSAWN, 1990, p.63)

• *Ska / Reggae*

O *blues* era tocado em forma de *ska* nas ilhas do Caribe, principalmente na Jamaica, e o *ska*, evoluindo para o *dub*, proporcionou o surgimento do *reggae*. Portanto, este ritmo pode ser considerado um descendente direto do *blues* tendo até convivido de maneira contemporânea ao estilo quando o mesmo se encontrava no auge de seu sucesso, isso no início dos anos 1950 e começo dos 1960.

Além de possuir fortes conexões com os elementos musicais e culturais africanos constantes em sua música, o *reggae* é caracterizado por letras com temáticas de cunho social e uma grande identificação com o *gueto*, constituindo-se num porta-voz para os marginalizados da ilha caribenha que atravessava, e ainda atravessa, grandes problemas originados de um histórico político de imensa desigualdade social, e conseqüentemente, opressão das camadas populares mesmo a ilha sendo um dos *paraísos* do turismo mundial.

Neste trecho do artigo *O preto e o branco na música* são relatados fatores constitutivos da música tocada na Jamaica e de como ela era vista pela mídia cultural na ilha caribenha:

Por sua vez, o ritmo imortalizado por Bob Marley atingiu seu auge na década de 1970, misturando ritmos africanos, músicas folclóricas da Jamaica, *ska* e *calipso*. Por ter origem africana e ser cantado na maioria das vezes por pessoas negras, nas duas décadas anteriores, o *reggae* não estava muito presente nas rádios, já que a maior parte era de propriedade de brancos que se recusavam a tocar o ritmo. (REIS et all, 2006, p.15)

O processo no qual o *blues* se fragmenta, sendo incorporado por outras formas já existentes de manifestações artísticas, originando desta maneira outros estilos musicais, pode ser assim descrito:

Estes gêneros musicais apresentam elementos negros e brancos em sua origem, além de terem gerado outros tipos de música. O *rock*, que virou um sucesso na década de 1950, unia um ritmo rápido com toques de música negra do sul dos Estados Unidos e de música *country*, além disso, unia dança negra com a música branca de origem européia. Sua vertente negra produziu o *soul* na América e influenciou

• **Rock'n'Roll**

No início dos anos de 1950 uma variante do *blues* denominada *R&B* (abreviatura do termo *Rythym and Blues*) surge nas vozes de Eddie Cochran, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, metaforicamente explodindo as jovens mentes de toda uma geração. Músicas tocadas por jovens e direcionadas aos jovens, com todas as características conotações hormonais relativas a este período da existência.

Raul Seixas, figura folclórica do cenário musical brasileiro, amante do *rock and roll* e também um dos que fizeram fama proporcionada pela carreira musical no estilo, em entrevista concedida em novembro de 1973 para a renomada revista *O Pasquim* declara seu amor ao estilo e também os fatores que o levaram a se identificar e se tornar um adepto da então chegada vertente musical em terras brasileiras, isso quando ainda era um garoto em Salvador, capital da Bahia:

O que me pegou foi tudo, não só as músicas. Foi todo o comportamento *rock*. Eu era o próprio *rock*, O *Teddy Boy* da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Haley chegou com *Rock Around the clock*, o filme *No balanço das horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, e subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo. (VÁRIOS, 1976)

Os fatores que determinaram a constituição do *rock and roll* são assim descritos por Elmiro Lopes da Silva em sua dissertação intitulada: *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock'n'Roll e da Jovem Guarda*:

O *Rock'n'Roll* é tratado como o “encontro” de dois gêneros estabelecidos no cenário musical dos Estados Unidos antes dos anos 50: o *Rhythm'n'Blues* e o *Country & Western*. O primeiro descende da música produzida pelos negros do sul daquele país, qual seja o *Blues*. O segundo diz respeito à “*música caipira*” norte-americana, neste caso (necessariamente) produzida por brancos, oriundos de estados como Tennessee e Kentucky. Daí a teoria de que o *Rock'n'Roll* marcou a fusão da música negra com a música branca. Essa idéia de fusão soa um tanto simplória, porém é usada com frequência na organização de

boa parte dos estudos sobre o tema. (SILVA, 2007, p.14)

B.B. King comenta sobre o surgimento do *Rock and Roll* e o impacto causado pela sua chegada, assim como o que o estilo musical representou para sua vida e sua concepção artística:

Em toda a parte acontecia uma revolução que tinha tudo e nada a ver comigo. Estou falando da explosão do *Rock'n'Roll*, que na verdade era *Rhythm and Blues* escrito e tocado por adolescentes brancos. Eles eram o novo mercado. Tinham dinheiro e rebeldia. Pouco se importavam se os pais não vissem com bons olhos a música negra; gostavam dela, queriam dançar seus ritmos e provar seu sabor sensual. Esses adolescentes, que Deus os abençoe, representavam uma nova e imensa geração de fãs. O problema é que nenhum deles era meu fã. Não reclamei disso na época e não reclamo agora. Foi boa essa revolução do *Rock'n'Roll*. De muitas maneiras, foi uma aceitação da música negra e de sua beleza. As raízes do *Rock'n'Roll* remontam às minhas, no delta do Mississípi. (KING; RITZ, 1999, p. 147-155)

O comentário de B.B. King reforça o fato do *blues* ter sido o precursor do *rock and roll* principalmente quando o *bluesman* fala sobre o ritmo contagiante da música originalmente tocada por músicos negros e a sensualidade natural que acompanha o ritmo, mesmo que esses elementos rompessem com os padrões comportamentais da época, o que a meu ver tornava ainda mais interessante essa expressão musical.

Willie Dixon, outro grande músico, considerado um dos grandes *bluesmans* da segunda geração do *blues*, o termo segunda geração é utilizado para demarcar que a primeira introduziu o *blues* ao mundo artístico executando sua música com instrumentos acústicos, já a segunda geração do *blues* trouxe como marca de sua evolução o uso de instrumentos elétricos, dentre os quais o que teve maior destaque foi a guitarra elétrica.

Ao ser indagado sobre qual a evolução que o *rock and roll* trouxe para o campo musical, o *bluesman* enfatizou em sua resposta o campo sentimental explorado pelos dois estilos, traçando também um paralelo entre os costumes impostos pela sociedade no período inicial do *blues* e no período vivenciado pelos primórdios do *rock and roll*. Willie respondeu da seguinte maneira:

Sabe o que é as pessoas naquela época viviam preocupadas em ser boas. Dançar era considerado pecado. Cantar música de dança era pecado. Então a gente cantava músicas tristes, que falavam do céu, da morte e das recompensas à nossa espera depois da morte. Ma hoje em dia, quando se fala em música, se pensa em felicidade, numa coisa pra dançar, pra rir, pra conversar. (DIXON; FLANAGAN, 1986, p. 80)

Raymond Williams em seu livro *Marxismo e Literatura* comenta sobre as relações existentes entre diferentes formas de expressões artísticas e seus reflexos no campo cultural: “Na análise histórica, é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio com a totalidade do processo cultural”. (WILLIAMS, 1979, p.124)

De todos os citados dentre os percussores do estilo, Elvis Presley com certeza foi o que alcançou maior notoriedade, rompendo com os padrões comportamentais da época, trazendo, portanto, uma mensagem transgressora e contando com uma calorosa recepção por parte da juventude da época e colaborando para que esse estilo musical e sua concepção estética se estendessem a outros campos da arte, como nas telas do cinema, alcançando grande impacto e repercussão com *Juventude Transviada*, película filmada em 1955 e estrelada por James Dean, outro ícone da juventude da época. Filme este que por sua vez teve como grande referência outra película filmada anteriormente, no ano de 1953 e que no Brasil recebeu o nome de *o Selvagem*, protagonizada por Marlon Brando, e que também influenciou toda uma geração.

Elvis Presley é o exemplo mais claro de como o *rock and roll* inicialmente foi caracterizado pela busca de se encontrar a síntese entre a música negra e a música branca, e de como a indústria cultural se empenhou em lançar um estilo que trouxesse o suíngue e sensualidade da música negra, no caso o *blues*, para que fosse cantado e tocado por brancos, assim conseguindo a qualidade sonora da música negra com a aceitação e o grande apelo comercial detido pela juventude branca, que afinal representava de uma forma ou de outra a elite norte-americana, e que na verdade era quem tinha poder financeiro para consumir a música e o estilo de vida oferecido pelo recém-chegado *rock and roll*.

O advento do *rock and roll* tornou ainda mais latente um processo pelo qual neste período o *blues* já começava atravessar, processo pelo qual o estilo adentrava de maneira definitiva na indústria cultural, deixando de ser uma música de negros tocada exclusivamente por negros, sendo tocada por pessoas de diferentes origens, em países diferentes e com isso ganhando novos elementos em sua estrutura musical.

O guitarrista, cantor e compositor Fred Barreto em entrevista concedida a Eric Hora Fontes Pereira, entrevista esta utilizada por Eric em sua dissertação denominada *Falas e sonoridades do blues em Salvador: Uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais* comenta sobre esta expansão do *Blues*.

Indagado sobre as contradições sociais e culturais vividas pelo estilo na capital baiana, Fred Barreto faz uma análise que vai desde o contexto histórico que marcou a introdução do *blues* na indústria cultural chegando até a descrição da cena *blueseira* de Salvador:

Rapaz, eu acho que o que acontece com o *blues* em Salvador é o que acontece com o *blues* no mundo inteiro, hoje em dia. Na verdade, o *blues*, quando começou, era música dos negros. Antes mesmo de ser o *blues*, quando ainda era da época dos escravos, se chamava de “*work song*”, que era a música de trabalho, que eles cantavam aquelas músicas pra poder fazer o trabalho. E, nessa época, até acho que talvez, digamos, década de 40, 50, era realmente uma música dos negros americanos. Quando veio a década de 50, 60, aí os brancos começaram a gostar e começaram a entrar no *blues*, aí vieram as primeiras bandas de *blues* com brancos, final da década de 50, década de 60. E aí, o *blues* se espalhou pelo mundo. Foi pra Inglaterra, com Eric Clapton e tudo mais. Então, é o que acontece com o *blues* no mundo inteiro, o que acontece na Europa também. É música de branco, né? Já começa por aí. E, além disso, eu acho que é música mais de, digamos, virou uma música meio que de elite. (HORA, 2014, p. 114-115)

Eric Hora faz uma análise sobre o assunto acrescentando as seguintes linhas ao depoimento do músico, traçando um paralelo entre as origens do *blues* com a introdução do estilo na capital baiana, destacando em sua análise as diferenças constantes entre os dois processos históricos envolvidos nesta temática:

Tais considerações conduzem a uma discussão imprescindível sobre questões de representação no *blues* soteropolitano. Esta prática musical chegou a Salvador já dentro do contexto do *rock* e é representada majoritariamente por músicos brancos de classe média, com discursos bem diferentes em relação ao contexto diaspórico de origem do *blues* estadunidense. As músicas de matrizes africanas na cidade de Salvador, além de terem vindo de outras origens, em relação ao contexto de surgimento do *blues* nos Estados Unidos, lidam com outros históricos de opressão e outras diásporas, não havendo, assim, uma conexão direta entre estas e o *blues* aqui praticado. (HORA, 2014, p.113)

Elmiro Lopes da Silva em sua dissertação denominada *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock'n'Roll e da Jovem Guarda*, comenta sobre as circunstâncias que caracterizaram o início da carreira de Elvis

Presley e de como havia um desejo por parte da indústria cultural em se apropriar da música negra e torná-la um produto acessível a então emergente classe consumidora norte-americana, constituída essencialmente por indivíduos, neste caso, jovens oriundos dessa classe média americana:

Elvis Aron Presley, antes de se tornar artista famoso, trabalhava como motorista de caminhão. A sua história musical remonta ao encontro com Sam Phillips, que havia fundado o seu próprio estúdio em 1952, a Sun Records. Acredita-se que Phillips, um *ex-disc jockey* que se dedicava a “descobrir artistas de *Country* e *Blues*, e que resolveu lançar Presley, fundamenta-se no fato de que procurava um “branco que cantasse como negro”. Ou seja, de um branco que definitivamente propiciasse a fusão dos gêneros os quais tinha se especializado em vender, mas de forma segmentada. (SILVA, 2007, p.28)

Os discos de Elvis Presley venderam milhões de cópias e o estilo de sua música recebeu a alcunha, hoje indubitavelmente reconhecida e consagrada, de *Rock and Roll*.

Mesmo que a música tocada fosse diferente do *blues*, esses jovens músicos, brancos em sua maioria, incorporava maneirismos e temáticas inerentes a todo sentimento de revolta e inadequação oriundos da forte repressão vivenciada por esses indivíduos, e remetia assim ao protesto e insatisfação trazido pelo *blues* tocado por negros escravos trazidos para os Estados Unidos oriundos da África e depois por seus descendentes nascidos em solo americano.

• *Soul Music*

Um pouco antes do período que marcou a origem do *rock and roll*, o *rhythm and blues* e a música religiosa tocada por negros denominada de *gospel* originou outro estilo marcante nesta evolução musical originada pelo *blues* e caracterizada por grandes transformações presentes na estrutura musical.

Este estilo foi denominado por *Soul Music* pela mídia cultural e traz como principais características o aspecto performático tanto dos músicos quanto do público, somando-se a isso as constantes improvisações em sua estrutura rítmica e o vasto uso de instrumentos de sopro e corais ao estilo dos hinos cantados nas igrejas protestantes dos Estados Unidos.

Os primórdios da *soul music*, assim como as principais características que marcaram e fundamentaram o estilo, junto com os músicos pioneiros que

posteriormente se tornaram lendas pela originalidade e por trazerem ao grande público mais esta manifestação artística, são assim narrados por Hermano Vianna em sua dissertação intitulada: *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*:

Alguns músicos negros continuam tocando *rhythm and blues* até hoje, mas a maioria deles partiu para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade *rock*. A mais surpreendente dessas experiências foi a união de *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, a música protestante negra, descendente eletrificada dos *spirituals*. O *soul* é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados (tanto que muitos *bluesmen* foram acusados de pacto com o demônio). Os nomes principais para o desenvolvimento do *soul*, em seus primeiros anos, foram cantores como James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, que até usavam gestos e frases típicos de pastores protestantes em suas apresentações. Durante os anos 60, o *soul* foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a “conscientização” dos negros norte-americanos. Tanto que, em 68, James Brown cantava “*Say it Loud – I’m Black and I’m Proud.*” (VIANNA, 1987, p. 45- 6)

Do meio dos anos 50 passando pela década de 60 o estilo se incorporou de maneira muito forte ao cenário musical norte-americano e isso fez com que do estilo surgisse outra ramificação musical denominada de *funk music*.

Essa transição do *soul* ao *funk* ocorreu principalmente pelo fato do *soul* ter conseguido um extraordinário apelo comercial se incorporando cada vez mais a indústria cultural, distanciando-se assim de suas origens calcadas na periferia, mais precisamente das ruas onde era tocado o *blues*, mesclando-se aos cultos protestantes onde eram entoados os hinos *gospel*. De acordo com Hermano Vianna:

Em 68, o *soul* já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de “*black music*”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria *funky* deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como *funk*. Se o *soul* já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o *funk* radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos.(VIANNA, 1987, p. 45-6)

Funk Music

O *funk* tocado originalmente por James Brown, Sly and the Family Stone, Funkadelic, George Clinton dentre outros possuía uma profunda identificação com as camadas mais discriminadas da população negra.

Essa identificação do estilo com os marginalizados encontra semelhança ao que é vivenciado nas favelas e morros cariocas, berço, e ainda principal pólo cultural e artístico do *funk* tocado em território nacional. Adriana Facina escreve sobre aspectos referentes a este assunto:

Há uma contradição constitutiva do *funk* como fenômeno da cultura de massas. Se, por um lado ele é assimilado por amplas camadas da população, sobretudo jovens de camadas médias, enquanto produto cultural a ser consumido e usufruído, por outro lado, há a estigmatização do estilo de vida e da origem social dos artistas e consumidores preferenciais dessa música, reunidos sob o rótulo de *funkeiros*. Uma das expressões claras disso é a proibição da execução pública dos *funks* que falam das facções que são associadas ao comércio varejista de drogas nas favelas cariocas, os chamados *proibições*, que nem sempre são de louvação aos “*comandos*” ou de apologia ao crime, mas sim descrições do cotidiano violento dessas áreas da cidade. Os “*arrastões*” despertaram o interesse da mídia corporativa pelos bailes que já ocorriam há mais de uma década, que passou a noticiá-los sempre destacando a violência ocorrida dentro e fora dos clubes. Principalmente a partir de 1995, vai ser comum também acusação de ligação dos bailes com o comércio varejista de drogas, invariavelmente designado tráfico, denominação que obscurece os principais caminhos pelos quais passam as substâncias ilícitas até sua venda no varejo. Os “*traficantes*” seriam ao mesmo tempo incentivadores da violência, buscando tornar vitoriosas nos embates as galeras das localidades sob seu comando, e também patrocinadores diretos dos bailes nas favelas, com o objetivo de aumentar a venda de drogas num momento em que os jovens “*do asfalto*” começam a se interessar pelo ritmo que vinha dos morros. (FACINA, 2009, s/p)

Sendo o *funk* assim como o *blues* em suas origens relegado até pelos outros músicos negros de outros estilos, que os tentavam reduzir sobre o rótulo de música do *gueto*. Representando as classes marginalizadas, e em sua grande maioria de pele negra, a mensagem da música *funk* originalmente produzida nos Estados Unidos era fortemente marcada por uma abordagem política, retratando as desigualdades sociais sofridas por estes indivíduos.

E assim esta música, sua estética e todas as mensagens nela contida, chegou com grande força ao Brasil, rapidamente encontrando vários adeptos por estas terras, que assim como os marginalizados norte-americanos sofriam com a

desigualdade social e com o racismo.

Nos anos 70, o *funk* e os chamados bailes da pesada, ou bailes *black*, multiplicaram-se por todo o Brasil, mantendo a principal característica, que permanece até hoje: a presença do público predominante de jovens negros, dos morros, *guetos* e favelas. Esses bailes eram baratos, possibilitando o acesso dos jovens de camadas sociais menos favorecidas. (BALBINO, 2006, p. 17)

Esse preconceito em relação à estrutura e contexto social inerentes a música *funk* encontra similaridade na situação enfrentada pelo estilo no Brasil. Mesmo que por aqui a própria estrutura musical assim como as características predominantes que forjam sua história sejam quase que totalmente distintas do *funk* norte-americano, principalmente quando se trata do *funk* tocado nos morros e favelas da capital carioca.

Adriana Facina em seu artigo *Não me bata doutor: Funk e criminalização da pobreza* descreve fatos inerentes a essa situação:

Grito da favela, voz do morro cantando a liberdade, som da massa, o *funk* é um dos ritmos mais malditos da cultura popular brasileira. Seus detratores afirmam que o *funk* não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções *pop* ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão, associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral. Ao criminalizarem o *funk*, e o estilo de vida daqueles que se identificam como *funkeiros*, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os *batuques* nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas. (FACINA, 2009, s/p)

A gênese do *funk* tocado nos morros cariocas e suas distinções e similaridades com o *funk* norte-americano, tais como as características e elementos constantes em sua formação, são assim descritas por Adriana Facina no mesmo artigo citado acima:

A história do *funk* carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o *funk* foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao *samba* e aos *batuques* nacionais do que a um fenômeno musical alienígena. Portanto, contar a história do *funk* carioca não se restringe a rememorar a chegada do *soul* e dos bailes *black* no Brasil, mas envolve a percepção de que essa música negra estadunidense foi incorporada aos ritmos que já pulsavam na formação cultural da nossa sociedade. (FACINA, 2009, s/p)

O panorama inicial marcado pelo advento dos *bailes funk* nos morros

cariocas, assim como uma concepção ideológica e artística trazida pelo movimento, que aqui no Brasil foi denominado *Black Rio*, e sua relação com a indústria cultural, somadas as temáticas de cunho social presentes no *funk* carioca e que eram mais politizadas na época, aliando temas vividos pela sociedade, principalmente a do Rio de Janeiro, e a grande influência exercida pelo *Soul* Norte-Americano, tanto em sua estrutura musical quanto na estética presente no estilo, são assim descritos por Beschizza:

Uma nova etapa importante na história do baile *funk* acontece por volta de 1973, quando os bailes das populares equipes de som *Soul Grand Prix* e *Black Power* passam a preocuparem-se com a cultura negra em geral, que logo após chama a atenção da mídia para os bailes. A iniciativa dos bailes promovidos por essas equipes chamou o interesse da imprensa brasileira em 1976, quando foram publicadas matérias se referindo ao movimento como *Black Rio*, baseadas nessa valorização da cultura negra nos bailes (assim como era feito nos E.U.A. pelo próprio movimento *soul*). As equipes abraçam essa ideologia e tornam-se um movimento de formação da identidade negra.

Nessa situação, o *Soul* caminha de música dançante à ferramenta de superação do racismo, transformando o baile e sua proposta. Como consequência do espaço que tiveram na mídia, ainda em 1976, a indústria fonográfica desperta seu interesse pelas equipes de som. São lançados discos das equipes mais bem-sucedidas do Rio. Também são produzidos artistas do movimento *Black Rio* com a proposta de criar um *soul* nacional. Os artistas de *soul* nacional, à exceção de Tim Maia, foram fracassos de venda. A direção da indústria fonográfica deslocou-se então para outro estilo: o *disco*, veiculado pelo sucesso dos filmes de John Travolta. Essa febre da *discoteca* foi acompanhada pela maioria das equipes de som, sepultando a hegemonia do *soul*. Nesse período, os bailes se distanciaram da proposta *Black Rio* e do ideário do orgulho negro. Desde o início da década de 1980, o baile se separa da *discotecagem* dos discos de *soul* e *disco*, o baile, e acompanha a nova *black music* estadunidense, o *hip-hop*, que surge como nova tendência nos EUA. Nessa época, os *DJs* tinham uma grande concorrência entre si quanto ao repertório dos bailes em que tocavam. Um baile tinha suas músicas características, seus próprios sucessos que nenhuma outra equipe teria. (BESCHIZZA, 2013, p. 4-5)

Em sua estrutura musical o *funk* trazia elementos carregados de suíngue e com uma veia dançante e sensual, bem mais destacadas do que em relação ao *blues*, denotando uma influência marcante da música negra tocada originariamente no Caribe, mais especificamente na Jamaica e que recebeu várias denominações, originalmente de *ska*, evoluindo para o *reggae* e posteriormente recebendo a alcunha de *dub*.

No Brasil a popularização do *funk* carioca foi marcada por contradições. No período correspondente a segunda metade da década de 1990 a música tocada nas favelas e nos morros cariocas ganhavam notoriedade e passavam a ser executadas pela grande mídia.

Em contrapartida os locais onde eram realizados os popularmente chamados *bailes funk* eram fechados e tinham suas realizações canceladas por ordens judiciais. Os músicos também se encontravam em uma situação complicada pois a venda de seus discos, assim com a divulgação de seu trabalho não podiam ser vinculadas pelos meios de comunicação, fossem eles radiofônicos, televisivos ou de outra espécie. Adriana Facina escreve sobre este momento pelo qual atravessava o estilo:

Ao mesmo tempo em que eram perseguidos e criminalizados, os artistas e profissionais do *funk* começam a ocupar um espaço maior na mídia e a despertar o interesse da indústria fonográfica, principalmente na segunda metade da década de 1990. Programas de televisão e de rádio dedicados ao *funk* se multiplicavam enquanto leis e regulamentações buscavam criar regras para silenciar ou ao menos controlar o grito potente da favela. Ao expandir suas fronteiras e conquistar espaços mais amplos entre a classe média, o *funk* passou a incomodar os que preferiam que a realidade que seu canto divulgava permanecesse invisível, confinada nos *guetos* destinados aos pobres. Essa criminalização, que resulta no fechamento da maioria dos bailes dos clubes no final da década, gerando dificuldades econômicas para seus artistas e o desaparecimento de grande parte das centenas de equipes de som que balançavam os *funkeiros* em todos os cantos da cidade, é parte de um processo histórico mais amplo. É o período de imposição da devastação neoliberal, que tem como uma de suas faces mais perversas a substituição do Estado de Bem Estar Social pelo Estado Penal, destinando aos pobres a força policial ou a cadeia. (FACINA, 2009, s/p)

Disco Music

A partir do momento em que o *funk* deixou de ser uma música tocada exclusivamente nos *guetos* e começou a ganhar o grande público e gozar de certo sucesso comercial, origina-se, junto da *soul music*, outra forma de expressão musical surgida em clubes de dança frequentados por negros, latino-americanos, *gays* e apreciadores da música psicodélica.

Esse estilo passa a ser chamado de *disco music* e sua estrutura musical traz uma proposta na qual se privilegia a busca por ritmos ancestrais como o *blues*, a *soul music* e o *gospel* utilizando na maioria das faixas, melodias

originadas de recursos eletrônicos não sendo, necessariamente, tocada por instrumentos acústicos. Hermano Vianna descreve os fatos que marcaram estas transformações:

Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o *funk* também sofre um processo de comercialização, tornando-o mais “fácil”, pronto para o consumo imediato. Em 75, uma banda chamada Earth, Wind and Fire lançou o LP “*That's the way of the word*”, seu maior sucesso, primeiro lugar na parada norte-americana. Esse disco, além de sintetizar um *funk* extremamente vendável, cuja receita vai ser seguida por inúmeros outros músicos (inclusive alguns dos nomes mais conhecidos da *MPB*), abre espaço para explosão “*disco*”, que vai tomar conta da “*black music*” norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78.(VIANNA, 1987, p. 46)

· *Rap*

Logo após a grande repercussão alcançada pelo sucesso da *disco music* no cenário musical norte americano, uma nova expressão artística conhecida nas ruas pelo nome de *hip-hop* e originada nas periferias das grandes cidades americanas, mais precisamente no bairro do Bronx na Nova York dos anos 1970 começa a ganhar projeção no cenário musical.

Sérgio José de Machado Leal em seu livro *Acorda Hip Hop!* utiliza um trecho de uma entrevista concedida por Grandmaster Flash, um dos pioneiros do movimento, para o documentário *Walk this Way* filmado para a série *Impacto* no canal *GNT* em setembro de 2006.

Eis as palavras do músico que descreve da seguinte maneira os primórdios do estilo:

O *hip-hop* surgiu no Bronx. Nos primeiros anos houve muita experimentação e muita coisa era feita ao ar livre, em festas de rua. As pessoas da vizinhança se reuniam nos parques e tocávamos de graça para gente de todas as idades, desde criancinhas até avôs e avôs. (LEAL,2007,p.27)

A expressão musical, característica e constante neste estilo, se originava das músicas tocadas por carros com equipamentos de som bem possantes executando em sua maioria faixas que traziam sons vindos do Caribe, local de onde provinha grande parte dos habitantes destes bairros.

Com o passar do tempo os bairros e zonas periféricas das grandes cidades norte-americanas continuaram a aumentar seus contingentes populacionais e este processo se estendeu por todo o século XX.

Somando-se aos indivíduos que migraram do sul dos Estados, jamaicanos e porto-riquenhos tornaram-se moradores destes guetos e conseqüentemente passaram então a consolidar o que seria a cultura expressa nestas comunidades. É neste contexto que se origina o que ficou conhecido como movimento *hip-hop*.

Desta forma, o *Hip Hop* passou a ser a manifestação percussora da resistência marginal da segunda metade do século XX, iniciada pelo *Blues* no final do século XIX. Como o *Blues*, o *Hip Hop* procura manifestar a resistência perante o sistema social que manteve os grupos afro-estadunidenses em condições secundárias. Essa situação parte de princípios histórico-sociais e as condições em que se davam o *Blues* e o seu conteúdo são semelhantes às do *Hip Hop* que se desenvolveu posteriormente. Assim, as manifestações são resultado dos processos de hibridização. São produtos compostos dentro dos territórios marginalizados que, por se caracterizarem pelas trocas culturais, possibilitam novas formas de produção cultural. Porém, as produções culturais são realizadas por indivíduos capacitados para desenvolver tais manifestações. O *Blues* e o *Hip Hop* não se tratam de simples produções. Caracterizam-se pela maneira como procuram comunicar, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de esclarecer a população e resistir ao sistema. É plausível concluir que o *Hip Hop* é a atualização do *Blues*, uma vez que seu contexto em essência faz referência direta aos *blues* das sociedades. (JACINTO, 2010, p.128 e 133)

Thífani Postali Jacinto apresenta um panorama sobre os primeiros anos deste movimento cultural:

Assim como o *Blues*, o *Hip Hop* surgiu do processo de hibridização cultural onde diferentes povos, postos em contato, criaram novas práticas culturais. Sabemos que a hibridização também se dá através de outros métodos, como é o caso das informações disseminadas pelos meios de comunicação, todavia, no caso do *Blues* e do *Hip Hop* norte-americano, o processo de hibridização ocorreu através da presença física. De acordo com as referências, a raiz do *Hip Hop* provém da Jamaica. Na década de 1960, a população carente jamaicana passou a utilizar a música como meio de expressão contra o sistema local. Essa música é composta pelos *toastes* – responsáveis pelos discursos – e pelo acompanhamento do *sound systems*, aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência das caixas de som. Fugidos dos problemas econômicos e políticos que enfrentavam nas ilhas caribenhas na década de 1970, inúmeros indivíduos mudaram-se para os territórios marginalizados de Nova York. No encontro com os grupos norte-americanos, a população jamaicana ofereceu uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool-Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática da música jamaicana nos Estados Unidos. No bairro de Bronx –NY, os *discjóqueis* (*Djs*) organizaram inúmeras festas nas quais trabalhavam com técnicas como os *sounds systems*, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis – e o

scratch, movimentação de discos no sentido anti-horário, o que produz um som arranhado. Aperfeiçoando-se, os *Djs* acrescentaram a *sampleagem*, técnica caracterizada pela inserção de recortes de músicas populares e sons diversos, geralmente retratando a agitação urbana como ruídos de carros, de sirenes de polícia e ambulâncias, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros.(JACINTO, 2010, p. 98-9)

Esses fatores que marcaram o início do movimento *hip-hop* estão presentes na descrição que Hermano Vianna faz sobre os primórdios do estilo:

Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx (o *gueto* negro/caribenho localizado ao norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan), já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade” *black*. No final dos anos 60, um *disk-jockey* chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “*sound systems*” de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do *DJ* jamaicano, criou o “*scratch*”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música (uma espécie de *repente-elétrico* que ficou conhecido como *rap* – os “*repentistas*” são chamados de *rappers* ou *MCs*, isto é, “*masters of ceremony*”). (VIANNA, 1987, p. 46)

Valmir Alcântara Alves em sua dissertação denominada também escreve sobre a fase embrionária da cena *hip-hop*:

Com a onda de migração jamaicana para os Estados Unidos em meados da década de 1970, essa atividade foi por eles reproduzida e aperfeiçoada, sobretudo a partir da cidade de Nova Iorque. Ali, uma importante parceria cultural iria se consolidar entre a população afrodescendente e hispânica. (ALVES, 2008, p.61)

Quando estes carros munidos de poderosos sistemas de som começaram a ser utilizados para animar festas de rua, figuras que posteriormente receberiam a alcunha de *DJS*, passaram a cantar frases rimadas em cima das bases já gravadas ou utilizadas de outros artistas, esta técnica é hoje popularmente conhecida como *sampler*.

Este período inicial que marcou os primórdios do *hip-hop* é assim descrito por Bráulio Roberto de Castro Loureiro em artigo publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, artigo este que tece uma análise sobre o livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* de autoria de Ricardo Teperman.

Gêneros como *blues*, *jazz*, *rock*, *soul*, *funk*, além do próprio *rap*, os últimos – especialmente os jamaicanos – levaram ao Bronx o costume das festas de rua movidas a equipamentos de som e microfones acoplados a caminhões e carros. (LOUREIRO, 2016, p. 236)

O contexto social caracterizado por essas comunidades periféricas se notabiliza pela grande segregação, violência policial e disputas entre gangues, prostituição e tráfico de drogas e este cenário está explicitamente estampado nas expressões musicais por eles praticadas. A vivência no Bronx, bairro novaiorquino berço do *hip-hop*, já foi retratado em vários filmes. Dentre eles destaco o que hoje é considerado um clássico sobre esta temática.

Trata-se da película denominada *Faça a coisa certa*, dirigida por Spike Lee que também atua no filme ao rerepresentar o papel de Mookie, um entregador de pizza negro que trabalha para um italiano, que tem na maioria esmagadora como funcionários indivíduos de pele negra.

O filme é um retrato do contexto social do Bronx e toda sua conflitante situação de desigualdade social, violência e convívio entre imigrantes negros e brancos, junto a dura realidade das ruas e perseguições sofridas através da corrupta e truculenta polícia dos *guetos* novaiorquinos.

Balbino contextualiza o gueto brasileiro, contextualização essa que, uma maneira ou de outra, pode se aplicar ao *gueto* de todas as periferias do planeta, sendo em cidades pequenas ou metrópoles:

Casas sem reboco, dependuradas nos morros e encostas, vielas sujas e abandonadas, o mau cheiro dos esgotos a céu aberto misturam-se com o mau cheiro da violência. Milhares de crianças estão sem escola, envolvidas com o tráfico de drogas. A violência é generalizada. Exploração do trabalho. Subemprego, ônibus, trens e metrô. Chacinas e invasões policiais. Este é o retrato da senzala moderna, mais conhecida como favela, periferia ou *gueto*. Como em qualquer favela ou periferia do Brasil, os habitantes dali criam uma cultura, um estilo singular de vida. As casas são muito próximas, e as janelas e portas estão sempre abertas aos vizinhos, estando sempre um dentro da casa do outro, formando uma grande família. Uma família à margem da sociedade dita elite. Esta família refere-se ao morro como “*quebrada*” e a cidade como “*asfalto*”. Os moradores da favela também não costumam levar o estudo adiante devido as pesadas jornadas de trabalho, na maioria das vezes em troca de um salário-mínimo. E quase sempre estão cansados ao anoitecer, quando é hora de ir para a escola. No fim do dia, os moradores da favela preferem conversar na porta de suas casas, namorar, ir a eventos próximos – a maioria de *hip hop* ou *samba do morro*-, igrejas e bares. A falta de estudo e a desinformação acarretam diversas conseqüências, bem como a falta

adequada de condições de vida. Os jovens aliam-se às drogas, e por não conseguirem empregos dignos, passam para o tráfico, quando o dinheiro vem fácil e rápido. As garotas são mães muito cedo, e viram donas de casa e chefes de família muito cedo. Estas atitudes aqui retratadas são as mais típicas dos *guetos*, e deles, o país está repleto. Cada periferia tem a sua cara, entretanto, ambas tem histórias semelhantes, e ocorridos quase sempre idênticos. (BALBINO, 2006, p.93)

Um documentário que descreve de maneira bem direta a dura realidade vivida pelos moradores das periferias brasileiras das quais se originam os músicos e artistas ligados ao movimento *hip-hop* denomina-se *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* dirigido por Marcelo Luna e Paulo Caldas.

A trama do documentário se desenrola através do relato de *Garnizé*, nome artístico de José Alexandre Santos, baterista da banda de *rap* *Faces do Subúrbio*, sobre seu amigo de infância Hélio José Muniz Filho, popularmente conhecido como *Helinho Justiceiro* e *Helinho Pequeno Príncipe*.

Garnizé e *Helinho Justiceiro* nasceram no violento bairro de Alto José do Pinho, no município de Camaragibe, pertencente a área metropolitana de Recife.

Em 2000, época em que foi filmado o documentário, *Helinho Justiceiro*, com 21 anos de idade, cumpria pena no presídio Aníbal Bruno o mais perigoso presídio da cidade do Recife pelo assassinato de pelo menos 65 criminosos e por acusações de formação de quadrilha em associação com policiais.

Em 2001, Helinho foi assassinado no presídio Aníbal Bruno, ao desempenhar sua função de chaveiro, carregador de chaves das celas dos presidiários, sendo esfaqueado no pescoço e nos braços.

Ricardo Teperman escreve a respeito do local e do contexto social no qual o movimento *hip-hop* se originou:

Uma segunda onda migratória, após o final da Segunda Guerra Mundial, levou largos contingentes de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho. Esses imigrantes tenderam a se estabelecer nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. Nessas regiões, os novos imigrantes caribenhos passaram a conviver com imigrantes latinos e também com afro-americanos estabelecidos nos Estados Unidos havia várias gerações. Um desses bairros era o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. No início dos anos 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx

estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora. (TEPERMAN, 2015, p.17)

Devido a integração social que o movimento *hip-hop* proporciona, o estilo rapidamente se estendeu para outros campos artísticos ligados ao cotidiano das periferias dos quais era originado. Jacinto comenta sobre essa expansividade da cultura *hip-hop*:

O *Hip Hop* possui, pelo menos, cinco elementos básicos, podendo incluir outras manifestações que dialogam com o contexto do movimento, como é o caso do *Beat Box*, um tipo de percussão vocal que consiste na simulação de sons de bateria, efeitos eletrônicos, instrumentos de sopro e outros, utilizando apenas técnicas com a voz, a boca e a cavidade nasal. Posto assim, o *Hip Hop* vale-se de diversos elementos que se combinam a fim de disseminar ideias. A eficiência que a utilização de diferentes mecanismos de comunicação possui é uma forma de tornar a mensagem mais clara e efetiva. Todos os elementos do movimento envolvem, de uma forma ou de outra, a resistência perante o sistema social. (JACINTO, 2010, p.101)

Todos esses fatores proporcionam o surgimento de vários campos sociais que se interligam propiciam o surgimento de uma situação que, de maneira recorrente, é denominado pelos meios jornalísticos e científicos de *cena* devido a vários cenários que aí se apresentam. Carlos Rubens Garcia Alves escreve sobre o assunto:

O conceito de cena torna mais amplo a discussão em torno dos estudos culturais, pois considera que os movimentos musicais não seriam determinados estritamente por noções de classe, gênero, ou raça; mas sim, a partir de suas práticas e representações, essa noção, privilegia as redes de sociabilidades, realizadas por meio das apropriações que redefinem as configurações culturais por meio da atividade musical. Portanto, ao privilegiar a atuação dos sujeitos por meio das conexões de sociabilidade, o conceito de cena é fundamental para a compreensão da relação existente entre as produções culturais. (ALVES, 2015, p. 79)

Um elemento forte e característico do movimento *hip-hop* é sua estreita ligação com o cenário sociopolítico destas comunidades periféricas, que viviam uma constante ebulição cultural em contrapartida a um verdadeiro caos social do qual os músicos e os apreciadores do estilo, bem como os demais moradores destas comunidades, estavam submersos. Stuart Hall elabora um panorama que traz fatores característicos inerentes a esta simbiose entre cultura e sociedade:

A cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra “popular”. E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns. Dai, ela se liga ao popular, o informal, o lado inferior, o grotesco eis porque sempre foi contraposta a *alta cultura* ou cultura de elite e, portanto, um local de tradições alternativas, sendo esse o motivo pelo qual a tradição dominante sempre suspeitou profundamente a seu respeito, e com razão. Desconfia-se de que essa tradição pode ser superada pelo “*carnavalesco*”. (HALL, 2003, p. 340)

Bráulio Roberto de Castro Loureiro faz um breve relato sobre estes aspectos citando o engajamento dos precursores do hip-hop ao viverem este conflitante cenário:

O ponto de partida para um mergulho nas fases iniciais de constituição do *rap* nos Estados Unidos, que compreendem as rimas improvisadas dos *MCs* nas *block parties* do início dos anos 1970, as primeiras gravações musicais difundidas pela indústria fonográfica e a influência da atuação político-cultural do *DJ Afrika Bambaataa* e das composições de grupos como Public Enemy na afirmação do caráter de protesto social e racial do gênero musical. Vale lembrar que Bambaataa, ex-membro da Black Spades – gangue do South Bronx –, teve a iniciativa de articular as expressões presentes nas festas de rua – *DJ, MC, break e grafite* – num movimento mais amplo, o *hip-hop*. Inspirado por referências da luta por direitos civis nos Estados Unidos e preocupado com a situação de pobreza, opressão racial e violência juvenil nos guetos, fundou em 1973 a Universal Zulu Nation, primeiro coletivo de *hip-hop* a mesclar elementos artísticos e conhecimentos políticos num trabalho comunitário. (LOUREIRO, 2016, p. 236)

O mesmo Loureiro continua o relato parafraseando Nino Brown, personagem vivido por Wesley Snipes no filme *New Jack City: A Gangue Brutal ou A Cidade do Novo Paraíso* onde Snipes interpreta um traficante de drogas:

A gente nunca pode esquecer o nome desse cara (Afrika Bambaataa). Porque ele sofreu muitas perseguições. Até hoje a Zulu Nation Universal [sic] é perseguida pelo FBI, pela CIA e pela SWAT, porque simplesmente o governo americano não suporta a Zulu ali no Bronx há mais de 30 anos. E isso é uma luta! (LOUREIRO, 2016, p. 236-237)

Essa situação peculiar onde encontramos indivíduos desenvolvendo ações que tornam propícia a prática de uma expressão cultural e a configuração de um cenário artístico vai de encontro ao que escreve Carlos Rubens Garcia

Alves:

As condições objetivas de cada época, ou até mesmo os processos de divulgação de obras, criação de movimentos artísticos, ou exposições; todos esses fatores são influenciados pela organização e cooperação dos sujeitos para que o mundo da arte seja idealizado e construído. (ALVES, 2015, p.81)

As rimas elaboradas em cima da batida já gravada ganharam cada vez mais um teor politizado que se aproximava do dia a dia dos moradores destas comunidades, narrando fatos à cerca da violência vivida nos *guetos*, mas também expressando a indignação e buscando através das rimas presentes em sua estrutura musical reivindicar melhorias que propiciassem uma vida digna a esses indivíduos.

Quando percebem o trabalho que dá *discotecar* e animar o povo ao mesmo tempo, os *DJs* têm a idéia de contratar “*Mcs*” (Mestres-de-Cerimônia ou Controladores de Microfone) garotos que frequentam assiduamente as festas e têm a facilidade de entreter o público com frases e gírias locais. (LEAL,2007, p. 25 - 26)

Essa relação da música expressada pela cultura *hip-hop* com fatores sociopolíticos diretamente ligados ao cotidiano das ruas e das agruras vividas pelas comunidades suburbanas, *guetos* e favelas é assim descrita por Valmir Alcântara Alves que, além desses fatores, aponta uma forte característica do *rap* produzido no Brasil:

Para grande parte de seus adeptos e simpatizantes, essa postura política do *Hip-Hop* e, em particular, do *rythm and poetry*, implicaria o estabelecimento de uma nova voz e uma releitura da própria sigla *Rap*, agora interpretada literalmente como revolução através das palavras: o estético e o político de suas produções deveriam ser tratados como componentes indissociáveis. E é sobre essas bases que parece fundar-se e traduzir-se uma experiência brasileira. (ALVES, 2008, p.63)

Mesmo que alguns segmentos do estilo neste período inicial já traziam uma visão glamourizada e romantizada do estilo, louvando a marginalidade e fazendo uma apologia ao estilo de vida nada convencional vivido por traficantes, prostitutas, cafetões, abordagem esta tão comum nos dias de hoje e que é conhecida popularmente como *funk ostentação*.

O *Funk Ostentação* se distancia da temática lírica do carioca. Seus cantores não se apoiam no microuniverso da favela e a vida do favelado como no *funk* raiz da década de 1990; ou no erótico e no crime, como o *new funk* do novo milênio. A temática abordada flerta com a estética do *gangsta rap* americano, fazendo apologia ao estilo

de vida rodeado por mulheres e bens de consumo de alto custo, como veículos e roupas e acessórios de *grife*. (BESCHIZZA, 2013, p. 20)

Mesmo que o estilo tenha se ramificado em várias vertentes e alcançado uma imensa variedade de público, público esse originado das mais diferentes matrizes socioculturais e, conseqüentemente, angariando adeptos de padrões e poder de consumo diversificado, atingindo, mesmo que a contragosto dos mais puristas admiradores do estilo, fãs e músicos nascidos nas altas classes da sociedade, o *hip-hop*, ao contrário do que se poderia imaginar se tornou cada vez mais forte com essa intensa heterogeneidade presente em todos os fatores constantes em sua música que se expressa através do elemento *Rap*.

Marcelo Yuka, baterista, membro fundador e um dos mentores da banda carioca O Rappa, ao escrever o prefácio intitulado *MUITO FALAM, POUCO CONHECEM. E O QUE FAZEM?* constante no livro *Acorda Hip-Hop* escrito por Sérgio José de Machado Leal, comenta sobre o assunto abordado no parágrafo anterior:

O *hip-hop* tinha, claramente, propostas de inclusão social jovens e revitalizadoras, porque estavam baseadas em novas linguagens e objetos de expressão no âmbito da arte. O movimento estava desprovido das barreiras que, hoje em dia, o enquadram em um estereótipo cada vez mais aceitável para a cultura consumista branca americana. Quando nasceu, as rimas não chamavam as mulheres de putas, o seu poder pretendido não se resumia a cordões de ouro, roupas de marca ou carros sofisticados. Mas embora hoje em dia o que se mostra nos videoclipes da maioria dos artistas internacionais do gênero possa parecer politicamente vencido, seus ideais se estabeleceram mais fortemente nos lugares mais distante de seus berços, onde se deixou levar, construindo afinidades com as culturas de diversas regiões do mundo. A verdade é essa: seu romantismo ideológico hoje sobrevive a duras penas num plano periférico muito maior, nas favelas de todo o Terceiro Mundo. É a partir da periferia dos países pobres que ele se projeta no futuro, anunciando seu mais novo elemento: a informação. Daí a importância de se entender sua identidade e seu crescimento em suas diversas áreas de ação. No Brasil, essa história começa a ser contada de maneira própria, em sua organização, divulgação e manifesto, mesmo que politicamente muitas vezes explorada, e comercialmente ainda sem a contundência que merecia ter para as massas. (LEAL, 2007,p.15)

Com suas letras politizadas e com mensagens de cunho social o *hip - hop* foi o precursor de uma arte saída diretamente das ruas. Este universo artístico e suas diferentes linguagens é o alvo dos seguintes escritos de Jéssica Balbino, constantes em seu livro *Hip -Hop A cultura Marginal*, onde, neste trecho a

autora busca fazer uma síntese sobre a essência do movimento:

Enfim, o *hip hop* pode ser movimento social, cultura popular, cultura de rua, movimento de resistência, expressão artística, cultura da periferia, estilo de vida e movimento de protesto. Através de pesquisas em livros, teses, entrevistas e observação em campo, é opção chamá-lo de cultura marginal. Cultura por ser realmente uma cultura, feita para o povo, vivida pelo povo e difundida pelo povo. Marginal porque está à margem da sociedade em todos os sentidos, porque é vítima do preconceito, explícito ou velado. Porque é excluída e porque congrega excluídos, dando-lhes uma oportunidade, além de consciência. Então, o *hip hop* é uma cultura marginal, nascida na periferia, como um grito ensurdecido de protesto, que fere, machuca e atinge. Esta cultura carrega consigo a força do protesto e da indignação. Ela sobrevive e se opõe ao obscuro mundo da criminalidade, enfrentando uma guerra diária de preconceitos, mas se rebelando contra a exclusão e incluindo, mesmo que ainda na marginalidade toda uma nação, num misto de alegria e tristeza. Num caldeirão de misturas, o *hip hop* é um marco de pessoas, filosofias e ideais. Posteriormente, o discurso poderá mudar, ser substituído por outro, mas a essência do movimento continuará marcando povos e fazendo história, afinal é o *hip hop*, a cultura marginal. (BALBINO, 2006, p.147 - 8)

A origem do movimento *hip-hop* está ligada a pelo menos duas versões que tentam explicar seu surgimento. A primeira aponta que historicamente o *hip-hop* foi criado e introduzido no mundo artístico, mais especificamente nas ruas do bairro novaiorquino do Bronx, por Clive Campbell, conhecido pela alcunha de DJ Kool Herc, um jamaicano radicado na cidade.

Uma segunda versão atribui seu advento a outro *DJ* de origem jamaicana conhecido por Afrika Bambaataa. De acordo com esta segunda versão o termo *hip-hop* foi cunhado em 1968. Valmir Alcântara Alves escreve sobre essa versão à cerca dos primórdios do *hip-hop*:

O termo *Hip-Hop* foi estabelecido por volta de 1968 e é atribuído ao *DJ* de origem jamaicana Afrika Bambaataa, herdeiro cultural da tradição dos *griots* africanos, cujo canto falado havia sido introduzido na ilha caribenha durante o período da colonização. Bambaataa estaria fazendo, com a utilização das palavras *hip* e *hop*, em primeiro lugar, uma referência consciente ao recurso mais frequentemente utilizado para a transmissão da literatura e da cultura nos guetos, valendo-se da tradição oral; em segundo lugar, uma ilustração do popular modo de dançar difundido entre os jovens de periferia da época, que consistia na exibição de uma variedade de saltos (*hip*) aliados a um balanço constante dos quadris (*hop*), sempre ao som de bases sonoras entremeadas ao discurso *toast*. (ALVES, 2008, p. 61-62)

Assim como no caso do *blues*, e de todos os estilos de música criadas pelos povos de pele negra, as mulheres tiveram um papel de enorme relevância no *hip-hop*, mesmo que algumas vertentes do estilo exploraram e ainda

exploram com uma abordagem machista a figura da mulher, nos anos 1990 o estilo que mais fez uso dessa abordagem ficou conhecido como *gangsta rap*.

Como o próprio nome sugere, baseava-se em retratar o modo de vida dos *gangsteres*, líderes das gangues presentes nos subúrbios novaiorquinos, que em sua maioria ostentavam a pose de chefões do crime e relegavam as mulheres ao plano de produtos consumidos e adquiridos através de sua poderosa influência no submundo.

O sucesso alcançado pelo *Gangsta Rap* colabora para o surgimento de inúmeros grupos do estilo musical. Abordando idéias delinquentes e glorificando o poder aquisitivo em suas letras, muitos *rappers* se vestem com roupas de grife ou marcas reconhecidas e apresentam-se cheios de jóias, como cordões e medalhões de ouro, anéis, cintos, brincos de diamante e, até mesmo dentes de ouro. (JACINTO, 2010, p. 111-12)

Sérgio José de Machado Leal em seu livro *Acorda Hip- Hop!* descreve as principais características desta forte vertente originada na música *rap*, narrando também fatos ligados ao conturbado período que esta vertente atravessou, ao se manifestar, e até posteriormente se firmar no cenário musical norte-americano e mundial, mantendo sua forte presença até mesmo nos dias atuais.

Nascido nas ruas do bairro de Compton, o *gangsta* mostraria ao mundo, através de uma linguagem desmedida, a dura realidade do *gueto*. Muitos movimentos ativistas, inclusive a Igreja Negra, se voltaram contra o estilo. Com um jeito particular de narrar os fatos da rua, muitas vezes assumindo a identidade do personagem principal das letras, a atitude *gangsta* torna-se, facilmente, alvo para os mais conservadores, que resolvem travar uma guerra contra os *rappers*. No entanto, conforme aumenta a pressão da sociedade contra o *gangsta*, cresce a adesão dos jovens também, chegando a preocupar o Estado americano, especialmente porque a juventude branca também se torna então uma consumidora do produto proibido. A presença da juventude consumista é maior que a oposição gerada, a ponto de permitir o surgimento de novos selos no mercado, novos artistas e a exportação inevitável deste trabalho para o resto do mundo. (LEAL, 2007, p. 96)

Posteriormente, o estilo apresenta uma interessante vertente que aliada a música originada dos becos e vielas do Bronx envereda-se pelo campo das artes visuais, mais especificamente em desenhos e pichações de muros com o intuito de retratar as mensagens constantes nas músicas, e também, dessa maneira, retratando elementos artísticos presentes na cultura *hip hop* de uma forma bem peculiar e totalmente identificado com o estilo.

No *hip hop*, o *graffiti* surgiu como uma necessidade de falar às multidões

por meio da arte, de uma só vez, protestando contra as condições de vida precárias da periferia. (BALBINO, 2006, p.80)

Valmir Alcântara Alves escreve tais linhas ao comentar sobre as características à cerca do *grafite*:

As origens do *grafite* remontam aos desenhos nas cavernas, passando pelos afrescos romanos e egípcios, ou pela pintura mural de culturas pré-colombianas como as dos maias e astecas. Entre esses dois últimos, para quem a poesia era conhecida como “flor e canto” e o ato de interpretá-las consistia no exercício de “cantar pinturas”, havia também a figura de um poeta *performer* cuja função principal era a de transmitir e perpetuar, através de versos, a memória de suas coletividades. Estas performances incluíam a recitação, a encenação e a representação pictórica do texto poético, fazendo uso, no caso dos antigos maias, de signos fonéticos e hieroglíficos. Para tal fim, apoiavam-se em elementos da dança e da música, de forma assemelhada aos *haravicus* da civilização inca ou aos *hip hoppers* da contemporaneidade. (ALVES, 2008, p. 64)

Esta busca por outros campos da expressão artística empreendida pela cena *hip-hop* americana faz parte de uma interação com outras linguagens culturais de outros grupos também marginalizados que também integravam o verdadeiro caldeirão cultural do qual se constituía a Nova York daquele período.

A multiplicidade de culturas e as expressões, por ela originadas, sempre estiveram presentes na constituição étnica dos Estados Unidos. Stuart Hall escreve sobre este aspecto presente na formação de uma suposta cultura americana, principalmente na concepção de cultura negra incluída neste processo:

Os E.U.A. sempre tiveram uma série de etnicidades e, conseqüentemente, a construção de hierarquias étnicas sempre definiu suas políticas culturais. E, evidentemente, dentro desse deslocamento, silenciado e sem reconhecimento, estava a própria cultura popular americana, que desde sempre conteve, silenciadas ou não, as tradições vernáculas da cultura popular negra americana. Talvez seja difícil lembrar que, quando vista de fora dos E.U.A., a cultura de massa americana sempre envolveu certas tradições que só podem ser atribuídas às tradições da cultura popular negra vernácula. (HALL, 2013, p.336)

O antropólogo Miguel Rojas Mix aborda também essa temática:

Esta solidariedade dos marginalizados conduziu nas grandes cidades, em particular em Nova Iorque, a um encontro de hispânicos e negros em uma cultura popular comum. É o caso da *grafitagem*, do *rap* e inclusive da *salsa*. Ainda que o *rap* em sua evolução constituía uma atividade cultural do *gueto* negro, não é uma manifestação restrita a este segmento, pois a *grafitagem* é a arte da rua, dos setores mais

desfavorecidos, e nessa condição se encontraram o Black e o Spanish Harlem. A marginalidade os uniu na cultura popular, expressão de uma desmesurada vida urbana. (ROJAS MIX, 1988, pp. 119-21)

Mesmo sendo caracterizado por elementos artísticos que o elevam a condição de uma arte plástica realizada nas ruas, o *graffite* apresenta, como propósito inicial, uma maneira de demarcar o território no qual estava situado as gangues e grupos que travavam uma verdadeira batalha em busca da sobrevivência em tais áreas, e também pelo controle de pontos ligados ao submundo do crime, pontos estes disputados por estas gangues, originando assim o caráter de clandestinidade em que tais pinturas se encontravam quando começaram a ser produzidas nos muros e paredes das periferias norte-americanas.

Durante parte dos anos 80, o *graffite* é colocado em questão tendo sua identidade confundida com a prática das gangues de rua: a venda de latas de *spray* é proibida por lei para dificultar as demarcações de território de gangues criminosas que, coincidentemente, utilizam *tags* para se identificar. Como se não bastasse, a MTA (“Metropolitan Transportation Authority”, ou Autoridade de Transporte Metropolitano) aproveita a situação gerada para investir maciçamente no controle do sistema de metrô, impedindo por completo a ação dos *graffiteiros* nas linhas. Cercas são instaladas para impossibilitar o acesso dos *graffiteiros* e, imediatamente reparadas em caso de danos. A fiscalização acirrada contribui para que muitos artistas desanimem e abandonem o *graffite* permanentemente. Mesmo assim, muitos persistirão, buscando a superação dos desafios. (LEAL, 2007, p.45)

Valmir Alcântara Alves escreve sobre o significado do *graffite* e sua função inicial no universo do *hip-hop*:

Dentro do *Hip-Hop*, o *graffite* se desenvolveu a partir da demarcação de territórios por parte dos jovens de periferia, na forma de assinaturas pintadas sobre paredes, ou seja, as *tags*. Constituídas por um tipo de código que caracteriza a identidade dos *graffiteiros*, estas *tags* são utilizadas também como um recurso para marcar plasticamente a presença desses artistas na paisagem urbana. Diferentemente da pichação, imprime um caráter visual sofisticado à mensagem social e artística pretendida pelo *graffiteiro*, associando-se às imagens que compõem a obra. Em seu desenvolvimento, as *tags* foram evoluindo da sigla inicial para desenhos mais complexos até a forma de grandes painéis coloridos. Muitos desses painéis *grafitados* denotam, por sinal, nítida influência das artes visuais de tradição hispano-americana, uma vez que grande número desses criadores, entre eles Ramón Herrera, Lee Quiñones, Sandra Fabara ou Miguel Ramírez, é proveniente ou originário de países de língua espanhola como Porto Rico, Colômbia e Bolívia, dentre outros. Considerando-se o termo *graffite* a partir do seu étimo grego *grapho*, que traduz significados como arranhar, gravar, pintar, desenhar, escrever, compor, inscrever, registrar, pode-se

estender essa designação para o conjunto de atividades que incluem não só o desenho, mas também a mensagem verbal. Na cultura *hip hop*, a palavra “escritor” é um termo que serve inclusive para designar o *grafiteiro*, quer ele pinte ou desenhe as suas mensagens, quer ele as inscreva na forma de uma assinatura colorida e ricamente trabalhada. A arte da *graffitagem*, influenciando e sendo influenciada pelo *rap* e pelo *break*, pode, ainda, promover a associação da imagem com o texto, numa só mensagem mural pictórica, consistindo assim mais um veículo de propagação do pensamento *Hip-Hop*. (ALVES, 2008, p. 66-67)

Outro campo que esteve desde o início interligado ao movimento *hip-hop* e que com o tempo evoluiu ganhando o *status* de *griffe* foi o campo da moda que consistia no figurino adotado por músicos da cena *hip-hop*.

Esse figurino é caracterizado principalmente pela forma autêntica e original do qual ele se constitui advindo fundamentalmente do forte caráter urbano, retratando assim a origem do movimento *hip-hop* e que por isso recebeu a designação de *street wear*.

Após estas linhas que buscam traçar um panorama sobre a cultura e os fatores políticos e sociais que fundamentam e constituem a estrutura musical e todas as vertentes artísticas que tornaram possíveis a existência do *hip-hop*, cito uma passagem de Alves que abrange estas questões:

O *Hip -Hop* é, portanto, uma cultura urbana emergida em meio às comunidades afrodescendente e hispânica dos Estados Unidos da América, na década de 1970, baseada nas fusões interculturais que tiveram lugar a partir do contato entre a tradição enraizada na África Negra, na América Hispânica e no Caribe, e as novas informações culturais registradas no ambiente da cidade pós-industrial. Ao longo do seu processo de desenvolvimento, a cultura *hip hop* vem forjando uma identidade alternativa entre os jovens de periferia, expandindo-se pelo mundo inteiro e reunindo novas formas de expressão criativa baseadas na dança, o *break*, na poesia recitada sobre fundo sonoro, o *rap*, na mixagem sonora e musical praticada pelos disc-jóqueis, ou *DJs*, e na ilustração plástica realizada clandestinamente em plena rua, o *grafite*. (ALVES, 2008, p.62)

O *hip-hop* também trouxe o advento de um novo estilo de expressão corporal do qual consistia a dança praticada pelos adeptos do estilo. Essa dança e esse novo estilo recebeu a alcunha de *breakdance* ou simplesmente *break*.

Ricardo Teperman descreve características e fatos ligados a esse elemento ligado ao movimento *hip-hop*, e que, de maneira resumida, representa a dança da música expressada pela ideologia *hip-hop* que é executada por outro elemento, o *rap*, que por sua vez é o responsável pela expressão musical da ideologia *hip-hop*.

A função de “animador” da festa passaria a ser desempenhada por um especialista, o Mestre de Cerimônia ou, em sua versão abreviada, *mc*. Associar a palavra “hip” [que pode ser traduzida por quadril, mas que também quer dizer “segundo a última moda”] à palavra “hop” [pular ou dançar] era uma maneira graciosa de dizer: não pare de mexer os quadris, não pare de dançar, “essa é a última moda”. A expressão “hip-hop” dava o recado e soava bem. A competência do *dj* e do *mc* se fazia comprovar pela empolgação da “pista” — mesmo que a festa fosse no meio da rua. Os dançarinos mais animados e talentosos, que criavam coreografias para essa nova música, cheia de *breaks*, passaram a ser chamados de *b-boys* (*break boys*). Apresentando-se um de cada vez ou em pequenas equipes, bem em frente ao *dj*, os *b-boys* faziam demonstrações de virtuosismo coreográfico, por meio das quais competiam. Mais tarde, campeonatos organizados passariam a fomentar essa competição e se disseminariam mundo afora. A origem dos movimentos do *break* também rendeu verdadeiras mitologias. O giro de cabeça, um dos passos mais notáveis, foi muitas vezes descrito como uma imitação das hélices de helicópteros, em menção à Guerra do Vietnã, de onde haviam recentemente regressado muitos jovens afro-americanos — hipótese que valoriza o caráter político da dança. Alguns comentaristas sugerem que uma influência importante são as artes marciais, populares nos Estados Unidos graças aos filmes de Bruce Lee — o que reforça o aspecto “combativo” do *break*. Nos últimos anos, críticos chegaram a sugerir que o movimento teria sido importado da capoeira — argumento que fortalece as origens africanas da dança. *Se non è vero* Nenhuma dessas hipóteses é totalmente convincente — mas tampouco precisam ser descartadas. De todo modo, não são historicamente verificáveis — assim, aquele que esperar uma conclusão definitiva ficará decepcionado. O que é certo é que constroem um discurso que apresenta o *break* como uma dança politicamente engajada, combativa e bem ancorada em suas raízes africanas. (TEPERMAN, 2015, p. 20)

A expressão corporal apresentada pelo *break* não possui um único criador. Uma das figuras mais emblemáticas, e por muitos considerado como o que alcançou maior destaque em suas performances dançantes ligadas ao estilo, foi o cantor James Brown Jr., mais conhecido por James Brown e que ficou mundialmente famoso pela sua voz ao cantar pérolas da *soul music* e do *funk*, grande parte dessas pérolas compostas por ele mesmo.

Mesmo não sendo o único cantor e *performer* ligado ao estilo ele é o dono de uma das vozes mais celebradas em todo o universo musical. Sérgio José de Machado Leal em seu livro *Acorda Hip-Hop!* comenta sobre as origens do *breaking* ou simplesmente *break* na denominação que se tornou mais conhecida:

Como em muitos outros costumes populares, o *breaking* não possui um criador legítimo. Sabe-se que James Brown, em 1972, lançara o sucesso “Get on the goodfoot”, identificando a existência desses dançarinos já nesta época — muito antes de os porto-riquenhos terem-no assumido e aperfeiçoado. Contudo, sabe-se ao certo que foi

popularizado pelos garotos do Bronx entre 1975 e 1976, nas *block parties*, ao som dos ritmos *latinos, soul, funk e jazz*. O curioso sobre o nascimento do estilo é que ele foi desenvolvido por adolescentes que não conseguiam imitar a dança *soul* de seus pais e irmãos mais velhos; acidentalmente, portanto, acabaram por criar um estilo mais radical, que incorporava mímica (*locking*), acrobacias olímpicas e até a estilização de lutas como a capoeira. (LEAL, 2007,p.63)

James Brown se notabilizou pelas suas performances corporais e seu estilo ao dançar fato este que o elevou a categoria de mito e com isso “coroadado” como rei e um dos fundadores do *funk*, da *soul music* e da coreografia intitulada *breakdance*.

A *breakdance* com o passar do tempo foi se transformando, e sua evolução causou uma transmutação originando vários estilos e formas de expressões artísticas incorporando elementos de outras danças, influenciando e originando outros estilos.

Ao contrário do que se imagina, o *break* não é a única dança na cultura *hip-hop*. Muitos dos movimentos que compõem as coreografias de rua estão caracterizadas em outros estilos. (LEAL, 2007,p.53)

Os primórdios do *break* estão relacionados ao grande sucesso de James Brown, artista norte-americano da *soul music*, por volta de 1969. Garotos porto-riquenhos da periferia nova-iorquina arriscavam movimentos de grande impacto, dando giros e saltos ao som dessa música. Novas coreografias foram se incorporando à dança como forma de protesto à guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados muitos jovens das camadas menos favorecidas da população, principalmente os negros e os hispânicos. Em suas performances, esses *break-boys* criavam movimentos “*quebrados*” que denunciavam a situação dos mutilados de guerra e a robotização da sociedade, ou que sugeriam a ação dos helicópteros em combate através dos giros de cabeça sobre o chão, com as pernas abertas e erguidas para o alto. (ALVES, 2008, p.67)

A expansão das formas contidas em sua dança, bem como a força da expressão corporal trazida pela *breakdance* foi calorosamente recebida por seus adeptos no Brasil, e o país possuindo essa variedade imensa de ritmos e danças revelou, e ainda revela, vários artistas ligados ao estilo e suas variantes. O período introdutório da dança na mídia televisiva brasileira e características ligadas aos primórdios desta dança no Brasil são assim descritas por Sérgio José de Machado Leal:

Com o esfriamento do *soul* devido à explosão da *discoteca* ou *disco music*, um novo estilo de dança chega às ruas de São Paulo, vindo diretamente do Bronx, para dar continuidade a uma história

interrompida, e, ao mesmo tempo, uma alternativa para a nova geração das periferias. A nova onda é batizada pela mídia de *break dance*. O programa de auditório do apresentador Silvio Santos, exibido na extinta TVS, promove concursos para divulgar a novidade. Mesmo sem conhecer completamente os movimentos dos *b-boys*, Nelson Triunfo aceita o desafio e comparece na emissora. A partir daí o Funk & Cia. passa a levar o *breaking* às ruas e monta sua base em frente ao Teatro Municipal. Por causa da má acomodação, eles se mudam para as esquinas das ruas Dom José de Barros e 24 de Maio, no Centro de São Paulo. (LEAL, 2007, p. 141 e 144)

Nelson Gonçalves Campos Filho, conhecido como Nelson Triunfo, um dos pioneiros da *breakdance* no Brasil e uma das principais referências do *hip-hop* no país em entrevista concedida a revista *Sportswear* comenta sobre o início de sua carreira, e sobre fatores que marcaram os primórdios da dança em território nacional:

Cheguei em 76, em São Paulo, quando começava o verdadeiro movimento *black soul*. Eram os anos 70 e nós éramos a juventude “Woodstock”. Era a liberdade, a força do movimento negro no Brasil. Na época do *black soul*, começaram a vir uns cliques de fora com uma dança diferente. Foi uma questão de tempo até começar a desenvolver a dança daqui. Em 83, surgiu em São Paulo, a discoteca Fantasy. Os *DJs* traziam novidades do exterior – faziam uns *scratches*. Lá nós começamos a nos encontrar e a desenvolver o *break*. Aí, tive a idéia de trazer o movimento para a rua – como era feito no Bronx, começou na 24 de Maio... A gente tinha problemas com a polícia... Quando fazíamos o *moonwalk*, o pessoal pedia para levantarmos o pé para ver se tinha rodinha... Era um tipo de mágica, o jogo da cabeça, o movimento do corpo, era como se não tivéssemos ossos! Chamavam a gente de invertebrados. Muitos de nossos movimentos foram extraídos da capoeira e também da dança afro-brasileira. O importante é que o *break* é um movimento de rua! Ao invés de brigar, se troca a violência pela arte. Essa é a verdade do *hip-hop*! (LEAL, 2007, p. 144)

Todo este emaranhado de expressões artísticas oriundas de diferentes campos sociais, mas, fortemente interligadas e constitutivas dessas comunidades periféricas das grandes cidades das quais o universo *hip-hop* se originou, encontra uma síntese nos escritos de Hermano Vianna:

O *rap* e o *scratch* não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua no Bronx, também estão surgindo a dança *break*, o *grafite* nos muros e trens do metrô nova-iorquinos e uma maneira de se vestir, conhecida como estilo *b-boy* (a adoração e uso exclusivo de marcas esportivas como Adidas, Nike, Fila). Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: *hip hop*. O *rap* é a música *hip hop*, o *break* é a dança *hip hop* e assim por diante. (VIANNA, 1987, p. 46 - 47)

Como nos descreve Sérgio José de Machado Leal o *rap* é um dos quatro elementos da ideologia *hip-hop* e representa o discurso da ideologia *hip-hop* (LEAL, 2007) sendo os outros três: o *Dj* que responde pela melodia e estrutura musical propriamente dita, o *grafitte* manifestando a estética e toda arte visual ligada ao estilo e o *break* que personifica a dança e a expressão corporal que é originada da música e do discurso ligados ao universo *hip-hop*, não existindo uma ordem, e nem uma hierarquia entre estes elementos.

Ricardo Teperman faz uma síntese sobre estes elementos constitutivos da ideologia *Hip-Hop* em um dos trechos do livro *Se liga no som as transformações do rap no Brasil*:

O *hip-hop* está ligado etimologicamente ao movimento dos quadris, ou seja, à dança, à festa. Se hoje a expressão remete a um movimento cultural no geral bastante politizado, isso foi uma construção posterior. *Rap* costuma designar apenas a música, enquanto *hip-hop* se tornou o termo mais geral, que engloba também dança, moda, grafite, estilo de vida e atuação política — muitas vezes se fala em “movimento *hip-hop*”. Em todo caso, o ponto que interessa destacar é que as dimensões festivas e críticas do *rap* e do *hip-hop* não são tão facilmente separáveis, e não é à toa que essa aparente contradição gera frequentemente debates acalorados. (TEPERMAN, 2015, p. 20)

A etimologia do termo *rap* assim como fatores ligados a adoção da palavra para designar o elemento que representa a música no cenário *hip-hop* pode ser analisada através dos seguintes escritos de Ricardo Teperman, constantes em seu livro *Se liga no Som: As transformações do rap no Brasil*:

Parece muito provável que o gênero *rap* tenha ganhado esse nome como extensão do uso da palavra “*rap*” — como vimos, já dicionarizada bem antes dos anos 1970. Mas é claro que o fato de que as letras R, A e P componham uma sigla que corresponda a *rhythm and poetry* é um achado poderoso. E é conveniente que funcione também em línguas latinas como português, espanhol e francês (R para ritmo e P para poesia). Como sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas — o ritmo — a outro, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais “hegemônicos” — a poesia. Assim, a própria definição da palavra “*rap*” defende uma idéia: de que as letras de *rap* são poesia — em oposição a críticos conservadores, que fazem questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores que se filiem às tradições literárias canônicas, como William Shakespeare, W. H. Auden ou W. B. Yeats, apenas para ficar com nomes de língua inglesa. Não é pouca coisa, e não é à toa que a etimologia de *rap* como sigla para ritmo e poesia “*colou*”. (TEPERMAN, 2015, p.16)

A temática expressada por suas letras está fortemente ligada a condição social vivida pelos moradores da periferia dos grandes centros urbanos dos

Estados Unidos, principalmente da cidade de Nova York, e mais especificamente o bairro do Bronx.

Juntando-se aos elementos culturais norte-americanos, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como *Rap - rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, realizada por sons digitais, o que faz da expressão oral o elemento mais importante da música. Os responsáveis pelo texto são conhecidos como mestres de cerimônia ou controladores de microfones. Mencionados popularmente como *MCs*, eles possuem as mesmas características que os *toasters* jamaicanos, ao passo que discursam sobre as questões que envolvem a situação social dos grupos marginalizados. (JACINTO, 2010, p.99)

O *Rap* talvez seja o elemento mais difundido e que ganhou maior visibilidade dentre aqueles que compõem a cultura *Hip-Hop*, mas convém repetir que ele representa a vertente poético-musical de um universo mais amplo, associando-se e interagindo com o *grafite*, que é a expressão plástica, e o *break*, que é a modalidade cênica. (ALVES, 2008, p.63)

Basicamente o *rap* pode ser descrito de maneira resumida quanto à sua estrutura musical, neste caso trazendo até particularidades do *rap* nacional e suas similaridades com o *repente* nordestino no que diz respeito as rimas e formas dos cantores se expressarem, e seu lugar no universo *hip-hop* com as seguintes linhas, escritas por Jéssica Balbino em seu livro *Hip-Hop A cultura Marginal*:

Desta forma, o *hip hop* vem como uma necessidade de comunicar-se e é feito através da música. O *rap* é a arte do canto falado e ritmado e tem origens nas raízes históricas, nos jogos de rimas e na transmissão verbal de histórias e contos. Essa atividade é comum entre os afro – descendentes. Há inclusive comparações entre o *rap* e o *repente*, uma vez que ambos foram criados para desafiar oponentes, testando qual era melhor, a mais capaz de apresentar as rimas mais criativas. (BALBINO, 2006, p.47)

Mesmo que o *rap* tenha se tornado o estilo da moda nos anos 1990, sendo condecorado pela grande mídia musical como o ritmo da juventude, o que o fez adentrar o *mainstream* cultural, sua essência oriunda de uma forte identificação com a pobreza ao se expressar pela denúncia das mazelas sociais continua sendo a grande marca do estilo.

O *jazz*, o *blues* e o *rock* foram alguns dos ritmos criados pelos pretos e “patenteados” pelos brancos. Embora o *rap* não se prenda a um único formato, ele está muito mais voltado nos E.U.A., nos países africanos, e no Brasil, para a contestação dos negros e exaltação da raça negra; enquanto que o *grafite* e o *breaking* estão equacionados às demais

raças, onde a adesão também é maior. (LEAL, 2007, p.370)

A aceitação alcançada pelo *rap* na grande mídia cultural sendo consumido pela elite, mesmo esta elite sendo o principal alvo da crítica transmitida pelas letras constantes nas músicas do estilo, com o figurino suburbano utilizado pelos músicos e adeptos do estilo ganhando o *status* de *griffe*, e a ascensão de alguns músicos a condição de estrelas é assim comentada por Bráulio de Castro Loureiro:

Fato é que a pluralidade já existente se acentuou a partir da década de 2000. Subgêneros cada vez mais distintos teriam se constituído na esteira do aparecimento de recursos tecnológicos que facilitaram a produção e a difusão musical. E *sites* e redes sociais contribuído para a disseminação de informações do universo do *rap* por diferentes regiões do país. Viu-se, assim, o fortalecimento de tendências já existentes, como o “*rap* gospel” e o *rap* cantado por mulheres, e o surgimento de vertentes novas, como o *rap* cantado por indígenas e o controverso “*rap ostentação*”. Todavia, como o próprio autor já havia sinalizado ao confrontar aspectos *revolucionários* e *radicais*, a popularização e pluralização vistas no contexto da “nova escola”, ainda que contribuintes do fortalecimento do gênero musical e da articulação de novas bandeiras político-ideológicas à expressão, teriam sido acompanhadas pela suavização do teor crítico historicamente presente nas canções do *rap* brasileiro. No centro do problema estariam as tensões relativas à aproximação de boa parte desses artistas dos círculos dominantes da produção cultural. (LOUREIRO, 2016, p. 240)

Muitas de suas ramificações se direcionaram, através do sucesso alcançado pela música *rap*, para uma situação que acabou levando-o a um aspecto glamourizado, tendo sido inclusive, absorvido pelas classes dominantes.

De uma maneira geral, esses ritmos são expressões da cultura negra, misturando raízes norte-americanas, jamaicanas e africanas. A função social desses sons afro-americanos, tão forte na época do seu surgimento, vem se diluindo à medida em que se popularizam. Atualmente, esses ritmos negros tornaram-se moda para grandes contingentes da população jovem em todo mundo (REIS et all, 2006, p. 16)

Alguns segmentos do *rap* trouxeram uma visão apologética e romantizada do indivíduo de pele negra oriundo do meio suburbano retratando-o como um anti-herói, traficante de drogas e opressor das mulheres. De acordo com Balbino:

Do inglês coloquial *gangster* significa bandido, pistoleiro. O *rap* ao estilo *gangsta*, fala, geralmente do que não é adequado à comunidade periférica. Contrariando os princípios do *hip hop* e do *rap*, ele surgiu no mesmo lugar em que surgiu a ideologia de “paz, amor, união e

diversão”, criada por *Bambaataa*. Como tudo que envolve o *hip hop*, o *gangsta rap* cria muitas confusões. Alguns pensam que ele é o *rap* falando da realidade nua e crua, outros afirmam que é o *rap* sem compromisso social, falando apenas de promiscuidade. Seria um estilo bem próximo ao *funk* produzido atualmente no Rio de Janeiro. (BALBINO, 2006, p.60)

Nesse caso, retratando o pensamento do macho dominante, ora como cafetão e representante legítimo da condição superior masculina, oprimindo e explorando a mulher como fonte de renda através do prazer proporcionado pelo seu corpo e sensualidade.

Mesmo com a apropriação do *rap* pela mídia cultural, mantêm-se em sua constituição o germen que faz com que continue pulsando no estilo a energia e a identificação direta vinda de suas origens suburbanas, ou seja, das favelas periferias e *guetos* das grandes cidades.

Alguns integrantes do movimento *hip-hop* e uma parte do público do *rap* enxerga essa marginalidade como prova da resistência do som das ruas e como marca da sua diferença em relação à cultura dominante. De certa maneira esse tom foi hegemônico no decorrer das duas primeiras décadas do *hip-hop* no Brasil (1980-1990). Com a chegada do século XXI esse discurso se mantém forte, mas encontramos outras visões que apostam na penetração massiva do *rap* na indústria cultural como forma de dar maior visibilidade a cultura periférica. (NASCIMENTO, 2015)

Isso fica evidenciado ao se notar que muitos nomes relevantes do *rap* não aderiram as facilidades e seduções que o *mainstream* oferece. Com isso várias bandas se lançam a uma jornada insólita na luta contra um dilema gigantesco enfrentado por artistas de todos os estilos musicais originados nas periferias e meios não pertencentes a elite intelectual.

O dilema em questão baseia-se no fato dos artistas buscarem realizar e comercializar a sua arte sem sujeitar-se aos padrões estéticos corporativos da indústria da música.

A idéia de se fazer ouvir cada vez mais longe e espelhar a mensagem do *rap* para um público cada vez maior é, de fato, muito sedutora. Por isso, o *rapper* vive a difícil tarefa de saber identificar os limites entre usar as estruturas da indústria cultural e ser usado por elas (NASCIMENTO, 2015)

E para os que residem e, portanto, de uma forma ou de outra pertencem a estas comunidades periféricas, esta arte mantém uma aura de originalidade e também de certa dignidade, conservando-se assim no que podemos dizer de

vanguarda do movimento, opondo-se aos artistas que se expressam em manifestações artísticas exteriorizadas pelo mesmo estilo desses *vanguardistas*, mas que, nos círculos dos adeptos destes segmentos, são vistos como artistas comerciais e vendidos ao sistema cultural monopolizado pela grande mídia musical, bem como a música produzida por esses mesmos artistas.

Mayk Andreele do Nascimento, ao escrever um artigo denominado *O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream* faz apontamentos em seus escritos sobre a temática discutida nos três parágrafos acima.

A postura de alguns grupos e artistas do movimento tem sido uma recusa crítica à participação em espaços da grande mídia. Grupos consagrados no cenário nacional, como Facção Central de São Paulo, o *rapper* GOG de Brasília e artistas emergentes do *underground* carioca como Marechal, adotam uma postura de oposição à indústria do entretenimento e entendem que o papel de contestação e crítica social do *rap* só é possível fora do “sistema”. De outro lado, encontram-se os *rappers* que julgam que esta aproximação com a indústria cultural é uma boa oportunidade de difundirem amplamente suas mensagens e críticas e – por que não? – ganhar algum dinheiro com isso. A necessidade de ganhar dinheiro com o *rap* é uma imposição que pesa no cérebro dos *DJs* e *MCs* desde o surgimento do *hip-hop*. A partir desta constatação, os *rappers* vão buscar os caminhos para a difícil sobrevivência econômica em um meio dominado pelo poder dos meios de comunicação de massa. Esta divisão entre o *rap* comercial e o *underground*, apesar de ser amplamente adotada no universo do *hip-hop*, não é tão simples. É difícil traçar uma fronteira clara entre os dois segmentos. Esse debate em torno da participação do *rap* no mercado criou uma dicotomia entre os “mais politizados” e os “mais comerciais”. O público do *rap* geralmente discute essas questões exaustivamente. Na maioria das vezes os *MCs* que adotam a estratégia de adentrar nos canais abertos dos grandes centros de comunicação são intitulados de “vendidos”. Dizer que o *rapper* “se vendeu” indica na maioria das vezes a constatação por parte do público que o *rap* feito para ser comercial perde sua capacidade crítica e opositora para se render as amarras do sistema. Muitos *rappers* no Brasil conseguiram sucesso sem entrar nas estruturas de poder tradicionais. Este é o exemplo do grupo Facção Central. Eduardo, líder do grupo, cunhou uma frase que serve como símbolo da resistência do *rap*: “se cantar pra *boy* é evolução, vou morrer conservador”. Esta frase, estampada na capa da primeira edição da revista *Rap Nacional*, é lembrada por muitos membros do *hip-hop* que criticam a apropriação do *rap* pelas camadas sociais privilegiadas. Eduardo acaba de lançar o livro “*A guerra na visão de um favelado*.” (NASCIMENTO, 2015)

Bráulio de Castro Loureiro comentando o livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*, de Ricardo Taperman, descreve em suas linhas essa situação vivida pelo *rap* tanto no contexto nacional quanto no exterior:

Não obstante, a noção final é que, a despeito da “radicalização” de sua face hegemônica, o *rap* ainda preserva força e potencial questionador. Um entendimento que atravessa o livro de Teperman é o de que o *rap* é, ao mesmo tempo, música e mais que música. Concebida não apenas como objeto estético restrito a elementos internos, mas percebida no âmbito de sua existência social, a música, reforça o autor, sempre “está no mundo”, modificando a realidade e sendo modificada por ela. De todo modo, em tempos de mercantilização da vida e de certa *glamorização* da periferia, fica sempre o receio de que a expressão artística que tanto falou e ainda fala aos subalternos brasileiros tenha cada vez mais a sua vitalidade crítica esvaída pela exploração comercial (LOUREIRO, 2016, p. 240)

Carlos Rubens Garcia Alves também escreve sobre este aspecto ao se fazer um estudo sobre música e sociedade: Essa “pulsção” existente no espaço urbano por meio das práticas sociais tem como elementos estruturais, o modo de como os indivíduos exercem formas peculiares de *ser* e *se apropriar* das cidades.” (ALVES, 2015, p.74).Ao contrário do que a imprensa cultural tentou disseminar, o *rap* não foi uma revolução irrompida nas favelas de forma instantânea e que tomou o mundo de assalto do dia para a noite.

Essa comercialização da música *rap* assim como de quase tudo que é veiculado pela mídia, fazendo com que o que era de início uma atitude e uma instintiva forma de expressão cultural mesmo que dotada de grande complexidade em uma mercadoria, é desencadeada por agentes externos a música que fazem o papel de intermediários entre os artistas e o público que passa a consumir a arte comercializada.

Os investidores têm no movimento, e principalmente no *rap* uma fonte rentável de lucros. Há também a indústria cultural, presente na sociedade industrializada criando necessidades de multidões, e da mesma forma a esta indústria desenvolve meios de controlar as massas, fazendo-as produzir, consumir e se conformar com seus destinos e sonhos. O *hip hop* chegou à grande massa através do *rap* internacional, principalmente o *rap* norte-americano. Com seu estilo *gangsta* e suas batidas modernas e diferenciadas, o *rap* estrangeiro conquistou muita gente. No Brasil os investidores ficam atentos ao que desperta atenção nas pessoas, e que seja bastante consumido. Agora é a vez do *hip hop*. O problema é que as informações chegam ao Brasil fragmentadas, e cria-se uma confusão em torno do que realmente é o movimento. “Odeio *rap*, mas eu ouço *hip hop*”, esta é uma das frases mais comuns de serem ouvidas em baladas de “*boys*” como os *manos* do movimento chamam. Estas festas são, atualmente embaladas pela *black music* - música negra – e conseqüentemente pelo *rap* norte-americano, mas a maioria das pessoas entende este estilo de *rap* como *hip hop*, excluindo automaticamente qualquer ligação com a periferia e os outros elementos. (BALBINO, 2006, p.100)

As apropriações e as propagandas veiculadas sobre a cultura *hip-hop*

patrocinadas pela indústria cultural são assim descritas por Thífani Postali Jacinto:

O recorte que a mídia produz, tanto do cotidiano dos territórios marginalizados, quanto do conteúdo do *Hip Hop*, provoca a desaprovação social. Impulsionada pela mídia, a imagem do *Hip Hop* passa a ser generalizada, diminuindo assim, a visibilidade do verdadeiro ideal do movimento. (JACINTO, 2010, p. 111)

Pierre Bordieu faz uma análise no sentido de se compreender este processo:

O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principiumdivisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, os espaços dos estilos de vida (BOURDIEU, 2008, p. 162).

A estrutura musical do *rap* é originada de movimentos musicais oriundos da música negra, dentre os quais o *funk*, a *soul music*, e o *gospel* americano que começaram a ter uma exposição maior no fim dos anos de 1960.

O refinamento e evolução em sua estrutura musical é inegável se desencadeando desde os primórdios do movimento *hip-hop* quando os *MC's* e *rappers* simplesmente “*sampleavam*” ritmos e batidas já pré-gravadas passando por um amadurecimento que fez com que o *rap* incorporasse novos elementos à sua musicalidade e ao mesmo tempo conquistasse uma identidade própria.

Mesmo se mantendo, de uma maneira ou de outra, fiel as suas matrizes provindas da temática sócio cultural que o constitui, o *rap* com o passar dos anos e décadas evoluiu enormemente, não só em sua estrutura musical, mas principalmente nas temáticas presentes em suas letras.

Incorporando em suas composições o estudo de temas provenientes da vida dos povos de pele negra, explorando sua presença na história da humanidade através de rimas, proporcionando desta forma o surgimento de letristas originados das ruas dos *guetos*.

Essa evolução e diversificação da música *rap*, tal qual a abrangência nas temáticas abordadas pelo estilo é assim descrita por Valmir Alcântara Alves:

O *Rap* talvez seja o elemento mais difundido e que ganhou maior visibilidade dentre aqueles que compõem a cultura *Hip-Hop*, mas convém repetir que ele representa a vertente poético-musical de um universo mais amplo, associando-se e interagindo com o *grafite*, que é

a expressão plástica, e o *break*, que é a modalidade cênica. (ALVES, 2008, p. 63)

Estes letristas e músicos não viam como tabu a incorporação de temas líricos, poéticos e históricos junto a temática crua e violenta vivida nas ruas, e que concretizavam, na maior parte do tempo a realidade por eles vivida.

A cena brasileira de *rap* é uma realidade e se desenvolve e se fortifica desde o início dos anos 1980. Originando-se da periferia de São Paulo, logo se constitui em Brasília uma cena muito forte, com um estilo marcado por letras que trazem uma dura crítica social e uma tendência a adotar o estilo *gangsta rap* retratando a miséria vivida pelas cidades satélites contrastando assim com a imagem de “*cidade modelo*” que a capital federal queria passar através de sua arquitetura futurística e urbanização minuciosamente planejada.

O *rap* produzido no Brasil há muito deixou de ser uma novidade e de longa data deixou de ser visto como uma onda passageira ou uma mera cópia do estilo originado nas ruas dos subúrbios novaiorquinos. Sendo assim o estilo hoje possui uma sonoridade própria, bebendo de fontes rítmicas presentes em nossa constituição musical, além de temáticas altamente identificadas com nosso cenário político e histórico, mesmo que mantendo alguns elementos originais importados da matriz norte-americana.

No Brasil o *rap* , assim como a maioria de nossos estilos musicais, se incorporou e se adaptou a vários outros estilos já existentes, contando até mesmo com características regionais que o diferenciam ao ser ouvido pelas diferentes localidades do país.

Mayk Andreele do Nascimento, ao escrever um artigo denominado *O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream* comenta sobre como o estilo se encontra na atualidade e, sobretudo do papel desempenhado pelo *rap* na indústria musical brasileira.

A situação do *rap* no cenário musical brasileiro é curiosamente ambígua. Apesar de se apresentar, de uma maneira geral, excluído das grandes redes de comunicação de massa, e ainda ser bastante estigmatizado no imaginário social, este estilo vem adquirindo certa visibilidade nos últimos anos. Lentamente assistimos um processo de “inclusão” do *rap* na indústria de entretenimento brasileira e algumas expressões são razoavelmente bem-sucedidas e incorporadas na agenda do mercado. Vale a pena ressaltar que a grande maioria dos *rappers* brasileiros tem sua trajetória de vida marcada pela falta de oportunidades de vida e encaram este estilo musical como um espaço para veicular suas ideias e concepções de mundo e também como um

sonho de independência econômica. Essa busca tem impulsionado a preocupação de *MCs* e produtores com a profissionalização e a “gestão empresarial” da “carreira” dos artistas. (NASCIMENTO, 2015)

O *rap* brasileiro não se limita as ruas de São Paulo e as cidades satélites de Brasília e os morros do Rio de Janeiro. Em meados da década de 1990 o *rap* se espalha pelo país, essa popularização é causada pelo crescimento do estilo junto a mídia e a indústria do disco, com clipes sendo veiculados na *TV* e com o estilo ganhando adeptos na classe média e classe média alta das grandes cidades e capitais.

O cenário vivido pelo *rap* nacional é assim descrito por Valmir Alcântara Alves:

Por todo o país, onde o *break* e logo em seguida o *Rap* vinham se afirmando desde o início da década de 1980, a princípio como uma curiosidade disseminada pela mídia e, mais tarde, como atitude, outras experiências consolidariam a presença de uma estética *Hip-Hop* na cultura brasileira. Neste sentido, além do exemplo de São Paulo, Belo Horizonte ou Brasília, com seu entorno de cidades satélites lotadas de migrantes, outras referências se fazem destacar em todo o Brasil. A aproximação do *rap* com a tradição dos trovadores gaúchos em Porto Alegre, passando pelo flerte do *break* com a capoeira e o *tambor de crioula* maranhense, do *grafite* com o *cordel* no Recife, até a assimilação dos improvisos poéticos do *partido alto* no Rio de Janeiro, são exemplos de experiências que reforçam esse caráter de fusão intercultural por que vem passando o *hip hop* praticado no Brasil.(ALVES, 2008, p.74)

Ao se falar da cena nacional do movimento *hip-hop* e mais precisamente do *rap*, elemento musical que compõe este movimento, é fundamental que seja citado um extenso documentário que cobre de maneira quase integral toda a história do *hip-hop* nacional durante as mais de 3 horas de exibição.

Esta história vai sendo contada desde os primórdios do estilo em território nacional até os fatos ocorridos no ano de 2008, ano de produção do documentário.

Tal produção, que na verdade quase se constitui na odisséia do movimento *hip-hop*, narrando fatos à cerca de personagens, grupos musicais de *rap* e várias pessoas de diferentes campos ligados ao *hip-hop* recebeu o título de *É tudo nosso! O hip-hop fazendo história*.

O documentário é produzido pelo escritor e diretor Toni C que dentre outros trabalhos escreveu a biografia do *rapper* paulistano Sabotage, nome

artístico de Mauro Mateus dos Santos, assassinado por um traficante na Zona Sul de São Paulo em 2003.

Bráulio Roberto de Castro Loureiro cita características presentes na constituição do *rap* nacional e faz uma breve comparação entre os Estados Unidos e Brasil e, além disso, traça um pequeno panorama mundial, no que diz respeito sobre os elementos do estilo e as diferenças constantes no *rap* feito em um país e no outro:

De fato, se por aqui o *rap* sofreu influência do *rap* estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras. É importante notar que a difusão do *rap* para além das fronteiras dos Estados Unidos também se refere à propagação *entre subalternos* de algo que cativa, diz respeito e faz sentido. Uma rede comunicacional *de periferia para periferia* forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial. A esse respeito, lembro aqui de Tony Mitchell, organizador de um trabalho que traz informações de outros doze estudiosos do *rap* e do *hip-hop* em 25 países de cinco continentes. Mitchell acentua que a análise da ocorrência do *rap* no mundo não deve ignorar sua manifestação – muitas vezes numa dimensão comunitária e fora do campo de cobertura dos grandes veículos de comunicação – como expressão da realidade social de oprimidos de contextos variados, ou seja, como canal capaz de associar apropriações e sincretismos que transcendem a simples assimilação musical, linguística e cultural do *rap* estadunidense. (LOUREIRO, 2016, p. 237)

Interessante notar que mesmo sendo de origens distintas e possuindo estruturas musicais totalmente diferentes, assim como os contextos culturais neles presentes, originando-se com o *blues* e passando por todos os estilos descritos nessa tentativa de abordar uma evolução cronológica, todos os estilos se relacionam mesmo que caracterizados de maneira diversa em suas estruturas melódicas.

Essa capacidade de se multiplicar e de se transmutar em várias formas e linguagens originando-se basicamente de uma mesma matriz melódica, e de uma determinada situação cultural poder originar diferentes formas de expressões artísticas, da qual o universo musical é dotada, pode ser descrita de maneira sucinta nos seguintes dizeres de Carla Zannet e que constam em seu artigo denominado: *Rap é Compromisso: Os Usos do Gênero Por Diferentes Grupos Sociais*:

A música oferece elementos identitários e é usada na cultura jovem. A medida em que o gênero é consumido, ele é reapropriado, participando da construção do estilo de grupos juvenis. A isso se deve

o acesso diversificado da música, que gera várias representações dos jovens na sociedade. (ZANNET, 2017, p. 14)

Thífani Postali Jacinto faz uma reflexão sobre esta síntese ao relacionar os contextos históricos e os fatos que viabilizaram o surgimento destas expressões artísticas, neste caso abordando similaridades entre o *blues* e o *hip-hop*:

As práticas culturais *Blues* e *Hip Hop* fazem parte de uma história marcada pela batalha dos afrodescendentes contra a situação social do grupo existido em diáspora. A insistência em encontrar um lugar crível onde a segregação afirmou e, ainda afirma presença, faz parte da luta dos afrodescendentes em alcançar o reconhecimento como um grupo pertencente aos países que, há pouco, os haviam explorado. Como forma de amenizar o sentimento gerado pelos problemas suportados desde a chegada ao continente americano, procurou-se remontar a estrutura cultural africana, tendo a música como pilar das manifestações culturais. Isso porque, por meio da memória, a cultura foi a única amostra possível de ser transportada no período escravagista. No entanto, em terras americanas, quaisquer comportamentos originais africanos foram proibidos. (JACINTO, 2010, p. 125)

Ao se buscar a realização de um estudo acadêmico sobre diferentes perspectivas culturais que consequentemente se expressam através de diferentes linguagens, mas que originalmente partem de um mesmo pressuposto cultural, no caso estudado nessa pesquisa que enfatiza o campo musical, mesmo não ignorando e sim explorando o campo cultural, o pesquisador, neste caso a minha própria pessoa, se depara com um conceito elaborado por alguns cientistas.

Andy Bennet sustenta uma teoria que para se realizar um estudo acadêmico sobre o universo musical é necessário que se compreenda os fatores sociais e culturais paralelamente ao cotidiano vivido pelas sociedades em estudo.

Em sua monografia que recebeu o título de *Musicalidade, cultura e uma sociologia da produção artístico – musical do blues cearense* Carlos Rubens Garcia Alves escreve as seguintes linhas sobre este assunto:

No caso, a perspectiva das cenas musicais, no início, era utilizada por músicos e jornalistas que descreviam as atividades dos grupos musicais e de admiradores de determinados gêneros específicos (como por exemplo: movimento do *blues* de Chicago, a musicalidade do *jazz* de New Orleans, entre outros.); somente nos anos de 1990, essa perspectiva torna-se um modelo acadêmico de trabalho. Dessa forma, a perspectiva das cenas se consolida a partir de uma crítica teórica das pesquisas sobre música (realizadas até então) que utilizavam o conceito de *subcultura* como parâmetros primordiais para seus modelos de análise. (ALVES, 2015, p.70)

Todos os estilos abordados constituem um caldeirão cultural originado da segregação racial e exploração econômica impostas a esses indivíduos, fazendo com que se forjasse um sentimento expressado nas mais diferentes manifestações artísticas.

Portanto, existe uma simbiose entre a cultura e o contexto social, podendo projetar uma ciência que lança suas ações ao intuito de se compreender esta simbiose, o que, portanto, consiste na prática do estudo das manifestações culturais em simetria com as implicações socioculturais nelas constantes.

O historiador francês Roger Chartier fez um estudo sobre esta temática:

Pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que fosse (CHARTIER, 1990 p.19).

Essas manifestações se baseiam num sentimento maior, que extrapola o universo musical e que mesmo existindo um estilo pelo qual também é chamado, ouso dizer que esse sentimento unindo todas essas diferentes formas de culturas pode ser chamado de *blues*.

A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. (HALL, 2003, p.249)

Nestas páginas busquei retratar em linhas gerais uma breve história da evolução do *blues*. Trazendo uma abordagem que traga um campo de visão retratando o *blues* não só como a música, mas principalmente como o sentimento vivido por artistas provenientes das periferias, representando assim o ponto de vista oriundo dos que são marginalizados por uma sociedade que os exploram através de sua mão de obra, relegando-os ao esquecimento, e dessa forma, tentando apagar suas opiniões e manifestações artísticas.

Essa busca mostra que mesmo sobre as situações de extrema pobreza e ódio gerado pela exploração da mão de obra, independente do estilo pelo qual se expressa e de qual extrato social se origina, não se retira do ser humano o desejo de viver, de se expressar e de festejar sua existência, mesmo que ela não esteja sendo exercida de acordo com as necessidades mínimas condizentes com a

dignidade humana ou de acordo com os padrões comportamentais e códigos penais vigentes na superficial oficialidade, na qual o aparato social está vinculado e além disso, no qual está escorado. Hermano Vianna comenta sobre essa peculiaridade observada no comportamento das pessoas, sobretudo quando organizadas em grupos:

Uma coisa é certa: a pobreza não aniquila a alegria de viver. A festa não é propriedade de um determinado grupo social, não é um “privilegio de classe”, nem um ritual para escamotear as diferenças que existem dentro da sociedade. Muito pelo contrário: novas maneiras de festejar surgem a cada dia, não importa o motivo ou a ocasião. Na festa, os dias melhores (e não existe um consenso sobre o que são esses dias melhores) deixam de ser uma promessa para o fim da história. (VIANNA, 1987, p.144)

No tópico seguinte relatarei em linhas gerais as características marcantes do *blues* em território brasileiro, buscando realçar os fatos que se desenrolaram ao se buscar uma expressão que traduzisse o universo e o sentimento *blues* na *terra brasilis*.

O *blues* na *terra brasilis*

Mesmo que o contexto histórico e a estrutura musical sejam diferentes é importante dizer que assim como nos Estados Unidos, o *blues*, originado das chamadas *work songs* entoadas pelos escravos nas plantações de algodão no sul do país norte-americano, também foi cantado e tocado no Brasil. Aqui como nos E.U.A. os negros escravizados também possuíam suas canções e melodias originadas da lida diária.

Essas canções de trabalho mesmo não possuindo as mesmas matrizes culturais e estruturas musicais idênticas expressavam a busca desses indivíduos em se expressarem, principalmente pelo fato de estarem vivendo uma situação extrema de choque cultural e adaptação forçada por terem sido arrancados de sua concepção social original e submetidos a uma nova e opressora realidade.

É, nesse aspecto que, mesmo a música tocada por negros escravizados no Brasil não sendo o que popularmente veio a ser conhecido como *blues*, tinha em seu caráter sentimental a mesma essência e a busca por expressar musicalmente uma situação vivida através do contexto social marcado pela escravidão.

Para compreender esta diversidade cultural dos indivíduos escravizados

na África e trazidos para a América, provenientes de diferentes locais no continente africano, e, portanto, trazendo diferentes formas de cultura e expressões ligadas a esses códigos culturais, pode-se utilizar os escritos do musicólogo Marshall Stearns ao abordar o assunto nas seguintes linhas:

Fazendeiros brasileiros – supridos desde cedo com escravos senegaleses pelos traficantes portugueses – preferiram desde então escravos do Senegal. Do mesmo modo, fazendeiros espanhóis preferiram iorubás; fazendeiros ingleses preferiram ashantis; e fazendeiros franceses optaram por negros do Daomé. Houve exceções, é claro, mas de maneira geral o padrão sobrevive até hoje: a música africana predominante em Cuba (originalmente espanhola) é iorubana; na Jamaica (britânica) é ashanti; e no Haiti, antigamente colonizado pela França, é do Daomé. Os do Daomé eram os adoradores originais do vodu-o deus-serpente Damballa é uma de suas divindades-e o fato de que Nova Orleans foi por algum tempo uma colônia francesa ajuda a explicar por que esta cidade é a capital ‘*hoodoo*’ dos Estados Unidos, até hoje, e oferece uma pista para explicar como o *jazz* nasceu em Nova Orleans. (STEARNS, 1958)

No Brasil a prática musical que teve maior documentação, e que teve de uma maneira mais consistente a sua memória transmitida foi o *vissungo*, praticado de maneira intensa no interior de Minas Gerais.

Os *vissungos* eram entoados por negros e cantados em língua nativa africana quando os mesmos estavam em suas jornadas ligadas a prática extrativista da mineração.

Mesmo que os *vissungos* tenham sido a expressão musical da música negra mais difundida e documentada, conseguindo assim um alcance maior, e conseqüentemente, se consolidando no cenário musical brasileiro, ele não foi a única manifestação cultural dos negros ao chegar em solo brasileiro, trazidos da África na condição de escravos e comercializados por traficantes de escravos africanos para a coroa portuguesa. Nas palavras de Marcos Napolitano:

A vida musical das ruas, senzalas e bairros populares era intensa, embora tenha deixado poucos registros impressos ou escritos. Seu legado é basicamente oral e preservado através das canções folclóricas, festas populares e danças dramáticas. (NAPOLITANO, 2002, p. 30)

Trazendo uma diversidade cultural proveniente das diversas regiões das quais esses escravos foram trazidos, esses indivíduos ao chegarem ao Brasil mantiveram ou tentaram manter suas tradições culturais, dentre elas a expressão musical.

Portanto, vários estilos de música eram tocados por esses negros

escravizados. Marcos Napolitano em seu livro intitulado *História e Música* traça um panorama do cenário musical oferecido por essa diversidade que era então vivenciada neste período:

O grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos. Estes escravos-músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica. É notória, mas ainda pouco estudada, a importância da Real Fazenda de Santa Cruz, um verdadeiro conservatório só para escravos, cuja tarefa era a de divertir a corte imperial. Criou-se, entre negros e mestiços da corte e das principais vilas e cidades, escravos e libertos, uma tradição musical complexa e plural, que trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX (música *sacra*, *danças profanas*, *modinhas* e *lundus*), reminiscências de danças e cantos dramáticos (*jongo*, por exemplo), estilos e modas musicais européias “sérias” (neste campo, o *barroco* foi dominante) e ligeiras, como a *polca* e a *valsa*.(NAPOLITANO, 2002, p. 29 - 30)

Para descrever o início do *blues* em território brasileiro é necessário dizer que o estilo foi introduzido no Brasil por meios, na maioria das vezes, distintos ao processo vivenciado nos E.U.A.

Mesmo assim é possível encontrar semelhanças em relação a influência e importância da música africana na concepção musical dos dois países, mesmo que as estruturas melódicas constantes na música de ambos sejam diferentes. Bryan McCann comenta a respeito desta temática:

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos a forte influência da África central e ocidental recombina com práticas musicais européias produziu tradições semelhantes. Antes do século XX, ambas as nações tinham música popular que davam destaque a uma síncope rítmica, melisma vocal e o uso comum do violão e outros instrumentos de corda para dedilhado. Em ambas as nações, escravos africanos e seus descendentes desenvolveram práticas musicais que incorporaram uma roda de gente batendo palma e cantando, percussão, músicas *sacras* que incorporavam influências do ioruba e do Congo, e músicas seculares que frequentemente apresentavam um senso de humor matreiro e com duplo sentido. Nos Estados Unidos, esses ingredientes chegaram até o *blues* e no Brasil até o *samba*. Mas apesar das semelhanças e trocas atlânticas, os elementos básicos do *blues* não tinham uma presença marcante na música brasileira antes dos anos 50. (McCANN, 2009, p.103 e 104)

Mesmo tendo sua raiz cultural no povo negro africano, o *blues* em solo brasileiro teve sua maior repercussão ao ser representado por indivíduos de pele brancas oriundas da classe média.

Antes de existir sob a roupagem e da maneira como ele se tornou popularizado pelo mundo, a música tocada em território nacional foi apresentada

através de uma experiência sonora proporcionada pela junção do *blues* e *jazz* americano com elementos musicais de um estilo que estava sendo executado por alguns músicos brasileiros no final dos anos 50 e início dos anos 60, dentre os mais famosos João Gilberto, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, estilo este que posteriormente ficaria mundialmente conhecido como *bossa-nova*.

Brian McCann narra alguns fatos e características inerentes a este período histórico vivido pela música no Brasil:

Ouvindo com atenção e considerando-se a pesquisa do mundo do *jazz* no Rio de Janeiro no final dos anos 50 e início dos anos 60 revela-se a profunda influência do *blues* na explosão da *bossa nova* naquele mesmo período. A exploração dessa influência ajuda a iluminar a estrutura da *bossa nova*, explica por que os músicos de *jazz* dos Estados Unidos se apegaram à *bossa* com tanto entusiasmo e leva em consideração algumas suposições sobre gêneros existentes há muito tempo. A *bossa nova* sempre foi ridicularizada como uma forma de branqueamento do *samba*, um *samba* para uma elite mais sofisticada acostumada a tomar coquetéis. Mas os músicos de *jazz* brasileiros do fim dos anos 50 sabiam que ao incorporar as influências maiores do *blues* em sua música estariam entrando na fonte principal da música afro-americana. A *bossa nova* provou ser atraente em parte porque oferecia tanto um novo terreno emocionante para a experimentação da música como um caminho em direção às raízes de uma tradição musical afro-atlântica semelhante. Até certo grau significativo, entender o lugar da *bossa nova* na música brasileira e na música do mundo dependerá da compreensão dessa transmissão de influência e do nascimento da *bossa-blues*. Essa troca fértil também dá nova luz aos processos de invenção cultural no Rio de Janeiro nos anos 50. O surgimento de um número de pequenas gravadoras enraizadas na vibrante vida noturna do Rio, o curto auge da *Revista da Música Popular* e o interesse dos músicos brasileiros improvisadores em tradições afro-americanas estimularam uma troca de influências hemisférica. Essa influência foi atraente em parte porque agradava a compreensão entre músicos brasileiros e músicos de *jazz* norte-americanos que a música poderia se tornar mais moderna, em parte redescobrimo e reconsiderando as tradições do *blues*. (McCANN, 2009, p. 102 e 103)

O *blues tupiniquim* se constitui de práticas musicais ligadas ao *rock* tocado por músicos brancos de origem inglesa e norte-americana. No Brasil o *blues* passa a ser conhecido de uma maneira mais abrangente na década de 1960, década essa marcada pela grande exposição do *rock and roll* na mídia cultural no Brasil e tendo o movimento musical intitulado de *Jovem Guarda*, que mesmo não sendo o único movimento musical do período, como o que teve maior alcance popular trazendo o *rock* para o grande público.

Portanto, é correto afirmar que mesmo tendo influenciado musicalmente

os estilos citados nos parágrafos acima, o *blues* propriamente dito, só passou a ser ouvido e apreciado após o advento de todos estes estilos musicais dos quais foi de uma maneira ou de outra, seu percussor, inclusive no caso do *rock and roll*.

Neste período o *blues* no Brasil passa a ser conhecido de uma maneira paralela pelos que se interessavam num primeiro momento pelo *rock and roll*. Roberto Muggiati comenta sobre o fato do *blues* ter se tornado conhecido no panorama musical brasileiro de forma tardia:

Graças aos modernos meios de comunicação, o *blues* expandiu-se pelo mundo e chegou também ao Brasil. Ironicamente – apesar de ser o mais antigo – foi o último dos estilos musicais a invadir a nossa praia. (MUGGIATI, 1995, p.190)

A década de 1970 traz meio que uma continuação do que estava sendo vivido nos anos 1960, e somente a partir de 1980 o cenário musical brasileiro presencia uma safra de músicos nacionais essencialmente pertencentes ao universo do *blues*.

O *blues* teve grande força no cenário nacional durante a década de 1980 principalmente do meio para o fim da década com a realização de inúmeras turnês a apresentações de grandes nomes inclusive alguns com renome mundial. Carlos Rubens Garcia Alves em sua monografia que recebeu o título de *Musicalidade, cultura e uma sociologia da produção artístico – musical do blues cearense* comenta sobre esse período:

Ou seja, a partir do final dos anos 80, no Brasil, há a concepção de uma cena *blues* tendo como características bandas específicas e festivais destinados a promover o estilo. Esses festivais foram importantes para o gênero, pois promoviam o encontro de grandes nomes do *Blues* mundial com a “semente” daquilo que posteriormente se tornaria a “cena brasileira do *Blues*”. Devido à troca de experiências o *Blues* Brasileiro passa a adquirir seu próprio vocabulário musical, sobressaindo-se cantores e bandas que compuseram a versão nacional do estilo. (ALVES, 2015, p. 37 - 38)

A forte cena que se formou no *blues* brasileiro na década de 1980 onde, dentre muitos músicos de talento, se destacaram: Celso Blues Boy, André Christovam, Blues Etilicos, Nuno Mindelis, não conseguiu se manter com a mesma força na década seguinte.

Muggiati traça um panorama onde é descrito cronologicamente o cenário

do *blues* no Brasil da década de 1950 até meados da década de 1980:

O *blues* pegou carona no repertório do *jazz*, como pegou carona nos movimentos seguintes: o *rock'n'roll* dos anos 50, o *rock* britânico e americano dos anos 60, até os antípodas *New Wave* e *punk* dos anos 70. Só em meados dos anos 70 começaram a brotar por aqui as primeiras bandas exclusivamente de *blues*, em sua maioria formadas por jovens brancos de classe média saturados do *rock* e que não conseguiam encontrar na *M.P.B.* uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida. Os festivais de *jazz* de São Paulo (1978 e 1980), Rio – Monterey (1980) e *Free Jazz* (Rio & São Paulo, a partir de 1985, trouxeram ao Brasil importantes figuras do *blues*, como John Lee Hooker, Champion Jack Dupree, B.B. King, Albert King, Albert Collins, Joe Williams, Clarence “Gatemouth” Brown, Bo Diddley. A Noite de *Blues* do *Free Jazz* tornou-se a mais concorrida do festival, reunindo *bluesman* de todos os matizes, velhos e novos, brancos e negros. (MUGGIATI, 1995, p.191)

De acordo com as palavras de André Christovam constantes no artigo escrito por Eugênio Martins Júnior em reportagem feita para a revista *Ao Vivo*, na década de 1990 os músicos brasileiros deixaram de concretizar o *blues* no cenário musical brasileiro ao privilegiarem o uso da língua inglesa em suas interpretações em vez de comporem no idioma nacional. Segundo as palavras do próprio músico:

Na época não tivemos alguém para direcionar isso. Num dia ruim o pessoal do *blues* tocava muito melhor do qualquer um do *rock* em dia bom. Se tivéssemos tido essa visão, teríamos deixado todo mundo no chinelo. Eu mesmo não tive essa competência. (CHRISTOVAM apud MARTINS JUNIOR, 2009)

Essa indecisão sobre qual idioma a ser interpretado nas letras sempre se constituiu no grande dilema dos *bluesmans* brasileiros.

Mesmo com essas limitações e contratemplos o *blues* consegue se manter firme no cenário musical durante a década de 1990. Durante este período, vários músicos lendários apresentam-se em solo brasileiro fazendo com que as gravadoras descubram a existência de um grande público fiel ao estilo e isso origina o surgimento de inúmeras bandas de *blues* por todo o país. Carlos Rubens Garcia Alves comenta a respeito:

Por sua vez, no ano de 1989, acontece na cidade de Ribeirão Preto/SP o I Festival internacional de *Blues* no Brasil. Com a presença de grandes nomes do *Blues* mundial como: Buddy Guy, Junior Wells, Albert Collins, Magic Slim e Etta James, tal festival teve como representantes brasileiros André Cristovam e a Blues Etilicos. No ano de 1990, o 2º festival aconteceu em São Paulo no ginásio do Ibirapuera, e as atrações foram Koko Taylor, Bo Diddley, Magic Slim, John Hammond, The Kinsey Report & Big Daddy Kinsey. Nos anos

90, o país se torna uma “rota do *Blues*”, contando com apresentações de grandes nomes do gênero, e o crescimento de um público específico para o estilo. Nesse contexto, há uma diversificação de nomes e bandas de *Blues* de Norte a Sul do país e também o surgimento de casas especializadas para o estilo. (ALVES, 2015, p.38)

Do ano 2000 até a atualidade observa-se o surgimento de muitas *bluesbands* em território nacional. E com a grande difusão e popularização do uso da *internet* somando-se a possibilidade cada vez maior de se produzir discos de maneira independente, o circuito musical relacionado ao *blues* se mantém com bandas e produtoras movimentando uma agitada agenda cultural centralizada, como sempre foi, no circuito Rio-São Paulo.

Para além desse eixo é possível de se encontrar *bluesmans* nos demais estados da federação, como por exemplo, nos estados do Ceará, Mato Grosso, Bahia e até mesmo da região Norte do país de onde foram revelados excelentes músicos ligados ao *blues*.

Interessante perceber que essa difusão do *blues* por todo o território nacional faz com que apareça as características regionais na forma de se tocar e ouvir o *blues*. Fazendo com que ele seja ouvido e interpretado com diferentes sotaques.

O *bluesman* soteropolitano Icaro Britto comenta sobre a maneira particular do *blues* se se expressar em cada região onde ele é tocado ou ouvido, gerando diferentes percepções sobre o estilo nos diferentes lugares pelos quais ele passa.

Em entrevista concedida a Eric Hora Fontes Pereira, entrevista esta constante em sua dissertação intitulada *Falas e Sonoridades do blues em Salvador: Uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais*, Icaro tece os seguintes comentários relatando as peculiaridades que o *blues* adquire ao ser tocado e apreciado pelos baianos, no caso, mais precisamente, os habitantes da capital baiana:

Eu não sei se eu sou a melhor pessoa pra responder, porque às vezes quem tá dentro observa muito menos do que quem tá fora. Porque, às vezes, você tá muito acostumado com o que ouve, com as coisas que você participa, pra ter referência comparativa. Mas, eu já vi algumas pessoas comentarem que o *blues* na Bahia teria um *swing* diferente. Eu acho que o povo baiano tem uma característica naturalmente percussiva, muito rítmica. Toda música tem que ser rítmica, mas como a música tem muito ritmo, muita célula rítmica, muito particular essa percussão, eu acho que tá assimilada de forma natural nas pessoas.

Talvez a contagem do ritmo, a divisão de tempo, eu acho que isso tá muito bem enraizado na cultura. E isso acaba aparecendo, essa coisa do ritmo. (HORA, 2014, p.100)

Nesse âmbito, Icaro citou um relato do gaitista carioca Jefferson Gonçalves, que revelou gostar de tocar na Bahia porque “toda vez que puxava aplauso da platéia, a platéia batia no ritmo certo”. (HORA, 2014, p.100)

A próxima parte dessa dissertação de mestrado será fundamentado na elaboração de uma metodologia de ensino tendo como tema condutor todos os assuntos e prismas históricos discutidos e apresentados nas partes anteriores.

Trazendo, portanto, a reflexão e a discussão de temas relativos ao universo cultural e musical que estão presentes de maneira muito latente em nossas vidas cotidianas e mais ainda no imaginário e na formação intelectual e cultural de jovens e crianças inseridos no contexto escolar, frequentando escolas e órgãos ligados a educação e cultura, bem como locais onde são praticadas estas formas de conhecimento, gerando assim o que vem a ser a vida social e principalmente a vida cultural destes alunos.

Lembrando que este material a ser apresentado na próxima parte, estará concatenado o máximo possível com as normas e diretrizes ligadas à prática de ensino no país.

PARTE III

A MÚSICA DO GUETO COMO ELEMENTO CULTURAL NO ENSINO DE HISTÓRIA

Nesta terceira e última parte será apresentada uma proposta de ensino que traga uma reflexão sobre os fatores sociais que desencadearam um processo de identidade cultural e do qual se originam as manifestações artísticas mais precisamente constitutivas do que conhecemos como universo musical.

Estas manifestações artísticas foram originadas por situações vividas no campo social de pessoas pertencentes a comunidades exploradas economicamente e que, posteriormente, foram denominadas de periferias. Esta situação de estar à margem repercute em todos os campos existenciais destes indivíduos.

A proposta de ensino baseia-se primordialmente numa forma de apresentar estas músicas trazendo informações que retratam os elementos formativos que tornaram possíveis a existência de tais manifestações.

O grande objetivo desta prática pedagógica é fazer com que o aluno tenha oportunidade de alcançar uma compreensão das manifestações artísticas vividas na sociedade, tornando assim, através do ensino de História, possível que eles tracem um paralelo e discutam os motivos à cerca de produtos ligados ao universo cultural e que estão à sua volta.

Luciano Azambuja considera que os resultados obtidos pela transmissão de conteúdos ligados ao universo musical proporcionam aos alunos, uma mobilização na percepção histórico temporal, trazendo a compreensão das competências e dimensões da consciência histórica, desencadeando reflexões sobre os temas a elas relacionados. (AZAMBUJA, 2017, p.11)

Buscamos, através desta reflexão, compreender os elementos constantes neste processo cultural e também os objetivos e práticas realizadas pela indústria para que a sociedade consuma produtos, não só a música, mas roupas artigos e até mesmo uma ideologia presente nestes produtos. A ideia é que o mercado faz com que estes jovens adotem determinadas posturas, influenciados pelo consumo de produtos ligados a indústria cultural dos quais estes jovens são o principal alvo.

A intervenção na escola de conteúdos críticos tem como objetivo que os jovens adotem uma visão mais reflexiva evitando assim que não sejam submersos em um consumismo que os tornem adeptos de práticas das quais não possuam o mínimo de consciência.

Também deve se levar em conta que, alguns destes alunos, que receberão este conteúdo apresentado na dissertação, e que estarão na faixa dos 13 e 14 anos, se originam de famílias que talvez não vivenciaram cotidianamente, uma realidade opressora, e que num número ainda mais reduzido, são originados de famílias de alto poder aquisitivo, ou seja, que possivelmente em algum período de sua história exploraram a mão de obra de outros indivíduos.

Para este reduzido número de alunos a exposição de temas ligados ao campo social e artístico originados de classes exploradas e marginalizadas pela sociedade trazem a oportunidade de se realizar uma reflexão que os permitam contemplar outra visão tornando possível compreender a existência das desigualdades tão presentes em nossa sociedade.

Após esta breve descrição sobre os fatores elementares que constituirão esta prática de ensino, bem como uma idéia geral, uma contextualização da realidade social e de como será transmitido este conhecimento aos alunos passamos para a exposição e a prática deste ensino propriamente dita trazendo músicas e conteúdos didáticos inerentes a essas músicas.

Utilizarei, através da busca de uma prática de ensino, o conteúdo rítmico, cultural e lírico de sete peças musicais ligadas ao universo do Blues. Buscando, dessa maneira, informar aos alunos os fatos e contextos históricos relevantes e presentes em tais peças sejam eles ligados a biografia dos artistas ou aos elementos culturais provenientes dos diversos campos em que estão caracterizados.

Abordagens Didáticas.

Ao realizar estas atividades o primeiro passo é selecionar músicas que possam ser traduzidas, para leitura e compreensão do conteúdo e, posteriormente, ouvir a canção para entrar em contato com sua expressão melódica.

1 - Poor Man Blues¹

Letra e Música: Bessie Smith

Mister Rich Man, Rich Man
Open up your heart and mind
Mister Rich Man, Rich Man
Open up your heart and mind
Give the poor man a chance
Help stop these hard, hard time
While you livin' in your mansion
You don't know what hard time means
While you livin' in your mansion
You don't know what hard time means
Oh, workin' man's wife is starvin'
Your wife is livin' like a queen
Please, listen to my pleadin'
'Cause I can't stand these hard time long
Oh, listen to my pleadin'
Can't stand these hard time long
They'll make an honest man do things
That you know is wrong
All man fought all the battles
All man would fight again today
All man fought all the battles
All man would fight again today
He would do anything you ask him
In the name of the U.S.A
Now the war is over
All man must live the same as you
Now the war is over
All man must live the same as you
If it wasn't for the poor man
Mister Rich Man what would you do?²

1 – Contextualizando a canção:

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ykl6o4GAEq8>> .Acesso em: 15 fev. 2019.

2 Disponível em : <<https://www.letras.mus.br/bessie-smith/526537/>>.Acesso em: 15 fev. 2019.

Segue a tradução: *Blues* do homem pobre: Homem Rico Abra seu coração e mente/ Homem Rico Abra seu coração e mente/ Dê ao pobre homem uma chance /Ajude a parar esses momentos difíceis/ Enquanto você vive em sua mansão/ Você não sabe o que é difícil Enquanto você vive em sua mansão Você não sabe o que é difícil/ Oh, a esposa do homem que trabalha está passando fome/Sua esposa está viva como uma rainha Por favor, ouça meu pedido/ Porque eu não suporto esse tempo difícil/ Oh, ouça meu palavrorio/ Não suporto esse tempo difícil/ Eles vão fazer um homem honesto fazer as coisas/ Que você sabe que está errado/ Todo homem lutou todas as batalhas/ Todo homem lutaria novamente hoje/ Todo homem lutou todas as batalhas /Todo homem lutaria novamente hoje/ Ele faria qualquer coisa que você perguntasse a ele/ Em nome dos E.U.A./ Agora a guerra acabou/ Todo homem deve viver o mesmo que você/ Agora a guerra acabou/ Todo homem deve viver o mesmo que você /Se não fosse pelo pobre homem/ Homem rico, o que você faria?

Faixa composta e gravada por Bessie Smith em 1928 e relançada em 1993 pela Columbia Records em formato *CD*, esta música retrata de maneira bem crua e direta a situação social vivida pelos negros americanos mesmo depois de terem como declarada sua suposta liberdade proveniente ao fim da escravidão.

Bessie Smith escreve versos retratando o cotidiano opulento vivido pela elite norte-americana, cotidiano esse edificado sobre a égide da escravidão.

A composição é uma grande oportunidade de levar aos alunos uma reflexão sobre o contexto de exploração e as consequências que eles acarretam e que são refletidos de maneira negativa na existência dos indivíduos por ele subjugados.

Numa abordagem didática torna-se possível a realização de um paralelo com músicas atuais que contêm em suas letras um discurso de cunho político e social, principalmente no caso do *rap*, que, mesmo estando absorvido pela mídia cultural ainda traz em grande parte de suas composições a insatisfação ocasionada pelas desigualdades sociais, insatisfação essa presente de maneira predominante na composição desta cantora fundamental na história do *Blues*.

A ponte entre o *blues* e o *rap* constantes na temática utilizada na composição de seus versos, somando-se ao fato de ambas se originarem de um contexto repressor vividos por negros marginalizados, proporcionarão ao aluno, principalmente o negro morador da periferia, uma reflexão muito próxima da realidade vivenciada em seu cotidiano, representando também para o branco nascido nas classes dominantes uma chance de contemplar uma interpretação advinda dos sujeitos históricos que foram usados como artífices num complexo sistema exploratório, e, além disso, apresentados a um contexto em que os antepassados desta mesma classe dominante foram os responsáveis e, portanto, os opressores destes indivíduos marginalizados.

Lembrando que, o *blues* e o *rap* são estilos musicais distintos em suas estruturas musicais e nos fatos que proporcionaram sua existência, mas encontram similaridades que os aproximam no que diz respeito ao contexto sócio – cultural de ambos os estilos.

2 - I won't back no more³

Letra e música: Blind Gary Davis

I'm gonna run through the streets of the city
Where my Lord have gone on before
I'm gonna sit down on the banks of the river
I won't be back no more
All my crying will be over
I won't have to cry no more
I'm gonna sit down on the banks of the river
And I won't be back no more
We're gonna have a good time when we all
get there
Gonna crown Him Lord of all
I'm gonna sit down on the banks of the river
God knows I won't be back no more
Hallelujah!
Well, well
Oh, well
Oh, oh, yeah!
Oh, God knows
Well gonna be where no lies be told on me
When I get on the other side
I'm gonna sit down on the banks of the river
Well I won't be back no more
Tell God all about my troubles
That I had in this world here below
I'm gonna sit down on the banks of the river
Hey!
I'm gonna fly from mansion to mansion
When I get on the other side
I'm gonna sit down on the banks of the river
Well I won't be back no more
Gonna meet my mother and my father
And my sisters and my brothers too
Yeah!
What?
I'll be where I won't have to say no more
goodbyes
And won't have to part no more
Yeah, sit down on the banks of the river
Lord I won't be back no more⁴

3Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUxybmjXqml>> Acesso em 18 de fev. de 2019.

4Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/rev-gary-davis/i-wont-be-back-no-more/traducao.html>>. Acesso em: 18 de fev. 2019. Segue a tradução: Eu não vou voltar nunca mais: Eu vou correr pelas ruas da cidade/Sempre que o meu Senhor ter ido antes/Eu vou sentar-se nas margens do rio/Eu não vou voltar nunca mais/Todo o meu choro será mais/Eu não vou ter que chorar não mais/Eu vou sentar-se nas margens do rio/E eu não vou estar de volta mais/Nós vamos ter um bom tempo quando todos nós chegar lá/Indo coroi como Senhor de tudo/Eu vou sentar-se nas margens do rio/Deus sabe que

O primeiro registro fonográfico desta faixa está incluído no disco do *bluesman* Blind Gary Davis: *Live at Newport Festival* de 1968.

Trata-se de um lamento épico que remonta a velha tradição dos *spirituals*, hinos de cunho espiritualista que remontam a uma tradição ainda mais antiga e proveniente da África, e que junto a outros elementos formam a matriz cultural e melódica do que posteriormente se convencionou chamar de *blues*.

A vida de Gary Davis, Blind Gary Davis, ou, Reverendo Blind Gary Davis como ficou mais conhecido após sua conversão ao protestantismo, pode ser considerada uma ode ao *blues* com temáticas espiritualistas cantadas nas ruas, no caso de Gary Davis no Harlem, bairro negro de Nova York, e que constam, nas suas execuções, de números cantados e acompanhados de sua guitarra, e em algumas faixas o uso de uma harmônica, tocada pelo próprio Blind Gary Davis e que se configura sobre as características já vividas e apresentadas pela tradição de cantores cegos tocando pelas ruas os seus *blues* em troca de quantias irrisórias depositadas pelos transeuntes em seu chapéu.

Davis começou como um músico de rua, cantando o cotidiano vivido pelos que nela sobreviviam, e suas letras baseadas na realidade do Harlem, um dos locais mais perigosos do planeta, retratando em suas letras toda a problemática do submundo das grandes cidades e tendo como personagens putas, traficantes e policiais corruptos. Os álbuns *American Street Songs* (1956), *Harlem Street Singer* (1960) marcam esse período.

Neste período Davis retrata em suas letras muito do que cantores de *rap* escreveriam vários anos depois ao transporem de maneira crua o violento cotidiano do Harlem.

Esse tipo de canção pode ser utilizado como prática do ensino de História na sala de aula trazendo informações que proporcionem ao aluno traçar um paralelo do *blues*, universo estranho e distante do gosto musical da maioria dos

não vai voltar nunca mais/Aleluia!/Bem, bem/Oh, bem/Oh, oh, yeah!/Oh, Deus sabe/Bem vai ser onde não há mentiras ser dito sobre mim/Quando eu chegar do outro lado/Eu vou sentar-se nas margens do rio/Bem, eu não voltarei nunca mais/Diga a Deus todos os meus problemas/Que eu tinha nesse mundo aqui embaixo/Eu vou sentar-se nas margens do rio/Hey!/Eu vou voar de mansão à mansão/Quando eu chegar do outro lado/Eu vou sentar-se nas margens do rio/Bem, eu não voltarei nunca mais/Vou conhecer a minha mãe e meu pai/E minhas irmãs e meus irmãos também/Yeah!/O quê?/Vou estar onde eu não tenho que dizer adeus não mais/E não terá a parte mais/Sim, sente-se nas margens do rio/Senhor, eu não voltarei nunca mais.

alunos, ao *rap*, de longa data já incorporado as grandes mídias e com uma ampla divulgação e aceitação de sua estrutura musical.

O *Rap* conta com uma identificação imediata junto ao público jovem e mesmo assim continua mantendo viva a crueza de sua sonoridade junto as temáticas sociais nele inseridas, mas que também estão em grande escala inseridas, e de maneira pioneira no universo do *Blues*.

Essa fase mundana de Davis logo se converte para canções espiritualistas, fazendo com que suas letras busque a conscientização dos indivíduos martirizados pela escravidão da marginalidade e busquem a superação destes desafios.

Essa transformação se inicia no disco *A little more faith* e se estende pelo restante de sua longa carreira. O mergulho do *bluesman* Blind Gary Davis nesta transcendentalidade e superação das dificuldades através da fé e cantada através de *blues* que retratam a antiga tradição dos *spirituals* o transformam em Reverend Gary Davis.

Este também é mais um prisma a ser trabalhado pelo ensino em sala de aula trazendo assim para os jovens a questão da superação necessária para pessoas que necessitavam transpor pelo seu cotidiano de pobreza e discriminação racial e social, e no caso de Davis, além desses fatores, a cegueira.

E toda essa sua superação transposta para suas letras, sendo transmitidas em forma de aulas expositivas a jovens, que enfrentando uma complexa fase de afirmação, adequação ou não adequação aos padrões comportamentais exigidos, entrando em contato com esta temática, principalmente aqueles jovens provenientes dos cotidianos retratados por estas letras, se identificarão de maneira que se torne bem mais possível e intensa a reflexão de temas históricos presentes nestes contextos.

3) *I'm gonna fight for you J.B.*⁵

Letra e música: John Mayall
I'm gonna fight for you J.B.
Your passing made so many cry
I'm gonna fight for you J.B.
Your passing made so many cry
But you're resting now from trouble
Out in God's land beyond the sky

⁵Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7nxJtb-kL64>> Acesso em 19 de fev. de 2019.

I believe you got a bad deal
And that's something I want put right
I believe you got a bad deal
And that's something I want put right
Get the people to hear your blues
Keep them thinking day and night
You were born in Mississippi
And now your body's laid to rest down there
You were born in Mississippi
And now your body's laid to rest down there
But I'm fighting for you J.B.
I want your blues heard everywhere⁶

Este *blues* gravado por John Mayall em 1969, traz em sua letra uma homenagem ao *bluesman* J.B. Lenoir, morto por ferimentos causados por um acidente automobilístico na cidade de Urbana, do estado norte-americano de Illinois e que por negligência médico-hospitalar somente foi atendido cerca de três semanas após o ocorrido.

Seu atendimento foi negligenciado pelo fato de ser negro e também por ter conseguido notoriedade no meio musical através de seus *blues* carregados de protestos e que se constituíram de verdadeiros petardos anti-stablishment como no caso de *Vietnam blues* criticando a participação dos E.U.A., principalmente do alto contingente de combatentes negros no conflito, e também *Korea blues* criticando a participação norte-americana, também neste conflito um grande contingente de combatentes negros foram convocados, na guerra da Coreia entre 1950 e 1953.

John Mayall também participou do combate como soldado pelo exército inglês, mas o que o levou a homenagear J.B. foi a grande admiração que o *bluesman* britânico tinha por Lenoir e sua qualidade musical aliada as suas letras politizadas reforçou o que viria posteriormente como música de protesto encabeçada pelo *rock and roll* do final dos anos 1960.

6 Disponível em: < https://www.google.com.br/search?ei=r4FsXP2PM_B5OUPwZiHwAI&q=tradutor+on+line&oq=tradutor+on+line&gs_l=psy-ab.3..0l10.3617.11144..12322...0.0..3.324.4492.0j9j10j2.....0....1..gws-wiz.....0..0i71j33i21j33i160j0i131j0i67.LDkwOAI4veU > Acesso em 19 de fev. de 2019. Segue a tradução: Eu vou lutar por você J.B. : Eu vou lutar por você J.B./Sua passagem fez muitos chorarem/ Eu vou lutar por você J.B./Sua passagem fez muitos chorarem/Mas você está descansando agora de problemas/Na terra de Deus além do céu/Eu acredito que você tenha um mau negócio/E isso é algo que eu quero colocar bem/Eu acredito que você tenha um mau negócio/E isso é algo que eu quero colocar bem/Faça as pessoas ouvirem o seu *blues*/Mantê-los pensando dia e noite/Você nasceu no Mississippi/E agora seu corpo está deitado para descansar lá embaixo/Você nasceu no Mississippi/E agora seu corpo está deitado para descansar lá embaixo/Mas eu estou lutando por você J.B./Eu quero o seu *blues* ouvido em todos os lugares.

O mesmo John Mayall compôs outra faixa registrando o luto e o lamento pela perda do *bluesman* tendo como título: *The death of J.B. Lenoir*, e constante no repertório do disco *Crusade* (1967) gravado por John Mayall e the Bluesbrakers.

Esta faixa foi gravada no auge do movimento que veio a ser conhecido como *british blues*, e que conforme mostrado anteriormente neste relatório, consistiu na descoberta do *blues* norte americano pela juventude branca da Inglaterra, e que de maneira quase que desproposita, causou o ressurgimento do estilo ao atravessar o oceano rumo ao cenário europeu, promovendo assim o retorno de vários artistas norte-americanos ligados ao *blues*, e que viviam um ostracismo originado pelo grande apelo que outros estilos, então adotados pela mídia cultural, relegaram ao *blues*.

Penso que se constitui numa interessante proposta de ensino, a relação que pode ser feita entre a mobilidade cultural, relatando que a música não se constitui num elemento estático e pertencente a um só lugar, e sim num processo dinâmico em que as linguagens culturais e elementos artísticos se transformam originando através de conceitos e estruturas já existentes outras formas dotadas de aspectos originais.

Ou seja, renovando-se e constituindo-se em novas formas, mesmo que originadas de outras já existentes, e que neste caso se torna ainda mais interessante pelo fato do *blues* ser uma das expressões musicais mais antigas do cenário musical pós-capitalista e causar o interesse de jovens músicos, muitos deles quase adolescentes como os jovens músicos ingleses que, de maneira irreverente, causaram esse *revival* do *blues* norte americano.

Introduzindo uma nova roupagem no estilo e, como consequência, fazendo com que o tradicional *blues* norte-americano ressurgisse e fosse introduzido no cenário musical europeu, fortalecendo ainda mais suas raízes e se expandindo através de inúmeras ramificações incorporando-se nos estilos já existentes, e, além disso, ajudando a criar novos e diferentes estilos musicais.

3 - *Respect*⁷

Letra: Otis Redding

Música: Aretha Franklin

⁷ Disponível em : < <https://www.youtube.com/watch?v=6FOUqQt3Kg0>> Acesso em 20 de fev. de 2019.

What you want
 Baby, I got
 What you need
 Do you know I got it?
 All I'm askin'
 Is for a little respect when you come home (just a little bit)
 Hey baby (just a little bit) when you get home
 (Just a little bit) mister (just a little bit)
 I ain't gonna do you wrong while you're gone
 Ain't gonna do you wrong, 'cause I don't wan na
 All I'm askin'
 Is for a little respect when you come home (just a little bit)
 Baby (just a little bit) when you get home (just a little bit)
 Yeah (just a little bit)
 I'm about to give you all of my money
 And all I'm askin' in return, honey
 Is to give me my propers
 When you get home (just a, just a, just a, just a)
 Yeah, baby (just a, just a, just a, just a)
 When you get home (just a little bit)
 Yeah (just a little bit)
 Ooh, your kisses
 Sweeter than honey
 And guess what?
 So is my money
 All I want you to do or me
 Is give it to me when you get home (re, re, re, re)
 Yeah, baby (re, re, re, re)
 Whip it to me (respect, jus t a little bit)
 When you get home, now (just a little bit)
 R-E-S-P-E-C-T
 Find out what it means to me
 R-E-S-P-E-C-T
 Take care, TCB
 Oh (sock it to me, sock it to me)
 (Sock it to me, sock it to me)
 A little respect (sock it to me, sock it to me)
 Sock it to me, sock it to me)
 Whoa, babe (just a little bit)
 A little respect (just a little bit)
 I get tired (just a little bit)
 Keep on tryin' (just a little bit)
 You're runnin' out of fools' (jus t a little bit)
 And I ain't lyin' (just a little bit)
 (Re, re, re, re) 'spect
 When you come home (re, re, re, re)
 Or you might walk in (respect, just a little bit)
 And find out I'm gone (just a little bit)
 I got to have (just a little bit)

A little respect (just a little bit)⁸

Esta música composta por Otis Redding obteve uma repercussão muito maior através da versão gravada por Aretha Franklin e constante no repertório do álbum *I Never Loved a Man the Way I Love You* (1967) onde a faixa ganhou uma roupagem diferente da versão original gravada por Otis, mesmo que mantendo a base rítmica característica da *soul music*, na versão de Aretha os arranjos além do *soul* enveredam para flertes com o *funk*, somando-se a isso, Aretha inverteu o pronome masculino cantado por Otis na versão original.

Além da letra, esta música figura nesta lista pelo fato de ser cantada por uma das mais aclamadas cantoras da música popular de todos os tempos, conhecida por *Lady Soul*, incorporando elementos que a imprensa musical veio a chamar de *funk* mas que durante sua carreira cantou diversas faixas onde interpretou o sentimento *blues*.

A presença deste clássico da *soul music* nesta listagem vem de encontro ao que é relatado na segunda parte deste relatório, onde foi traçada uma linha evolutiva do *blues*, originando e influenciando vários estilos musicais, e tendo o *soul* como um descendente direto em sua escala evolutiva.

Com o passar do tempo, o *blues* foi expandindo suas estruturas musicais e conquistando novos espaços culturais angariando desta maneira, novos admiradores, proporcionando assim o surgimento de músicos provenientes desta

8 Disponível em : < <https://www.letras.mus.br/aretha-franklin/15326/traducao.html> > Acesso em 20 de fev. de 2019. Segue a tradução: Respeito: O que você quer/Querido, eu tenho/O que você precisa/Você sabia que eu tenho?/Tudo que eu estou pedindo/É um pouco de respeito quando você vier pra casa (só um pouquinho)/Ei, meu bem (só um pouquinho) quando chegar em casa/(Só um pouquinho) senhor (só um pouquinho)/Eu não vou cometer o mesmo erro que você quando você tiver fora/Eu não vou cometer o mesmo erro que você, porque não quero/Tudo que estou pedindo/É um pouco de respeito quando você vier pra casa (só um pouquinho)/Querido (só um pouquinho) quando você chegar em casa (só um pouquinho)/Sim (só um pouquinho)/Eu estou prestes a te dar todo o meu dinheiro/E tudo o que eu estou pedindo em troca, docinho/É dar-me o que é meu por direito/Quando você chegar em casa (só um, só um, só um, só um)/É, querido (só um, só um, só um)/Quando você chegar em casa (só um pouquinho)/Sim (só um pouquinho)/Ooh, seus beijos/Mais doces que mel/E advinha?/Meu dinheiro também é/Tudo que eu quero que faça por mim/É me dar quando você chegar em casa (re, re, re, re)/É, querido (re, re, re, re)/Manda ver (respeito, só um pouquinho)/Quando você chegar em casa, agora (só um pouquinho)/R-E-S-P-E-I-T-O/Descubra o que isso significa pra mim/R-E-S-P-E-I-T-O/Se cuida, TCB/Oh (fale comigo, fale comigo)/(Fale comigo, fale comigo)/Um pouco de respeito (fale comigo, fale comigo)/(Fale comigo, fale comigo)/Whoa, querido (só um pouquinho)/Um pouco de respeito (só um pouquinho)/Eu estou cansada (só um pouquinho)/De continuar tentando (só um pouquinho)/Você está perdendo a moral aqui (um pouquinho)/E eu não estou mentindo (só um pouquinho)/(Re, re, re, re) 'speito/Quando você vier pra casa (re, re, re, re)/Pode ser que você chegue (só um pouquinho)/E descubra que eu fui embora (só um pouquinho)/Eu tenho que ter (só um pouquinho)/Um pouco de respeito (só um pouquinho).

raiz musical ligada ao *blues*, mas que, devido a esse processo de expansão musical traziam novos elementos, aprimorando e dando uma nova interpretação a ritmos já conhecidos.

No que diz respeito a letra, vejo como fator de grande relevância trazer a questão do ponto de vista da mulher sobre o cotidiano de suas vidas, e no caso deste contexto, carregado de referências ligadas a história das mulheres no *blues*, recordando o papel fundamental que sempre tiveram no estilo e que está presente num tópico da primeira parte deste relatório.

Voltando a temática explorada pela letra desta canção, ao expor um conteúdo didático referente a esse assunto em sala de aula, vislumbro a possibilidade de várias alternativas que tragam diferentes perspectivas sob o aprendizado destes alunos.

Para as jovens alunas um momento de serem apresentadas a personagens que trouxeram à tona, de uma maneira bem direta a realidade opressora em que grande parte das mulheres vivem, seja no campo sexual, e nas desigualdades enfrentadas no mercado de trabalho onde, assim como no campo sexual e comportamental, ainda persistem certas práticas que buscam reduzir e desprezar o valor do papel feminino no campo social e histórico da humanidade.

E estas obras musicais trazem uma mensagem mobilizadora e reflexiva, pois através do ritmo, da mensagem e da expressão artística o ser humano interage em diferentes campos de sua sensibilidade, e que como almejado nestas aulas, alcancem uma maior compreensão das condições existenciais nas quais estamos inseridos e que fazem parte do viver em sociedade e essa maior compreensão resultará no que chamamos de consciência histórica.

Para os alunos isto representa, além de todos os fatores também percebidos pelas alunas, a oportunidade da obtenção de um nível maior de compreensão e reflexão dos aspectos históricos que ocasionaram estas manifestações artísticas, bem como sua repercussão e perspectiva de mudança que trazem estas obras musicais., fazendo com que estes alunos busquem uma evolução que os conduzam a mudar este histórico repressivo, e isto também pode ser um resultado obtido dentro da prática de aprendizado ligada ao ensino histórico.

4 - (*Funk*) Até o caroço⁹

Letra: B Negão

Música: Os seletores de Frequência

Tu tá sozinho na tua, plena força é soltura

Definição: Essa é sua decisão

Pros outros cê tá à toa, mas sua cabeça não para,

maquinando qual será a próxima parada

Na mente, a necessidade de ser coerente

Nas veias, o sangue determinado a não sair da corrente

Muitas idéias na cabeça, pouco dinheiro no bolso

Pode crê, cumpadi, tu é *funk* até o caroço...

Funk até o caroço

E atenção, o ministério do Paulão adverte:

mussiroca na água provoca zunido

incômodo, mal-estar e purulência na

epiderme... Portanto, se você tem entre

cinco e cento e quinze anos, vacine-se já na

junta mais próxima da sua caxanga

Lembre-se: conselho depois do erro é como remédio depois do enterro

E falando nisso, meu cumpadi Pedro, *funk*representante

do manifesto 021 (sopra o *funk*), pra que finalmente reine a alegria

geral, sopra meu filho, sopra o seu metal

Sem caozada, sem alvoroço

No seu estilo, *funk* até o caroço.¹⁰

Representando o *funk* nesta lista, selecionei este número escrito e cantado pelo *rapper* carioca B Negão e tocado pelo seu conjunto denominado Seletores de Frequência, esta faixa está presente no álbum de estréia e que recebeu o título de *B Negão e os Seletores de Frequência apresentam: Enxugando Gelo* (2003).

B Negão é o nome artístico de Bernardo Santos, *rapper* que se tornou famoso pela sua participação no Planet Hemp, banda muito popular da década de 1990 que cantava o cotidiano da vida suburbana carioca e militava pela legalização da maconha, banda na qual dividia os vocais com Marcelo D2 e Gustavo Black Alien, participando dos três discos de estúdio da banda.

Assim como o Planet Hemp, os Seletores de Frequência transitam entre várias sonoridades, tendo como principais referências o *rap*, o *funk* e a *soul music*. Escolhi esta faixa por uma série de fatores. Entre eles o fato de sua

⁹Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Zp8NCWX4yiE> > acesso em 21 de fev. de 2019.

¹⁰ Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/bnegao/132530/> > Acesso em: 21 de fev. de 2019.

sonoridade remeter diretamente ao *funk* tocado nas décadas de 1960 e 1970 trazendo elementos pertencentes à matriz sonora do *blues*.

Também pelo fato de ser cantada em português e trazer uma linguagem pertencente ao cotidiano do subúrbio e, portanto, atual e presente no imaginário dos jovens e adolescentes brasileiros.

Sua abordagem didática abre um variado leque de possibilidades, dentre elas: a circularidade de estilos e linguagens de B Negão e seu grupo, que conseguem se deslocar através do tempo e espaço musical mantendo uma mensagem de fácil identidade com a juventude, pois utiliza em larga escala elementos do universo *hip-hop*, tão em voga na indústria musical dos dias atuais. Para se ter uma idéia a faixa *Dorobo*, constante no mesmo álbum da música listada, conta com a participação do *rapper* paulistano Sabotage, ícone do *rap* nacional assassinado com três tiros na cabeça em janeiro de 2003.

O fato do grupo estar em plena atividade, excursionando e se apresentando por todo o território nacional, sendo presença marcante em festivais e nas plataformas digitais ligadas ao consumo de música na internet reforça esta identidade junto ao público jovem.

Outra possibilidade didática a ser explorada está no alto teor crítico e politizado de B Negão, estilo este presente desde a época do Planet Hemp. Mesmo que o número musical que figura nesta lista possua uma letra mais despojada e festiva, pois o principal elemento a ser explorado nesta mesma é a sessão rítmica, B Negão ajudou a compor no Planet Hemp letras que se constituíram em poderosos protestos *anti-establishment*, como no caso das faixas *Legalize Já, Não compre, plante!*, *A culpa é de quem...?* ,

Continuando a manter esta veia da crítica social e política em letras de sua banda atual como no caso, dentre outras da faixa *A verdadeira dança do patinho*, presente no repertório do mesmo disco no qual figura (*Funk*) *Até o caroço*.

Considerando o caráter despojado da letra, a reprodução da música em sala de aula se torna bem mais satisfatória, pois traz a oportunidade aos alunos de ouvirem o som constante na faixa e contemplarem as estruturas melódicas que vão diretamente ao encontro do *funk* originado nas periferias novaiorquinas durante a década de 1960.

(*Funk*) *Até o caroço*, traz uma sonoridade pinçada da década de 1960, ou

seja, do auge da música *funk* norte-americana, e portanto um som com total influência dos percussores do estilo apresentado ao mundo pelas performances de grupos como Funkadelic, Parliament, Sly and the Family Stone e James Brown e que influenciaram diretamente artistas nacionais que se lançaram no cenário musical da época e que são referências do estilo no Brasil, tendo maior recepção e notoriedade no Rio de Janeiro através das apresentações de bandas e artistas como Gerson King Combo, Banda Black Rio e Tim Maia.

Portanto, essas características ligadas ao *funk* dos anos 60 e 70, fazem com que o som tocado por B Negão e seu conjunto trafeguem numa linha oposta ao *funk ostentação*, e até mesmo ao *funk pancadão* e o *proibidão* amplamente difundidos pela indústria cultural e erroneamente batizado de *funk*, pois sua estrutura musical em nada, ou muito pouco se relaciona com o *funk* originado nos anos 60.

Somando-se a todas estas possibilidades, o fato de B Negão e os Seletores de Frequência pertencerem ao cenário musical carioca faz com que essa discussão e análise se torne ainda mais interessante, pois ao se abordar esta temática do ponto de vista da raiz histórica, o aluno terá oportunidade de discutir o que é lançado de maneira maciça na mídia cultural, questionando a veracidade de termos, padrões comportamentais e estéticos utilizados por essa mesma mídia e que bombardeia constantemente o seu cotidiano.

5 - Mão-de-obra ilegal¹¹

Letra: Roberto Frejat/George Israel/Mauro Sta.Cecilia

Música: Roberto Frejat

Eu moro no morro
eu moro na rua
só levo esporro
mas eu não tenho culpa

O meu irmão morreu
meu primo se perdeu
a minha mãe pariu
e o meu pai sumiu
Meu nome é Pimpolho
só conheço o caos
é olho por olho
aqui vencem os maus
O meu irmão morreu
meu primo se perdeu

11 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-GZLqmHtFks> > Acesso em: 22 de fev. 2019

a minha mãe pariu
e o meu pai sumiu
Eu queria um tênis bacana
sou mão-de-obra ilegal
são três salários por semana
e tem foto no jornal
Eu vi uma mina maneira
andando com um soldado
parecia estrangeira
e eu agora ando armado.¹²

Esta faixa pertence ao primeiro álbum solo de Roberto Frejat, intitulado *Amor pra recomeçar* (2001), depois de 20 anos como guitarrista e cantor da banda Barão Vermelho, banda da qual é um dos fundadores.

Mão-de-obra ilegal, composta por Frejat, George Israel, saxofonista do conjunto Kid Abelha, e Mauro Sta.Cecília descreve de maneira crua o cotidiano de um menor morador de favela carioca, traficante e personagem do submundo caótico no qual estão inseridos os indivíduos que fazem parte deste cenário social.

O próprio título da música se refere a situação clandestina, em que estão mergulhados grande parte da juventude favelada do Rio de Janeiro e das grandes cidades brasileiras, além da condição marginal de traficante, o menor retratado na letra é explorado pela sua mão de obra, situação ilegal, pois o trabalho infantil é proibido por lei em nosso território.

A estrutura musical constante na faixa une a percussão típica da ancestralidade africana presente na música brasileira remontando aos elementos percussivos ligados ao cultos praticados pelos negros em nosso país desde sua chegada no século XV ao violão e melodias influenciados pelo *blues* e o cancionero popular, que são predominantes na formação musical de Frejat.

O retrato do cotidiano marginal vivido por jovens na favela e todo o contexto histórico envolvendo os dois universos musicais presentes nesta música são os principais fatores que me levaram a escolhê-la para figurar nesta lista e, ambos os fatores, constituem excelentes vias de acesso para que os alunos obtenham um bom material de ensino, ampliando seus conhecimentos e tendo a chance de desenvolverem um senso crítico sobre a nossa complexa sociedade e suas consequentes mazelas, para que a partir disso passem a refletir e propor

12 Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/frejat/79064> > Acesso em: 22 de fev. 2019

mudanças que levem a superação de todos estes fatores que negativizam nossa sociedade fazendo com que não seja possível, portanto, a plena prática da cidadania por todos os indivíduos que, por direito, a possuem.

6) Bomba H¹³

Letra e música: Face da Morte

Só a ideia aqui é face da morte
Que chegou pra ficar não veio pra rebolar
Na batida que apavora o *rap* é foda e não é moda
Foda-se quem se incomoda revolução no ar
Minha rima é bomba h difícil de segurar
Eu cheguei pra somar trocar uma ideia de irmão
E ai sangue bom a coisa aqui não é fácil não
Cheira cola fuma crack
Dá uns tiro toma back enche a cara de cachaça
Ou assistir ao sai de baixo
É melhor pensar um pouco
E ver em qual droga eu me encaixo
Eu acho que nenhuma vale a pena
To fora desse esquema
Eu quero ir pra bem distante
Espere um instante que eu vou pra beira mar
Pegar um táxi pra estação lunar
Quem sabe de lá eu consiga ver entender
Melhore esse mundo imundo
E como disse Zé Ramalho "e vida de gado!"
Baralho marcado não entendo esse jogo
Tão me fazendo de bobo
Vê se pode no congresso muda
A lei em beneficio da fome
Enquanto o pobre passa fome é humilhado e só se fode
Nas ruas eu vejo as tropas de choque
Trocando tiro na favela
O sangue escorre nas vielas
Quem tem fé acende vela
O corpo rola no escadão essa é a missão
De um militar de baixo e alto escalão
Nos quartéis eles ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão
Com força de Deus é que vamos mudar
Paranauê paranauê Paraná
A revolta daqui é o medo de lá
Paranauê paranauê Paraná
O estudo daqui é o medo de lá

13 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SVHjYERkoug> > Acesso em 23 de fev. de 2019.

Paranauê paranauê Paraná
 E a rima daqui é o medo de lá
 Paranauê paranauê Paraná
 12 manos armados executaram um bem bolado
 Atitude e sorte na fita do carro-forte
 Que rendeu quase 1 milhão, garantia de pão
 O mano me disse que o 157 é o que resta
 Nada mais interessa
 Lhe é negada a educação
 Distorcida informação
 Processo de exclusão que deixa a marca
 O rap retrata na levada na caixa no bumbo baixo
 Marcando o compasso timbal, na luta contra o mal
 Minha rima é letal também sou racional
 Tem um lado animal no país do carnaval
 Onde clima é tropical tudo aqui é uma delicia
 Mas confira as estatísticas procure as proporções
 Com mais de 15 anos mais de 15 milhões
 Que não sabem o bê a bá desse jeito não dá!!
 Onde essa porra vai parar!?
 Juscelino Kubitschek há quem conteste
 Levou o governo do Brasil pra Brasília
 Seguindo nessa trilha, F.H.C. é bem pior
 O sociólogo vendido
 Entrega nosso governo aos Estados Unidos
 Serviçal do imperialismo doutorado em cinismo
 Um tal de F.M.I. é quem dá as cartas por aqui
 Tem concentração de renda latifúndio fazenda piscina
 Na favela tem chacina
 No congresso descobriram
 Coisa boa é cocaína
 Pra fazer negócio da China
 Agora olhe do seu lado um cara de carro importado
 Com ar-condicionado anda de vidro fechado
 No sinal é abordado se pá assassinado porque?
 Tente você responder
 A elite tem que entender
 Desigualdade social é a origem de todo mal
 Com a força de Deus é que vamos mudar
 Paranauê paranauê Paraná
 A revolta daqui é o medo de lá
 Paranauê paranauê Paraná
 O estudo daqui é o medo de lá
 Paranauê paranauê Paraná
 E a rima daqui é o medo de lá
 Paranauê paranauê Paraná
 Vou mandar um comunicado a direção do *play center*
 Que tem muito concorrente de olho na patente
 Das noites o terror
 Tipo aonde eu levo meu avô

Tem morto no corredor
Nos hospitais da rede pública
Há choro e muita súplica
Mas falta remédio
Leito médico respeito
Ninguém dá um jeito!
O Investimento na saúde é pouco é precário
O ministro José Serra é um bom agente funerário
Eu sou católico crismado e batizado
Outro dia injuriado fui dar um rolê no centro
Cheguei lá tava chovendo aproveitei entrei no templo
Não vejo nada de mal já que Deus é universal
Porem não concordei com o que vi
Coitados sendo explorados até o último centavo
Eu acho muito esquisito comprar favores do céu
Sacrificar seu dinheiro na fogueira de Israel
Vou explicar agora veja
Você faz um depósito na conta igreja
O comprovante vai pro fogo
E o dinheiro vai pro bolso de Deus é claro
Pra que fique bem claro
É tipo assim a regra dessa firma
Joga o dinheiro pra cima
O que Deus pegar é dele o que cair no chão é meu
Entendeu?
Essa é a vida tudo bem
Cheguei a conclusão que fé demais não cheira bem
Cada vez mais expostos nos empurram impostos
Confortáveis em seus postos ganham um puta dinheirão
Eles são os anões que apertam botões
Manipulam a nação por meio da televisão
Com a retórica república fazem na vida pública
O que fazem na privada
Um monte de bosta que não serve pra nada!
Com a força de Deus é que vamos mudar
Paranauê paranauê Paraná
A revolta daqui é o medo de lá
Paranauê paranauê Paraná
O estudo daqui é o medo de lá
Paranauê paranauê Paraná
E a rima daqui é o medo de lá
Paranauê paranauê Paraná.¹⁴

Uma das letras mais contundentes do *rap* nacional, *Bomba H* figura no álbum gravado em 1999 pelo grupo paulistano Face da Morte álbum este que recebeu o nome de *Crime de Raciocínio*.

14 Disponível em : < <https://www.letras.mus.br/face-da-morte/1784846/> > Acesso em : 23 de fev. de 2019.

A letra faz alusões a temas sociais e cotidianos da periferia, dos marginalizados e pobres que sofrem as agruras da dependência de um sistema que os exploram e os abandonam. Na composição também é feita uma forte crítica aos fatos políticos, alguns datados sobre o período em que foi escrita e outros fatos que permanecem atuais e sem que tivessem sido resolvidos os problemas a eles relacionados.

Ainda na mesma letra há fragmentos do canto de capoeira *Paranauê paranauê Paraná* entoado desde a guerra do Paraguai quando um contingente de 3500 negros foram enviados para a fronteira com a promessa de que ao retornarem estariam livres da escravidão, destes 3.500 menos de 1000 retornaram, e ao retornar os soldados entoavam o canto com este refrão as beiras do rio Paraná.¹⁵

O *rap* constitui-se num estilo musical e estético bem diferente do *blues*, mas que carrega em suas características uma forte identificação com a música tocada pelos negros africanos escravizados nos E.U.A. e seus descendentes, principalmente no que diz respeito a temática social caracterizada pela opressão e discriminação que os negros sofreram e ainda sofrem tanto nos E.U.A., no Brasil e em outros lugares pelo planeta.

Bomba H é marcada pela estrutura sonora cheia de *samplers* e *scratches* característicos do *rap* originado no Brooklyn e tocado pelos pioneiros do estilo, dentre eles Afrika Bambaata e Grandmaster Flash.

Assim como o *rap* americano dos primórdios a composição traz uma letra onde fortes críticas ao universo cultural e sociopolítico se faz presente, até mesmo a crítica ao abuso das religiões ao explorarem a fé de seus fiéis e se enriquecerem graças à credulidade dos mesmos. Somando-se a esses fatores, *Bomba H* ainda rende homenagens a representações artísticas ligadas ao regionalismo e a ancestralidade da cultura nacional, dentre eles o som do berimbau quando se pronuncia a vinheta com o tradicional canto de capoeira *Paranauê Paraná*.

Ainda sobre a letra, é importante notar que a mensagem nela contida aponta para uma crítica e uma superação dos fatores negativos presentes nos guetos e favelas, ao contrário do *rap* comercial que vende a idéia festiva do *rap*,

15 Disponível em : < <https://pt-br.facebook.com/1634795993433967/posts/a-origem-da-cantiga-paranau%C3%AA/1642053522708214/> > Acesso em : 23 de fev. 2019.

propagandeando o consumo, e isto pode ser observado pela exposição de artistas ostentando colares de ouro, carros importados, rebaixando a imagem das mulheres a um nível cada vez mais vulgar, incentivando a venda e o uso de drogas e glamorizando a prostituição.

Esta comercialização do *rap* já foi chamada, principalmente no exterior de *gangsta rap*, mas ela se identifica e se relaciona de maneira bem próxima ao que hoje se tornou bem conhecido, através da mídia cultural, sob o nome de *funk ostentação*.

Torna-se essencial a abordagem em sala de aula da diferenciação entre o *gangsta rap* e o *funk ostentação* junto ao *rap de protesto*, pois desta maneira o aluno conseguirá obter a reflexão para que além das diferenças musicais entre estes contextos ele possa alcançar um ponto de vista que o faça contemplar uma análise crítica da sociedade em que vive e do que lhe é oferecido e até mesmo imposto pela indústria cultural.

Todos estes elementos presentes na estrutura musical e principalmente na mensagem passadas por esta letra, faz com que esta faixa do grupo de *rap* Face da Morte se torne um material de ensino com grande potencial de absorção por parte dos alunos, fazendo com que eles entrem em contato com uma produção artística originada diretamente das ruas, produzida de forma independente trazendo uma postura política e uma mensagem contundente para que se busque uma mudança deste problemático panorama social e além disso para que se mantenha viva a memória e a identidade cultural deste território denominado Brasil.

7) *Death Letter*¹⁶

Letra e música: Son House

I got a letter this mornin, how do you reckon it read?
It said, "Hurry, hurry, yeah, your love is dead"
I got a letter this mornin, I say how do you reckon it read?
You know, it said, "Hurry, hurry, how come the gal you love is dead?"
So, I grabbed up my suitcase, and took off down the road
When I got there she was layin on a coolin' board
I grabbed up my suitcase, and I said and I took off down the road
I said, but when I got there she was already layin on a coolin' board
Well, I walked up right close, looked down in her face

16 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hj15OtHBPQ8> > Acesso em : 23 de fev.2019.

Said, the good ol' gal got to lay here 'til the Judgment Day
 I walked up right close, and I said I looked down in her face
 I said the good ol' gal, she got to lay here 'til the Judgment Day
 Looked like there was 10,000 people standin' round the buryin' ground
 I didn't know I loved her 'til they laid her down
 Looked like 10,000 were standin' round the buryin' ground
 You know I didn't know I loved her 'til they damn laid her down
 Lord, have mercy on my wicked soul
 I wouldn't mistreat you baby, for my weight in gold
 I said, Lord, have mercy on my wicked soul
 You know I wouldn't mistreat nobody, baby, not for my weight in gold
 Well, I folded up my arms and I slowly walked away
 I said, "Farewell honey, I'll see you on Judgment Day"
 Ah, yeah, oh, yes, I slowly walked away
 I said, "Farewell, farewell, I'll see you on the Judgment Day"
 You know I went in my room, I bowed down to pray
 The blues came along and drove my spirit away
 I went in my room, I said I bowed down to pray
 I said the blues came along and drove my spirit away
 You know I didn't feel so bad, 'til the good ol' sun went down
 I didn't have a soul to throw my arms around
 I didn't feel so bad, 'til the good ol' sun went down
 You know, I didn't have nobody to throw my arms around
 I loved you baby, like I love myself
 You don't have me, you won't have nobody else
 I loved you baby, better than I did myself
 I said now if you don't have me, I didn't want you to have nobody else
 You know, it's hard to love someone that
 Ain't no satisfaction, don't care what in the world you do
 Yeah, it's hard to love someone that don't love you
 You know it don't look like satisfaction, don't care what in the world you do
 Got up this mornin', just about the break of day
 A-huggin' the pillow where she used to lay
 Got up this mornin', just about the break of day
 A-huggin' the pillow where my good gal used to lay
 Got up this mornin', feelin' round for my shoes
 You know, I must-a had them old walkin' blues
 Got up this mornin', feelin' round for my shoes
 Yeah, you know bout that, I must-a had them old walkin' blues
 You know, I cried last night and all the night before
 Gotta change my way a livin', so I don't have to cry no more
 You know, I cried last night and all the night before
 Gotta change my way a livin', you see, so I don't have to cry no more
 Ah, hush, thought I heard her call my name
 If it wasn't so loud and so nice and plain Ah, yeah
 Mmmmmmm
 Well, listen, whatever you do
 This is one thing, honey, I tried to get along with you
 Yes, no tellin' what you do
 I done everything I could, just to try and get along with you

Well, the minutes seemed like hours, hours they seemed like days
 It seemed like my good, old gal outta done stopped her low-down ways
 Minutes seemed like hours, hours they seemed like days
 Seems like my good, old gal outta done stopped her low-down ways
 You know, love's a hard ol' fall, make you do things you don't wanna do
 Love sometimes leaves you feeling sad and blue
 You know, love's a hard ol' fall, make you do Things you don't wanna do
 Love sometimes make you feel sad and blue¹⁷

Finalizo esta lista com uma música originada do Delta do Mississípi, região que trouxe ao mundo um estilo único dentre as outras regiões americanas

17 Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/son-house/523727/> > Acesso em : 23 de fev.2019. Segue a tradução: Carta da morte: Eu recebi uma carta esta manhã, como você acha que está lendo?/Dizia: "Depressa, depressa, sim, seu amor está morto"/Eu recebi uma carta esta manhã, eu digo como você acha que lê?/Você sabe, ele disse: "Depressa, depressa, como é que a garota que você ama está morta?"/Então, peguei minha mala e saí pela estrada/Quando cheguei lá ela estava deitada em uma prancha legal/Eu peguei minha mala, e eu disse e desci a estrada/Eu disse, mas quando cheguei lá, ela já estava sentada em uma prancha legal./Bem, eu cheguei bem perto, olhei para baixo em seu rosto/Disse que a boa e velha garota tem que se deitar aqui até o Dia do Julgamento/Eu andei bem perto, e eu disse que olhei para baixo na cara dela/Eu disse a boa e velha garota, ela tem que ficar aqui até o Dia do Julgamento/Parecia que havia 10.000 pessoas parando em volta do terreno de enterro/Eu não sabia que a amava até que eles a deitaram/Parecia que 10.000 estavam parados em volta do terreno de enterramento/Você sabe que eu não sabia que a amava até que eles a deitaram/Senhor, tenha misericórdia da minha alma perversa/Eu não iria maltratar você, baby, pelo meu peso em ouro/Eu disse, Senhor, tenha misericórdia da minha alma má/Você sabe que eu não iria maltratar ninguém, baby, não pelo meu peso em ouro/Bem, eu dobrei meus braços e lentamente fui embora/Eu disse: "Adeus querida, eu te vejo no Dia do Julgamento"/Ah, sim, oh, sim, eu lentamente fui embora/Eu disse: "Adeus, adeus, vejo você no Dia do Julgamento"/Você sabe que eu fui no meu quarto, eu me curvei para orar/O blues veio e levou meu espírito embora/Eu fui no meu quarto, eu disse que me inclinei para orar/Eu disse que o blues veio e levou meu espírito embora/Você sabe que eu não me sinto tão mal, até o bom e velho sol se pôr/Eu não tinha alma para jogar meus braços ao redor/Eu não me senti tão mal, até o bom e velho sol se pôr/Você sabe, eu não tenho ninguém para jogar meus braços/Eu te amei querido, como eu te amo/Você não me tem, você não terá mais ninguém/Eu te amei querida, melhor do que eu mesma/Eu disse agora se você não me tem, eu não quero que você tenha mais ninguém/Você sabe, é difícil amar alguém que não te ama/Não há satisfação, não importa o que você faz no mundo/É difícil amar alguém que não te ama/Você sabe que não parece satisfação, não importa o que você faz no mundo/Levantei esta manhã, apenas sobre o intervalo do dia/A-huggin' o travesseiro onde ela costumava colocar/Levantei esta manhã, apenas sobre o intervalo do dia/ o travesseiro onde minha boa moça costumava colocar/Me levantei esta manhã, me sentindo por meus sapatos/Você sabe, eu devo-lhes ter um velho andar de blues/Me levantei esta manhã, me sentindo por meus sapatos/Sim, você sabe sobre isso, eu devo-lhes ter um velho blues andando/Você sabe, eu chorei ontem à noite e toda a noite anterior/Tenho que mudar meu jeito de viver, então eu não tenho que chorar/mais/Você sabe, eu chorei ontem à noite e toda a noite anterior/Tenho que mudar meu jeito de viver, você vê, então eu não tenho que chorar mais/ pensei em ter ouvido ela chamar meu nome/Se não foi tão alto e tão bom e simples/Ah sim/Mmmmmm/Bem, ouça o que você fez/Isso é uma coisa, querida, eu tentei me dar bem com você/Sim, sem contar o que você faz/Eu fiz tudo o que pude, apenas para tentar me dar bem com você/Bem, os minutos pareciam horas, horas eles pareciam dias/Parecia que a minha boa e velha garota acabara com seus jeitos modestos/Minutos pareciam horas, horas pareciam dias/Parece que minha boa e velha garota acabou com suas maneiras/Você sabe, o amor é uma queda dura, faz você fazer coisas que você não quer fazer/O amor às vezes deixa você triste e triste/Você sabe, o amor é uma queda dura, faz você fazer coisas que/você não quer fazer/O amor às vezes faz você se sentir triste e triste.

nas quais o *blues* também existiu.

Death Letter é composta e tocada por Son House, *bluesman* integrante da primeira safra de músicos do Delta que tiveram seus *blues* gravados. Esta letra retrata o sofrimento e desolação que o personagem sofre ao receber por carta a notícia do falecimento da mulher pelo qual era loucamente apaixonado.

Contemporâneo e companheiro de viagem de lendas como Charlie Patton e Robert Johnson, dentre outros, tendo ele mesmo Son House se constituído em uma lenda do estilo ao cantar temas ligados ao imaginário do *blues* do Delta, ou seja, letras com referência a amores perdidos, desilusões, conflitos com patrões, hinos de louvor religioso, declarações de amor e urros de ódio contra a bebida, encontros com o diabo e visões apocalípticas. Esta faixa traz a melancolia e o sofrimento característico do *blues*, ao retratar situações onde os personagens se encontram com os corações dilacerados e cheio de amargura.

Como já foi dito, o termo *blues* é originado da gíria *blues* que quer dizer tristeza, e reflete a situação desoladora em que se encontravam os escravos recém-chegados da África em continente americano, e assim que estes escravos começaram a cantar e expressar essa desolação o estilo passou a atender por essa denominação.

Sua importância ao representar este sentimento de angústia, bem como a força de sua melodia, fez com que o *blues* se tornasse a principal influência na formação da música americana, tendo originado vários estilos e continuando a existir, comprovando sua inesgotável riqueza musical.

Mesmo sob diferentes formas, todas estas expressões artísticas personificam a angústia e o vazio existencial vivido por negros deslocados de seus países de origem e instalados em condições na maioria das vezes adversas, precárias e desumanas.

Todos estes aspectos são dotados de relevância e se constituem em fatores a serem explorados para que se exerça uma prática de ensino ligada ao estudo da ciência histórica.

Importante ainda levar ao conhecimento do aluno que essa música denominada *blues* já era praticada em continente africano, mas com outra sonoridade, pois originalmente os músicos podiam executá-la com os instrumentos nativos ligados a sua tradição tribal e agora em solo americano na condição de escravos estes músicos tinham que se adaptar aos instrumentos

utilizados na região para a qual eram transportados, esta situação ocorreu em praticamente todos os lugares em que se praticou a mão – de – obra escrava originada da África.

A discussão destes temas trará aos alunos toda uma gama de possibilidades, originando discussões e resultando em uma nova compreensão sobre as matrizes históricas à cerca da música e dos indivíduos envolvidos neste processo cultural e esta didática poderá ser apresentada com o uso dos mais variados recursos dos quais se dispõem o professor em uma sala de aula.

REFERÊNCIAS

A COR PÚRPURA. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Kathleen Kennedy; Frank Marshall; Quincy Jones. Intérpretes: Danny Glover; Adolf Caesar; Margaret Avery; Rae Dawn Chong; Whoopi Goldberg. Roteiro: Menno Meyjes. Baseado no livro “The Color Purple” de Alice Walker. Música: Quincy Jones. Califórnia: Warner Bros. Pictures, c 1985. 1 DVD (154 min), widescreen, color. Produzido por Warner Bros. Entertainment.

A COR PÚRPURA. Produção: Quincy Jones. Direção Artística: George Osaki. Califórnia: Warner Bros. Music Corporation, p 1986. 2 discos sonoros (45min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição. I n: Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, 1975.

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. *Revista de História*. Ano 3 Vol 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011, págs 50 – 70.

ALVES, Carlos Rubens Garcia. *Musicalidade, cultura e uma sociologia da produção artístico – musical do blues cearense*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2015.

ALVES, Valmir Alcântara. *De Repente o rap na educação do negro: O Rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como Prática Educativa da Juventude Negra*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2008.

AZAMBUJA, Luciano de. Canção, ensino e aprendizagem histórica. *Revista História Hoje*. Vol 6. nº11. Ponta Grossa: Associação Nacional de História, 2017, págs.31-56.

BALBINO, Jéssica. *Hip- hop A cultura marginal*. São João da Boa Vista: Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology* n. 33 vol. 3, 1999.

_____. *Consolidating the music scenes perspective*. *Poetics* n. 32, p. 223-234, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Introducing the scenes perspective. In: BENNETT, A., PETERSON, R.A. (Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk 2008.

BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima. *Uma Introdução ao Funk Carioca: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas*. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: 2013.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *A afro – América: A escravidão no novo mundo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CORAÇÃO SATÂNICO. Direção: Alan Parker. Produção: Allan Marshall; Elliot Kastner. Intérpretes: Mickey Rourke; Robert de Niro; Lisa Bonet; Charlotte Rampling. Roteiro: Alan Parker Baseado no Romance “Falling Angel” de William Hjortsberg. Música: Trevor Jones. Califórnia: Universal Pictures, c1987. 1DVD (108 min), widescreen, color. Produzido por Universal Pictures.

CRUMB, Robert. *Blues*. São Paulo: Editora Conrad, 2010.

CUTI, Luiz Silva. *Batuque de tocaia*. São Paulo: ed. do autor, 1982.

DAVIS, Gary. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Reverend_Gary_Davis > Acesso em 18 de fev. de 2019.

DAVIS, Gary. *I won't be back no more*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUxybmjXqmI>> Acesso em 18 de fev. de 2019.

DAVIS, Gary. *I won't be back no more*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/rev-gary-davis/i-wont-be-back-no-more/traducao.html>> Acesso em 18 de fev. de 2019.

DAVIS, Gary. *I won't be back no more*. Intérprete: GARY DAVIS. In: GARY DAVIS. *At Newport*. Produção: Tom Vickers; Nova Yorque: Vanguard Records, p 2001 c 2001. 1CD (44 min;01 s) Faixa 2 (03 min; 42 s).

É TUDO NOSSO. Direção: Toni C (Brasil, 2008, documentário, 180min, Cor) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fS0eNEoFwzs> acesso em: 07/11/2018 às 21h:41min.

FACE DA MORTE. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Face_da_Morte > Acesso em: 23 de fev. de 2019.

FACE DA MORTE. *Bomba H*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SVHjYERkoug> > Acesso em: 23 de fev. de 2019.

FACE DA MORTE. *Bomba H*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/face-da-morte/1784846/> > Acesso em: 23 de fev. de 2019.

FACE DA MORTE. *Bomba H*. Intérprete: FACE DA MORTE. In: FACE DA MORTE. *O Crime do Raciocínio*. Produção: Aliado G; São Paulo: Gravadora Sky Blue, p1999 c1999 1 CD (65 min; 55 s) Faixa 05 (06 min;24 s).

FAÇA A COISA CERTA. Direção: Spike Lee. Produção: Spike Lee; Monty Ross; John Kílik. Intérpretes: Danny Aiello; Ossie Davis; Ruby Dee; Spike Lee. Roteiro: Spike Lee. Música: Bill Lee. Califórnia: Universal Pictures, c 1989. 1 DVD (120 min), widescreen, color. Produzido por Universal Pictures.

FACINA, Adriana. *Não me bate doutor: funk e criminalização da pobreza*. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2009.

FEEL LIKE GOING HOME. *The Blues: A musical journey*. Direção: Martin Scorsese. Produção: Sam Pollard. Estrelando: Ali Farka Touré; Corey Harris; Selif Keita; Son House; Taj Mahal; John Lee Hooker; Keb' Mo'; Willie King e outros. Roteiro: Peter Guralnick. New Jersey: Vulcan Productions, c2003. 1 DVD (81 min), widescreen, color. Produzido por Columbia Music Video.

FLANAGAN, Bill. *Dentro do Rock: o que eles pensam e como criaram suas músicas*. São Paulo: Marco Zero, 1986.

FRANKLIN, Aretha. Disponível em:< https://pt.wikipedia.org/wiki/Aretha_Franklin > Acesso em 20 de fev. de 2019.

FRANKLIN, Aretha. *Respect*. Disponível em:
< <https://www.youtube.com/watch?v=6FOUqQt3Kg0> > Acesso em 20 de fev. de 2019.

FRANKLIN, Aretha. *Respect*. Disponível em:
< <https://www.lettras.mus.br/aretha-franklin/15326/traducao.html> > Acesso em 20 de fev. de 2019.

FRANKLIN, Aretha. *Respect*. Intérprete: ARETHA FRANKLIN. In: ARETHA FRANKLIN. *I Never Loved a Man the Way I Love You*. Produção: Jerry Wexler ; Nova York : Atlantic Records , p 1967 c 2001. 1CD (32 min; 59 s) Faixa 01 (02 min; 29 s).

FREJAT, Roberto. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Frejat> > Acesso em 22 de fev. de 2019.

FREJAT, Roberto. *Mão – de – obra ilegal*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-GZLqmHtFks> > Acesso em 22 de fev. de 2019.

FREJAT, Roberto. *Mão – de – obra ilegal*. Disponível em : < <https://www.lettras.mus.br/frejat/79064/> > Acesso em 22 de fev. de 2019.

FREJAT, Roberto. *Mão – de – obra ilegal*. Intérprete: ROBERTO FREJAT. In: FREJAT. *Amor pra recomeçar*. Produção: Tom Capone; Maurício Barros; Rio de

Janeiro: Warner Music Brasil, p 2001 c 2001. 1 CD (45 min; 35 s) Faixa 07 (02 min; 47 s).

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GORKI, Maximo. *Como aprendi a escrever*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1984.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

HORA, Eric. *Falas e sonoridades do blues em Salvador: Uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

HOUSE, Son. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Son_House > Acesso em: 23 de fev.2019.

HOUSE, Son. *Death Letter*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hj15OtHBPQ8> > Acesso em: 23 de fev. de 2019.

HOUSE, Son. *Death Letter*. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/son-house/523727/> > Acesso em: 23 de fev. de 2019.

HOUSE, Son. *Death Letter*. Intérprete: Son House. In: SON HOUSE. *Death Letter*. Produção: John Hammond; Los Angeles: CBS Records, p1985 c1985. 1 CD (44 min; 18 s) Faixa 01 (04 min; 28 s).

JACINTO, Thífani Postali. *Práticas culturais urbanas: Estudo sobre o blues e o hip-hop como comunicações específicas de grupo*. Sorocaba: Universidade de Sorocaba, 2010.

JUVENTUDE TRANSVIADA. Direção:Nicholas Ray. Produção: David Weisbart. Intérpretes: James Dean; Natalie Wood;Sal Mineo; Jim Backus; Ann Doran; Corey Allen; William Hopper. Roteiro:Stewart Stern. Música: Leonard Rosenman. Califórnia: Warner Bros. Pictures, c 1955. 1 DVD (110 min) widescreen, color. Produzido por Warner Bros. Entertainment.

KING, B.B. e RITZ, David. Onde eu estava quando o Rhythm and Blues virou Rock'n Roll?. In: **B.B. King** : *corpo e alma do Blues*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop!:* despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LOUREIRO, Bráulio Roberto de Castro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.São Paulo. Universidade de São Paulo. nº63 abril de 2016. (pgs. 235-241).

MAYALL, John. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Mayall >

Acesso em 19 de fev. de 2019.

MAYALL, John. *I'm gonna fight for you J.B.* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7nxJtb-kL64>> Acesso em 19 de fev. de 2019.

MAYALL, John. *I'm gonna fight for you J.B.* Disponível em: <https://www.google.com.br/search?ei=r4FsXP2PM__B5OUPwZiHwAI&q=tradutor+on+line&oq=tradutor+on+line&gs_l=psyab.3..0l10.3617.11144..12322...0.0..3.324.4492.0j9j10j2.....0....1..gws-wiz.....0..0i71j33i21j33i160j0i131j0i67.LDkwOAI4veU> Acesso em 19 de fev. de 2019.

MAYALL, John. *I'm gonna fight for you J.B.* Intérprete: John Mayall. In: JOHN MAYALL. *The Turning Point*. Produção: John Mayall. Londres: Polydor, p1969 c2001. 1CD (47 min; 24 s). Faixa 03 (05 min; 27 s).

MAYALL, John. *The death of J.B. Lenoir*. Intérprete: John Mayall and the Bluesbrakers. In: JOHN MAYALL AND THE BLUESBRAKERS. *Crusade*. Produção: Mark Vernon. Londres: Decca, p1967 c2007. 1CD (79 min; 09 s). Faixa 08 (04 min; 27 s).

Mc CANN, Bryan. *A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964*. Georgetown. Departamento de História da Georgetown University, 2009

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama a fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NASCIMENTO, Mayk Andreele. O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream. *Reunião Equatorial de Antropologia*, V, 2015, Maceió.

NEW JACK CITY: A GANGUE BRUTAL. Direção: Mario Van Peebles. Produção: Doug McHenry e George Jackson. Intérpretes: Wesley Snipes; Ice T; Allen Payne; Chris Rock; Mario Van Peebles; Judd Nelson. Roteiro: Thomas Lee Wright e Barry Michael Cooper. Califórnia: Warner Bros. Pictures. C 1991. 1 DVD (aprox. 100 min) widescreen, color. Produzido por Warner Bros. Entertainment.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: Kátia Lund, João Moreira Salles. (Brasil, 1999, documentário, 57 min, Cor) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPhhNK8Fkxw>> acesso em 11/01/2019 às 20h:01min.

O SELVAGEM. Direção: Laslo Benedek. Produção: Stanley Kramer. Intérpretes: Marlon Brando; Mary Murphy; Robert Keith; Lee Marvin; Jay C. Flippen. Roteiro: John Paxton. Baseado numa história de Frank Rooney. Califórnia: Columbia Pictures, C 1953. 1 DVD (aprox. 79 min) widescreen, color. Produzido por Columbia Pictures

Industries.

PARANAUÊ PARANÁ. *A Origem da cantiga Paranaúê*. Disponível em: < <https://pt-br.facebook.com/1634795993433967/posts/a-origem-da-cantiga-paranau%C3%AA/1642053522708214/> > Acesso em: 23 de fev. 2019.

RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS. Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas (Brasil, 2000, documentário, 90 min, Cor) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgcvfXZdvbI> acesso em: 11/11/2018 às 14h:45min.

RED, WHITE and BLUES. *The Blues: A musical journey*. Direção: Martin Scorsese. Co-direção: Mike Figgis. Produção: Louise Hammar; Shirani Sabratnam. Roteiro: Mike Figgis. Fotografia: Barry Ackroyd. Filmagens: Barry Ckroyd; Mike Eley; John Lynch; Patrick Stewart. Edição: David Martin; Nigel Karikari. New Jersey: Vulcan Productions, c2003. 1 DVD (93 min), widescreen, color. Produzido por Columbia Music Video.

REIS, Ana Carolina et all.: O preto e o branco na música. *Revista ECLÉTICA*, Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Julho / Dezembro de 2006, p.15-18.

REVISTA ROCK. *Rock a música do século XX Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1981.

ROJAS MIX, Miguel. *Cultura afroamericana: de escravos a cidadãos*. Madrid: Anaya, 1988.

RÜSEN, Jörn. *História viva : teoria da história - formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2007.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2001.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

SELETORES DE FREQUÊNCIA, B Negão e os. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/BNeg%C3%A3o>> Acesso em: 21 fev.2019.

SELETORES DE FREQUÊNCIA, B Negão e os. *(Funk) Até o caroço*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Zp8NCWX4yiE> > Acesso em 21 fev. 2019.

SELETORES DE FREQUÊNCIA, B Negão e os. *(Funk) Até o caroço*. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/bnegao/132530/> > Acesso em 21 de fev. 2019.

SELETORES DE FREQUÊNCIA, B Negão e os. *(Funk) Até o caroço*. Intérprete: B NEGÃO E OS SELETORES DE FREQUÊNCIA. In: B NEGÃO E OS SELETORES DE FREQUÊNCIA APRESENTAM: *Enxugando gelo*. Produção: B Negão e Pedro Garcia. Rio de Janeiro: NET Records, p2003 c2003.1 CD (54 min; 04 s.). Faixa 05 (03

min; 36 s).

SHOWBIZ. *Especial Lendas e Mitos do Blues*. São Paulo: Ed. Abril, n.10, fev.1999.

SILVA, Elmiro Lopes da. *Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock'n Roll e da Jovem Guarda*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

SKIP, James. *I'm s0 Glad*. Intérprete: The Cream. In: THE CREAM. *Fresh Cream*. Produção: A Robert Stigwood Organisation. Londres: Polygram, p1966 c1966. 1CD (40 min;52 s). Faixa 10 (03 min; 58 s).

SMITH, Bessie. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith >.Acesso em: 15 fev. 2019.

SMITH, Bessie. *Poor Man's Blues*.Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ykl6o4GAEq8>> .Acesso em: 15 fev. 2019.

SMITH, Bessie. *Poor Man's Blues*. Disponível em : <<https://www.letras.mus.br/bessie-smith/526537/>>.Acesso em: 15 fev. 2019.

SMITH, Bessie. *Poor Man's Blues*. Intérprete: Bessie Smith. In: BESSIE SMITH. *The Complete Recordings, Vol. 4 (1928-1930)*.Produção: Gary Pacheco; Lawrence Cohn. Los Angeles: Sony Music Studios, p 1993 c1993. 2CD (105 min.) CD 1 Faixa 12 (03 min; 24 s).

SOUL OF A MAN. *The Blues: A musical journey*. Direção: Martin Scorsese. Co-direção:Win Wenders. Produção: Martin Scorsese. Estrelando:Nick Cave and the Bad Seeds;Beck; Jon Spencer Blues Explosion; James “Blood” Ulmer; T- Bone Burnett; Eagle Eye Cherry; Shemekia Copeland; Garland Jeffreys; Alvin Youngblood Hart; Los Lobos; Bonnie Rait; Lou Reed; Marck Ribot; Lucinda Williams and Cassandra Wilson. Roteiro: Win Wenders. Música: Skip James; Blind Willie Johnson; J.B. Lenoir. New Jersey: Vulcan Productions, c2003. 1 DVD (103 min), widescreen, color. Produzido por Columbia Music Video.

STEARNS, Marshall. *The Story of Jazz*. Mentor Books, 1958.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo : Claro Enigma, 2015.

VÁRIOS. *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

VIANNA, Hermano Paes. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

WARMING BY THE DEVILS FIRE. *The Blues: A musical journey*. Direção: Martin Scorsese.Co-direção: Charles Burnett. Produção: Margaret Bodde; Alex Gibney. Estrelando: Tommy Hicks; Nathaniel Lee Jr.. Roteiro:Charles Burnett . New Jersey: Vulcan Productions, c2003. 1 DVD (106 min), widescreen, color. Produzido por Columbia Music Video.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZANNET, Carla. *Rap é Compromisso: Os Usos do Gênero Por Diferentes Grupos Sociais*. Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017. Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 2017.