



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**BLUES DO DELTA DO JACUÍ - Um Estudo
Etnográfico Sobre a Cena Musical Blues
na Cidade de Porto Alegre**

Rafael Salib Deffaci

FLORIANÓPOLIS, 2015

RAFAEL SALIB DEFFACI

BLUES DO DELTA DO JACUÍ
UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE A CENA MUSICAL
BLUES NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC - como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini

FLORIANÓPOLIS - SC
2015

D313b Deffaci, Rafael Salib

Blues do Delta do Jacuí: um estado etnográfico sobre a cena musical Blues na cidade de Porto Alegre / Rafael Salib Deffaci. - 2015.

180 p. il.; 21 cm

Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

Bibliografia: p. 175-180

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2015.

1. Etnomusicologia. 2. Música popular. 3. Porto Alegre. I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 780.89 - 20.ed.

**Blues do Delta do Jacuí - Um Estudo Etnográfico
Sobre a Cena Musical Blues na Cidade de Porto Alegre**

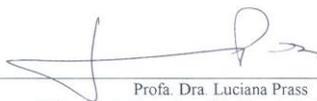
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, subárea Musicologia / Etnomusicologia, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em cumprimento aos requisitos necessários à obtenção do grau acadêmico de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Orientador:

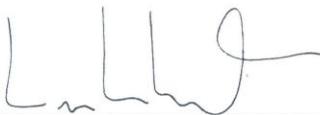
Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro:



Prof.ª Dra. Luciana Prass
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Membro:



Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Florianópolis, 27 de março de 2015.

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo Prof. Dr. Daniel Mendes, por ter me ajudado desde a preparação para prova de ingresso no mestrado até as revisões desta dissertação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini, por ter acreditado no meu anteprojeto quando apresentado como requisito para ingressar no curso de mestrado da UDESC. Por ter me conduzido até o final deste percurso sendo atencioso e em todas as etapas.

Ao meu amigo, baterista e lingüista Prof. Ms. João Gabriel Padilha, por colocar minhas decisões metodológicas à prova, me questionando e alertando para pontos importantes e inerentes a um estudo/trabalho de cunho científico.

Ao PPGMUS da UDESC. Aos funcionários do PPGMUS e aos professores do programa de mestrado, principalmente o Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho. Aos meus colegas da turma 2013 do Mestrado em Música, subárea Musicologia/Etnomusicologia.

Aos professores componentes da banca de qualificação e da banca final, Profa. Dra. Luciana Prass e, novamente, o Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho.

À Faculdades EST, instituição onde estou professor e que sempre apoiou minha decisão de cursar o mestrado. Ao Prof. Dr. Remi Klein, à Profa. Dra. Laura Franch Schmidt e ao Prof. Ms. Daniel Hunger.

Ao amigo e colega Matheus Apolinário da Silva, pela força com as transcrições das entrevistas

Aos músicos que contribuíram com este trabalho: Coié Lacerda, Ale Ravello e seu *Blues Combo*, em especial ao Sergio Selbach; ao Fernando Noronha, Solon Fishbone, Gaspo, Sandro Moura, Zé Carlos de Andrade, Marcelo Pimentel, Fabinho Ferreira, João Moreira e Oly Junior.

À minha mãe, Maria Salib Deffaci, meu pai, Valdir Deffaci, e à Tefa Polidoro, pelo amor e por estarem juntos desde o princípio do princípio, me acompanhando e me auxiliando em todas as fases deste percurso.

Ao amigo e produtor Juan Urbano Lopez, ao amigo e músico Sumito “Ariyo” Ariyoshi e ao *bluesman* John Primer, pelas ricas conversas sobre blues que tivemos durante as turnês de 2014.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo etnográfico sobre a cena musical blues na cidade de Porto Alegre. A partir da experiência em campo com grupos de blues atuantes na referida cidade, proponho um estudo dessa cena musical com o objetivo de estabelecer um diálogo entre suas definições sobre o blues, bem como sua rede de significados, sob a perspectiva daqueles grupos que tocam, produzem, gravam, escutam e se envolvem com os blues representados pelos agentes envolvidos neste trabalho. Minha interpretação é que o conteúdo expressivo presente no fazer musical dessa cena local, resultado das definições locais sobre o blues e sobre o blues em Porto Alegre, organiza-se em torno de cinco chaves interpretativas: (1) blues como estado de espírito; (2) blues como um veículo de expressão do sujeito; (3) blues e as representações de características sociais expressas no discurso do sujeito; (4) blues de POA como prática musical e interação pessoal; (5) blues de POA como musicalidade local inserida na indústria fonográfica global.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Música Popular; *Urban Blues*; Porto Alegre.

ABSTRACT

This dissertation is an ethnographic study of the blues music scene in the city of Porto Alegre. From the experience in the field with blues groups active in that city, I propose a study of this music scene with the aim of establishing a dialogue between their definitions of the blues, as well as its web of meanings, from the perspective of those groups that play, produce, record, listen and engage with blues represented by the agents involved in this study. My interpretation is that the expressive content present in the music making of this local scene, as a result of local definitions of the blues and the blues in Porto Alegre, is organized around five interpretative keys: (1) blues as state of mind; (2) Blues as a expression vehicle of the subject; (3) blues and representations of social characteristics expressed in the subject's speech; (4) POA blues as a musical practice and personal interaction; (5) POA blues as a local musicality inserted in the global music industry.

Keywords: Ethnomusicology; Popular Music; Urban Blues; Porto Alegre.

LISTA DE IMAGENS

- Foto 1.** Coié Lacerda à esquerda tocando com o baixista Flavio Chaminé em 1987. – p. 63
- Foto 2.** Coié e a banda Beco em 1978. – p. 69
- Foto 3.** Wesley Coll ao centro e Coié à direita com a *Bandaneon* em 1981. – p. 71
- Foto 4.** Nega Lu a frente e Coié ao fundo, na guitarra. Rabo de Galo, 1982. – p. 73
- Foto 5.** Solon Fishbone no Tributo a Robert Johnson em 2011. – p. 93
- Foto 6.** Cronograma com a organização das oito bandas do show de aniversário da Confraria do Blues de POA. – p. 99
- Foto 7.** Músicos da cena blues combinando quais músicas iriam tocar. – p. 100
- Foto 8.** Fernando Noronha (guitarra), Luciano Leães (teclado) e Ronie Martins na bateria: *Black Soul*. – p. 109
- Foto 9.** Placa de Divulgação do Bar Graffiti. – p. 117
- Foto 10.** Imagem do Delta do Jacuí (Lagoa do Guaíba) e as ilhas descritas por Oly Junior . – p. 126
- Foto 11.** Oly Junior lançando seu disco chamado *Dedo de Ouro*. – p. 131
- Foto 12.** Reunião recente do João (*Moreirinha*), de chapéu, e os *Seus Suspiram Blues*. – p. 136

Foto 13. Coletânea *Rock Garagem*. Primeira Coletânea oficial de bandas independentes de rock teve gravado um blues: *Expresso do Blues*. – p. 136

Foto 14. Ale Ravello e Sergio Selbach tocando no bar 512, rua João Alfredo. – p. 154

Foto 15. Publicação do *bluesman* Linsey Alexander em sua página na *web* questionando sobre a divisão dos lucros dos eventos de blues entre os contratantes e os artistas. – p. 159

SUMÁRIO

- 1. INTRODUÇÃO - *NO SCAPE FROM THE BLUES*, 15**
 - 1.1 Sobre o Contato com o Tema, 15
 - 1.2 Sobre o Enfoque Etnomusicológico - Escolhendo os Referenciais Conceituais, 22
 - 1.3 Sobre Caminhos Metodológicos e Recursos da Etnografia, 29
 - 1.3.1 Entrevista Narrativa e Semi-Estruturada, 34

- 2. SOBRE O DELTA DO MISSISSIPPI E O DELTA DO JACUÍ, 37**
 - 2.1 Blues no Brasil: Qual é ou *What This All About*, 38
 - 2.2 O Blues no Brasil – Revisão de Literatura, 47
 - 2.3 Blues no País do Samba, 51

- 3. OS BLUESEIROS DE POA, 57**
 - 3.1 Coié Lacerda & Harlem's Club, 62
 - 3.2 Solon Fishbone & Los Cobras, 78
 - 3.3 Fernando Noronha & Black Soul, 97
 - 3.4 A Milonga Blues de Oly Junior, 116

- 4 ARTICULANDO DEFINIÇÕES SOBRE O BLUES EM PORTO ALEGRE, 139**
 - 4.1 O Blues no Delta do Jacuí - Blues Como Estado de Espírito, 141
 - 4.2 Blues Como Um Veículo de Expressão do Sujeito, 145
 - 4.3 Representações de Características Sociais Expressas no Discurso do Sujeito, 149
 - 4.4 Blues de POA Como Prática Musical E Interação Pessoal, 155
 - 4.5 Blues de POA Como Musicalidade Local Inserida na Indústria Fonográfica Global, 164

**5. (IN)CONCLUSÕES FINAIS E POSSÍVEIS
ENCAMINHAMENTOS, 171**

6. REFERÊNCIAS, 175

1. INTRODUÇÃO - *NO SCAPE FROM THE BLUES*¹

1.1 SOBRE O CONTATO COM O TEMA

O interesse sobre o blues é anterior ao meu contato com o estudo da música sob o enfoque etnomusicológico. Interesse-me pelo blues como musicalidade desde o início da minha formação como guitarrista, há 16 anos. Naquela época, aos quinze anos de idade, envolvia minha prática musical em torno do aprendizado de canções – não necessariamente blues - com o intuito de montar um repertório, mesmo que este não fosse tocado e exposto em algum concerto futuro. Organizei intuitivamente meu aprendizado inicial sobre a guitarra de duas formas. Uma delas era a adaptação dos saberes apreendidos em aulas regulares e individuais, conduzidas por professores a partir de técnicas específicas do violão conhecido como ‘violão clássico’.

Na época, ao ingressar no conservatório de música da região onde vivia no Vale dos Sinos/RS, com o intuito de me preparar para as provas específicas de proficiência em música das universidades, descobri que todos os cursos superiores em música da região do sul do Brasil organizavam seus planos de ensino fundamentados no domínio da escrita musical e de outros elementos estruturantes da música, baseados na

¹ Uma referência ao título da canção de Muddy Waters.

harmonia e contraponto da música europeia. Não havia a possibilidade de estudar música e/ou música popular advinda de outros contextos do mundo. Estudar guitarra (elétrica) no âmbito acadêmico, nem pensar. Dessa forma, aproximar-me deste repertório e estudar violão clássico significava uma maneira de estudar música que pudesse conduzir-me ao estudo formal, no ambiente acadêmico. Além de ser um dos agentes responsáveis para meu ingresso no âmbito acadêmico, estudar violão clássico proporcionou-me o entendimento de que cada música/musicalidade necessita de uma atenção ao seu estudo técnico expressivo específico. Obviamente, não é possível tocar Elmore James (1918 – 1963) com as digitações de escala propostas por Abel Carlevaro (1916 – 2001) . Mesmo assim, o contato com o violão clássico contribuiu no meu estudo como guitarrista pois comecei a entender com mais clareza que tanto para tocar Fernando Sor (1778 – 1839) quanto John Lee Hooker (1917 – 2001) eu necessitava prezar por um estudo performático contextualizado.

Porém, ainda no início dos anos 2000, era difícil encontrar professores na região metropolitana de Porto Alegre que pudessem orientar-me acerca da guitarra blues. Todos os contatos que fazia com professores em busca de especialistas no blues declinavam, afirmando ter um conhecimento apenas básico do blues, mesmo assim aplicado em outros gêneros como o rock ou o jazz.

Por exemplo, encontrava quem soubesse ensinar sobre recursos idiomáticos do blues presentes na música do Jimi Hendrix (1942 – 1970) o que certamente também era do meu interesse -, mas minha intenção real era encontrar um professor com quem pudesse dialogar e que soubesse orientar-me mais profundamente sobre a obra específica dos autores que influenciaram a sonoridade do Jimi Hendrix. Neste ponto, começava a organizar alguns questionamentos: Se a sonoridade do Jimi Hendrix é tão cheia de elementos advindos do blues, o que ele toca não poderia ser considerado também como blues?

Será que Jimi Hendrix estava preocupado em classificar sua música em um gênero musical específico? Muddy Waters (1913 – 1983) notaria o blues na música de Jimi Hendrix? Por que o Jimi Hendrix é tão influenciado pela sonoridade do blues? Os aspectos que aproximam Muddy Waters e Jimi Hendrix – duas gerações diferentes de guitarristas – estão apenas no blues como sonoridade? Existe algo no blues além da sua sonoridade que Jimi Hendrix e Muddy Waters, ao compor, também consideravam importante? Restava-me, por hora, encontrar outra maneira de responder estas perguntas.

O outro método utilizado para desenvolver-me como guitarrista era a tentativa de “tirar” as músicas ouvindo os discos de autores que me inspiravam: John Lee Hooker, B.B King (1925 – 2015), Elmore James, Muddy Waters entre outros guitarristas de blues. Esses músicos citados representam fases e estilos diferentes do blues e, na ocasião como iniciante, podia arriscar pela sonoridade dos discos uma cronologia que relacionasse as obras desses músicos. Também dividia meus esforços em tentar tocar as músicas desses autores com outros curiosos pelo tema, que por sua vez, ajudavam-me compartilhando raros materiais, como textos de revistas sobre música, que pudessem contribuir com alguma informação a respeito do blues, os *bluesmen*, suas trajetórias e diferenças estilísticas. Gradativamente, ao passo em que ampliava meu acervo musical e tentava compreendê-lo, estava também começando a inserir-me em um grupo de pessoas interessadas na musicalidade do blues.

Reunir-me com esses outros “curiosos” com o intuito de tocar blues também era uma prática que ajudava a desvendar algumas questões ligadas aos recursos técnicos do blues. Com essas pessoas eu investia considerável tempo conversando. Os temas das conversas muitas vezes giravam em torno das perguntas feitas acima. Alguns amigos diziam que Muddy Waters e John Lee Hoocer eram os “blues de verdade”, ou o “blues de raiz”, aquele que é “realmente legítimo”, o “blues

tradicional”. De fato, encontrávamos esses termos em revistas² dedicadas ao público interessado em música. Mesmo assim, ao ouvir Robert Johnson (1911 – 1938), Lonnie Johnson (1899 – 1970) e Muddy Waters, percebia entre esses músicos uma vasta variedade estilística e, mesmo assim, todos eram conhecidos como blues tradicional. Indagava-me o que era, de fato, blues tradicional. E ainda, o que uma música deve ter para que esta seja chamada de blues? O que ela não deve ter sonoramente? Sobre o que tratam as letras dos blues? Na época, não entendia as letras completamente. Para ser honesto, compreendia apenas parcialmente as letras. O que não impedia minha identificação com o gênero musical em questão.

Mesmo assim, toda essa dificuldade em aprender blues e seus recursos idiomáticos, num quebra-cabeça nebuloso – advindo de um contexto cultural estrangeiro – não impedia que eu e meus amigos nos identificássemos com tal gênero. Os aspectos que contribuía para essa identificação organizavam-se a partir da construção e ressignificação dos elementos que constituem o blues, dentro de um novo contexto. Com o passar do tempo, notei que eu e meus amigos fazíamos parte de uma rede maior de brasileiros interessados em tocar blues.

Através do programa *Blues na Madrugada*, transmitido pela Rádio Unisinos FM, pude ouvir inúmeros músicos brasileiros tocando blues. O programa *Blues na Madrugada* foi ao ar pela primeira vez em meados dos anos 1990 e está no ar até hoje. Salvo algumas interrupções que o tiraram da grade da programação da rádio, *Blues na Madrugada* é um programa musical que toca blues da meia noite às seis da manhã, todos os dias. O contato com as músicas desses blueseiros brasileiros³ permitia um maior conhecimento sobre a cena do blues no

² Revistas de conteúdo generalizante, organizadas por jornalistas, nem sempre detentores de uma proficiência musical mais profunda.

³ Chamarei a partir de agora de “blueseiros” aqueles músicos que tocam blues no Brasil ou/e em Porto alegre. E chamarei de *bluesman* aqueles músicos que tocam blues nos EUA.

Brasil. Onde estavam esses músicos? Onde eles tocavam? Certa feita, descobri a possibilidade de fazer aulas de guitarra com o compositor do blues chamado *Pedaco do Cristo*, André Christovam (1959).

Encontrei pela primeira vez André Christovam em janeiro de 2007. Fui vê-lo em Curitiba/PR, onde ele estava dando um curso sobre guitarra blues. Lá, fiz intensos dez dias de longas aulas. A partir dessa experiência, tive acesso a mais materiais sobre blues: desde referências fonográficas de uma vasta lista de *bluesmen* que Christovam nos entregou, que ele iria tomar como base no curso, bem como explicações mais consistentes a respeito dos recursos e características estilísticas peculiares a cada autor.

No ano de 2008, fui novamente a Curitiba para mais dez dias de aulas com Christovam. Foi quando ele comentou sobre a possibilidade de eu organizar uma estada nos EUA, para ver de perto aquilo que eu estava interessado em aprender. Christovam comentou que o contato com pessoas que tocassem blues, no ambiente onde este se consolidou como gênero musical, seria uma maneira de resolver questões técnicas específicas. Dessa forma, organizei-me para morar cinco meses nos EUA, em 2010, na cidade de Chicago, IL. Lá, dividia minha rotina diária entre aulas particulares de guitarra com o professor Steve Doyle e aulas de *Jazz ensemble*, conduzidas pelo professor David Djenings na *Old Town School of Folk Music*. À noite, saía para assistir a shows em casas de blues e/ou participar de *jams sessions*, organizadas pelos músicos de blues locais de Chicago.

Professor Steve Doyle é um guitarrista da cidade de Austin, no Texas, e trabalha como músico em Chicago há mais de trinta anos. Foi ele quem me orientou sobre as casas de blues em Chicago, sobre quais dias aconteciam as *jams sessions* e que repertório eu deveria saber para poder participar tocando.

Em Chicago, algo me chamou a atenção ao participar tanto como audiência nos shows, quanto como músico nas *jams sessions*. Eu estava na capital mundial do blues - como os músicos de lá costumam chamar a cidade de Chicago -, estava na terra onde Muddy Waters, Howlin Wolf (1910 – 1976), Willie Dixon (1915 -1992) , Little Walter (1930 – 1968), Jimmy Rogers (1924 – 1927) consolidaram suas sonoridades⁴. Minha surpresa foi presenciar, muitas vezes, momentos em que os mesmos músicos que tocavam *Forty Days and Forty Nights* (Muddy Waters) tocarem versões para *Hey Joe* (Jimi Hendrix), *Stand By Me* (Ben E. King) ou até *Purple Rain* (Prince), só para citar alguns exemplos. A interpretação dessas músicas em um show de blues não causava a mesma surpresa para o público ‘nativo’ de Chicago. Não ouvia ninguém entre eles comentar algo como: “mas isso não é blues!”. No repertório predominante de blues, o *rock* convivía com naturalidade, assim como o *funk* e o *soul*.

Em algumas conversas com músicos com quem toquei em Chicago falávamos sobre a inserção desses temas nos shows. As respostas conduziam-se para “há muito do blues em *Purple Rain*”, ou “De certa forma, isso (*Purple Rain*) também é blues. Por que não tocar?”. De pronto me lembrei das conversas com meus colegas músicos no Brasil, pois me surpreendia a maneira dinâmica como aqueles músicos de blues de Chicago se relacionavam com sua música. Para eles, era natural inserir Jimi Hendrix e The Temptations no repertório de um show de blues.

Em alguns bares, como o Kingston Mines, na Rua Halsted, duas bandas tocavam revezando-se ao longo da noite. Muitas noites, eu presenciei o revezamento entre bandas de blues e bandas de *soul music*. Os dois grupos tocavam

⁴ Essas sonoridades compreendiam o estilo que ficou conhecido como *Chicago Blues*, reforçando a relação da sonoridade desses músicos com a cidade em questão. Tal maneira de tocar blues que foi relacionada também ao “*traditional blues*”.

normalmente seus repertórios específicos e, esporadicamente, pareciam visitar músicas do repertório da outra banda. Com o passar da noite, alguns integrantes da banda de soul participavam como convidados do *set* da banda de blues, e vice-versa. Ao final da noite, as *jams sessions* borravam qualquer parâmetro que pudesse auxiliar a compreensão de qual gênero musical estava sendo tocado, ou ainda, se em algum momento havia uma preocupação a esse respeito. O *slogan* do bar era “*Blues Seven Nights a Week*”. O dono do estabelecimento conduzia o revezamento entre duas as bandas anunciando a entrada delas com a pergunta para o público: “*Are you ready for the blues?*”. Ou seja, articular outras referências sonoras advindas de outros gêneros musicais era uma prática natural dentro do fazer musical dessas pessoas.

No blues tocado no Brasil, essa articulação também parece presente, inclusive entre o blues e gêneros ‘nativos’ do Brasil. O grupo carioca Blues Etlílicos compôs uma canção chamada *Dente de Ouro*⁵. Com a configuração ‘tradicional’ do *Chicago Blues* (bateria, baixo, guitarra e harmônica) a banda canta em português este tema em que a métrica da letra, a melodia do tema no modo mixolídio e a célula base da seção rítmica da banda remetem à sonoridade de um baião. Que aspectos na música devem ser considerados e de que maneira posso organizar parâmetros que ajudem a definir esse fenômeno no blues *Dente de Ouro*?

Em 2013, ao ingressar no curso de mestrado em Música na UDESC, pude começar a olhar para essas perguntas que fiz ao longo do texto sob a perspectiva etnomusicológica. A partir daí, comecei a refazer as perguntas problematizando-as no sentido de discutir sobre a construção dos significados que envolvem tocar, compor, gravar blues. Mais especificamente, sobre a construção dos significados que envolvem tocar,

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=kM8ZIV0RzgQ> (Link do Blues Etlílicos interpretando *Dente de Ouro* em 2008 no SESC Villa Mariana, São Paulo).

compor, gravar blues no Brasil. Orientado pelo professor Luigi Antonio Irlandini e, aceitando a sugestão da minha antiga professora Luciana Prass, decidi focar minha atenção nesses fenômenos em um âmbito local. Assim, voltei minha observação para os músicos de blues atuantes em Porto Alegre/RS, cidade onde vivo desde 2011. Vale dizer que também atuo como músico, tocando blues em alguns lugares de Porto Alegre. Nesse sentido, muitos dos agentes que contribuíram para este trabalho são como colegas meus, com quem tenho dividido apresentações, mais constantemente, desde 2008.

A partir da experiência em campo com grupos de blues atuantes na cidade de Porto Alegre/RS, proponho um estudo dessa cena musical com a intenção de estabelecer um diálogo entre suas definições sobre o blues, bem como sua rede de significados, sob a perspectiva daqueles grupos que tocam, produzem, gravam, escutam e se envolvem com o blues em Porto Alegre.

No texto a seguir, falarei sobre os referenciais conceituais e o posicionamento epistemológico adotado, a fim de determinar os critérios de escolha dos agentes e argumentar sobre a escolha e relevância do campo a ser estudado. Estas questões são importantes à medida que tais decisões, mais adiante, também organizarão o posicionamento metodológico desse trabalho.

1.2 SOBRE O ENFOQUE ETNOMUSICOLÓGICO - ESCOLHENDO OS REFERENCIAIS CONCEITUAIS

Estudar no curso de mestrado em Música na UDESC permitiu-me problematizar as perguntas que levantei, ao longo do texto anterior, sob a perspectiva etnomusicológica. Bruno Nettl comenta sobre a dificuldade de definir a disciplina 'Etnomusicologia'. Tal dificuldade está intrínseca ao seu desenvolvimento, notando-se como um assunto sempre

presente entre aqueles que orientam seus estudos (Nettl, 2005:13). Mesmo assim, Nettl procura apresentar quatro amplos aspectos, os quais acredita orientarem a disciplina e seus campos de estudo:

(1) *Etnomusicologia é o estudo da música na cultura*: Aqui, uma clara referência aos estudos de Alan P. Merriam. Posteriormente, Merriam apontou sua definição sobre Etnomusicologia para outra direção, a *música como cultura*, dando à música o sentido de “algo socialmente codificado em sua estrutura” (Bastos, 1995:37). Nettl também considera em seu argumento as críticas de Martin Stokes no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stokes: 2007-2015) ao viés culturalista. Mesmo assim, o autor afirma que tal visão - *música na e como cultura* - “no final, ainda se sustenta” (Nettl, 2005: 22). O autor entende a música como um produto da sociedade humana. Os etnomusicólogos, para Nettl, estão interessados na maneira como uma sociedade define-se musicalmente, como descreve e identifica sua música. Etnomusicólogos devem interessar-se a respeito da sociedade, das pessoas e suas idéias sobre o que a música faz, como ela deve ser, e também na forma como a sociedade constrói e reconstrói os significados da sua música, como refere-se a ela, como essa música absorve outros aspectos musicais direta e indiretamente, como influencia e é influenciada por outras musicalidades.

(2) *Etnomusicologia é o estudo do mundo musical a partir de uma perspectiva comparativa e relativista*: Para Nettl, os estudos etnomusicológicos também trabalham para compreender os sistemas musicais, a partir de uma abordagem comparativa, acreditando que esta abordagem pode fornecer *insights* importantes. O autor diz que a Etnomusicologia preocupa-se em estudar cada música em seus próprios termos, esforçando-se em entendê-la “como sua própria sociedade a entende” (Ibidem: 22).

(3) *Etnomusicologia é um estudo com o uso do trabalho em campo*: Nettl comenta sobre a relação da disciplina com o trabalho de campo, o confronto direto com a criação musical e a performance, bem como o contato com as pessoas envolvidas nessas ações de produzir e consumir música. Os etnomusicólogos, diz Nettl, preferem concentrar seu trabalho de campo de forma intensa, com um pequeno número de informantes, no intuito de refletir sobre o todo maior que contempla esses informantes (Ibidem: 24).

(4) *Etnomusicologia é o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade*: Neste ponto, Nettl salienta que a Etnomusicologia não privilegia os repertórios de elite. O autor aponta que os etnomusicólogos consideram toda a música do mundo como possível objeto de estudo, de todos os povos, nações e classes sociais (Ibidem: 25).

A relação estreita da Etnomusicologia com a Antropologia, a Sociologia, as Musicologias, a Psicologia da Música, a História e outras ciências humanas fundamentam os quatro aspectos compilados por Bruno Nettl. A interação com essas áreas do conhecimento permitem ao etnomusicólogo refletir sobre a música também como objeto artístico expressivo tendo esta, bem como os agenciamentos envolvidos em sua prática, a possibilidade de análise e estudo. Dessa forma, nota-se a música operando também na condição de objeto de estudo científico.

Cabe ao etnomusicólogo definir o posicionamento epistemológico, bem como os conceitos a serem adotados, a fim de determinar os critérios delineadores da pesquisa: a escolha dos agentes a serem pesquisados, a escolha e a definição do campo – bem como a abordagem para com o mesmo, por exemplo. Estas questões são importantes à medida que tais decisões, mais adiante, também organizarão o posicionamento metodológico desse trabalho. Bastos associa a figura do etnomusicólogo com a de um camaleão para

exemplificar como acontece apropriação dos conceitos como recursos para a pesquisa:

Um camaleão, o etnomusicólogo: músico entre antropólogos e vice-versa! Isto lhe permite apropriar-se de recursos aqui e ali ao mesmo tempo. Esta a sua mercabilidade, instrumental daquela do mercado de "musica dos outros" que tão bem intermedia, mercado este que o que vende são identidades. É neste mercado, enfim, que está à racionalidade tanto das separações quanto das uniões entre Etnomusicologia, Musica e Antropologia (Bastos, 1995: 31).

Neste sentido, as considerações de Clifford Geertz em *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa* (1998), mais especificamente o quinto capítulo – *A Arte Como Sistema Cultural*, embasaram a escolha/determinação da cena blues de Porto Alegre como relevante objeto de estudo. O autor comenta sobre a arte e a relação de suas características ‘intra-estéticas’ com outros segmentos da cultura como religião, política, a forma em que as sociedades organizam sua vida cotidiana etc. Geertz defende que o indivíduo constrói seu envolvimento nesses outros segmentos da cultura sob uma perspectiva local. Assim, a relação do indivíduo – pertencente e agente numa sociedade – com a arte, seus usos e significados são, também, construções locais.

Esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no povo do sudeste ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas

qualidades) possam ser universais (Geertz 1998: 146).

Em *Interpretação das Culturas* (1978), Geertz cita a imagem criada por Max Weber, descrevendo metaforicamente a cultura como o ser humano sendo “um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu” (Weber apud Geertz 1978: 4). Defendendo o conceito de cultura como essencialmente semiótico, Geertz propõe na obra em questão um olhar sobre o conceito de cultura como “um sistema compartilhado de significados” (Ibidem: 5).

Já Middleton propõe abordar tal operação – da relação entre a música e os demais segmentos da cultura - a partir do ‘princípio da articulação’. Este princípio permite uma visão além das comparações homológicas, entre sistemas musicais e sistemas sociais. Reconhecendo a complexidade das áreas culturais, a teoria da articulação, segundo Middleton, propõe que os elementos culturais, bem como seus recursos expressivos são construídos a partir da articulação – constante - entre os fatores sociais e econômicos (Middleton, 1990: 7). Mas, como salienta Michel Foucault, tais fatores e estruturas sociais não são os determinantes finais das estruturas intraestéticas musicais (Foucault apud Middleton: 7).

A teoria da articulação reconhece tal mediação entre a arte, as estruturas socioeconômicas e seus padrões. Porém, reconhece a relativa autonomia da arte em relação a esses fatores, pois os processos de articulação não podem ser controlados ou pré-determinados. No estudo em questão, a teoria da articulação permitirá tratar sobre os processos de articulação presentes, dentre os pesquisados da cena blues de Porto Alegre, e sua produção. É interesse deste trabalho, a partir da experiência em campo, considerar e comentar sobre esses processos que rearticulam o blues como um fator global na contemporaneidade, em um novo contexto. Os resultados desse estudo desenvolvem-se em duas linhas: uma interagindo as definições internas – locais – sobre o blues, e a outra

comentando algumas obras dos pesquisados, ciente dessa rearticulação.

A coerência aparente da maioria dos estilos musicais, e da relação que eles têm com as sociedades em que elas existem não é natural, mas artificial (culturalmente construída); é o produto do trabalho cultural. Particularmente em sociedades complexas, internamente diferenciadas, estilos musicais são conjuntos de elementos articulados (agenciados) a partir de uma variedade de fontes, cada qual com uma variedade de histórias e conotações, podendo, em circunstâncias adequadas, ser rearticulado em diferentes contextos (Middleton, 1990: 16).⁶

Já Alfred Gell utiliza-se dos conceitos de agência e agenciamento para tratar dos processos dinâmicos de articulação, propostos por Middleton. Gell considera como agentes operantes tanto os autores das obras artísticas quanto suas próprias obras, dentro da relação que desenvolve os princípios estéticos, no curso das interações sociais (Gell, 1998). No caso do estudo sobre a cena blues de POA⁷, serão considerados tanto os músicos pesquisados nesta etnografia como seus discos, sua música. Porém, por uma questão de organização metodológica, chamarei de ‘agentes’ o que Gell denomina de “*Social Agent* (Ibidem: 16)”, ou seja, aqueles músicos residentes em Porto Alegre que foram considerados neste recorte etnográfico.

Consciente da delimitação do campo – cena (musical) blues de Porto Alegre – e dos músicos pesquisados como representantes desse recorte, penso também ser importante fazer algumas considerações sobre minha inserção nesse campo, na condição de pesquisador. Considerando minha

⁶ Tradução do autor

⁷ Usarei “POA” quando me referir à cidade de Porto Alegre.

vivência anterior com os agentes pesquisados, tive que atentar para o exercício de estranhar o contexto, bem como seus sistemas internos, distanciando-me (epistemologicamente) donde, por alguns anos, também fui agente. Como exercício metodológico de abordagem no campo, tive de resolver o problema da minha situação de *insider* que estuda, como chama Nettl, o próprio quintal (Nettl: 2005). Neste sentido, do estudo “*at home*” (Ibidem: 205), a dualidade entre as perspectivas do *insider* (aquele que naturaliza os processos sociais e os processos estético-musicais, por exemplo) e do *outsider* (aquele que desconhece esses processos e procura entendê-los) passa a ser menos objetivista. O autor lembra que os conceitos *insider/outsider* são na verdade questões de perspectiva: “Em vez da singularidade da técnica de investigação, podemos afirmar que são nossas interpretações, vindas de uma perspectiva do mundo das músicas e do “*complex whole*”, que caracterizam nosso campo” (Ibidem: 212).

Este “todo complexo” refere-se às várias identidades exercidas pelo ser humano, em função dos diferentes contextos com os quais ele interage, bem como as várias musicalidades que este pode exercer. Assim, posso ser um *insider* se considerarmos a cena blues de Porto Alegre, mas sou um *outsider* se considerarmos os processos de composição dos músicos pesquisados, ou suas concepções pessoais sobre o que significa tocar blues, por exemplo.

Middleton chama a atenção para a ideia do “sujeito dividido⁸” que proporciona uma maneira de compreender a posição ocupada pelas várias “forças de produção humanas” (Middleton, 1990: 45), cujas características são resultados dos intercruzamentos entre forças sociais, econômicas e culturais. Este trabalho adotou metodologias relacionadas à etnografia para inserção no campo, para a leitura de como essas camadas

⁸ *Split Subject* . (tradução do autor)

se articulam e como tal articulação constrói as definições sobre os significados blues rearticulados em um âmbito local, no caso POA. Tratarei no subtítulo, a seguir, sobre as considerações referentes à etnografia como metodologia.

1.3 SOBRE CAMINHOS METODOLÓGICOS E RECURSOS DA ETNOGRAFIA

A etnografia como método de pesquisa foi desenvolvida inicialmente dentro da Antropologia e das Ciências Sociais. O termo "etnografia" refere-se à produção textual advinda da experiência em campo. Porém, como James Clifford ressalta em seu texto "Sobre Autoridade Etnográfica" o argumento da experiência em campo, ou seja, o simples ato de observação sob o argumento de que "eu estive lá" não justifica autoridade sobre o texto etnográfico (Clifford, 1998). O autor chama a atenção sobre a necessidade da organização dos processos de coleta de dados concomitante à interação em campo com os pesquisados.

James Clifford aponta para o reconhecimento de que há um processo de entextualização - extrair o discurso (texto) do seu contexto interacional - que ocorre quando o etnógrafo transita entre o encontro interativo com os pesquisados em campo, a gravação mecânica de tal experiência, a transcrição dos discursos - no caso de uma etnografia etnomusicológica considera-se também as possíveis transcrições musicais - e, por fim, a escrita do texto reflexivo e interpretativo da experiência em campo.

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o "interior" e o "exterior" dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos

singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante (Ibidem: 33).

Já Geertz salienta que, mais do que um método mecânico de observação participativa e transcrição, a etnografia é um esforço intelectual de descrição densa, procurando a reflexão a partir do contato com as múltiplas estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas, sendo simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, naturalizadas pelos *insiders* e estranhadas pelo etnógrafo, cabendo a ele primeiramente apreendê-las e depois interpretá-las (Geertz, 1978).

Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma "descrição densa", tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle (Ibidem: 04).

A autora Sara Cohen traz considerações quanto à abordagem etnográfica cujo objeto de pesquisa envolva a música popular, sugerindo aspectos que considere relevantes a serem destacados. Para a autora a abordagem deve concentrar-se sobre as relações sociais, enfatizando a música e os discursos nas suas complexidades dinâmicas, atentando para as situações dentro das quais conceitos e modelos abstratos são incorporados como prática social e como processo (Cohen, 1993: 123). Considero importantes os apontamentos de Sara Cohen para a abordagem do campo neste estudo sobre a cena musical blues de Porto Alegre, principalmente no que diz

respeito ao objetivo principal de expor e comentar as definições dos artistas desse meio sobre o blues como elemento global rearticulado em um âmbito local.

Dessa forma, em março de 2014, comecei a frequentar os bares de Porto Alegre que anunciavam shows de blues na sua programação. Outra ação foi começar a acompanhar movimentações de divulgação de shows de blues em POA pelas redes sociais na *web*. Ao mesmo tempo em que atentava para essas divulgações, também recebia convites desses músicos pelas redes sociais na *web* para assistir aos seus shows ou até para participar como músico nas *jam sessions*. Os primeiros passos dessa observação levaram-me até o bairro Cidade Baixa, no centro de POA, mais especificamente na Rua João Alfredo.

A Rua João Alfredo é repleta de bares que tocam música ao vivo. Com um bar imediatamente ao lado do outro, vários gêneros musicais transitam nessa rua como samba-rock, reggae, rock, pagode, samba e o blues. Especificamente comecei a frequentar dois bares, o Bar *Graphitti* e o Bar *512*. Lá, notei a presença dos mesmos músicos que participavam de um evento itinerante chamado *Confraria do Blues de Porto Alegre*, evento que conheci em 2007 participando como músico primeiramente. A Confraria do Blues de POA costumava trazer dois shows de bandas diferentes que, ao final do evento, ainda formavam uma terceira banda que iria conduzir a *jam session* com outros músicos presentes na platéia. A “Confra” ainda realiza eventos esporádicos, mas com menos frequência em relação aos anos anteriores. Mesmo assim, os músicos que tocavam e acompanhavam os shows da Confra seguiram se encontrando e organizando shows juntos.

Outro evento relacionado ao blues que comecei a acompanhar foi o *Barbecue Blues*. O *Barbecue Blues* acontecia aos domingos à tarde, em um pequeno sítio da zona sul de POA, arrendado por alguns profissionais liberais que decidiram viver no sítio e utilizá-lo como sede de seus respectivos

negócios. O *Barbecue Blues* consistia em um churrasco comunitário organizado por Fabio Ferreira (guitarrista e cantor), com entrada franca, em que os participantes (músicos e público em geral) traziam aquilo que fossem comer e beber e passavam o dia tocando blues em um palco montado ao ar livre. Neste evento as bandas não tocavam com suas formações regulares. Tratava-se de uma grande *jam session* que acontecia ao longo da tarde e início da noite.

Começava, neste estágio, meu primeiro problema como “*insider*”, pressupondo o campo numa imersão *at home*. Eu estava diante de uma cena musical que era maior do que eu imaginava. Após um mês e meio indo observar shows, acompanhando os convites nas redes sociais da web, e considerando os limites de tempo do programa de mestrado, percebi que meu trabalho na verdade iria representar um recorte dessa cena blues de POA. Percebi que não teria condição de acompanhar todos a todo o momento. Decidi, assim, assumir a condição de um recorte etnográfico, e que os músicos escolhidos seriam aqueles que correspondessem a alguns parâmetros, principalmente.

Organizei, assim, os parâmetros para a escolha dos agentes os quais iria acompanhar ao longo do estudo. O primeiro parâmetro foi escolher artistas que tivessem a preocupação em desenvolver um trabalho de preferência autoral, mas principalmente que fossem músicos que considerassem importante o registro, publicação e veiculação das suas músicas ou interpretações. Optei em adotar este primeiro parâmetro, pois percebi que as ações de registrar, publicar e veicular a obra demonstram, entre os músicos da cena em questão, que o artista está comprometido com sua música, que está preocupado com a visibilidade e a acessibilidade de sua obra para com a audiência, e que também está disposto a veicular sua obra a partir dos veículos de mídia oficiais ou não-oficiais. Outro parâmetro de escolha foi optar por músicos que tivessem uma ocorrência de shows regular na

cidade. Neste último parâmetro inclui-se a ocorrência desses músicos como participantes nos shows de outros músicos, na condição de músicos de apoio, e nas *jam sessions*. Um outro parâmetro foi a escolha de músicos que fossem reconhecidos pelos demais como componentes da cena blues de POA. Tais parâmetros, no meu ver, comprovariam a participação desses músicos como membros constituintes dessa cena. Por último, escolhi aqueles músicos que aceitaram colaborar com esse estudo.

Ao final de abril de 2014, já tinha nove grupos para acompanhar, observar e entrevistar. Ao longo de todo processo ficaram seis grupos: Coié Lacerda e Harlem's Club, Ale Ravello Blues Combo, Solon Fishbone & Los Cobras, Fernando Noronha & Black Soul, Oly Junior, Gaspo Harmônica. Também acompanhei e realizei entrevistas com o produtor Zé Carlos Andrade que organiza a Confraria do Blues de POA. Minha “saída do campo” estava prevista para novembro de 2014, porém o desenrolar do processo fez com que eu concluísse minha experiência apenas em janeiro de 2015. Durante esse período, acompanhei esses grupos nas redes sociais da *web*, observei e as vezes participei tocando em seus shows, ouvi seus discos e realizei entrevistas. As observações, as impressões e, principalmente, as entrevistas realizadas formam o corpo do capítulo Três deste recorte etnográfico.

Ao todo foram registrados quase 27 horas de entrevistas, totalizando em torno de 300 páginas em transcrições. As entrevistas presentes no capítulo Três são momentos extraídos desse total. Entre os trechos extraídos dessas entrevistas descrevo o ambiente e a situação na qual os assuntos surgiam, durante as conversas com os agentes. Assim, organizei o capítulo Três com um caráter mais descritivo, alternando minhas descrições do campo com os momentos de entrevistas, e o capítulo Quatro com um caráter mais reflexivo acerca do material apresentado nos capítulos anteriores, onde apresento minha interpretação das definições dos agentes sobre o blues e

o blues em POA a partir de cinco chaves interpretativas: (1) blues como estado de espírito; (2) blues como um veículo de expressão do sujeito; (3) blues e as representações de características sociais expressas no discurso do sujeito; (4) blues de POA como prática musical e interação pessoal; (5) blues de POA como musicalidade local inserida na indústria fonográfica global.

1.3.1 Entrevista Narrativa e Semi-estruturada

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo dos entrevistados é o ponto de entrada para o entrevistador que, posteriormente, organizará esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos agentes em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, motivações em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos (Gaskell, 2000).

O que dá o caráter qualitativo não é necessariamente o recurso de que se faz uso, mas o referencial teórico/metodológico eleito (Duarte, 2004). Na entrevista-narrativa o pesquisador estimula o entrevistado para conversar abertamente. Através da narração o entrevistado reconstrói seu comportamento no passado de forma real (Markoni, 1991). Nem sempre as perguntas foram feitas exatamente da forma como estão escritas no roteiro abaixo. Algumas vezes essas perguntas serviram como tópicos/assuntos levantados em que o agente entrevistado discorria sobre o tema.

Para a estruturação e posterior leitura dessas entrevistas tomei como referência o livro *Learning How to Ask: A sociolinguistic Appraisal of the role of the Interview in Social Science Research* (1986) do autor Charles Briggs. O autor fala da necessidade de estruturação prévia da entrevista - de forma a conseguir interagir com o pesquisado da maneira mais

produtiva possível, evitando erros de comunicação e entendimento na análise posterior das entrevistas.

Roteiro das Perguntas:

- Poderia falar um pouco sobre seu envolvimento com o blues?
- Poderia falar sobre sua trajetória?
- Por que você caracteriza sua música como blues?
- Como você define o blues?
- Fale sobre a sonoridade e as intenções sonoras da banda.
- Poderia falar sobre como é tocar blues em POA?

Interfaces de Registro

Abaixo, seguem relacionados os softwares e as interfaces de registro utilizadas em campo para a coleta de dados e posterior análise dos mesmos.

- **Máquina Digital:** Algumas das fotos foram tiradas com uma câmera *Sony Cybershot DSC-W7* 12 megapixels, com cartão de 8 gigabytes de memória. Esta câmera também permite gravar vídeos. No entanto, notava que os agentes passavam a agir menos naturalmente, preocupados por estarem sendo gravados em vídeo. Assim, decidi usar apenas a máquina para tirar fotos. Das fotos contidas neste trabalho as imagens 6, 7 e 9 foram imagens fotografadas por mim. As demais imagens integram o acervo pessoal dos agentes pesquisados e suas cópias foram gentilmente cedidas.
- **Aparelho Celular Samsung *Trend Lite CS783*:** Por uma questão de praticidade utilizei muitas vezes o celular para registro de fotos. Mesmo com qualidade de 4 megapixels e cartão de memória de 8 gigabytes, as fotos à luz do dia não perdiam tanto em definição e agilizava meu manuseio dos instrumentos de registro em campo. Também utilizava o celular para gravar as entrevistas quando o espaço e a situação não permitia que eu usasse o notebook.

- Notebook Sony Vaio: Utilizei na maioria das entrevistas a gravação do áudio com o notebook. Através do Software *Sound Forge 9.0* eu conseguia ter o controle da entrada de ganho e, conseqüentemente, segurança com qualidade do áudio, facilitando as transcrições das entrevistas. Também utilizei o software de edição de fotos do Windows *Microsoft Picture Manager*, para edições básicas de resolução e tamanho das fotos.

Juntamente com o presente texto está anexado um CD com os exemplos musicais dos grupos aqui comentados. Os exemplos foram retirados de discos oficiais destes artistas.

2. SOBRE O DELTA DO MISSISSIPPI E O DELTA DO JACUÍ⁹

Estudos musicológicos sobre o blues englobam diferentes enfoques de pesquisa. Um deles é o estudo das influências exercidas pelos blues rural ou urbano e suas inter-relações com musicalidades contemporâneas no mundo, a partir da década de 1920 até o presente. Neste capítulo, faço um histórico sobre o blues como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação pela musicalidade brasileira. Proponho também apontamentos acerca do blues no Brasil e em Porto Alegre sob a perspectiva do blues e suas inter-relações com os conjuntos de elementos culturais característicos dessa região. Este comentário, ao mesmo tempo em que trará o tema para ser discutido, levantará a bibliografia já existente. Também farei um retrospecto inicial da produção fonográfica do blues em Porto Alegre.

A exposição comentada deste material, conseqüentemente, apresentará alguns agentes que serão acompanhados nesse trabalho. Escolhi chamá-los de ‘agentes’ ao me deparar com as definições de “agente” e “agência” de Alfred Gell no livro *Art and Agency: An Anthropological*

⁹ Referente à comparação utilizada pelo músico Oly Junior nas suas canções.

Theory (1998). Gell parte do princípio de que a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, mas da relação e do desenvolvimento desses princípios estéticos no curso das interações sociais (Ibidem: 4). O autor diz que agência é o acontecimento de eventos determinados por pessoas ou coisas no âmbito das interações sociais, enquanto agente é a fonte, a origem da vontade, da intenção e/ou da ação causal desses eventos. Gell diz que “os agentes iniciam 'ações' que são 'causadas' por si só, ou seja, por suas intenções, não pelas leis da física do cosmos” (Ibidem: 16). No caso deste trabalho, chamo de agentes aqueles músicos residentes em Porto Alegre que desenvolvem sua produção artística em torno do blues. Alguns desses iniciaram sua produção há mais de trinta anos, outros há bem menos tempo. Alguns já estão respaldados pelo tempo que dedicam à criação de seus discos e músicas, outros tocam e criam por vários outros motivos e diferem quanto aos seus objetivos e suas percepções em relação ao blues.

2.1 BLUES NO BRASIL: QUAL É OU *WHAT THIS ALL ABOUT*¹⁰

Tanto o blues como o jazz são expressões musicais populares que, apesar de estarem fortemente associadas com a produção fonográfica, datam desde antes do invento da *talk machine* ou do fonógrafo. Não há como ter total certeza ou descrever suas características sonoras no percurso inicial da existência desses dois gêneros musicais. Como comenta Andre Millard, em seu *American on Record*, quando os inventores compreenderam as oportunidades comerciais do ‘som pré-gravado’, eles deram pouca atenção a que tipo de música poderiam registrar, sem notar a importância que isso teria para

¹⁰ “*Then the world wanna know what this all about*” – trecho da música *Hoochie Coochie Man* do compositor Willie Dixon.

seus negócios. Diante do desafio da duplicação de discos ou cilindros, os inventores viram a gravação como outro problema técnico (Millard, 1996). Assim, as limitações de gravação acústica determinavam basicamente, no registro, a readaptação de todas as características da música: orquestração, tempo de duração, dinâmicas de expressão, performance etc. Esse fenômeno ocorreu da mesma maneira na fonografia brasileira, fazendo com que vários gêneros populares fossem gravados sofrendo o mesmo tipo de adaptação. O fato é que, logo no início do século XX, nenhum gênero musical gravável ou adaptável à gravação e reprodução fugiu do destino de tornar-se um bem cultural no formato de produto comercial.

Nesse processo, as grandes gravadoras aproveitavam essas diferentes músicas - de diferentes partes do mundo - como acervo de seus selos e as distribuía. Isso explica a presença e o interesse pelo jazz no Brasil, logo no auge da *Jazz Age*, em torno da década de 1920. O curioso é que o blues era tão presente quanto o jazz no período aqui comentado no seu país de origem. Por que esse não recebeu o mesmo investimento em divulgação das corporações - *AT&T*, *General Electric*, *RCA* e a *Warner Bros.* - envolvidas em gravação e distribuição fonográfica no Brasil como recebeu o jazz? Tanto o blues quanto o jazz, durante a década de 1920, eram gêneros populares cuja produção era largamente escutada nos Estados Unidos. A diferença central estava em quem gravava e quem ouvia blues ou jazz. É certo que ambos os gêneros musicais têm suas origens na música afro-norte-americana. Porém, o público que escutava blues e se envolvia com esta musicalidade neste período era hegemonicamente composto de afrodescendentes estadunidenses, ao passo que o jazz era um gênero musical incorporado também por músicos brancos e, principalmente, era parte do repertório da audiência branca. Vale lembrar que o período aqui relatado constitui uma época em que os EUA estavam longe de resolver suas questões de

segregação racial, mantidas e organizadas pela lei *Jim Crow*¹¹, que ficou em vigor entre o ano de 1876 e 1965. Da mesma forma que a lei *Jim Crow* organizava a segregação para ambientes públicos como cafés, hotéis e trens, a lei também selecionava os programas musicais bem como seu público. Millard fala do processo de adaptação da música dos afro-norte-americanos para o consumo geral que incluíse os ‘brancos’: um processo que começou com a canção *coon* e continuaria com o *rock'n roll* e o *rap*. A canção *coon* veio dos “*minstrel shows*” representando supostamente a vida ‘afro-americana’ genuína do sul dos EUA¹². Os “*minstrel shows*” eram como paródias da música e da dança dos africanos e afrodescendentes escravizados nos EUA arranjadas para platéias brancas (Ibidem: 96). Em cada etapa deste processo a identidade cultural dos afro-norte-americanos foi sistematicamente removida da música, fazendo com que o resultado final fosse um produto comercial em conformidade com os valores de uma sociedade branca.

A década de 1920 teve como marca ser a década de antíteses com leis proibitivas tais como a Lei Seca que durou toda a década de 1920 até 1933, e a lei *Jim Crow* de segregação racial dos direitos, por exemplo – e o hedonismo desenfreado proposto pelo modelo capitalista em constante ascensão. 1920 também é a década de mudanças radicais no comportamento social principalmente dos jovens, estes vistos pela emergente indústria fonográfica como um filão de mercado eminente nos EUA (Ibidem: 100). Segundo Millard, nesse período o jazz reflete o estilo de vida e as aspirações desse grupo, que tinha encontrado “uma música nativa americana como tradicionalmente selvagem, feliz e sem restrições...”. Nesse sentido, enquanto o jazz ganhava um cuidado de adaptação para que o público branco pudesse ouvi-lo e dançá-lo, cada vez

¹¹ Mais sobre a lei *Jim Crow* em Monson, 2007.

¹² “*genuine darky life in the South*” (Ibidem: 96)

mais o blues era associado a uma música feita por negros para o público negro.

O blues era desconsiderado inclusive por quem escrevia sobre música e sobre música popular durante o início da primeira metade do século XX. Theodor Adorno¹³, por exemplo, vivendo no Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, situou suas críticas ao jazz e à música popular segundo uma perspectiva ‘branca’. Esteticamente, Adorno direciona sua crítica aos compositores de orquestras de jazz. Talvez sua grande falha esteja em ter comentado sobre o jazz reduzindo-o àquilo que via nos musicais da *Broadway*, nos comerciais etc., não reconhecendo no gênero todas as suas outras formas que não se incluíam naqueles moldes. Adorno não comentou sobre o saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969), não falou nada sobre Andy Kirk (1898 – 1992). Tais músicos são exemplos de profissionais que tocavam em orquestras, mas tinham outros trabalhos dentro do jazz, longe desta configuração de jazz-orquestra e de rigidez pré-determinada.

Outro ponto curioso está no fato de Adorno citar apenas compositores brancos em seus textos sobre música popular. Adorno cita os compositores George Gershwin, Ira Gershwin, Benny Goodman, Guy Lombardo. Aliás, Adorno não notou nada de diferente entre a orquestra de Guy Lombardo, formada apenas por músicos brancos, e a orquestra mista de Benny Goodman, com integrantes negros, bem como sua clara diferença de sonoridade. Não teria Adorno conhecido Count Basie (1904 – 1984) - um pianista negro que também era compositor e regente? Adorno não conheceu Duke Ellington (1899- 1974), também pianista, compositor e regente negro? Como afirma Middleton, a visão de Adorno sobre a música popular dos EUA acaba sendo “restrita”, pois reduz a música

¹³ Theodor W. Adorno: filósofo, sociólogo, musicólogo e membro da Escola de Frankfurt.

popular a um produto de mercado despido de qualquer subjetividade, sendo esta direcionada a um público igualmente homogêneo o qual chama de “massa” sem especificar os perfis que constituem essa massa (Middleton, 1990: 38). Neste sentido, onde estão os textos de Adorno sobre o blues, gênero contemporâneo e co-irmão do jazz? Adorno não notou a relação entre esses dois gêneros? Não notou a diferença entre as audiências? Como explicar o advento do blues, do jazz e do rock’n roll – gêneros tão distintos – a partir dos termos do “pseudo-individualismo”, ou dentro do processo de “estandardização” e “reprodução” industrial de bens culturais¹⁴? Como explicar a diferença entre estes gêneros e suas audiências tendo como base os parâmetros de Adorno?

A audiência negra não era pequena, tratava-se de milhões de pessoas espalhadas por todos os Estados Unidos, após o grande processo de migração dos estados do sul para o resto do país. Mesmo assim, o blues era sistematicamente segregado assim como seu público. Tanto que o público branco pôde, finalmente, interagir com o blues só na década de 1950 ouvindo intérpretes brancos, como Elvis Presley, ainda assim com uma série de modificações e chamando esta música *boogieficada* de *rock’n roll*. Para Middleton (1990) as duas contribuições mais notáveis de Elvis na linguagem do *rock’n roll* são, primeiro, a assimilação de ‘lirismo romântico’ e, segundo, o que Middleton chama de *boogieficação* (*boogiefication*), ou seja, uma interpretação utilizando as tercinas e os deslocamentos de acento, característicos de um blues típico.

Elvis Presley e Jerry Lee Lewis foram artistas brancos que passaram a gravar vários blues, além do *rock’n’roll*. Como Muddy Waters cantou em uma letra “*The blues had a baby, and his name is Rock’n’Roll*”. Em meados dos anos 1950, o

¹⁴ Para mais sobre “estandardização”, “pseudo-individualismo” e “reprodução”, segundo Adorno, ver em: Adorno, 1994.

rock'n'roll virara uma forma de aproximar o blues da audiência branca, ampliando, mesmo que parcialmente para o *rock'n'roll*, o mercado consumidor desses gêneros musicais. Como o fundador da Sun Records, Sam Philips, costumava dizer: “Se eu pudesse encontrar um cara branco que tivesse o som e o *feeling* de um negro eu faria um bilhão de dólares” (Hopkins apud Middleton: 18).

A ascensão da carreira de Elvis marca o início de um processo efervescente de produção – composição, gravação e circulação de shows - no gênero rock no mundo todo. Destacadamente na Inglaterra, muitos grupos de rock surgem, logo no início dos anos 1960. O blues passa a influenciar cada vez mais a sonoridade do rock'n'roll em muitos aspectos. Além da métrica geral organizada em 4/4 ou 12/8 e da progressão harmônica que se desenvolve em doze compassos, outros aspectos do blues começam a ser rearticulados no rock. O caráter soturno e misterioso, característico das gravações e interpretações de blueseiros como Bukka White, linhas vocais “sujas” de timbre rouco, microtonalismos cantados em glissando ou tocados pela guitarra com o uso do *slide*¹⁵ o pela técnica do *bend*¹⁶, começam a ser utilizados pelos grupos de rock neste período. Como exemplo, cito a música *Sunshine of Your Love* (Polydor, 1967) composta pelo grupo Cream, da Inglaterra. A linha melódica cantada é o mesmo tema que a guitarra e o baixo elétrico tocam, baseados totalmente na escala

¹⁵ Utilizado para tocar violão ou guitarra elétrica especialmente no blues, country e no rock, o *slide* é um objeto de superfície lisa, segurado pela mão esquerda do músico para deslizar sobre as cordas, em vez de precioná-las na maneira do braço do instrumento com os dedos, como o habitual. Qualquer objeto de tamanho adequado, maciez e peso pode ser suficiente, mas mais comumente utilizados são os gargalos de vidro, barras de aço, pentes de metal ou facas (definição do autor).

¹⁶ No caso da guitarra ou do violão, o *bend* consiste na técnica de dobrar a corda com a mão esquerda, para cima ou para baixo no braço do instrumento, elevando a altura da nota (definição do autor).

blues em Dm (D, F, G, G#, A, C), dando considerável sensação de peso pelas notas tocadas em unísono e marcadas fortemente pelo ritmo da bateria nos tambores graves. Destaco nesta música o resultado denso da interpretação de Eric Clapton (voz e guitarra), Jack Bruce (voz e baixo elétrico *fretless*) e Ginger Baker (bateria). Clapton e Bruce dividem os vocais cantando a letra, na qual o interlocutor promete encontrar logo com seu amor “*in the sunshine of your love*”. Além da sonoridade obscura aqui comentada, outra característica do blues presente em *Sunshine of your Love* é o espaço na música dedicado à improvisação. Middleton destaca os espaços de improvisação no rock como uma oportunidade do músico em expressar sua personalidade. O autor descreve as características musicais desse recurso e o que seus efeitos atribuem à música. A estrutura harmônica simples tem o efeito de libertar a melodia e a forma. A forma não fica limitada por uma seqüência harmônica particular, e as linhas melódicas não ficam limitadas a encaixar-se com mudanças constantes de acordes. Isso incentiva a improvisação pois permite que o improvisador toque de maneira mais livre e durante o tempo que achar necessário. A construção de formas simples e simples progressões harmônicas ou *riffs*¹⁷ tornou-se, naturalmente, um marco e incentivou o desenvolvimento do solista virtuoso, especialmente os guitarristas. A própria formação instrumental característica de bandas de rock, atribuindo à guitarra elétrica uma série de funções, colocando-

¹⁷ Ostinato melódico curto, que pode ser repetido de forma intacta ou alterada, acomodado num padrão harmônico inerente. O *riff* normalmente é desenvolvido sob padrões de pergunta-e-resposta. Muito utilizado na música popular, seu caráter repetitivo vem da música do oeste africano, e apareceu com destaque na música negra norte-americana desde os primeiros tempos...O *riff*, a partir da tradição do blues rural, formou uma parte fundamental do acompanhamento do blues urbano do pós-guerra; Um exemplo notável é o *riff* de guitarra de cinco notas repetidas de Muddy Waters na música *I'm your Hoochie Coochie Man* (Chess, 1953) (Definição do autor).

a em destaque em solos e improvisações, ou destacando os temas em *riff* são influências diretas do blues. É notável tal influência do blues também no *skiffle*¹⁸, na Inglaterra durante a década de 1950.

Além das novas canções compostas, rearticulando características do blues no rock, outra característica desses novos grupos de rock tanto da Inglaterra como nos Estados Unidos foi a interpretação de novos arranjos para canções dos *bluesmen* estadunidenses. Ou seja, estes grupos de rock passaram a tocar também blues de fato. A abordagem desse repertório consequentemente gerou a curiosidade do público desses grupos sobre os autores daqueles temas. Naturalmente, esses blueseiros negros, que antes eram ouvidos apenas pelo público afro-norte-americano, começam a receber atenção também do público burguês jovem e branco. Eric Clapton no material chamado “*Me and Mr. Johnson*” (Warner, 2005), que gravou em homenagem ao blueseiro dos anos 1930, Robert Johnson, comenta sobre como se identificou, durante os primeiros anos de sua formação como músico, com a sonoridade de Robert Johnson. Clapton comenta sobre principalmente sentir na música de Johnson a representação do contexto e da vida do blueseiro negro dos anos 1930, tocando violão, sozinho sem diálogo com outros instrumentos a não ser

¹⁸ Um estilo híbrido de música popular que tem afinidades com jazz e country-blues. O termo *skiffle* parece originalmente ter sido notado nos EUA durante a década de 1930. O *Skiffle* é frequentemente tocado com violão, gaita, kazoo, washtub e tábua de lavar ou bateria. Os acordes e instrumentos melódicos fornecem simples acompanhamento de três ou quatro acordes para a parte vocal. O ápice do estilo acontece em 1950 na Grã-Bretanha. As primeiras gravações de Chris Barber (1951) e Ken Colyer (1954), feitas com grupos de *skiffle* exemplificou o estilo de tais conjuntos, mas a gravação mais conhecida do período foi de *Rock Island Line* (Decca, 1954) por Lonnie Donegan com o grupo de Barber (Boutoln, 2007-2015).

sua própria voz, mas autônomo e dono do destino da interpretação de suas canções.

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

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

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

2.2 O BLUES NO BRASIL – REVISÃO DE LITERATURA

O blues como manifestação cultural interessa à academia nas áreas da etnomusicologia e dos estudos de música popular desde 1930, com as incursões de Allan Lomax - folclorista, etnomusicólogo, arquivista e historiador - e seu pai, John A. Lomax, coletando registros de áudio de manifestações musicais populares para o arquivo da Biblioteca do Congresso dos EUA. Em 1959-1960 foram publicados os primeiros estudos mais aprofundados sobre blues, a partir de pesquisas realizadas e estudos em campo organizadas em grande parte por europeus. Samuel Charters e Paul Oliver são alguns exemplos.

Direcionei meu levantamento inicial da produção acadêmica a respeito do blues especificamente como manifestação cultural no Brasil. Levantei os dados através do banco de dados da CAPES considerando artigos, dissertações e teses cujas publicações compreendessem o período de 2000 até agora. A partir de combinações das palavras chave “blues”, “Brasil”, “música”, “etnomusicologia”, “musicologia” foram encontradas quatro dissertações, uma tese de doutorado e três artigos. Todavia, o material até aqui levantado não trata diretamente sobre o blues no Brasil e/ou Porto Alegre como manifestação cultural e sua inserção num contexto mais amplo, como proponho fazer nesta dissertação. Refiro-os aqui não para anunciar que utilizarei tais dados, pois não concordo com a abordagem da maioria destes, mas como forma de registro sobre os aspectos trazidos por cada um na sua área de concentração. Notei com este levantamento que a maioria dos trabalhos já produzidos no Brasil em relação ao blues apenas cita o blues como componente constitutivo de algum outro gênero musical, ou associa-o ao jazz, colocando o blues num patamar subordinado.

Dissertações/Título	Área de Concentração	Autor	Instituição	Orientador	Ano
O trabalho de uma banda de blues: uma abordagem psicodinâmica	Psicologia Social	Daniela Tavares Ferreira de Assis	Universidade Católica de Goiás	Kátia Barbosa Macêdo	2008
Estruturas fundamentais no blues: adaptações dos conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no Jazz	Interpretação Processos Criativos	Rafael Palmeira da Silva	UFPR	Norton Dudaque	2012
A guitarra cigana de Pepetu Gomes: um estudo estilístico	Música	Alfonso Celso de Miranda Neto	UFRJ	Marrha Tupnamba Ulihoa	2006
Sungueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas em Porto Alegre	Etnomusicologia	Mateus Berger Kuschick	UFRGS	Reginaldo Gil Braga	2011
TESES/Título	Área de Concentração	Autor	Instituição	Orientador	Ano
Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes	Letras	Elio Ferreira de Soza	UFPE	Roland Walter	2006
Artigos/Título	Autor	Periódico	Ano		
A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964	Bryan McCann	Revista Tempo	2010		
A Herança Musical da Escravidão Psicodinâmica do Trabalho dos Músicos de uma Banda de Blues	Denis-Constant Martin Daniela Tavares Ferreira de Assis Kátia B. Macedo	Revista Tempo Psicologia & Sociedade	2011 2008		

A dissertação “*O trabalho de uma Banda de Blues: uma abordagem psicodinâmica*” trata de um estudo de caso de caráter descritivo e exploratório, cujos instrumentos de pesquisa foram entrevistas semi-estruturadas e observação de ensaios e *shows* de uma banda de blues de Goiás. Esta dissertação objetivou investigar a organização e condições de trabalho, as vivências de prazer e sofrimento, as estratégias de enfrentamento, a identidade profissional e os sentidos do trabalho.

Já em “*Estruturas Fundamentais no Blues: adaptações dos conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no Jazz*” o objeto de estudo é a aplicação e adaptação da teoria de Schenker como ferramenta analítica aplicada ao jazz, tendo em vista a possibilidade de encontrar estruturas fundamentais distintas na música. As estruturas propostas no blues em peças de jazz apontaram para traços, segundo o autor, de sua evolução com base no pressuposto histórico, musicológico e etnomusicológico de que as origens folclóricas possuem um papel determinante para o seu desenvolvimento musical. A intenção do estudo foi compreender o desenvolvimento de aspectos particulares do jazz como o tratamento da dissonância e sua ambigüidade melódica, oriundos da miscigenação cultural entre a tradição musical africana (com sua inflexão melódica e de estruturação musical) e a tradição musical européia (com suas progressões harmônicas e estruturas formais) dentro do contexto afro-americano.

Destaca-se também a dissertação “*Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas em Porto Alegre*”. Esta dissertação não chega a aprofundar-se no blues de fato, mas é uma rica etnografia sobre o suingue/balanço/samba-rock de Porto Alegre na qual o autor identifica por vezes, a partir de relatos dos músicos, conexões constitutivas da sua expressão musical referida com o blues.

Por fim, destaco o artigo “*A Bossa Nova e a Influência do Blues, 1955-1964*”. Este artigo considera as conexões entre blues e bossa nova, pouco reconhecidas na literatura sobre bossa nova, mas muito importantes para o desenvolvimento do estilo. Analisando as gravações do circuito samba-jazz em Copacabana nas décadas de 1950 e 1960, o artigo traz à luz uma prática de blues, tanto na estrutura de doze compassos como na utilização da escala blues como matéria de improviso bastante comum naquela época. O artigo explica o papel de Booker Pittman, Moacir Santos e Paulo Moura na transmissão de uma influência do blues no Rio de Janeiro e os efeitos dessa influência na bossa nova.

2.3 BLUES NO PAÍS DO SAMBA

O blues e o samba se assemelham em vários aspectos. A começar que ambos são resultados da diáspora africana. São frutos de um grande processo de migração forçada, dentro de seus respectivos países, de africanos e afrodescendentes escravizados que, após a abolição das leis escravagistas, se deslocam para os grandes centros urbanos à procura de trabalho, durante o final do século XIX. Ambos também são polêmicos quanto à sua origem. Segundo Menezes Bastos, sobre a origem do samba “é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero” (Menezes Bastos, 1996). Já Gehard Kubik comenta que não existe tal coisa como “raízes” do blues, mas que o blues norte-americano foi resultado de um desenvolvimento lógico “que resultou de processos específicos de interação cultural entre os descendentes de africanos nos Estados Unidos, nos séculos XVIII e XIX, sob certas condições econômicas e sociais características” (Kubik, 1999). No entanto, assim como o samba brasileiro foi desenvolvido a partir de tradições mais antigas transplantadas para o Brasil, no início do século XIX, especificamente vindo de dentro da área

de radiação cultural do antigo Império Lunda no nordeste de Angola (Ibidem), o blues também deve ter saído de algum ponto específico.

Kubik comenta sobre os pontos da África donde os negros eram retirados e seus respectivos destinos dentro dos Estados Unidos. Para o autor, este mapeamento é de fundamental importância para melhor compreender os deslocamentos, as características sonoras do blues e os processos formativos dessa música.

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

Há de se considerar os diferentes princípios e características idiomáticas musicais entre os distintos povos da África que realizaram esta migração forçada para toda a América, mas em fluxos que levaram povos específicos para a América do Norte e outros povos para a América do Sul. A afirmação anterior de Kubik, de que o blues foi resultado de um desenvolvimento lógico “que resultou de processos específicos de interação cultural... sob certas condições econômicas e sociais características”, na verdade serve tanto

para o blues quanto para o samba. As diferenças estético-musicais entre os dois gêneros constroem-se a partir dessas condições. Outro ponto importante está na diferença das regras de permissão com que os proprietários dos escravos administravam a prática instrumental destes. Por exemplo, a proibição dos escravos afro-norte-americanos de tocar tambores, ao contrário do que acontecia no Brasil. Tocar tambores foi proibido para os escravos nas plantações nos EUA, mas a prática de instrumentos de cordas foi muitas vezes permitida e até incentivada (Oliver, 2007 2015). Talvez esteja também neste fato um dos motivos que fez o rock, influenciado e construído a partir de elementos do blues, ser tão associado à guitarra elétrica, desde o início.

Como comentei anteriormente, foi o rock que, a partir do final da década de 1950 e meados da década de 1960, contribuiu para a divulgação do blues no mundo. No Brasil não foi diferente. Ao interessarem-se pelo blues, músicos brasileiros ligados ao rock estavam se identificando também com os temas, o universo e as características do blues. Também estavam mais facilmente compreendendo a relação do blues com o jazz. Por isso, antes de encontrarmos nomes de artistas brasileiros relacionados exclusivamente ao blues, vamos encontrar músicos brasileiros relacionados a outros gêneros musicais gravando os primeiros blues no Brasil. São artistas como Os Mutantes, gravando o tema *O Meu Refrigerador Não Funciona* (Polydor, 1970); Arnaldo Dias Baptista gravou na década de 1970 vários blues: *Cortar Jaca* (Independente, 1977), *Um Pouco Assustador* (ibidem) *Trem* (ibidem) entre vários outros. Roberto Carlos, Belchior, Alceu Valença, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Cida Moreira entre outros artistas também servem como exemplo de que o blues começava a ser gravado no Brasil, já no final dos anos 1960, apesar de não ser gravado exclusivamente por blueseiros.

O autor Roberto Muggiati dedicou um capítulo do seu livro *Blues – da Lama à Fama* (1995) à descrição de sua visão

sobre como o blues começou a ser ouvido, tocado e gravado no Brasil. Ele comenta sobre uma “carona” que o blues pegou no repertório do jazz, durante festivais de jazz no Brasil, no final dos anos 1950. Segundo Muggiati, bandas como a *Paulistana Jazz Band*, a *São Paulo Dixieland Band* e a *Tradicional Jazz Band* foram criadas em reação ao bebop. Esses grupos incluíram no seu repertório alguns blues com o intuito de reagir aos estilos emergentes de jazz, na época (Muggiati, 1995: 191).

Mas o autor aponta com mais ênfase para a década de 1970 como a década em que começaram a aparecer bandas que tocavam exclusivamente blues no Brasil. Esses grupos seriam formados por jovens brancos, de classe média, saturados do rock e que não identificavam na MPB seus anseios e seus estilos de vida (ibidem). O autor também comenta sobre os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), o *Rio-Monterey* (1980) e o *Free Jazz* (Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de 1985) terem trazido como atrações músicos de blues consagrados como John Lee Hooker, Champion Jack Dupree (1910 – 1992), B.B King, Albert King entre outros. Segundo Muggiati “a noite do blues do *Free Jazz* tornou-se a mais concorrida do festival, reunindo *bluesmen* de todos os matizes, velhos e novos, brancos e negros” (ibidem).

A produção em torno de discos exclusivamente de blues no Brasil se intensifica realmente nos primeiros anos da década de 1980 quando grandes gravadoras como a *Warner* e a *Atlantic Records* começam a lançar coleções e coletâneas de artistas de blues consagrados como Robert Johnson, Buddy Guy (1936), Muddy Waters e Junior Wells (1934 – 1998). A promoção desses artistas no país incentivou os grandes e pequenos selos a procurar blueseiros brasileiros para gravar (Ibidem: 193). Datam dessa época os primeiros discos de artistas como Celso Blues Boy (1956 – 2012), André Christovam e *Blues Étílicos*, por exemplo.

O blues também está presente em outros gêneros musicais de Porto Alegre, como o suingue - ou samba-rock,

que além dos subgêneros que constituem o próprio nome “Samba-Rock” - ainda mistura o blues e o *funk*. Também chamado de balanço, o suingue é um gênero musical identificado com a fusão de elementos da música brasileira e da música internacional: em especial, da música vinculada à população afrodescendente, espalhada por quase todo o planeta, resultado dos intensos movimentos diaspóricos que marcaram os últimos cinco séculos (Kuschick, 2011). A obra de músicos como Luis Vagner (1948) é um exemplo do resultado da relação entre o blues, o funk e gêneros musicais originalmente brasileiros.

O cantor Mutuca (1946), com sua banda Os Animais (1969), intitulava-se nos seus cartazes e em materiais de divulgação como sendo bandas de *rock'n blues*. O músico guitarrista Bebeco Garcia (1956-2010) é outro exemplo claro de músico gaúcho ‘blueseiro’, que fixou-se em Porto Alegre, no final dos anos 1970, e que expressou sua identidade musical ‘*blue*’ compondo rocks na sua banda Garotos da Rua (1978), no decorrer dos anos 1980. Mais adiante, na década de 1990, Bebeco Garcia ainda compôs e organizou uma seqüência de canções classificando-as apenas como blues: são os discos *Aleluia*, *Aleluia* (1997), *Me chamam Curto Circuito* (1999), *Confidencial* (2000) entre outros.

3. OS BLUESEIROS DE POA

Todos os músicos que convidei para contribuir nesta etnografia foram conhecidos por mim devido ao meu envolvimento – que ainda tenho – com o blues como músico. Tenho contato com esses músicos do blues residentes em Porto Alegre desde o ano 2000, época em que comecei a dedicar meu tempo, direcionando minha musicalidade de forma a compreender mais sobre o blues e seus recursos idiomáticos organizados na guitarra elétrica. Desde esse período, interajo com esses músicos em shows onde participamos juntos compondo a programação de festivais e dividindo o palco em concertos de blues. Às vezes eu estou na condição de público e eles na condição de atração a ser assistida, ou mesmo ambos na condição de público assistindo ao show de alguns outros músicos.

Procurei aproximar-me inicialmente daqueles músicos com quem algum dia já tivesse entrado no assunto sobre como definir o blues. Seguidamente, durante esses encontros relatados acima, estas questões vinham à tona: como é tocar blues no país do samba? Como é tocar blues na capital mais ao sul do país? Que significados tudo isso pode construir e carregar? Alguns desses blueseiros sabem que além de trabalhar como músico-intérprete também trabalho como

professor na área da música. Expliquei a eles como justificativa para me aproximar desses músicos, no objetivo de construir essa etnografia, que estava fazendo um trabalho de conclusão de curso - evitando usar terminologias mais específicas como “musicologia/etnomusicologia” ou adentrar as especificidades dos níveis de ensino como graduação, mestrado e doutorado – e que gostaria de propor alguns encontros para entrevistá-los, para que falassem sobre suas obras e seu envolvimento com o blues.

Expliquei que estes materiais – entrevistas, discos etc. – também iriam compor minha dissertação. Prefiri não utilizar o termo etnografia, nem mesmo tentar explicá-lo, para evitar o perigo de ser prolixo e fazer com que os agentes perdessem o interesse em participar de algo que requereria tanto tempo para ser explicado, ou que tivessem medo de se expor. Nas primeiras vezes em que falei sobre este trabalho, alguns fizeram menção àquelas vezes em que discutimos sobre os temas – o blues, o blues em Porto Alegre, o blues no Brasil, viver de blues, viver no blues - e que achavam importante retomar esses pontos e fazê-los presentes de novo, durante as entrevistas. Outros músicos, os mais experientes, durante o contato telefônico que fiz para realizar o convite deste trabalho, começaram de pronto a me informar sobre dados históricos a respeito do blues. Informei-os de que ainda não estava gravando e que teríamos de marcar esses encontros de forma a ter tempo disponível para discorrer sobre os temas que eles achassem importante contar, e eu teria que estar em condições técnicas de registrar tudo. Nessa fase, também me preocupei desde o início em coletar material como gravação do áudio das performances dos músicos selecionados, registro em vídeo e registro do áudio de entrevistas, buscando elucidar a relação de interação entre esses agentes e o blues.

Comecei, então, entrevistando o baixista Sergio Selbach e o radialista da Ipanema FM (e baterista) Sandro Moura. Sergio já tocou em inúmeras bandas de blues da cidade

e do seu entorno. Atualmente, faz parte da *Ale Ravanello & Blues Combo*. Sergio também é um dos produtores do evento itinerante chamado Confraria do Blues de Porto Alegre, que organiza noites de shows de blues de bandas locais ou outras bandas que passam pela cidade em turnê. Além disso, Sergio é requisitado como músico de inúmeros blueseiros estrangeiros que vêm sozinhos para o Brasil e contratam bandas daqui para acompanhá-los. Sandro Moura é radialista e trabalha com programas de blues desde o início dos anos 2000. Sandro Moura também atua como baterista e toca blues com diversos músicos da cidade. Nesses dois agentes, portanto, vemos compilados vários papéis: o músico intérprete que toca, o produtor dos eventos de blues que lida com questões administrativas - que vão desde os acordos com os bares e casas de espetáculo até a divulgação desses shows - e a própria imprensa que divulga o trabalho dos músicos interagindo com o público que acessa as rádios.

À medida que pensava em quais artistas ou pessoas relacionadas ao blues poderiam me ajudar, tanto dando informações sobre o histórico do blues em Porto Alegre como definindo-o neste contexto, as entrevistas com Sergio Selbach e Sandro Moura me ajudaram a definir mais alguns nomes. Os nomes seguintes que contatei foram o guitarrista Solon Fishbone, o compositor Oly Junior, os demais integrantes da banda *Ale Ravanello & Blues Combo*, o harmonicista Gaspo, o cantor e guitarrista Fernando Noronha, o guitarrista Coié Lacerda, o co-produtor da Confraria do Blues de POA, Zé Carlos Andrade e o guitarrista Lorenzo Tassinari, que promove o evento chamado *Blues Power*, onde acontecem *jam sessions* entre músicos profissionais e músicos amadores. Estes músicos, com os quais comecei a entrar em contato, me ajudavam a definir a produção de Porto Alegre em torno do blues e os espaços onde esta produção acontecia.

Os depoimentos também dão conta de períodos definidos: (1) os primeiros interessados em tocar blues em Porto Alegre

aparecem durante a década de 1970; (2) Os anos 1980 são destacados pelos blueseiros que tocavam blues e interagiam com outros músicos, voltados para outros gêneros musicais, geralmente grupos de rock que investiam em trabalhos autorais; (3) a década de 1990 que data um fluxo crescente de shows de blues em Porto Alegre com atrações como B.B King, Hubert Sumlin, Buddy Guy, Phil Guy entre outros artistas cânones do gênero. Muitos dos discursos convergem para o final da década de 1990 como a época em que se intensificou a ocorrência de shows e o lançamento de álbuns de blues produzidos localmente por artistas de blues da cidade. (4) os anos 2000 que são caracterizados pela continuidade da intensificação da produção de blues em Porto Alegre. Destaca-se o início da realização de alguns festivais como *O Natu Blues Festival* em 2002, 2003 e 2004, trazendo atrações locais, nacionais e internacionais; o *Moinho da Estação Blues Festival*, realizado na região serrana do RS a partir de 2008 (mesmo não sendo em POA foi citado por alguns agentes); e por último o recente *Einsenbah Jazz & Blues*, produzido pelo músico Egisto Dal Santo na casa de shows *Opinião*. Segundo alguns entrevistados, atualmente o blues vive sua melhor fase no que se refere ao interesse do público na produção local, na frequência de shows e festivais relacionados ao gênero.

Dos nomes apresentados até aqui destaco a Confraria do Blues de POA como ponto convergente, onde todos esses músicos já de certa forma se encontraram. A Confraria do Blues de POA é um evento itinerante, iniciado em 2006, a partir da produção de Sergio Selbach, Marcelo Pimentel e Nando de Azevedo. A idéia era de promover shows de blues em Porto Alegre que proporcionassem espaço para os músicos apresentarem seus trabalhos e manterem contato com o público interessado nessa música. Todos os agentes citados acima serão apresentados mais detalhadamente bem como parte da sua produção neste capítulo.

Um dos objetivos principais desta etnografia é o diálogo das vozes (dos discursos) dos músicos de blues da região em questão sobre a produção a qual constituem. Interessa-me principalmente esse diálogo na medida em que contribui com a reflexão sobre esta determinada seção da música brasileira popular, tendo o blues como expressão constituinte de uma identidade cultural que, paradoxalmente, muitas vezes não reconhece a inserção da sua produção e fruição dentro de um contexto mais amplo da música e, ao mesmo tempo, define a contemporaneidade de sua época como a mais produtiva e efervescente.

3.1 COIÉ LACERDA & HARLEM'S CLUB

*Becos só não têm saída
pra quem não sabe pular muro, Nenem.
(Blues do Homem que Rola na Noite - Coié Lacerda)*

Costumava ver o Coié nos shows organizados pela Confraria do Blues de POA, quando ainda aconteciam no *Estúdio Believe*, na Rua Itaboraí (bairro Jardim Botânico), em 2007/2008. Tive oportunidade de tocar com ele em 2011, num evento em POA que fazia referência aos cem anos de aniversário de nascimento do *bluesman* estadunidense Robert Johnson. Mas até o momento, não tinha ideia da sua trajetória como músico.

Coié também participou das *jam sessions* de uma das edições do *Barbecue Blues* (domingo, 06/04/2014) que fui observar já como pesquisador, na zona sul de POA. Na ocasião, chamou-me a atenção pelo timbre da voz rouca cantando *Little Red Rooster*, do Howlin Wolf. Acompanhado do mesmo baixista que gravou seu disco em 2013, Marcelo Pimentel, Coié introduziu uma das suas músicas, *Blues do Homem que Rola na Noite*¹⁹: “Vou tocar agora uma música minha. Essa música conta a história de um cara que não tem pra onde ir. A noite acaba e o cara não tem pra onde ir.” Coié fez esta introdução com uma expressão séria, seguida de um breve silêncio. Minha suposição inicial, observando a introdução contada por Coié, é que a tal música estivesse contando algo experienciado por ele. Em seguida, começou a tocar um blues-rock iniciado por uma introdução da linha do baixo, posteriormente entrando a bateria e a guitarra do Coié, num volume mais alto em relação ao que estava sendo tocado até então e bastante distorcida. Ao final de sua performance, conversei com ele e perguntei sobre a sua canção, ele disse que

¹⁹ CD FAIXA 1

se tratava de uma história sua. Contou que a letra da música fala de uma noite em que saiu com o Chaminé²⁰, em 1989, para beber, e que na ocasião estava sem casa para morar. Ao final da festa com Chaminé, Coié foi dormir no Parque da Redenção, até ser acordado por dois policiais. Coié explicou-me a letra da música relacionando-a aos fatos da noite de 1989 com o Chaminé. Disse que pegou uma das chaves que ainda tinha da sua última casa e foi para lá passar a noite, aproveitando que a mesma ainda não havia sido ocupada desde a sua saída (Diário de Campo 06/04/2014).

Foto 1: Coié Lacerda à esquerda tocando com o baixista Flavio Chaminé em 1987.



Dia 09/04/2014, liguei para Zé Carlos Andrade, co-produtor da Confraria do Blues de POA, para pegar o contato telefônico do Solon Fishbone. Lembrava de Zé ter me contado, na época, que estava produzindo também os shows do Solon. Conteí para ele que precisava do telefone do Solon Fishbone

²⁰ Flavio Chaminé foi músico baixista de diversas bandas em POA desde década de 1970. Faleceu em 2004.

para marcar uma entrevista sobre minha dissertação a respeito do blues em POA. Zé Carlos já estava sabendo sobre minha pesquisa, pois havia lhe falado a respeito e, inclusive, combinado para entrevistá-lo também. Foi quando ele ressaltou ao telefone “pra falar sobre o blues em POA é legal tu entrevistar o Solon, mas tem um cara que tu não pode deixar de conversar que é o Coié. O Coié é macaca-velha do blues daqui, desde os anos setenta”. Logo lembrei que o baixista Sergio Selbach também havia sugerido o nome do Coié Lacerda.

Dia 10/04/2014, liguei para o Coié para marcar uma entrevista. Ele aceitou de pronto e combinamos um dia para que eu fosse até sua casa na Rua Jacinto Gomes, no bairro Santana. Os relatos de Coié Lacerda falam sobre sua trajetória como músico de blues, como era tocar blues em POA nas décadas de 1970 e 1980, quais eram os lugares em que tocavam, bem como quem eram os músicos nessa época que se interessavam pelo blues em POA. Percebi no relato de Coié uma preocupação em registrar nomes de autores e músicos que na opinião dele conduziram a história da cena blues em POA. Ao ser perguntado sobre sua trajetória Coié destacou alguns fatos que chamou de “marcos na história do blues em POA”, ou datas que serviam para marcar “fases na história” desta cena blues. Cheguei no seu apartamento por volta das dez horas da manhã. Coié recebeu-me, mostrou-me alguns cartazes expostos na parede de seu escritório, conduziu-me até a sala, eu abri meu *lap top* e começamos a conversar:

Rafael e Coié (R, C) - dia 17 de abril

R: Eu gostaria de saber, inicialmente, se tu pudesse falar sobre o teu envolvimento com o blues. Quando é que começou o teu envolvimento com o blues e em que situação que ele começou.

C: Bom, o meu envolvimento com o blues, assim diretamente, quando eu tava me envolvendo com o blues, sabendo que eu tava me envolvendo com o blues, acabei tendo essa noção, foi em 1972,

tá? Mas eu já escutava canções de blues antes, desde menino, assim.

R: Que idade tu tem?

C: Eu tenho 56 anos, então eu escutava os blues do Ottis Reding com 10 anos de idade. Saiu um disco dele, que se chamava Imortal, *Ottis Reding Imortal*, foi o ano em que ele morreu. E tinha uns blues lentos, né. Não um blues de Chicago, mas aqueles mais lentos, dedilhados, né. Ottis Reding fazia blues assim. E desde menino eu já escutava Ottis Reding, sem saber que aquilo era blues. Aí numa madrugada de 72, eu tava com uns 14 anos, eu tava virando lata de madrugada e numa rua assim, tava lá na Cidade Baixa, na André da Rocha, tinha uma turma assim, que tocava rock e tocava blues e tal. Mas blues ninguém sabia o que era, sabe? O pessoal era uma certa malucada, assim, o pessoal que curtia rock, é claro que ouvia falar, né. Que ouvia falar de blues. E eles tavam tocando de madrugada, dois caras tocando um viola (violão) e um cara tocando uma harmônica e tal. Pô, legal, e aí eu virei a noite. Virei a noite, de manhã, passei a noite meio que me escondendo dos coroa e tal. Não podia chegar naquele estado em casa, coisa assim. Aí de manhã cedo, o velho me largou na escola, não tinha aberto os portões da escola, tinha que acordar naquela coisa. Continuei acordado. E o velho me largou na escola e eu não tive vontade de entrar pra dentro da escola. Não tava muito bem, tinha virado a noite. E saí pra caminhar, matando aula, meio que me escondendo. E tropecei, de manhã, com um daqueles caras. Que tavam na esquina: “ - Bah, tudo bem? Eu tinha te conhecido na noite. - Bah, vamo ali em casa”. O cara mais velho que eu: “- É claro. Vamo escutar uns discos lá”. Aí começamos a escutar uns discos. Começou a tirar umas coisas dos *Stones* (Rolling Stones)... “não, mas o negócio é o seguinte: tu tem que escutar da onde vem isso aqui”. Aí ele me colocou uns discos de blues, ele me falou do blues. Ele me contou a história de que da onde veio, dos escravos, me contou toda aquela coisa assim... me disse que blues, não adiantava tu tocar, assim, e sair e tocar. Que o blues tinha que ter sentido, e ser vivido. Tu tem que viver o blues, se tu quiser tocar o blues tu tem que viver ele. Que ele me disse assim: “o blues é a música de quem não tem mais nada, quem perdeu tudo. O blues é música de quem não tem pra onde ir”. E era mais ou menos assim que eu tava, e aquilo me tocou, quando garoto. Eu passei a noite inteira, de certa maneira, caminhando pela rua, porque não tinha

como voltar pra casa. E tava ali naquele momento, perdido, porque não tava podendo voltar pra casa porque tava matando aula, né. Quer dizer, uma coisa de branquelo, de garoto, mas, assim, era minha angústia na hora, muito parecida com o que ele tava me falando, com a narrativa dele, né. Por isso eu digo: “porra, é isso o que eu quero. Eu quero tocar blues!!”. E é assim que começou a minha história, quando eu fiz meu primeiro contato, daqui pra frente eu sabia o que era. E aí é assim que rolou. E naquela época eu não tinha muita história, ninguém sabia o que era o blues. Tu não tinha... por exemplo, chegava muita pouca coisa nas prateleiras (das lojas de discos), de blues, tá. Chegava muita coisa do rock. Daí o que chegava ficava em catálogo, por exemplo, esse *London Sessions* (disco do Howlin Wolf) saiu nas prateleiras e não ficou um mês. Sumiu, então esses discos desapareciam, assim. Teve meia-dúzia e saía de catálogo. Então era difícil, não tinha todo esse acesso e muita pouca gente escutava. De vez em quando chegava depois, aí a gente tinha perdido alguma coisa. Aí fui pra casa, peguei o violão minha irmã, e saí atrás das coisas, né.

R: A tua irmã?

C: Ela tinha um violão, que virou meu desde daquele dia, então.

R: Tu não tocava até então?

C: Até então eu não tocava. Aí, como é que funcionavam as coisas. Tu hoje, tu quer aprender a tocar blues, tu quer aprender a tocar jazz tu liga pro Salib, o Salib é o mestre que vai te dar aula, e pronto. Naquela época, tu queria tocar violão, tu ia pra escola querer aprender a tocar violão, os cara te ensinavam Cai Cai Balão, sabe? [cantarola]... ou violão clássico. Então como é que tu aprendia as coisas? Tu ia pra rua, ouvindo discos, e eu ia pra rua ver os caras tocando, ficava olhando pros dedos dos caras. Um dos discos [discos dele] eu fui ao Rio [de Janeiro] buscar, que não tinha em Porto Alegre que era o *Jazz Blues Fusion* do John Mayall. E eu fui atrás de todos aqueles, fui atrás do Hollin’ Wolf que anos depois eu consegui. Porque não tinha. Bom, fui ao Rio, porque tinha que ir ao Rio buscar o disco. Ainda bem. Porque daí fui lá e conheci Freddie King, em 74 foi isso. Tava lá procurando os discos e me apareceu aquele *Getting Ready* [disco] do Freddie King.

R: Que ano era isso?

C: 73,74. Isso aí, 75 eu passei fora. Deu uma zebra, eu tive que ficar fora um ano aí. Então é isso. Eu comecei a tocar viola [violão], tinha um disco que tinha saído aí, que saí atrás das escalas, tinha saído aquele *Peoples, Peoples, Peoples* [Jimi Hendrix], lembra? Eu saí atrás daquilo com o violão, tentando tirar aquele som com a viola e tal. [toca a introdução da guitarra de *Peoples, Peoples, Peoples*, no violão]. Aquela coisa, é. Saía buscando no ouvido, que era tudo muito difícil, né. Não é hoje, era outro tempo né, cara.

R: Tinha que tirar no disco né?

C: Tinha que tirar no disco, de ouvido e a afinação... Por exemplo, tirar as letras das canções. Então, tu te limitava muito a tocar e aprender as coisas e por exemplo, tá, tu tirava as canções, assim, no ouvido ou aprendia com alguém. Mas a letra, se tu não tivesse alguém que soubesse falar em inglês, pra ouvir o disco e tirar a letra, tu ficava sem a canção. Entende?

R: E tu fala inglês?

C: Não. Eu falo muito pouco em inglês... Daí, comecei a tocar e, logo adiante, eu comecei a compor cedo. Essa função de tu não ter acesso às letras, eu comecei com o processo de compor em português, os meus blues, né. E saía atrás de outras coisas, por exemplo, os doze compassos. Aquilo se aprendeu rápido e tal. Claro, não é bem assim, daí tu sai atrás dos clichês e tal. Uma das coisas que também o Toquinho [o homem que estava na rua e depois apresentou o blues ao Coié] me falou, que eu aprendi com ele, foi a questão de tu ter a tua música, né. Que afinal de contas o blues era um sentimento muito teu, muito próprio, então tu tinha de ter o teu som. A tua música, a tua coisa. E eu comecei a compor minhas canções de blues, em português e com as letras contando a história do blues e geralmente as coisas começavam com o que eu vivia e o que eu batia. E tentava sempre mudar um pouco a coisa, né. Entende? Por exemplo, não pegar os doze compassos, vou por blues fora dos doze compassos, sempre colocando um acorde fora do lugar, sempre tentando fazer uma coisa minha. Aí comecei a compor, dois anos depois, tava compondo a minha primeira canção. Acho que talvez antes, acho que 73. Em 1976 eu já fui pro palco. Teve 75 inteiro que eu fiquei fora do ar, mas em 76 já

comecei a montar a banda e já fui pro palco, assim. A cena era outra... Na real, tu não tinha uma cena. Hoje, tem gente que acha a cena limitada. Não é. Hoje tu tem bar. Aconteciam dois tipos de coisa em Porto Alegre: os caras que compunham, geralmente as bandas de rock, tinham suas composições próprias, se apresentavam em teatro e essas coisas assim. E as bandas, que hoje seriam as bandas de *cover*, faziam baile. Que tiravam fielmente as músicas, e tocavam em bailes. A gente [que tocava blues] cavocava teatro, as escolas tinham os seus auditórios, onde se conseguia espaço, assim... Não tinha espaço pra tocar blues, não tinha espaço pra tocar. Ou tu era uma banda de baile e tocava *cover*, tocava baile, tá? Ou era as bandas de blues, as bandas de rock não tinham espaço. Entende? Boteco? Música de bar era MPB. Voz, violão, boemia. Bar com música ao vivo em Porto Alegre era isso que tu escutava. Não tinha. Esse negócio de ter bar pra tocar blues em Porto Alegre foi uma coisa que surgiu a partir de 1982. Até então, não tinha.

Coié contou-me sobre como desenvolvia seu fazer musical. Alternando parcerias, ele compunha canções de maneira coletiva. Ele explicou de quais bandas participou, quem liderava os grupos e quem direcionava os processos composicionais. Suas músicas são na maioria canções. Por vezes, falou sobre a composição das canções mencionando as letras e as orquestrações como etapas do processo composicional. Coié disse que montou uma banda chamada *Beco*, em 1976. A *Beco*, segundo Coié, manteve-se até 1979. Tocaram na *Beco*, em alternadas formações, os músicos Coié Lacerda (guitarra), Nando Libório – depois substituído por Marcinho Ramos (guitarra), Tonho Motta (baixo), Keko Britto (baixo), Kiko “Batera” Mendes, Wesley Coll (cantor e letrista, parceria autoral do Coié desde 1973). *Sexta Bar Blues* e *Cavalo de Fé* foram algumas das músicas compostas pelo grupo que não fez muitos shows. Coié por vezes reafirmava sobre a dificuldade de encontrar espaços para tocar. Como alternativas de espaço a banda *Beco* tocava em auditórios de colégios e em festas de amigos.

Foto 2: Coié e a banda Beco em 1978



A *Bandaneon*, orientada por Coié e Wesley Coll, foi a banda seguinte. O projeto permaneceu de 1979 até 1981. Segundo Coié, a banda teve duas diferentes fases estilísticas: a primeira tocando rock (quando trabalharam com as músicas do Wesley), e a segunda tocando blues (quando trabalharam com as canções orientadas por Coié). Coié falou sobre como acontecia a troca de músicos no grupo:

C: ... era muito difícil segurar uma banda. Tu tinha um problema com músico? Aí até tu repor aquele músico era uma lenda, sabe. Tinha que sair atrás...Tinha que sair catando, além de não ter a quantidade de músicos bons que hoje tem na cidade, tu não tinha telefone, tu não tinha internet. Entende? Então, “- qual fulano toca? - Parece que não tocando com ninguém. - Onde é que ele mora? – Ah, ele mora lá em Teresópolis.” Daí tu chega lá, o cara não tava em casa naquele dia. Bah, daí enfim tinha essas coisas.

Durante essas fases, alternaram-se os músicos Coié Lacerda (guitarra), Wesley Cool, Bolita (baixo), Kiko “Batera” Mendes, Marcinho Ramos, Entre as músicas que Coié destacou está uma canção chamada *Pé de Chinelo*. Destacou também

uma música chamada *Alma Solitária*. A canção foi gravada em formato *single* e veiculada na rádio Bandeirantes, na época. Esta música também compõe o mais recente disco do Coié chamado *Labirintos* (2013), lançado de forma independente. O ponto máximo destacado por Coié sobre a *Bandaneon* foi um show no Anfiteatro Araújo Vianna, ainda em 1981.

C: Minhas canções com o Wesley, a maioria canções de blues, não blues de doze compassos, não blues de Chicago, nada disso. O nosso blues. Canções de blues, com letras de blues, harmonias diferenciadas, mais a pegada do blues, a batida. A *Bandaneon*, a segunda formação, foi uma banda de blues.

Coié Seguiu sua narrativa contando que em 1981 a *Bandaneon* desativou-se como grupo. Mesmo assim, Coié e Wesley seguiram compondo. Coié conta que eles utilizavam os projetos musicais como motivo para compor. Ele chamou essas fases de “temporadas”. Uma temporada compreendia um processo de criação de novas composições, harmonizá-las, orquestrá-las, ensaiá-las e interpretá-las para uma audiência. A temporada que destacou em 1981 traz uma fase de composições em parceria com Wesley Coll e Bebeco Garcia.

C: Em 1981, dançou a *Bandaneon*. O Wesley foi trabalhar com o Sá Brito. A gente não conseguiu mais manter a banda na real. Porque, daí a temporada de 81, nós fizemos dois shows só... a gente compunha por temporada, nós parávamos pra compor. Por exemplo, terminou a temporada de 81, veio o verão, tá. Se mexeu a formação da banda. Aí entrou o André na bateria e o Pit Dutra no baixo, aí fizemos uma formação de trio. Mas até aí, nós ficamos compondo. Só eu e o Wesley durante o verão. “ - O que vamos fazer? - Ah não, nós vamos fazer um trabalho assim, assim.” Aí, isso seria a temporada, né. “Então, vamos colocar o que já temos e o que a gente pode atravessar, e vamos pôr mais algumas coisas”. Nesse tempo, nós ficamos sem a banda e apareceu alguns shows pra gente fazer em teatro e fomos fazer acústico. Daí chamamos o Bebeco Garcia. O Bebeco fez uma passagem conosco, e nós estávamos compondo nessa temporada. Ele (Bebeco Garcia) fez

três letras pra nós. Bebeco naquela época tava estudando muito harmonia. Então como ele tava estudando muito harmonia ele fez três canções lindas, que fizeram parte da temporada, que era uma crônica sobre a cidade... muito com a levada e pegada com influência do blues. Mas o Bebeco... sabe que numa das letras ele fez um samba? Ficou impressionante! Samba, é samba mesmo: [cantarola o samba] “Meu telefone foi encontrado no bolso de um afogado do Rio de Janeiro...”. O cara [Bebeco] acordou no outro dia, com o telefone tocando. Era uma mãe: “pô, meu filho morreu afogado e tava com esse teu telefone no bolso. Eu quero que tu me diga alguma coisa, o que que é?” E ele nem conhecia o cara, então ele fez essa letra.

Foto 3: Wesley Coll ao centro e Coié à direita com a *Bandaneon* em 1981



Em 1982, Coié contou que formou a banda *Rabo de Galo*. Chamou para os vocais um cantor que havia conhecido em 1974, chamado Nega Lu. Segundo Coié, Nega Lu era uma personalidade conhecida pelos boêmios de POA da época. Era um rapaz que vivia nos bares que ficavam abertos até as últimas horas. Coié disse que conheceu Nega Lu em um show e que ficou impressionado pela desenvoltura de Nega Lu

cantando. Disse que Nega Lu cantava tudo que quisesse: samba, rock, não importava. Comentou que viu Nega Lu interpretando um blues do compositor Zé Flavio chamado *Portas e Janelas*, em 1974, da banda *Mantra*. Coié avisa-me ser importante esse dado. Ele afirma não lembrar de nenhum blues gravado em POA antes de *Portas e Janelas* da banda *Mantra*, em 1974.

C: ... Aí Eu fui atrás da Nega Lu. Fui atrás da Nega Lu e achei ela, quatro da manhã no Boteco do Tidi. Aí eu disse “Pô Nega, assim, assim, assado...”. Conhecía ela de virar lata na noite, mas não tinha grande intimidade. “Eu to assim, vamos tocar blues, eu to com umas canções de blues, o trabalho é todo baseado em blues”. Eu mostrei pra ela. Eu olhei pra ela e ela disse: “Claro que canto! Tu quer uma coisa mais blues que ser negro, pobre e puto?”.

Segundo Coié, a banda *Rabo de Galo* durou até 1984. Foi neste período que os bares em POA começaram a abrir e organizar estruturas para que pudessem receber shows de bandas de rock e blues. Coié citou uma série de bares que surgiram, bem como onde localizavam-se. Dentre a lista de bares e os dados sobre datas de fundação dos mesmos e suas localidades lembradas por Coié, um dos bares que mereceu destaque em sua narrativa foi o *Vermelho 23*. Coié disse que o *Vermelho 23* foi o primeiro bar de blues de Porto Alegre. Foi fundado por Zé Maria, antigo dono do *Marmelada Brasil*. Atualmente, funciona como restaurante ao meio dia, e não abre mais para shows de blues.

Foto 4: Nega Lu a frente e Coié ao fundo, na guitarra. Rabo de Galo, 1982.



Bares/Espaços Culturais e suas Localizações a partir de 1982

- Arte & Manha (1983): Rua Bordini.
- Bar Rockete (1982-1985): Rua José de Alencar.
- Taj Mahal (1983): Avenida Farrapos.
- Escada (1984): Rua Ramiro Barcelos.
- Clube de Cultura : Rua Ramiro Barcelos.
- Marmelada Brasil (1985): Rua Silva Jardim.
- Pub Vermelho 23 (1985 até a atualidade): Rua Bento Figueiredo.
- Ocidente (1982 até a atualidade): Esquina das Ruas Oswaldo Aranha/João Telles.
- Sacada: Rua Plínio Brasil

- Kafka Bar: Esquina das Ruas 24 de Outubro/ Avenida Nova Iorque
- Blues Jazz Bar: Rua Aureliano de Figueiredo Pinto.
- Danceteria Crocodilos: Rua 24 de Outubro.

Coié seguiu falando sua série de bandas e parcerias ao longo sua trajetória e, ao mesmo tempo, seguia contando sobre outros grupos. Contou que voltou com a *Bandaneon* e a parceria com Wesley, posteriormente à *Rabo de Galo*, com Nega Lu. Também falou sobre um grupo chamado *Sindicato do Crime* (1986 até 1989) em parceria com Felipe Franco (vocalista e letrista). Mantinha sua narrativa descrevendo o contexto do qual estava participando e descrevendo sua participação no mesmo.

Coié, então, interrompeu sua explicação sobre o *Sindicato do Crime* para retomar um raciocínio iniciado ainda no começo da conversa sobre as fases do blues em POA. Ele utilizou de fatos importantes, na sua opinião, para representar as três fases: (1ª) conjunto *Mantra*, em 1974, gravou “o primeiro blues em POA” chamado *Portas e Janelas*. (2ª) Em 1984, Felipe Franco ganhou um festival organizado pela prefeitura de POA, o *Festival de Música Grito de Alerta*, com um blues chamado *Beba Blues*. (3ª) Em 1989, músicos da cidade como Ênio Medina (pianista) e Rita Scheid (cantora) começaram a interessar-se por “tirar” as interpretações dos blues estadunidenses e blues ingleses com a maior precisão possível, com o intuito de apresentar para a audiência que os acompanhava performances historicamente informadas²¹. Para Coié, a fase atual (2014) trata-se de uma continuidade a partir desta terceira. A terceira fase também foi caracterizada pela apresentação do *bluesman* estadunidense B.B King em 1986, no Ginásio Gigantinho, e o guitarrista inglês Eric Clapton, em 1990, no mesmo lugar. Mas o que foi descrito com mais ênfase

²¹ Fazendo uma relação do HIP (*Historically Informed Performance*).

para a ocorrência daquilo que Coié chamou de “bum de guitarristas” (e interessados em blues) na cidade de POA foi a repercussão da morte do *bluesman* estadunidense Stevie Ray Vaughan, em 1990.

C: Olha, eu vô te dizer uma coisa. Teve aí, em 1990 morreu o Stevie Ray Vaughan, certo? Aí teve um novo “bum” de guitarrista de blues. A mídia caiu em cima daí com tudo. Aí começaram, aí começou a surgir guitarrista, começou a se ouvir blues de novo. Tava tendo um movimento de blues. Morreu o Stevie Ray Vaughan, a coisa deu um “empurrãozinho”. Certo? Aí, tu vê. Começou a surgir guitarristas, né, começou a ter um empurrão, isso aí foi um empurrão, entendeu? O próprio Solon [Fishbone] tava começando a tocar blues nessa época. O Solon era baixista da *Prize*. Aí o Duca Leindecker saiu da guitarra, e o Solon foi pra guitarra. A *Prize* era uma banda de rock. Aí ele começou a tocar blues em 90, o Solon, final de 89. Eu produzi um... show que foi um tributo ao Robert Johnson. Em 91 saiu, finalmente, uma caixa (compilação das gravações) do Robert Johnson. Foi quando descobriram aqueles documentos dele, que até então não existia nada sobre ele. Só as músicas, né? Aí que a *Sony* comprou os direitos e tal, e era a época que tava fazendo 80 anos de Robert Johnson [nascimento do Robert Johnson]. E eu produzi um show no *Clube de Cultura: Tributo ao Robert Johnson*. Bombou! E o Solon tocou. Acho que foi uma das primeiras aparições do Solon como guitarrista de blues.

Coié disse que nesta época, mais precisamente em 1992, teve que desativar sua banda, a *Blues Power*, e “sair de cena”. Perguntei para ele por que ele teve que sair de cena exatamente no momento do “bum” de guitarristas e curiosos sobre o blues. Ele disse que havia se “atrapalhado com a vida”. Disse que precisava parar temporariamente de tocar, que precisava cuidar da saúde. Para isso resolveu “sair de cena”. Mesmo assim, disse que continuou compondo e que gravou em 1997 duas músicas, *Auto do Mercado* (Coié Lacerda e Wesley Coll) e *Corda Bamba* (Coié Lacerda). As músicas foram gravadas com

Felipe Franco nos vocais e Marco Farias arranjando os instrumentos sampleados.

Coié conta que voltou a tocar em público com seu projeto chamado *Harlem's Club* no ano de 1998. Desde então, sua banda passou a ter esse nome fixo, não importando a formação do grupo. O blueseiro gravou seu único disco oficial em 2013, com o nome de *Coié Lacerda e Harlem's Club – Labirintos*. Trata-se de uma compilação de músicas dessas várias “fases” descritas por Coié, incluindo *Balada do Engraxate* - música que fez parte, junto com *Auto do Mercado*, de uma ópera-rock composta por Coié em 1977, mas que não chegou a ser concluída – e a canção *Blues do Homem que Rola na Noite*. Ao mesmo tempo em que me despedia do Coié para ir embora começamos a ouvir o seu disco lançado em 2013. Ele fazia alguns comentários sobre as linhas de guitarra enquanto me conduzia à porta de seu apartamento para eu ir embora. Antes de sair, notei na relação de músicas do CD que ele me deu uma canção em inglês, *Luck Is Over* (Coié Lacerda/ Ricardo Monteiro). Perguntei “é essa música aqui?”. Ele respondeu que era fruto de uma parceria. Comentei que me surpreendi, pois ele havia falado que não dominava com fluência a língua inglesa. Coié então me explicou:

C: Não, assim ó: Se blues é sentimento, se é o que tu sente, se blues narra o que é... foi isso o que eu aprendi, entendeu? Lá, há cinquenta anos atrás. Blues? Ah, é sentimento, blues é vida, entendeu? O cara lá [Toquinho, o homem que apresentou blues ao Coié, no início dos anos 1970] me disse “se tu não viver o blues tu não vai tocar, não adianta. Tu pode ser o cara...”. Tem gente aí que diz o seguinte, que tu tem que aprender os clichês e blá blá blá. Eu vejo diferente. Eu vejo que tu tem que viver. Tu quer tocar blues de verdade, tu tem que saber o que dizer, tu tem que ver da onde que vem o blues. O blues vem da merda, parceiro. Entendeu? Neginho colhia...tu sabe como é que começou. Então? Tu lê, tu acorda em inglês? Tu sente em inglês? Entendeu? Vira clichê. Ah, daí tu pega, tu lê as letras de blues, o que blues fala: “ah porque o trem... porque o não sei o quê...”. Pô, tu não anda de trem, cara, no Brasil. Tu anda de trem? Tu perdeu tua namorada no trem? Não. Tu perdeu tua

namorada foi na esquina ali, no boteco, tomando sei lá o que...então tu não perdeu tua namorada no trem. Não foi o maquinista que te roubou tua namorada? Não, foi o *playboy* que estacionou a caranga [carro] afudê [mesmo que “bonito”, “bom”] na frente [Risos].

3.2 SOLON FISHBONE Y LOS COBRAS

Toda música tem uma cadeia de interligação, né. Principalmente quando tu trata de música pop, né, soul, funk, blues, jazz, tudo isso tá ligado. Tem uma corrente que tem um elo ligado no outro.
(Solon Fishbone)

Quando liguei para o Zé Carlos Andrade para pegar o contato telefônico do Solon Fishbone também fiz o pedido que avisasse ao Solon sobre minha intenção de encontrá-lo e entrevistá-lo. Pedi para que Zé assim o fizesse aproveitando essa aproximação, de Zé com Solon, e utilizando meu contato de Zé como ponto em comum ao Solon. Assim como Coié, eu não tinha muito contato com Solon Fishbone, tendo apenas tocado e participado de algumas *gigs* esporádicas, eu tocando com um grupo e ele com outros no mesmo evento, por exemplo.

Liguei para Solon Fishbone tão logo recebi o aviso de Zé dizendo que Solon já estava sabendo de minha intenção em entrevistá-lo. Liguei e Solon atendeu. Ele estava indo comprar um tipo de cola para usar no conserto de uma guitarra, no setor de luthieria, da sua loja especializada em guitarras, baixos e acessórios musicais relacionados a esses instrumentos. Combinamos que eu passaria na sua loja na sexta daquela semana, no final do expediente.

No dia em questão, estava acompanhado de meu amigo, baterista e mestrando do curso de Linguística Aplicada da Unisinos/RS, João Gabriel Padilha. João é baterista da atual formação da banda do músico, compositor e produtor Egisto Dal Santo. Passei aquela tarde conversando com Egisto sobre o guitarrista e compositor, já falecido, muito citado nos depoimentos dos músicos da cena blues de POA, chamado Bebeco Garcia. Egisto produziu shows e discos do Bebeco

Garcia, depois que Bebeco deixou de utilizar o nome de sua banda, *Garotos da Rua*, e passou a investir no seu nome como carreira solo. Egisto foi baixista e amigo muito próximo de Bebeco. Com ele, Bebeco formou a *Bebeco Garcia e o Bando dos Ciganos* (talvez, inspirado pelo nome *Jimi Hendrix and The Band of Gypsies*). Egisto também é o produtor de um evento de blues, patrocinado por uma cervejaria, que passou a acontecer na casa de shows chamada Opinião, uma vez por mês, em 2014. O evento consiste em trazer uma atração estrangeira e uma atração local de blues ou jazz. Nessa tarde, conversei, randomicamente, com Egisto e João sobre o Bebeco Garcia. Ouvimos algumas das gravações dos blues de Bebeco.

Ao final da tarde, partimos, João e eu para a loja do Solon Fishbone. Ao chegar na loja, seu irmão nos recebeu e disse que Solon estava fora, mas que logo voltaria. Ficamos João e eu olhando os instrumentos e os amplificadores da loja. Logo depois, Solon chegou. Ele nos cumprimentou e disse que poderíamos começar quando eu quisesse. Acomodei-me no sofá da loja e expliquei para ele de maneira resumida minha ideia com a pesquisa. Expliquei que minha intenção não era historiográfica, mas falar sobre a cena atual do blues em POA. Disse que, primeiramente, estava interessado nas definições e impressões das pessoas que compõe essa cena. Ele perguntou se eu iria gravar em vídeo e eu respondi que gravaria apenas o áudio no *lap top*.

Rafael e Solon (R, S) - Dia 12 de Dezembro

R: Daí, eu comecei a entrevistar uma porção de gente já. E muitos deles falaram em ti, né? Como uma referência, e tal. Outros, inclusive, indicam, assim ó, "vai lá e fale com o Solon"... Como é que foi o teu primeiro contato com o blues, como que foi... Qual foi o teu ímpeto? Que te fez inclinar a tua musicalidade pro blues?

S: Cara, meu primeiro contato com o blues foi em 1978, ou 79, não lembro ao certo o ano. Mas, eu lembro que o primeiro disco, que ouvi de blues, e até na hora eu não sacava o que era blues, e eu achava que era rock, vamos

dizer assim, foi o Johnny Winter. Disco que ele lançou em 1978, chamado *White, Hot and Blues*, que foi um disco que eu ouvi e gostei, né? E muito tempo depois, eu vim saber que aquilo ali era blues, né? Ainda que não fosse blues de negro, e tal. Mas aquele disco totalmente blues, tem [as músicas] *Walking by Myself*, cara, tem *Honest I Do*, tem *Messin' With the Kid*. Um repertório totalmente blues naquele disco, ali, dele. E aquele foi o disco, que me fez ouvir pela primeira vez, o blues, né? Mas... Junto com isso, também, logo em seguida, 1980, e tal, eu tava ouvindo Hendrix, né? Tava ouvindo... Eric Clapton, por exemplo. Também tem um monte de blues ali, e tal, né? Esses foram os meus primeiros contatos com o blues, e essa referência, esse registro, sonoridade, foi o que me impulsionou, quando eu comecei a tocar guitarra. Foi a sonoridade, essa sonoridade ficou registrada na minha cabeça, né? De guitarra, era aquilo ali, entendeu? Então, foi uma coisa natural. Eu nunca tive muito, assim, inclinação pra outro tipo de guitarra. De gostar de outro tipo de execução de guitarra, que não fosse a guitarra de blues, né? Se não fosse o blues puro, seria uma guitarra blues tocando rock. Ou seja...

R: Só pra situar, assim, tipo, tu falou de 78 e 80, né?

S: Hum.

R: Que idade que tu tinha?

S: Eu tinha... Em 78 eu tinha 11 anos.

R: Onze anos onde?

S: Em Caxias do Sul, onde eu morava.

R: Tu não é de Porto Alegre então, tu é da Caxias?

S: Não, sou de Caxias.

R: Daí, com... 78 tu começou a...

S: É, porque eu tenho um irmão mais velho que toca na... que na época, já curtia esses Hendrix, *Rolling Stones*, Bob Dylan, Johnny Winter, esse tipo de música, né? E também, gostava da... Assim, eu sempre tive acesso a ele, meu irmão sempre comprava muito disco, então... vinil, sabe? Então, chegava na minha casa ali, eu sempre tinha disco novo. Eu ouvia, tipo, eu era pequeno, assim, e tal, mas eu já curtia, gostava de música, me atraía. E

aí, ele chegava com os amigos dele lá, os caras ficavam ouvindo um som, botava um vinil. E eu ficava ouvindo. Depois, quando meu irmão não tava em casa, eu ia lá fuçar no disco pra ver... Ouvir, eu queria ouvir de novo aquela música, entendeu? Aí, eu fui "bah, esse é essa, essa é aquela, esse...", né? "Essa música é do tal cara, tal disco", né? Fui registrando, manualmente, como se faz com os nomes das coisas, e tal. E aí, foi que eu comecei a ouvir Johnny Winter, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Bob Dylan, *Rolling Stones*. E no meio disso, também, muita música brasileira, Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, Clube da Esquina, Elis Regina, Caetano, Gil. Só coisa boa, né cara? Naquela época não tinha porcaria, era só música de verdade mesmo.

R: Aham. E daí, tu começou a te guiar pra música?

S: Comecei a tocar violão, né cara? Comecei a tocar violão, meu irmão tinha um violão. Violão de nylon, e tinha um amigo do meu irmão que tinha uma guitarra, uma Fender. E aí, de vez em quando, ela ficava na minha casa, e tal, eles tocavam, eles tavam começando a tocar, também e tal. E depois, até, eles montaram uma banda lá, e... E eu morava em Caxias, morava em casa, não em apartamento. Então, tipo, tinha lá no pátio, nos fundo de casa, tinha lá aquela parada: lavanderia da casa, quarto de empregada. E aí, lá, eles montavam os negócios deles, né? Tinha bateria, tinha baixo, guitarra, e tal. Então, eu chegava lá, tudo já prontinho, era só...

R: Só praticar e tocar.

S: Só praticar...

R: E eles... Eles tocavam o que? O que eles tocavam?

S: Eles tocavam... Tinham banda, cara, de música própria. Eles tinham banda de música própria, assim, eles tocavam a música deles. Mas, tudo com influências, né? De rock, e tal. Não era banda de blues, assim, por exemplo.

R: Entendi. Tá, mas então, tu veio pra cá pra Porto Alegre pra tocar? Tu veio pra viver?

S: Não, eu vim pra Porto Alegre em 82, cara, meu pai é funcionário federal, foi transferido pra Porto Alegre. E aí, a minha família veio pra cá, e eu vim junto, né? E aqui em Porto Alegre que eu comecei a ter... Aí, a... Tipo, na minha rua, eu morava ali na Rua Porto de Magalhães, que é uma rua perto

da... Bem perto da Benjamin Constant... Ela é a rua, exatamente, na frente daquele teatro, ali, que não existe mais, Theatro Presidente. Ali, na Benjamin, depois virou uma igreja, e tal. E ali, naquele teatro, por exemplo, Theatro Presidente, ali, tinha um monte de show, tinha peça de teatro, era um teatro tradicional, de Porto Alegre. Teatro particular, né? Não era um teatro do Estado. Era um teatro particular, tinha... Aliás, foi ali no Theatro Presidente que eu lancei meu primeiro disco (1991), no finalzinho do Theatro Presidente. Era um teatro que tinha 'um puta palco', houve muito show ali: *Paralamas [do Sucesso]* e Cazusa. Vi aqueles antigos shows do *Taranatiriça*, quando o *Taranatiriça* tava tocando, e tal. Era no Theatro Presidente, era um teatro pra 1500 lugares.

R: Tu teve uma banda chamada Los Cobras.

S: Sim, foi a primeira banda que...

R: Solón Fishbone y Los Cobras.

S: Isso, era a banda que me acompanhava. E ali, quando eu vim morar em Porto Alegre, naquela rua ali, então, já, quando saía de casa, andava uma quadra, já tinha um show ali. E tinha uma gurizada na rua ali, também, que tavam nessas de banda, tinham guitarra, e tal. Eu estudava lá no Piratini, Colégio Piratini, o Frank Jorge era meu colega. A gente matava aula de manhã, pra ir na casa do Frank Jorge tocar...

R: Vocês regulam de idade, então?

S: Exatamente.

R: Que idade tu tem agora, tu falou?

S: Tenho 47. Matava aula e ia pra casa do Frank Jorge tocar. A gente ficava tocando lá, tinha uma guitarra *Giannini Stratosonic*, e a gente ficava fazendo base de violão, e o outro pegava a guitarra e fazia um som, e tal. Por aí, com essa coisa que começou, né? Em 1982 que eu realmente passei a tocar mais, assim, né? E aí fui tocar pra uma banda, uma banda chamada *Prize*, que era uma banda de Rock. E eu... E a banda já tinha guitarrista, então, na hora ali, pintou pra mim tocar baixo, comecei tocando baixo. Eu fiquei uns 4 anos tocando com essa banda aí, tocando contrabaixo. Guitarrista era o Duca Leindecker, inclusive.

R: Qual que era o repertório dele? Era...

S: Tudo música própria, rock.

R: Mas não era blues, né?

S: Não, era rock. Rock de garagem, assim. Música própria. E eu tocava baixo, aí, quando o Duca Leindecker saiu da banda, lá em 87, eu passei a tocar guitarra. Daí, toquei mais um pouco com essa banda, até 88. Em 88, acabou a banda, e eu comecei a tocar com o Armandinho, que era uma banda de *cover*.

R: Qual Armandinho?

S: Armandinho, aqui.

R: Do reggae?

S: Do reggae, é.

R: Ele é de Porto?

S: Pior que é.

S: Ele é de Porto, a gente tocava, tinha uma banda chamada *Undercover*. A gente tocava *cover*, assim, né? *Stones*, Clapton... A gente tocava o *cover* que a gente gostava, assim, não era pra...

R: E tocava onde?

S: Tocava em bar aí, tocava em bares, cara, tinha um bar ali na 24 [Rua 24 de Outubro] chamado Crocodilos, que era uma boate, ali, e tal. Tipo, danceteria, assim, naquela época, mas era aquela coisa, tipo, o que a galera dançava era rock, né velho?

R: Aham.

S: Rock brasileiro ali, *Legião Urbana*, era... Sei lá, banda de Surf Music, sei lá, era uma coisa assim. Muito diferente do que é hoje, né? Uma balada, vamos dizer assim, a balada era diferente. E aí, tinha um espaço, e tinha show lá, então, a gente tocava lá, e tal, tocava em outros lugares também. E aí, depois, em seguida, lá por 89, a gente já parou também. Daí, eu comecei

a tocar com o meu irmão, esse, que era o meu irmão, que... Quando eu comecei a ouvir as músicas, e tal, ele era o cara que botava os vinil lá, e também tocava guitarra. Ele tinha uma banda de blues chamada *Blues Makers*. E aí, foi quando eu entrei pra essa banda dele, fiquei até 91 na banda. E em 91, eu fui fazer o meu trabalho solo, coisa que eu tenho até hoje.

R: Tá, então tu teve uma trajetória antes do blues de fato...

S: Sim. É, porque não existia... Não tinha... Eu gostava de blues, que nem eu te falei, de guitarra, que eu sempre gostei, foi a guitarra de blues, né? Mas, as bandas que eu tive oportunidade de tocar era uma banda de rock de garagem, e tal... E só depois, quando eu... Lá por 90? 89!! Que eu passei a tocar na... Aí, meu irmão tinha essa banda de blues, que ele tava recém formando, e eu me encaixei ali, entendeu? Claro, porque era o que eu era afim, né? Daí, eu fiquei tocando com eles um tempo, nessa banda de blues chamada *The Blues Makers*. A gente fez um monte de show, em São Paulo, lá, e tal, isso no começo dos anos 90. E daí, cara, eu saí da banda pra fazer o meu trabalho solo, né? Que começou a partir de 91.

R: E como era tocar em POA nessa época? Fazendo um comparativo, o Coié me falou que, os anos 70, de fato, não tinha nem bar pra tocar, que os bares eram voz e violão, e pronto.

S: Sim... Ah, o Coié, quando eu conheci o Coié, na verdade, eu ainda tava tocando nessa banda, que eu tocava baixo, né? Foi em 85 que eu conheci o Coié, 86 eu acho. O Coié já tocava guitarra, né? E, até, quando eu comecei a tocar guitarra, nessa banda, que eu... O Duca saiu da banda, e eu comecei a tocar guitarra. Eu pegava a guita, emprestada, do Coié. Que eu não tinha guita, eu tinha baixo. E eu tava naquelas "bah, vou vender meu baixo pra comprar uma guitarra", e tal. E daí, tinha uma época que eu não tinha comprado a minha guitarra ainda... Daí, o Coié morava aqui pertinho, a gente ensaiava ali pertinho, na... duas ruas pra trás aqui da onde a gente tá. Tinha um estúdio ali, uma galera... Uma banda, chamada *Apartheid*, que era uma banda de rock. Os caras tinham o estúdio, e moravam no estúdio. E o Coié morava aqui perto, pertinho também, num apartamento. Então, assim, a gente ia ensaiar nesse estúdio, eu andava uma quadrinha: "- ô meu, empresta a guitarra".

R: Onde vocês tocaram em São Paulo?

S: A gente tocava, cara, muito assim, na... No Bexiga, que é o bairro do Bexiga, lá... Que tem a Rua 13 de Maio, que... Hoje em dia, cara, me lembra muito, assim, a Cidade Baixa [região de Porto Alegre], ali, a... [Rua] João Alfredo. Tudo casa antiga, assim, aquilo ali é o Bexiga de Porto Alegre. Bexiga era aquilo ali, chegava no Bexiga, tinha uns 300 barzinho, assim, um do lado do outro, tudo casinha antiga, e tal... Daí, num tinha uma banda tocando MPB, no outro tinha uns caras tocando instrumental. Mas, todo mundo, tipo, do lado, assim, sabe? Como é na Cidade Baixa, né. E, a gente tocava muito num lugar chamado Café Piu Piu. Enchia, depois abriram alguns outros bares ali que a gente tocou ali, não lembro mais o nome. Tinha um bar em São Paulo chamado *Blue Note*, depois se transformou em *Blue Night*, e... A gente tocava também. E interior de São Paulo, também, Campinas, e tal. A gente ia pra São Paulo, antes de eu gravar o meu disco, a gente ia pra São Paulo, ficava lá cara, tipo, sei lá, um mês, um mês e meio, assim. Eu, o Chaminé (baixista) e o Barea (baterista), nessa época, já. O Chaminé tocava numa banda, que ali, nos anos 90, ele tinha uma banda chamada *Fat Blues Chaminé Band*. Que era uma banda de blues, mas era assim, um pouco... Tinha umas pegada diferente, tocando uns *Allman Brothers*, tocavam umas coisas... Umas balada, e tal, o Chaminé gostava. Mas tinha uma onda blues, assim, mas não era blues muito tradicional.

R: Existe algo, na tua opinião, com que faça que o blues seja blues, ou deixe de ser blues?

S: Blues... Blues, só tem um. O blues é blues, não adianta tu querer fazer uma banda de rock e dizer que é blues, porque não vai ser blues, né cara?

R: Aham.

S: Não vou te dizer que eu vou achar que é ruim, não to dizendo que é ruim, eu gosto de muita coisa que não é blues, ou só blues. Agora, tu tem que saber diferenciar o que é blues, e o que não é. Tipo, *Allman Brothers* não é blues. Blues é John Primer, Muddy Waters, Phil Guy, Johnny Winter - quando ele quer tocar blues - ele toca blues. Eric Clapton, quer tocar blues? Ele toca blues. Né? Ou seja, blues é blues cara, não adianta querer inventar... Fazer rock, querer dizer que é blues, porque não é, né? Mas, pode misturar, acho legal, eu mesmo... Eu não sou *bluesman*, meu trabalho não é blues, assim, completamente, né. Tem muitas outras influências no meu trabalho, não adianta tu dizer que é blues, porque não é, né cara? Às vezes eu toco blues, blues no sentido da palavra. As vezes eu toco outras coisas

que não são blues. Assim, tem artistas que só tocam blues, tem outros que tocam blues e misturam outras coisas também, né?

R: Massa. Eu não sei se a gente tem tempo, quanto tempo a gente tem?

S: Não, podemos ir falando, sim..

R: Tá, daí, tu gravou teu primeiro disco em 94?

S: Sim, na real eu tenho cinco discos. Eu tenho um disco de 94, chamado *Blues From Southlands*. Depois, eu tenho um disco de 96, que é lançado pela mesma gravadora, chamada *Paradox Music*, que se chama *Heart And Soul*. Depois, eu tenho um disco de 99, chamado *Blues Galore*. E depois, eu tenho um disco de 2004, chamado *Instrumental Mood*. Depois, eu tenho um disco de 2011, chamado *Fishtones*.

R: Tu costuma gravar discos, tocar por aí, e também tem essa loja. O que tu faz aqui na loja? Por quê que tu tem a loja?

S: Por que [Risos]?

R: É.

S: Porque o blues paga mal [Risos]. Porque eu gosto de, além de eu gostar de música, eu gosto de guitarra, entendeu? Da parte técnica da guitarra, né? Na parte de funcionamento da guitarra, de construção da guitarra, entendeu? Então, isso aí me levou a ter a loja.

R: E tu bota a mão, tu que é... Eu lembro de um show do Kenny Neal [EUA], em 2010, que tu arrumou uma guitarra pra ele.

S: É, exatamente, já arrumei a guitarra do Kenny Neal, já arrumei a guitarra do John Primer, já arrumei a guitarra de muita gente. Mas, agora eu não boto mais muito a mão... Eu tô mais focado mesmo na parte de administração da loja, como um todo, assim, né?

R: Aham.

S: Tem o *site*, tem que fazer a atualização do *site*. Tem a parte de restauração das guitarras, que eu que faço, das guitarras antigas que vem pra mim, pra eu restaurar. Então, essas eu que cuido disso aí, das pinturas, e tal. Tem bastante coisa pra fazer aqui.

R: Então tu cuida da loja, tem gravado esses discos, aí tu tem tocado aqui em Porto Alegre, em São Paulo...

S: Cara, eu toquei nesse tempo aí em muito lugar, eu toquei em Porto Alegre, toquei no interior do Rio Grande do Sul, toquei... Santa Catarina, Paraná, interior do Paraná, São Paulo, interior de São Paulo, cara. Nordeste, Salvador, Recife, Natal, Goiás, Buenos Aires, Santiago do Chile, sei lá. Eu toquei num monte de lugar, entendeu? E aqui Porto Alegre, óbvio, também, né? Mas, eu acho, cara, que o lance, assim. Acho que a grande diferença, assim, que eu vejo, que tá, hoje em dia, tem muito músico, né? Que tá começando a tocar blues, que já vem desde o início, já, né? Pegando... Já, começando a tocar, e já tocando blues, entendeu? Antigamente, o pessoal tocava rock, né? E aí, depois, alguns acabavam tocando blues, né? Mas, hoje em dia, eu vejo que já tem uma geração... Que é uma formação já formada no seu estilo de tocar, já, ouvindo blues, entendeu? Já começam com o blues. Então, eu acho que isso... Isso aí dá uma diferença, musicalmente falando, dá uma diferença, assim. Porque, no caso, se constrói, já, tocando blues, é diferente de... Tipo, eu toco blues, cara. Eu sei tocar blues, eu sei como é que é, estilo, sei como é que é o outro, Chicago, né? Um Texas, um... Enfim, eu sei bem diferenciar as vertentes da coisa, né? Mas, é uma coisa mais, assim, que eu... Por meu interesse, assim, isso, né? Porque, na verdade, tem outras... Acaba que, depois tem outras influências que também se manifestam quando eu vou tocar. Por isso que eu não sou um músico exclusivo de blues, né? Não me formei, exclusivamente, ouvindo blues. Então, isso sempre vai tá presente. O cara que já... O cara que começa tocando blues e se forma como músico a partir do blues, ele tem uma veia diferente musical que eu to te falando, né. E eu acho que já há uma geração que tá... Que ta acontecendo isso, aqui, né? Porque o blues, ele é uma coisa nova aqui, cara. Sendo realista, né? Pô, anos 90 aí, pessoal sempre... Sempre teve público de blues, né? Pô, o B.B. King colocou 15 mil pessoas no Gigantinho, né [1986]?

R: Aham. Então, mas isso é curioso, olha porque: daí, tu disse, em dado momento, que não existia quem tocasse, mas existia um público.

S: É, existia um público... É que nos anos 80, o pessoal tava tocando rock. É, é que os músicos, por um motivo ou por outro, a cultura do rock era muito maior do que a do blues, né? Ainda que, um B.B. King viesse e enchesse um Gigantinho, né? Mas era um B.B. King, né cara? E era uma coisa, totalmente, que juntava todos os públicos, né? Muita gente que, de repente, nem sabia direito o que era, ia no show. E, também, naquela época,

quantos shows tinha aqui em Porto Alegre? Não tinha nada. Então, vinha um B.B. King aqui e fechava a cidade, né? Hoje em dia já é... Hoje em dia, as coisas se desmitificaram muito, né cara? Com o lance da internet, do *YouTube*, e tal. Daí, não existe mais aquela... "bah, o cara vai ver o Fulano". Cara, eu quando era... Aqui em Porto Alegre, por exemplo, em 82, eu acho, teve aquele, passou o filme aquele *And There Let Be Rock* do *AC/DC*... Passou no cinema. Lotou o cinema, de gente pra ver. Porque, imagina, não tinha como ver um vídeo dos caras, aonde é que tu ia ver um vídeo? Imagina, era como se fosse tu ir num show, quase, era ver um vídeo, né? Tinha uma loja, acho que aqui em Porto, chamada *Mega Force*, uma coisa assim. Que era uma loja que os caras tinham um troço, no segundo andar, lá, que tinha um... Uma TV lá, um telãozinho, um troço. Os caras tinham VHS, e os caras, tipo, ah, tu ia lá pra ver um show, assim, pagava 10 pila, não sei quanto era o ingresso na época... daí, tinha lá uma cadeirinha, sentava lá, os caras botavam um show lá, do *Rush*, "bah, vou ver um show do *Rush*". Por isso que, hoje em dia, eu acho, assim, mais difícil de tu fazer um show, botar gente num show, e tal. Pessoa tem tudo... Aqui, no computador, ali.

R: Que viagem. Pois então, eu tava falando isso com o Coié também. Que por outro lado, hoje em dia, tu tem mais condições de registrar [gravar], né? Ele me falou uma série de bandas que ele teve, só que não teve muitos registros [gravações] dessas bandas, né? O que sobrou foram cartazes, foram lembranças, e hoje em dia, tu consegue registrar, assim, com mais facilidade, né?

S: Em termos de registro sim, né? Claro, mas também, hoje em dia, o que tu vai fazer com o registro, né? Registrar, né? Mas, tipo, CD... Vou gravar um CD, pra quê? O que tu vai fazer com o CD [Risos]? Tu vende... vender no show, ali, uma meia dúzia, se der, né? Cara, o lance virou... Não sei, meio artificial, sabe? Eu toco blues, mas eu digo... Meus discos, acho que sempre tiveram, cara... Não, sempre foram discos, assim, bem voltado pro blues, assim, né? Claro. Também, a própria cena de blues, assim, eu me inseri. Mas, eu acho que a partir do disco que eu gravei instrumental, em 2004, aí já... A coisa mudou um pouco, né? Aí, já tem outras influências, e tal. Do que eu registro, do que eu componho, principalmente, né? Não é uma coisa... Acho que eu consegui... Eu coloquei outros elementos, assim. Até porque, não que seja de uma forma proposital, assim, nem nada, mas a música é reflexo daquilo que tu é, né?

R: Uhum.

S: Eu acho. Então, sei lá, de repente tu vai agregando outras coisas na tua vivência naquilo que tu escuta, também, né? Uma hora, tu vai botando pra dentro outras coisas que, quando tu vê, tu tá botando pra fora, aquilo que tu... Aquilo que tu comeu, né? Então, é uma... Acho que é um processo natural, né? Não é nem querer e não querer, acaba sendo assim, né velho? Começa a ouvir muito jazz, começa a ouvir muito, sei lá, o que seja. Quando tu for compor alguma coisa, o teu registro sonoro vai acabar sofrendo influência daquilo ali, né? Acho que depende muito de cada música, mas a capacidade de gerenciamento cerebral, né? De cada... Não consegue abranger tudo, né? Tu acaba que tu ocupa um espaço, acho, da... Do teu cérebro, da tua mente, daquilo que tu pensa, com aquilo que tu... Tá mais presente pra ti, né? Acho que é como tocar também a guitarra. De repente, tem fases que tu toca de um jeito, daqui a pouco tem outras fases que tu tocava... Tocando um pouco diferente, porque tu vai ouvindo coisas diferentes... E vai saindo coisas diferentes, naturalmente.

R: Tu sente isso nos teus discos, então?

S: Sim, eu sinto, claro... É um reflexo bem mais, ah... Eu acho que bem mais... Relacionado com aquilo que tu tá convivendo, com quem, musicalmente, tu tá convivendo mais, né? O primeiro disco é um disco que é totalmente influenciado por Stevie Ray Vaughan, porque eu gostava muito, ouvia muito. Então, aquilo, a princípio, acho que se... Aquilo ficou, penetrou na minha na mente, na maneira de tocar, no próprio som da guitarra, né. Tu fica com aquele som de guitarra... Então, que é uma coisa tão característica, né? O cara, além de tocar daquele jeito, tem um som de guitarra com tudo, muito característico dele, e tal. A primeira vez que eu ouvi, foi em 86. Com aquele *Soul To Soul* [1985]. Meu irmão, que eu te falei, que tinha um monte de disco, ele tinha o vinil do *Soul To Soul*. E eu até achei legal o disco, assim, mas não curti muito, cara, porque acho que aquele disco... O som daquele disco não é legal, é uma gravação meio estranha... meio chiadinha cheia de *reverb*. Depois, quando eu ouvi o *Texas Flood* [1983], que ouvi um pouquinho depois, um ano ou dois, depois, aí eu falei "bah, agora, aqui, tem negócio, cara". Mas... Aí, meio que me envolvi, comecei a entender mais depois, quando eu ouvi isso aqui, daí eu gostei, entendeu? Ficou, meio que, uma coisa... Quando eu ouvi a primeira vez, ficou desconectado. Depois eu gravei o disco em 96, o *Heart And Soul*. Então, já é um disco que já não tem tanto Stevie Ray. Já começou a perder um pouco a... Tem ainda, uma influência, e tal. No [disco] *Blues Galore*, ali, já tem bem menos, né? Também chega um ponto do músico que, acho que tem um momento que tu quer soar como alguém, né? É normal de todo mundo, isso, eu acho. Tu ouve alguém tocando, assim, tu gosta daquilo, tu

acha aquele som legal, tu quer aquilo pra ti, né? Aí, tu acaba fazendo aquilo, aí depois que tu consegue aquilo, daí tu pensa "não, só um pouquinho". Aí, chega um ponto que tu quer... Que tu não quer mais soar como ninguém, né? Tu quer achar o teu som próprio...

R: Tu sente que essa é a... Tu tá tentando soar como tu mesmo?

S: É, faz tempo já.

R: Aham. Tipo, desde quando?

S: Ah, desde 90... 90 e alguma coisinha, ali. 96, 97, e tal, começou o processo já, de... De se desgarrar, né. E criar o teu jeito, né. Criar o teu estilo... Não adianta tu querer ser igual, ainda mais um cara que foi muito grande, né? Então, não adianta tu querer ser igual ao cara. Acho que isso é normal, não sei, acho que todo mundo passa por esse processo, assim, né. Mas, ainda assim, acho que o blues também é uma linguagem que, como ela tem tantas marcas registradas fortes demais, tu vai acabar sempre caindo em alguma delas, né? Então, não adianta cara, se tu vai entrar pra dentro dessa linguagem aí, tu vai absorver essas marcas registradas aí. Faz um apanhado de tudo, pega um pouco de cada um, e cria o teu próprio... Tu pinta lá o teu quadro do jeito que tu quiser, né? Um pouquinho de uma cor de um, uma cor de outra, tu faz a tua mistura. Meu trabalho não é de blues tradicional, vamos dizer assim, né? Tem muita coisa de blues, assim, pegada de blues, mas tem muita coisa diferente. Meu primeiro disco tem uma música chamada *Surf With the Guitar*, né. Que é uma coisa bem diferente do blues tradicional, né. Como outras também, né? Tem uma música numa outra onda, mais soul, mais funk, assim, e tal. No meu segundo disco também tem coisas diferentes. *Blues Galore* também, é um disco que eu gravei em 99, é um disco que tem outras... Um pouco de funk, um pouco de soul. Depois, o disco *Instrumental Mood*, que é um disco de 2004, tem muita coisa diferente, bem mais do que tu ouvir *Blues Galore*. Ele tem mais, vamos dizer assim... Variado, né. Um disco só instrumental, também, né. E depois, esse disco que eu fiz, que foi o *Fishtones*, também tem coisas bem tradicionais, assim, né?... Tem uma música aqui que tem uma pegada meio Santana, mas tem outra música do disco, que é chamada *Cool Breezes*, que é uma música que tem um enfoque bem mais bolero, assim, até meio cubano parece. Umás coisas de arranjo de sopro... Então, assim cara, eu tenho outras influências também, bem marcantes, assim... Eu coloquei dentro do contexto do blues, né? Porque é blues também, né... que tem muito blues, assim, tanto é que dos meus cinco discos, que eu tenho, dois tem a palavra blues, né. O primeiro chamado *Blues From Southlands*, o

terceiro chamado *Blues Galore*. Então, claro, dentro do universo de blues, assim, eu transito de uma forma bem marcante, mas eu não sou um artista do blues tradicional.

R: Por que tu acha que no blues, tu coloca outras coisas, que não vem no blues diretamente, e ele continua sendo blues, e ele continua... Por que tu acha que isso acontece?

S: A grande parada da história toda é a música, não é se é blues ou se não é, entendeu?

R: Aham.

S: O que interessa é tu fazer a música, entendeu? Música é o mais importante. Nunca me prendi a rótulo, "bah, eu não vou gravar essa música no meu disco, porque essa música não é blues", tudo pode ser blues, né? Tô preocupado se ela é boa, se eu gosto dela, né... que eu compus ela de uma forma sincera, entendeu? Nunca me preocupei em gravar, nunca me preocupei em direcionar o meu trabalho pra uma coisa totalmente blues. Não, eu faço aquilo que eu gosto, o que ta dentro do meu momento, ali, sabe?

R: Uhum.

S: As músicas todas se ligam, cara. O blues não é um gênero musical alienígena, que apareceu na Terra, e veio do nada, e vai pro nada. Não é isso, o blues é um gênero musical, que vem de alguma coisa, que leva para outra coisa. Então, dentro desse contexto, uma música como essa, por exemplo, ela faz sentido, porque ela tem elementos do blues, né. Mas, se expandiu pra um outro lado, um pouco... Mas, não quer dizer nada isso, eu acho que isso é bom, né cara. Se todas as pessoas fossem tão radicais, né, a ponto de achar que, "ah, essa música não é blues, então não vou escutar essa música". Então, nunca teriam aceitado, por exemplo, a evolução do próprio blues, que foi do violão, né, pra guitarra elétrica, pra o piano, pra bateria, pro baixo. Teriam ficado sempre lá ouvindo só Robert Johnson, né? Então, assim...

R: Talvez nem o Robert Johnson, né?

S: É, exatamente [Risos].

S: Ele é um pouco mais a fundo, assim, né? Mas tem coisa muito mais a fundo do que isso, né? Então, assim ó, eu acho que isso faz parte, cara. Toda música tem uma cadeia de interligação, né. Principalmente quando tu trata de música ocidental, pop, né, soul, funk, blues, jazz, tudo isso tá ligado, tem uma corrente que tem um elo ligado no outro.

R: Tu falou de sinceridade. Queria que tu falasse sobre isso... O blues, então...

S: Eu falei sinceridade, cara, no sentido de que a música, ela foi composta, com sinceridade no sentido de que, a música foi feita não pensando em fins comerciais, nem esse... Se adequar dentro de um da estética... A, B, ou C, pra determinados propósitos, entendeu? A música foi composta porque ela foi composta com sinceridade, ela foi composta pra ser composta. A música tava ali, saiu, né?

R: Saiu?

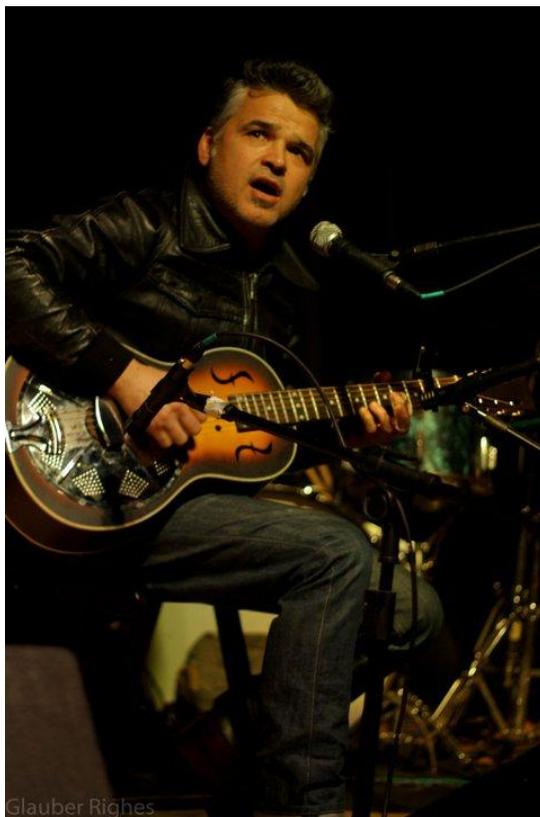
S: Como uma expressão, sem pensar em enquadramentos, gêneros e rótulos. Tipo, isso não faz parte. Eu, até, acho que isso não faz parte nem cara de... Se tu pegar, por exemplo, gêneros bem comerciais, sertanejo, essas coisas, e acho que isso... Alguns não, mas muitos daqueles caras ali, é aquilo que eles são mesmo. Não é? (Eles) não fazem aquilo "bah, vou fazer uma musiquinha agora, tem que fazer uma musiquinha pra vender". Muitos fazem aquilo ali... reflexo da personalidade dele, entendeu? Daquilo que ele bebeu, e tá botando pra fora aquilo que ele tem pra dar, e o público da mesma forma, entendeu? Então, assim ó, sinceridade nesse ponto, entendeu? É uma identificação com coisas que a gente ouve, cara. Nossas próprias influências, né... Musicais, que tem muita coisa de música latina, né. São fatores que acabam influenciando uma maneira de tu compor, né.

R: Tá, e nesse sentido, tu encontra uma identificação com o blues, correto? Tu citou algumas influências, né? Tecnicamente falando... Tem alguma outra coisa fora essa questão mais técnica relacionada a guitarra, que tu tinha se identificado com o blues?

S: Ah, tem. A coisa filosófica do blues também, né cara. Por parte de, né... Vamos dizer assim, cara, a experiência de vida dos caras, né. Também é uma coisa que, em determinados momentos da vida, eu acabei vivendo isso, né. A parte mais, assim, vamos dizer, que o blues fala, né cara? De amor, de beber. De levar uma vida mais, vamos dizer assim, *underground*, e tal. Isso, né... Hoje não mais, há um tempo atrás, assim, eu também vivi isso, né.

Vamos dizer assim. Vivi o blues desse ponto de vista, né. Do ponto de vista mais, vamos dizer assim, de *way of life*, do blues, né? E tal. Os caras que tocam Blues fazem isso, mas só que, acho que isso contribui também pra tua, vamos dizer assim, formação musical, né? Não que seja uma coisa musical, mas que vai se refletir na tua forma de tocar, né. Mas, acho que também, só isso não adianta, tem que também viver essa coisa do blues, sentir o que é o jeito, né. Esse jeito maloqueiro. E acho que essas duas coisas, tu consegue juntar elas em um certo momento, com certeza vai ficar legal, né. A parte da... Filosófica da coisa, com a parte musical da coisa, né? Não adianta, acho que nem só uma, nem só a outra, né. Porque eu acho que precisa um pouco da, digamos assim, entre aspas, da "cachaça da coisa", pra sair genuína, né?

Foto 5: Solon Fishbone no Tributo a Robert Johnson em 2011.



S: Mas não pode se esquecer da parte musical, porque só a cachaça não adianta [RISOS].

R: Não, legal. Isso é um ponto legal. Então, sobre dois pontos, sobre a cachaça e sobre a parte musical. A parte musical, tu tá se referindo a parte do estudo técnico?

S: Porque a coisa parece fácil, e é simples, mas a parte técnica musical do blues, ela tem muitas nuances e muitos detalhes. Muitas coisas que... Claro, que se tu não te ligar bem, assim, passa um pouco despercebido isso, e tu acaba ficando superficial. Na verdade, acho que um estudo superficial não vai resolver a... Tem que ir a fundo mesmo, né? Outra coisa é tu entender como é que é, e as várias maneiras que existem, assim de fazer a mesma coisa.

R: Tu teria como exemplificar, assim, uma coisa que possa representar essa influência que tu falou, essa maneira de viver?

S: É aquela coisa cara, de viver, assim, tipo, meio sem ter grande conforto, não se preocupar muito com a grana. É viver por viver, né. Viver o negócio mesmo, se tiver que passar necessidade... filosoficamente falando, né? Eu vivi isso, em determinado momento da minha vida eu vivi isso, morava sozinho. Sozinho não, morava com mais parcerias, e tal, dividia aluguel de apartamento, e tal. Em muitos momentos, eu não tinha grana pra comer, velho. Tinha épocas que eu comprava dois ovos, e fazia ovo frito com pão. É isso aí, cara. Um momento da vida, de repente, passa por isso, né? Pra... trilhar um caminho que tu quer trilhar, né? E vale a pena, né.

R: Aham.

S: Isso aí te dá também uma bagagem, né. Isso te faz dar valor pra outras coisas, né? Faz saber bem como que é que a coisa funciona.

R: Aham. E isso, e tu... Tu nota isso presente na tua música de que forma? Em que fase que aconteceu essa...

S: Ah, essa fase aí foi... Foi, cara... Foi de 88 até 94, praticamente. Foi quando eu lancei o meu primeiro disco, eu comecei a... Assim, a ficar um pouco mais... Ficar com um pouquinho mais de condições, assim, uns cachê melhor, fazer os shows melhor, tipo. Comecei a ganhar *royalties*, assim, de gravadora, e tal, de venda de disco. Mas, antes disso, teve perrengues por um tempo. Ia pra São Paulo de ônibus. Chegava lá em São Paulo, ficava

num hotelzinho fuleiro lá, e tal. Mas pra, justamente, pô, porque eu tava indo atrás da minha música.

R: Aham. E sobre o que tu canta..como são as letras?

S: As letras são todas cotidianas, assim. Tem umas que tem, como é que eu vou dizer? Com enredos, assim, bem característicos de blues, né? Americano, já que, também, as músicas são todas em inglês, né. Mas, tem umas que são meio... Tipo, tem umas... Falam de lances de homem e mulher, também, com um certo humor, também, um pouquinho de coisas mais bem humoradas, assim, de repente, sarcasmo. Cara, e nesse último disco, o *Fishtones*, por exemplo, eu fiz uma música, que a música fala sobre o lance de destruição da Terra, assim, de coisa ecológica, e tal. Se chama *Blues for Mother Earth*. Aí já não tem nada, já é um tema um pouco mais raro, assim, né? Que a gente de... Blues, assim, tu não vê. Parece que tem, até um... Não sei quem foi que me falou, que tem um blues bem antigo, assim, com essa temática também, né. Essa temática, assim, de coisa ecológica, e tal. Mas eu nunca tinha ouvido.

R: *Blues for Mother Earth*?

S: *Blues for Mother Earth*.

O tema *Blues For Mother Earth*²² de Solon Fishbone trata da temática dos abusos cometidos pelo ser humano ao meio ambiente. A estrutura harmônica e a maneira com que Solon organizou a métrica da melodia cantada lembra o estilo de blues do *bluesman* Blind Willie Johnson²³, principalmente os temas de caráter religioso de Blind Willie Johnson. A utilização do *slide* e a estrutura da afinação aberta em D do violão-dobro ajuda a fortalecer tal semelhança: D(6ª), A(5ª), D(4ª), F#(3ª), A(2ª), D(1ª). Ainda existe uma harmônica livre que hora acompanha a linha vocal, respondendo ao violão-dobro, hora acompanha as convenções juntamente com o violão. Nota-se que se trata de uma gravação sem *over-dubs*. No corte da faixa há o cuidado para deixar a sobra inicial e

²² CD FAIXA 2

²³ CD FAIXA 3

final do áudio, em que se escuta Solon pegando o violão, no início, e no final quando os músicos concluem a performance e deixam suas posições onde estavam gravando.

Ain't that a shame
Sweet Mom you don't deserve
Look what the people done to Mother Earth
Look what the people done to Mother Earth
Ain't that a shame
*Sweet Mom you don't deserve (...)*²⁴

Solon canta interpretando a letra da música como se seu protagonista estivesse dialogando com a Terra (em uma condição personificada) sobre seu sentimento de vergonha pelos abusos cometidos a esta. A voz que canta em caráter de lamentação, o teor de arrependimento que insinua um pedido de perdão, a métrica e a estrutura cíclica da letra reforçam a semelhança com as canções de caráter religioso de Blind Willie Johnson.

Percebi, a partir desse momento, uma movimentação crescente e inquieta de Solon que, por vezes, espiava o relógio. Já estávamos lá há pouco mais de duas horas. Resolvi então agradecer aquele tempo que ele dedicou para a entrevista e conduzi o fim da mesma. Perguntei se ele estava disposto a conversar mais no futuro. Ele respondeu positivamente e disse que eu poderia passar na sua loja a hora que achasse conveniente. Também sugeriu que eu visitasse o seu *site*.

²⁴ *Que vergonha / Doce Mãe, você não merece / Veja o que as pessoas fizeram com a Mãe Terra / Veja o que as pessoas fizeram com a Mãe Terra / Isso não é uma vergonha! / Doce Mãe, você não merece (...).* (tradução do autor)

3.3 FERNANDO NORONHA & BLACK SOUL

...entre pubs e festivais, teve uma vez que a gente fez em trinta dias, vinte e seis shows. Dirigindo, montando e desmontando palco, sem rodie. Bah, a gente até tocou, mas o que a gente mais fez foi dirigir, montar e desmontar palco... Dorme mal, come mal, ganha mal. Mas, faz o que gosta.
Fernando Noronha

No dia 18 de dezembro de 2014 (quinta-feira), fui ao show que comemorava o aniversário de oito anos da Confraria do Blues de POA, a convite dos produtores do evento Zé Carlos de Andrade e Sergio Selbach. Eles convidaram-me para que participasse tocando com um dos grupos que iria se apresentar na festa. O evento ocorreu no salão de uma cervejaria de POA no bairro Centro Histórico. Sergio e Zé participaram tocando e coordenando a dinâmica do evento. Este consistiu em uma festa na qual em torno de trinta músicos apresentaram-se divididos em oito grupos. Zé e Sergio planejaram as oito bandas evitando membros de bandas fixas tocando juntos. Na verdade, até chegar à cervejaria, nenhum músico convidado sabia com quem iria tocar. Os músicos eram recebidos por funcionários do evento e eram conduzidos primeiramente a uma sala, uma espécie de camarim que também era usado para guardar instrumentos. Cheguei uma hora e meia antes como o solicitado, cumprimentei o Zé e enxerguei ao fundo o Sergio que parecia estar tentando resolver uma questão técnica nos equipamentos do palco. Zé conduziu-me até a sala/camarim e me entregou uma folha de tamanho A4 com um cronograma que continha a separação das oito bandas e os respectivos integrantes. Olhei para a folha e vi que iria tocar apenas na última banda. Cada conjunto tocou dois temas.

Uma das instruções do cronograma dado por Zé dizia “*por favor, decidam a música a tocar e fale para o Zé Carlos de Andrade*”. O meu grupo seria o oitavo e último, nele

tocaram eu (guitarra), Myla Hardie (cantora), Fernando Noronha (guitarra e voz), Toyo (dono de um bar de blues em Caxias do Sul, tocou harmônica), Cristiano “Gibão” Bertolucci (bateria), Marcelo Pimentel (baixo) e Luciano Leães (piano). Parei por um momento no camarim e fiquei observando. Alguns grupos reuniam-se um tempo antes para combinar a música, a tonalidade e possíveis convenções que fossem necessárias. Quem organizava o arranjo e escolhia as músicas era normalmente o músico encarregado de cantá-las. Percebia alguns músicos mais preocupados em organizar suas performances que outros.

Foto 6: Cronograma com a organização das oito bandas do show de aniversário da Confraria do Blues de POA

Cronograma - Festa 8 anos de Confraria do Blues
 Bem vindo a festa de 8 anos da Confraria do Blues. Obrigado pela presença e parceria. Este e o cronograma com as bandas que montamos. Por favor, decidam a música a tocar e informem o Zé Carlos de Andrade. Bom show.

Banda de abertura - 20:30
 Coié - Sergio - Andy - Zé Carlos - D´andrea - Gibão

Banda 02 - 21:00
 Coié - Sergio - Solon - D´andrea - Gibão - Hermann

Banda 03 - 21:15
 Coié - Sergio - Luke - Myla - D´andrea - Gibão - Gonzalo

Banda 04 - 21:30
 Lorenzo - França - Giovane - Douglas - Ênio Medina

Banda 05 - 21:45
 Thiago Bittencourt - Leães - Batera - Tubino - Medina

Banda 06 - 22:00
 Oly jr. - Gambona - Urânio - Pimenta - Batera - Piano

Banda 07 - 22:15
 Marina - Estevan - Fábio - Sergio - Alex - Batera - Piano

Banda 08 - 22:30
 Noronha - Gibão - Sergio - Salib - Toyo - Piano

Ao longo da festa, encontrei e conversei com quase todos os músicos que faziam parte do grupo com o qual eu também iria tocar. Mesmo assim, não conversamos sobre quais músicas faríamos nem como. Na verdade, eu não sabia quem de nós iria escolher as músicas. Fiquei ouvindo os shows até que a sétima (e penúltima banda) começou a se organizar para tocar. Voltei ao camarim e encontrei o guitarrista Gambona que havia acabado de tocar.

Foto 7: Músicos da cena blues combinando quais músicas iriam tocar



Pedi a ele a sua guitarra emprestada. Ele emprestou e ficamos conversando sobre os shows que estavam acontecendo naquela noite. Ao terminar o sétimo show dirigi-me ao palco. Entrei no palco e Zé confirmou-me que Myla iria escolher o que tocar. Assim que todos estavam prontos ela nos avisou: “*Sweet Home Chicago* (Robert Johnson), Mi maior, *shuffle*”. Os músicos, discretamente, repetiam a informação dada por Myla uns para os outros, enquanto se observavam, para ter certeza de que todos ouviram as indicações da cantora. Ao sinal de Myla começamos a tocar. Nosso grupo ainda tocou outro tema, *Baby, What You Want Me To Do?* (Jimmy Reed), dó maior, com ritmo *shuffle* levemente mais rápido que o tema anterior. Ao final da performance os músicos do palco cumprimentaram-se enquanto a audiência acabava de aplaudir e se deslocava da frente do palco para o resto do ambiente. Foi o momento em que parei para conversar com Fernando Noronha sobre meu trabalho e meu interesse em gravar um encontro com ele para que pudéssemos conversar a respeito do seu envolvimento com a cena blues de POA.

Ele me deu seu contato telefônico e pediu que eu ligasse para combinar no início de janeiro de 2015, quando estaria de volta à cidade. Foi o que fiz logo que começou janeiro.

Fernando sugeriu irmos a uma cafeteria, à tarde, na Rua João Telles, perto do bar Ocidente. Dia 05/01/2015, organizei meus materiais para gravar a entrevista e fui para o café. Cheguei antes do combinado e fiquei esperando até que Fernando chegasse. Meia hora depois ele chegou, cumprimentou-me ao mesmo tempo em que me deu um disco seu. Eu agradei a disponibilidade dele em conversar sobre os assuntos que eu queria falar.

Começamos lembrando sobre o aniversário da Confraria de Blues de POA em que tocamos juntos. Falamos também sobre o disco que ele acabara de me dar. Ele explicou que havia atrasado um pouco pois estava numa reunião sobre questões legais de registro do seu próximo disco. Fernando perguntou-me: “*e aí, como eu posso te ajudar?*”. Expliquei mais ou menos com as mesmas palavras que utilizei para explicar aos outros entrevistados. Mostrei que tinha algumas perguntas para fazer, mas que poderíamos considerá-las como tópicos a serem abordados.

Rafael e Fernando (R, F) - Dia 05 de janeiro de 2015

R: Esse é seu oitavo disco?

F: Oitavo.

R: Então, cara. Poderia falar um pouco sobre seu envolvimento com o blues?

F: Cara, acho que a primeira vez que eu escutei um blues, provavelmente deve ter sido em algum disco de alguma banda clássica, da antiga, anos 60 ou 70. Eric Clapton, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, todos eles tinham algum tipo de blues, né. Bandas britânicas que, afinal de contas, foram quem se interessaram pelo blues antes do mundo de branco lá, (norte) americano. E então, é uma coisa que sempre me caía bem, um [ritmo] *shuffle*. Bem guri, com cinco ou seis anos, sete... Comecei a escutar música assim, com cinco, seis, por causa dos meus tios, que eram *hippies*,

surfistas. Naquela época, surfista era cabeludo e maconheiro, e era que nem músico, discriminado igual. Bom, aí o que eles escutavam era Jimi Hendrix, *Allman Brothers*, *Lynard Skynard*, Rory Gallaguer, Johnny Winter, Steve Miller, *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, todas essas coisas aí. Então eu cresci ouvindo essas bandas de rock, que sempre tinha muito de blues intrínseco ali dentro, né? Era uma das principais influências de todas essas bandas. Mas, eu fui me interessar de verdade pelo blues com 17 anos, quando eu ouvi pela primeira vez o Stevie Ray Vaughan. Eu tinha... Fazia dois anos que eu tinha voltado a tocar viola (violão), mas só na brincadeira. Mas, eu conhecia som de guitarra, porque cresci ouvindo esses grandes guitarristas. E eu fiquei impressionado com o som limpo, gordo, era diferente de todos os outros... Cara, é o timbre dele (Stevie Ray Vaughan), no geral, né? Porque é uma coisa limpa, forte e potente. Mas, porém, limpa. E aí, bom, eu fiquei enlouquecido, né? Com 17 anos, né? E eu e mais da metade do planeta, né? Chocado com o som.

R: Tu lembra que ano que era isso daí?

F: Hum.. [calculando] Eu nasci em 1972... Olha, ali por 90, 91. Ou em 92, eu acho. Se não me engano. Bom, aí, a partir dele que eu mergulhei no mundo do blues, porque eu queria saber quem era os caras que ele escutava. Isso já uns dois anos depois de ter conhecido ele, porque nessa época aí, eu só fiquei impressionado com o som dele. Não tocava guitarra, só tocava violão, aos oito anos que eu acho que eu fui pegar numa primeira guitarra. Então, é uma coisa mais de curtição mesmo. Depois que eu comecei a tocar, e ter aula com o Solon [Fishbone], aí que eu comecei a querer saber quem eram os caras que ele [Stevie Ray Vaughan] escutava, né? Qual era a cachaça dele. Aí que eu mergulhei, nos mestres: Hubert Sumlin, Howling Wolf, Freddie King, Albert King, Lightning Hopkins. Todos essas caras que ele curtia, né. Muddy Waters, Buddy Guy, a lista é longa... A partir daí que eu me interessei em ouvir as raízes que ele escutava, e aí que eu conheci o mundo do blues. Então, ele... Eu acredito que ele tenha sido responsável por toda uma geração a se interessar, no blues de novo, né? E ele foi mesmo, um cara que trouxe... Foi uma geração nova de blues, justamente por essa maneira um pouco peculiar dele tocar, ali, a pegada. Não era uma coisa distorcida, né? Mas era aquela coisa... Soco nos dentes [Risos].

R: Forte, né?

F: O cara ouvia duas músicas, saía cuspidando os dentes depois [Risos].

R: Tu falou que tu ouviu Steve Ray Vaughan, se interessou, daí começou a ouvir os caras que...

F: Que ele escutava.

R: Que ele escutava. Por que tu resolveu fazer isso?

F: Não, porque é o caminho natural. Depois de escutar todos os discos do cara, tu vai querer saber quem é os caras que inspiram ele, entendeu? Porque tu vai continuar mergulhando no mundo do cara, entendeu? É uma maneira de continuar escutando o cara, apesar de já ter escutado... Então, aí acaba, esse conhecimento acaba sendo transferido, né? De geração pra geração.

R: E, provavelmente, tu deve ter tirado vários [várias músicas do] Stevie Ray Vaughan, né?

F: Tirei muita coisa dele, mas eu tirava mais eram os solos. Pras músicas sou meio preguiçoso, acabava não tirando tanto as músicas. Quando eu queria tocar uma música... "Ah, essa eu quero tocar", vou lá e tiro a música. Mas, por ser meio preguiçoso, nunca saía muito igual, e aí, o cara dá aquele famoso charme "Não, essa é uma versão própria" [Risos]. Tem gente que gosta de fazer igualzinho, igualzinho. Não é o meu caso, mas aí é uma questão de personalidade.

R: Tu comentou sobre teus tios que eram caras que eram surfistas, *hippies*. E que eles ouviam esses sons [músicas] e tal...

F: É. É que era contracultura pura, né? O *surf* e o rock era contracultura. É uma maneira de tu se rebelar contra o sistema naquela época, ou ser surfista ou músico... Ou, botar o disco do Jimi Hendrix na sala dos coroa [Risos].

R: Hein, e nessas aulas com o Solon, tu chegou a fazer... A estudar essas influências dele também?

F: Sim, ele tava num momento Stevie Ray total, tava todo mundo, parecia que era uma... Um vírus mundial, foi a coqueluche do Stevie Ray Vaughan. Lembro que eu ia nos shows do [bar] Porto de Elis, lá, teve tributo do Stevie Ray Vaughan, com “todas as velha”, eu era bem guri. Aí, tava Solon, Tchê Gomes, Márcio Petraco. Márcio Massa, que era do *Ecos do Mississipi*, tocava com uma *strato* (guitarra stratocaster) branca, tocava pra caralho também. Omero no vocal. Bah, cantando pra caralho. Chamina [Chaminé] tocando baixo. Então, aquilo ali me marcou muito. Então, a galera vivia e queria saber tudo sobre o Stevie Ray Vaughan. E aí, pô, cansava de pegar e dissecar os discos do Solon. E aí, eu pedia pro Solon me passar as coisas que eu mais queria, e tal, mas daí chegou um tempo que eu conseguia tirar direto do disco. Ficava em casa, tocando direto, cara. Com ele, ou com sei lá que cara que fosse.

R: E tu tocava com alguém nessa época?

F: Não tinha banda ainda, eu tinha... Eu comecei a ter aula, justamente, porque eu não tinha com quem tocar. Pensei “bah, igual, vou pegar um professor porque, pelo menos, vai rolar um som”. Aí, meu primeiro professor foi o Vinicius Silveira, que era meu amigo, continua, né? Lá do Anchieta, a gente estudava no Colégio Anchieta. Mas, o Vinicius era um cara muito sério, e aplicado, né? E teórico, e organizado. E eu, débil mental, eu queimava um, chegava lá na casa dele numa chapadeira, e queria tocar [Risos]. Aí, eu passava pro quarto dele, assim, escapava de ter que cumprimentar a mãe dele, ia pro quarto e já desembainhava a viola e “- tá, vamos lá, vamos tocar. - Não, tocar na viola não. Abre o teu caderno aí e vamos estudar. - Não, mas aí eu vou ficar de cara velho [sóbrio], vamos tocar um bagulho, depois tu explica esse troço aí” [Risos]. E aí, cara... eu conheci o Solon. E aí, comecei a ter aula... Bah, as aulas com o Solon já eram muito mais práticas, eram numa linha mais legal, e tal. Então, a gente mais rolava som do que qualquer coisa, e pra mim é a melhor maneira de aprender, né? Vai rolando o som, porque se tu tiver que escrever, ali, aí parece matemática, aí não... Já larguei o curso de Economia porque eu não gosto de número.

R: Tu estudava economia?

F: Estudei dois anos, depois eu saí correndo [Risos]. Me mandaram calcular o ponto-de- réscio. É um ponto abstrato só pra treinar os neurônios. Não, não, larguei de mão.

R: Hoje tu tem um grupo...

F: Ah tá. Nesse época, eu não tinha com quem tocar, e aí, eu fui morar nos Estados Unidos em 94, fiquei cinco meses lá. Eu morei em São Diego. Quando eu voltei continuei tendo aulas com o Solon... Quando eu voltei, ele falou que tinha um aluno dele que tocava guita [guitarra], que ele achava que tinha que tocar baixo, e eu podia montar uma banda com ele, e tal. E era o Chico Preto. Aí, eu montei uma banda com o Chico e fizemos umas audições pra batera [bateristas], e entrou o Papel. E assim nasceu, em 95, a *Black Soul*.

R: Tu fez uma audição com o Papel?

F: É, fiz uma audição com o Papel, quer dizer, fiz com alguns bateras aí, e o Papel encaixou geral. Isso foi em 95, e aí, em Janeiro de 96 a gente fez o primeiro show, finalzinho de 95, e depois o segundo foi em Torres/RS. E aí, cara, antes de lançar o primeiro disco, a gente fez uma pesquisa, e já tinha uma banda chamada *Black Soul*, ali, uma banda de charme²⁵. E aí, a ideia do Chico Preto foi botar o meu nome na frente e “*Black Soul*”. Na hora achei muito bonito, mas depois eu vi que qualquer merda que dava iria sobrar tudo no meu [Risos].

R: E *Black Soul* por quê?

F: *Black Soul* é porque era tudo uns guri branco, apavorado, e a *Black Soul* era essa, como se fosse essa entidade que detém o *groove*, entendeu? Então, sem essa *black soul* nos ajudando, a gente não ia conseguir tocar esse tal do blues. Então, é como se a gente tivesse que pedir pra *Black Soul* que nos emprestasse um pouquinho de *groove* pra tocar um blues [Risos].

²⁵ *Charme* é um termo usado nas décadas de 1980 e 1990 para um gênero semelhante ao *R&B* no estado do Rio de Janeiro, quando bandas desta região utilizavam recursos musicais de gêneros como soul e funk estadunidense. (Definição do autor)

R: E vocês escolheram o blues... Por que vocês optaram por tocar blues?

F: Cara, eu tava apaixonado pelo blues, assim, apaixonado por Stevie Ray, né? Tava desenvolvendo todo o meu *play ability* de guitarra e em cima da escola do Stevie Ray. Então, apesar de gostar muito do rock 'n roll... Era também natural, né? Não tinha como fugir muito do blues. Estudando a escola do Stevie Ray [Risos]. E durante muito tempo, eu meio que, por muita pilha [incentivo] do Chico Preto, que gostava do blues mais tradicional, eu barrei muito as influências de rock 'n roll. E tu vê, os primeiros discos era uma coisa mais Stevie Ray mesmo. Depois que o Chico saiu, eu comecei a trazer mais essas influências que eu gosto, fazem parte de mim, que são... São o que eu sou, né?

Fernando explicou também que ao compor procura considerar os recursos estilísticos de grupos que lhe serviram como inspiração para estudar guitarra, mesmo não sendo grupos conhecidos como grupos de blues. Fernando citou algumas bandas de rock cujas composições são desenvolvidas em torno da instrumentação 'baixo, bateria e guitarras', tendo nas guitarras a função interpretativa dos temas que conduzem o desenvolvimento programático das suas músicas. Como exemplo, ele comentou ouvir desde a infância as canções *Leaving Proof* e *Blowin Free* do grupo inglês iniciado nos meados dos anos 1970, *Wishbone Ash*.

F: ...Eu acho que dessa maneira eu consigo, ao compor, tentar ser o mais verdadeiro possível, né? Porque hoje, num mundo que tudo já foi feito, praticamente, o que tu pode fazer é, pelo menos, ser fiel a ti mesmo e te divertir. E se, acho que se o cara tiver se divertindo ao compor e ao tocar, ele vai ter grandes chances de fazer os outros se divertirem também. Se tá ali só pra cumprir horário, não vai conseguir tocar ninguém. Por isso eu não toco só blues. Esse próximo disco vai vir com muita coisa que não é blues. Mas, 50% do que eu faço tem blues ali, sempre vai ter. Mas, não gostaria de definir a minha música como blues, mesmo porque, seria um insulto aos caras mais tradicionais, que fazem o blues mais, tipo... Mais *roots*, né? É difícil de... Hoje em dia, é bom falar na *Black Soul*,

porque eu sem a *Black Soul*, cara, não sou nada. O que acontece na hora das composições é assim, eu venho com a ideia, chego no estúdio, "olha, tem essa música aqui". Aí, a galera vai arranjar e ainda melhora a música, deu muita sorte tocar com eles. Mas, cada um traz uma escola diferente também, na *Black Soul*. O Edu Meireles (baixista), que tá há três anos com nós, tocando com a gente, ele mudou muito o som da banda, ele trouxe muito uma bagagem de soul music que ele tinha, né? E ele [Edu Meireles] sabe bastante de blues. Ele tem essa coisa do soul dos anos 70, que deu um *groove*, encaixou muito com o baterista, que é o Ronie Martins, que é um cara super técnico, estudou muito, sabe... Tem uma puta didática, mas também sabe ser porco quando precisa, tocar aquele *shuffle Mississippi*, ali. Porqueira pura cusindo os dentes. Então, ele consegue ter essa... Não deixar o ego dele de estudioso e técnico influenciar nessa hora de ser um vagabundo também. Então, é um ótimo vagabundo como baterista [Risos].

R: É um vagabundo técnico [Risos].

F: É. É o técnico que consegue ser vagabundo, porque nem todo técnico consegue ser vagabundo. Todo vagabundo gostaria de ser um pouco técnico, mas aí, essa vagabundagem não permite [Risos]. Não chega lá nunca. Então, eu diria que, cara, eu preferia definir a nossa música como a música da *Black Soul*, né? É que, às vezes, pode ser mais rock, às vezes pode ser mais blues... O *Meet Yourself* (2010) foi um disco que foi mais pro rock 'n roll do que pro blues, né? Esse disco agora, o *Time Keeps Rolling* (2014), vai ter mais blues que o *Meet Yourself*, mas também vai ter outros elementos, como o soul, tem duas músicas que eu toquei *slide* pela primeira vez. Nunca tinha gravado nada com *slide*, aí com dobro, pluguei a guitarra junto. Tá ruim pra rotular o nosso som. Mas a minha escola é o blues. Certo, isso é de fato.

Para exemplificar seu resultado sonoro com a *Black Soul*, Fernando comentou sua discografia em ordem cronológica, desenvolvendo a ideia iniciada sobre o resultado sonoro dos discos como consequência da interação no processo de composição compartilhada entre os membros do grupo e suas respectivas afinidades estilísticas. Para Fernando, o blues serve como um centro estilístico comum entre ele e os músicos de

seu grupo. Comentou que a sonoridade de seu primeiro disco de 1997, chamado *Swamp Blues*, explicita sua fase inicial. Disse que compôs seis das onze faixas do disco. A formação do grupo desta época ainda tinha como base instrumental baixo, bateria, guitarra e voz. Fernando chamou sua própria performance neste disco de “muito crua”. Mesmo assim considerou o primeiro disco uma experiência necessária para o amadurecimento composicional bem como o aprofundamento do seu controle expressivo e performático.

O segundo disco, *Heart Full of Blues*, de 1999, foi publicado pelo mesmo selo que publicou os discos do Solon Fishbone chamado *Top Cat Records*. O contato com o selo veio de uma amizade de Solon Fishbone com o proprietário do selo, Richard Chalk, estadunidense da cidade de Dallas, no estado do Texas. Fernando contou que fez amizade com Richard e passou a visitá-lo em Dallas. Disse que nos períodos que passava em Dallas usava os dias para assistir aos guitarristas de lá. Foi nesse contexto que começou a preocupar-se com questões que dizem respeito ao papel do *frontman* na condução do show e na interação dos músicos. O segundo disco foi gravado em São Paulo e mixado por Richard Chalk em Dallas. O pianista paulista Ari Borger tocou os pianos e hammonds do disco. Foi em 1999 que *Fernando Noronha* e a *Black Soul* tocaram no concerto de abertura do segundo show de B.B King, em POA. O show ocorreu no estacionamento de um bar, na Avenida Túlio de Rose.

O terceiro disco, *Black Soul with Ron Levy*, foi gravado em POA no Estúdio ACIT, e teve como destaque a participação do pianista estadunidense Ron Levy. Ron Levy foi pianista aos dezessete anos do *bluesman* Albert King. Também tocou em 1973 com o *bluesman* B.B King. Fernando destacou que o atual pianista da *Black Soul*, Luciano Leães, já havia entrado no grupo. Ele disse que Luciano teve Ron Levy como um mestre, e a experiência de gravarem um disco juntos como uma oportunidade de observar a maneira que Ron Levy

gravava suas linhas de piano, o que Ron considerava importante no processo de criação e gravação.

Para contextualizar o ano de 2001 e o processo de gravação do quarto disco, Fernando traça um comparativo das relações profissionais dentro da cena blues, entre o ano de 2000 e 2015, tendo como instrumento de comunicação/divulgação a *web*. O disco foi gravado em meio a uma turnê do grupo de forma independente em um *pub*, na cidade de Amsterdã.

Foto 8: Fernando Noronha (guitarra), Luciano Leães (teclado) e Ronie Martins na bateria: *Black Soul*



F: A primeira vez que a gente foi [para Europa], foi mérito todo do Chico Preto, produtor da banda na época. Na época que mal existia internet quase, ele sugeriu pra gente fazer um *site* da banda. Eu nem sabia o que era *site*. Ninguém sabia o que era *site*, e aí falou "- vamos fazer um *site* e entrar em contato com os festivais na Europa, e mandar material pra eles. - Tá, beleza". Ele fez uma lista de 300 festivais, mais ou menos. A gente mandou *e-mail* pra esses 300 festivais, perguntando se eles queriam receber um CD físico. Desses 300, 50 queriam receber o material. Aí, a gente fez uns

folderzinhos impresso, assim, contando a nossa história. Mandamos. Desses 50, 8 fecharam, entre festivais e bares, né? Então, foram 6 bares e 2 festivais que a gente fez na primeira vez. A gente não ganhou dinheiro, claro, nessa primeira. Mal e mal, pagamos as passagens, mas abriram muitas portas, e depois começamos a... Todos os anos, teve uma vez que a gente foi 2 vezes. Aí, deu aquela crise em 2008, depois em 2009 já fomos de novo... E aí, desde 2011 deu uma murchada lá, a gente meio que perdeu contato dos produtores e daí não fechou mais pra nós [não conseguiram mais ir à Europa].

O quinto disco, *Changes* (2003), e o sexto *Bring It* (2006) foram produzidos pelo guitarrista estadunidense, texano, Chris Duarte. *Changes* foi gravado na cidade de Canoas/RS e *Bring It* foi gravado no *Estúdio Mosh*, em São Paulo. Nesse período, devido ao contato com Chris Duarte, Fernando conheceu a cidade de Austin/Texas, cidade onde viveu Stevie Ray Vaughan, sua maior referência estilística. Fernando descreveu notar um legado estético forte de Stevie Ray Vaughan também na sonoridade dos músicos jovens de Austin.

F: O taxista [em Austin] falou pra mim que eu cheguei vinte anos atrasado [Risos]. Mesmo assim, fui lá e vi a própria *Double Trouble* [banda que acompanhava o Stevie Ray Vaughan] tocando... E eu, bem débil mental, na primeira fila, [encenando como se gritasse] "- *Double Trouble! Double Trouble!*". Quase me recolheram de lá, "- tira esse mané daí". Mas, foi legal ver a cena lá, e tal. Porra, gurizada tocando pra caralho lá... Só gurizada nova, com as *strato* [modelo de guitarra *Fender*], quebrando tudo.

Ouvindo a explicação de Fernando sobre sua “escola” ser o blues e que esta seria a mesma escola, por exemplo, dos jovens de Austin, senti necessidade de perguntar mais se essas referências eram presentes em suas composições. Perguntei a ele como o blues agia no processo de composição das suas músicas. Perguntei também se existia, na opinião dele, elementos musicais que caracterizassem o blues, e que

devessem ser levados em consideração como condicional para que a composição em questão fosse considerada um blues.

F: O blues pode ser interpretado de várias maneiras. Tu pode pegar a palavra blues como os [norte] americanos entendem, "ah, blues é sofrimento, melancolia". Aí, tu pode analisar o blues pela parte histórica: o choque cultural acontecido entre os africanos e os ingleses, deu blues. Entre africanos e portugueses, deu samba. Entre africanos e espanhóis, salsa, merengue, todos os ritmos latinos, né? Que a gente tem aí. Então, é um choque cultural... E aí, tu tem um estilo musical, que é o blues, que pra mim é um estado de espírito. Porque tu tem um *slow blues*, tu tá deprê, tu tem um *shuffle* apertado tu tá contentinho, tu tem um *boogie* tu tá soltando foguete porque teu time ganhou, né? E mais feliz que isso aí já é rock 'n roll [Risos]. Pra mim, como músico, o blues é um estado de espírito, tu pode tocar todos os teus estados de espírito, ali, com os diferentes estilos. O *slow blues*, o *shuffle*, um *shuffle* de andamento médio, pegando no pé da tua mina [mulher]. Tu pode ser bem humorado, pode ser melancólico, agarrado ao drama... Mas, o legal da composição é que tu não precisa falar exatamente o que aconteceu contigo, tu pode criar a tua própria história, ali, do que tu quer que aconteça, daquela história que tu tá contando ali. Mas naquela: nunca deixe a verdade estragar uma boa história [Risos]. Tu não cria dentro de uma realidade. Por exemplo, " - porra, fracassei... Meu casamento acabou. - Mas cara, todo mundo fracassa no casamento, velho, por que tu achava que contigo ia ser diferente?" Então, a partir daí, tu já pode pegar um caminho pra escrever uma letra, que vai brincar com o divórcio. Ou tu vai lá e vai se agarra no drama, vai chorar as pitanga toda. Tu tem todas essas opções na hora de começar a escrever a letra, claro, que se tu tá naquele momento doloroso, inflamado, latejando, tu vai ir por esse caminho mais da dor. Mas, tu vê que tem muitos compositores de blues que tem um senso de humor maravilhoso. Ou, tu pode criar sem ter passado nada também, simplesmente criando uma história do nada. A maioria das vezes, o cara tá cantando as músicas que escreveu, e já não tá mais sentindo aquilo que ele escreveu. Tá num outro momento já. Mas, ele tá ali pra cantar aquelas histórias pras pessoas que tão te ouvindo, que tão naquele momento. É isso aí é o papel do artista, né? Jogar a tua energia pro público. O público, na verdade, ele nunca pode te influenciar, se tu tem um público duro é difícil, tu não pode nunca deixar aquela energia do público vir e te influenciar, tu tem que propor pra ele.

Tu quem tem que jogar energia no público, sempre, esse é o papel do artista. Essa que é a troca do artista... Por isso que esse encontro acontece, né? Tem aquela música do Albert King, que ele... "*I'll Play the Blues for You*", ele fala justamente isso, que ele não é um menininho, ele não é uma grande estrela... Mas, ele tá ali pra tocar o blues pra ti, pra você, "*I'll Play the Blues for You*".

Fernando Noronha também comentou sobre as músicas *White Trash*²⁶ e *Meet Yourself*²⁷. A primeira está no seu quinto disco, *Changes* e é um *slow blues* em Gm. O hammond é presente de maneira constante, sustentando a base juntamente à seção rítmica (baixo e bateria). A guitarra de Fernando faz o solo de introdução. As pausas do solo ressaltam a base do grupo que o acompanha. Enquanto a bateria e o baixo tocam orientando-se pela divisão dos quatro pulsos do compasso, o hammond sustenta os acordes com notas mais longas e esporádicas frases que respondem à guitarra. A letra relata um desconforto e um estado de solidão “dia e noite”. O protagonista da letra afirma, mesmo não sabendo o motivo de tal afeto, procurar a resposta cantando “*in sorrow and misery*”. Remeteu-me, mesmo utilizando outra instrumentação e a tonalidade em E (E7) ao afeto de *Sinner's Prayer*²⁸, do Ray Charles, pela condução da seção rítmica da banda e pelo contexto descrito pelos respectivos protagonistas. Em *White Trash* o protagonista descreve um estado de desilusão, descreve estar perdido e só. Em *Sinner's Prayer*, o protagonista está arrependido, rezando, pedindo “*Lord, Have Mercy*”. Na música, Ray Charles narra uma história de perda pessoal e material advindas dos problemas e da má sorte: “*I use to have pretty money*”, “*If I done somebody wrong, have mercy If you please*”.

A música *Meet Yourself*, homônima ao sétimo disco (2010), descreve, segundo Fernando, “a experiência de uma

²⁶ CD FAIXA 4

²⁷ CD FAIXA 5

²⁸ CD FAIXA 6

inspiração xamânica, como uma hipnose que te faz voltar até o útero da tua mãe, ou entrar em vidas passadas”. *Meet Yourself* tem a instrumentação guitarra, baixo, bateria e hammond. A guitarra, utilizando um efeito *tremolo*, introduz a música com um tema na escala Eb blues (Eb, Gb, Ab, A, Bb, Db), denotando uma sonoridade em tom menor. Porém os acordes que compõe a harmonia das partes A, B e C são acordes maiores ou/e relacionados à tonalidade de Eb.

Tocar um tema na escala blues, denotando uma intenção menor à melodia, sobre uma harmonia em tom maior é uma característica estilística do blues que notamos nesta canção. A parte B da música é o refrão. Nele, Fernando parece trabalhar uma representação do trecho da letra “*and then you get to meet yourself*” com a evolução dos acordes Cb, Db, Eb, no momento em que o protagonista “encontra a si mesmo” ao retornar ao tom original da música. A estrutura (A | B) é repetida até que o refrão conduz a música para a parte C. Neste momento o andamento é dobrado. O momento da transição de andamento resulta na sensação como se a música fosse do compasso 2/2 para o 4/4. Essa sensação ocorre entre as partes B e C. A transição é introduzida por um breve momento solo da bateria, dando novamente a impressão de relações entre o significado de *yourself* com características da personalidade do protagonista. A seção C é caracterizada pelo solo de guitarra, agora sem o efeito *tremolo*. Fernando comenta que outras de suas músicas, como *I’m Rising*, do disco *Meet Yourself*, também estão fazem menção a uma experiência xamânica.

Continuamos por mais alguns minutos conversando, Fernando e eu, no café da Rua João Telles. Ele ainda deu instruções de onde eu poderia ouvir sua música na *web*. Lembrou-me, assim como Solon Fishbone, que tinha um *site* pessoal onde eu poderia buscar mais algumas informações. Comentou que, nos dias seguintes, iria viajar para Santa Catarina, mas que eu poderia contatá-lo por telefone caso precisasse. Despediu-se orientando-me sobre onde estava

morando e que poderia deixar na portaria do seu prédio alguns exemplares de seus discos.

Ao voltar para minha casa, fiquei relacionando as trajetórias de Coié Lacerda, Solon e Fernando Noronha. Notei na narrativa de que cada um deles a representação de suas gerações na cena blues de POA. Relacionei Coié com a primeira geração, comentando sobre ouvir a banda *Mantra* no programa *Mr. Lee*, na Rádio Continental, em 1974, tocando *Porta e Janelas*. Coié experimentou uma fase onde não havia espaços que permitissem performances de bandas de blues e rock, tendo que encontrar subterfúgios para poder apresentar-se. Neste período, o registro e a produção de um material fonográfico das bandas eram caros, de tal maneira, que as bandas adiavam o registro de suas músicas em função da falta de dinheiro para gravar. Muitos grupos vinham a encerrar suas atividades sem ter conseguido registrar ao menos uma música. Dessa forma, a maneira predominante que Coié encontra para situar seu histórico e suas ações dentro da cena blues de POA está nas lembranças dos shows, na cronologia da atividade de suas bandas bem como suas formações e nos cartazes guardados.

Já Solon, começou a fazer parte da cena blues de POA no início dos anos 1990. Ou seja, quase dez anos após o surgimento de bares e *pubs* que passaram aceitar shows de bandas de blues e rock. Solon seria a geração intermediária entre Coié e Fernando Noronha. Na sua fala, Solon destacou como foi importante o fato de ter gravado discos para ampliar seu circuito pessoal de shows. Muitas vezes, Solon destacou transformações estéticas da sua sonoridade a partir da descrição das músicas de seus discos. Neste sentido, Solon e sua geração beneficiaram-se da transição tecnológica de registro de áudio adotado pela indústria fonográfica, quando esta trocou os processos de registro de áudio analógicos para a tecnologia digital. Tal transição, representada na quase total substituição

da mídia *Long Play*, em vinil, pela *Compact Disc*, barateou os processos de gravação e reprodução dos discos.

Fernando Noronha, ao ser perguntado sobre seu envolvimento com o blues, destacou o início de sua vivência como instrumentista (guitarra) e, em seguida, também organizou comentários sobre seus discos para representar seu desenvolvimento composicional. Fernando também comentou sobre a Internet como nova possibilidade de interface de comunicação e veiculação de dados. Esta também passou a ser cada vez mais presente nas relações profissionais da indústria fonográfica que tange a cena blues de POA, a partir do final da década de 1990. A *web*, entre outras transformações, viabilizou o aumento da rede de interessados na sonoridade dessa cena e o aumento da audiência na própria cidade.

3.4 A MILONGA BLUES DE OLY JUNIOR

*Então eu expliquei que aqui no Brasil também se fazia blues. Que o blues é bem conhecido, bem difundido no Brasil. E que o milonga vem de uma música folclórica, um gênero do folclore gaúcho. Que o Rio Grande do Sul é um estado do Brasil. Bah, daí tive que explicar tudo...
Oly Junior*

No dia 01/11/2014 estava organizando minhas idas a campo e revisando as agendas das bandas que iria observar quando recebi um recado, por *e-mail*, do Sandro Moura. Sandro Moura teve, o programa *Mais Melhores Blues* na *Radio Ipanema FM* nos períodos de 2000 a 2004, e 2009 até 2014. O programa consistia em tocar blues exclusivamente e destinar espaço para as músicas das bandas locais de blues. A *Rádio Ipanema* foi ao ar em 1984, como alternativa para o público interessado em ouvir rock, blues e a produção musical local. O programa *Mr. Lee*,²⁹ da *Rádio Continental*, costumava ter essas características na programação, mas acabou no final dos anos 1970. Em 2014, a rádio *Ipanema FM* passou por uma reformulação na grade de programação e retirou vários programas, entre eles o programa do Sandro, que passou a veicular pela rádio *web* chamada *Dinâmico*.

O convite no e-mail de Sandro tratava de um dos shows que ele, também baterista, estava organizando com outro músico chamado Oly Junior. O show iria ocorrer no *Bar Graffiti*, na sexta-feira daquela semana, dia 07/11/2014. Era uma oportunidade para eu observar o campo e voltar a ver alguns músicos que já estava observando e entrevistando.

²⁹ *Mr. Lee*, segundo Coié Lacerda, era um programa da *Rádio Continental FM* patrocinado por uma marca de calça *jeans* nos anos 1970 que tinha como característica a programação voltada para o rock e a produção musical local.

Ao chegar ao bar da Rua João Alfredo, deparei-me com a placa avisando a atração da noite, “Hoje! Graffiti Blues Sessions”. No letreiro também estava o aviso sobre a *jam session* ao final do concerto. Isso indicava que provavelmente haveria outros músicos na platéia. A essa altura da minha pesquisa já havia conversado sobre minha etnografia com Sandro e com Oly Junior. Cheguei meia hora antes de começar o show normalmente liderado por Oly. Logo ao entrar, deparei-me exatamente com ele que me cumprimentou e avisou que logo começariam o show. A banda estava formada primeiramente com Oly Junior (guitarra e voz), Jacques Jardim (irmão de Oly e baixista) e Sandro Moura (bateria). Naquela noite a banda ainda chamaria o guitarrista Juliano Rosa como convidado.

Foto 9: Placa de Divulgação do Bar Graffiti



Oly abriu o show tocando algumas de suas músicas autorais, como costuma fazer. Enquanto assistia ao seu show lembrava-me dos encontros que tive com Oly para falar sobre sua música, sua trajetória, sobre concepções sobre o blues em POA etc. As conversas aconteciam na minha casa, na Rua General Lima e Silva, no Bairro Centro Histórico, normalmente no turno da manhã. Lembro de ele comentar que preferia tocar suas músicas originais a interpretar temas de outros músicos. No repertório daquela noite não foi diferente. Oly começou o show tocando sua canção chamada *Milonga Blues*³⁰.

*Sou mais um matungo
de poncho e chapéu
Rondando por essas bandas,
cavalgando ao léu
Quando encontro um galpão pra dormir,
levanto as mãos pro céu
Perdi todo meu gado,
maldito jogo do osso
Tantas vezes me vi
com a corda no pescoço
Cheguei a ver como era
o tal fundo do poço
Tava sem eira nem beira
com meu velho violão,
Me vi no meio da noite
pedindo perdão
Por favor M'boitatá ilumina toda essa escuridão.
Eu fiz um trato com o Bicho
e ele me deu a luz
Me levou pr'um bolicho
e eu tentei fazer jus
Pedi licença e toquei minha
Milonga Blues*

³⁰ CD FAIXA 7

A banda introduz a música com um *chorus* completo em doze compassos exatamente na estrutura clássica do blues. Porém o ritmo referencia uma milonga em Gm que evolui nos graus (todos menores) i, iv e v. O baixo toca o ritmo em *tresillo* característico da milonga, utilizando os intervalos tônica, quinta aumentada seguida de quinta justa, respectivos aos acordes durante toda a música. O ritmo do baixo faz com que a canção soe mais parecida com uma milonga do que um blues. A bateria acentua os tempos fortes com o bumbo e os contratempos com o *cymbal*. Oly está tocando uma guitarra com um bojo que é semelhante ao bojo de um *dobro*. Ele toca a mesma base do baixo, porém uma oitava acima. Ao longo da música Oly toca na guitarra linhas melódicas respondentes aos trechos cantados da canção utilizando um *slide*. Sua guitarra tem som limpo e parece estar com uma afinação aberta de Gm, sendo as seis cordas afinadas na seguinte ordem: 1ª D, 2ª Bb, 3ª G, 4ª D, 5ª G, 6ª D.

Na letra de *Milonga Blues* o protagonista narra a perda de seus bens, representados como seu rebanho, em um jogo de azar tradicional no meio rural do Rio Grande do Sul chamado *Jogo do Osso*. Sem dispor mais de seu rebanho, o protagonista sai errante a procura de um lugar para dormir e se restabelecer. Oly utiliza de expressões usualmente encontradas na poesia tradicionalista gaúcha como *matungo* (homem), *poncho* (peça de roupa utilizada por trabalhadores tropeiros no meio rural), *andar por essas bandas* (andar por essas regiões). Na narrativa o protagonista conta que fez um pacto com o diabo na tentativa de reverter sua má sorte.

A ideia do protagonista errante que faz um pacto com o diabo procurando reverter sua má fase lembrou-me a música *Crossroads* (1936)³¹, clássico tema do *bluesman* Robert Johnson.

³¹ CD FAIXA 8

*I went to the crossroad, fell down on my knees
 I went to the crossroad, fell down on my knees
 Asked the Lord above "Have mercy,
 Now save poor Bob, if you please*

*Standin' at the crossroad, I tried to flag a ride
 Standin' at the crossroad, I tried to flag a ride
 Didn't nobody seem to know me
 Everybody pass me by
 (...)
 You can run, you can run
 Tell my friend-boy Willie Brown
 You can run, you can run
 Tell my friend-boy Willie Brown
 Lord, that I'm standin' at the crossroad, babe
 I believe I'm sinkin' down³²*

Ao final do primeiro bloco fui conversar com Oly sobre a música *Milonga Blues*. Perguntei a ele sobre a semelhança das histórias entre *Milonga Blues* e *Crossroads*. Ele disse que tal semelhança era proposital e argumentou que era parte do seu processo poético aproximar elementos musicais e características estilísticas peculiares ao blues e à milonga, no intuito de expor certas semelhanças notadas por ele entre esses gêneros musicais. “*Esse é o blues do Delta do Jacuú [Risos]. Aqui também tem um Delta. São muitas as semelhanças*” (Diário de Campo 07/11/2014).

³² *Eu desci ao cruzamento, caí de joelhos / Eu desci ao cruzamento, caí de joelhos / Pedi ao Senhor acima por misericórdia / "Salve-me" / De pé no cruzamento, tentei fazer uma manobra / De pé no cruzamento, tentei fazer uma manobra / Ninguém parecia me conhecer / todos passavam por mim / Você pode correr, você pode correr, diga a meu amigo Willie Brown / Você pode correr, você pode correr, diga a meu amigo Willie Brown / Deus! E eu estou parado no cruzamento/ E sinto que estou afundando (tradução do autor).*

Rafael e Oly Junior (R, O)

No decorrer deste subtítulo apresentarei trechos das entrevistas que é resultado de três encontros com Oly. Durante esses encontros Oly contou-me sobre sua trajetória como compositor, porquê decidiu tocar blues, como chegou até a ideia de compor em torno do blues e da milonga e o que considera importante como intérprete de suas canções. Oly também comentou sobre os ambientes em que realiza seus concertos. Diferenciou a interação com a audiência que vai assisti-lo nos auditórios e teatros da cidade, e a interação com o público freqüentador dos bares em que toca. Em minhas conversas, ao longo do período da experiência em campo, Oly Junior por diversas vezes também utilizou de comparações entre as características musicais de linguagem do blues e da milonga, também comparou os estereótipos do *bluesman* estadunidense e do camponês gaúcho para falar sobre os recursos poéticos de suas composições.

Dia 14 de agosto de 2014 –

Descrições de Oly sobre o início de suas atividades como músico profissional

O: Ah, eu peguei a época de 98 pra cá. Mas, é isso, se não me engano. A década de 90, ali, foi...

R: Tu tem que idade? Tu falou pra mim, eu esqueci.

O: 37. Eu considero 1998 como o marco inicial, ali, da minha carreira, 98, né? Foi quando eu... Eu simbolizo... O ato simbólico foi o primeiro cachê que eu recebi.

R: Que foi aonde?

O: Num extinto bar ali, chamado *Cena de Cinema*, aqui perto da UFRGS. Aí é que tá, nessa época aí, o troço era muito... Como é que vou dizer, assim? Não tinha essa coisa, agora, desse lance da prefeitura, de alvará, e... Bah... Aí tem que fechar o bar até a uma [hora], duas [horas]. Que bla bla, bi bi bi. Não tinha isso aí cara. UFRGS, PUC, até ali na Unisinos, e tal. O pessoal era, como é que eu vou dizer? Assim, era... Os cursos eram muito engajados nos negócios por aí, toda hora tinha festa pra arrecadar algum fundo pra formatura, e pa pa pa, alguma coisa desse tipo assim. E aí, o lance era azucrinar. Claro, que já vindo do... Duma efervescência, né? Nacional. Que foi a década de 80, ali. Das bandas, e discos, e coisa e tal. E aí, 90 também... Na década de 90 também deu uma... Se reciclou, digamos assim, o cenário musical em termos de, vamos falar assim, pop rock, né? Só que quando a gente fala na efervescência de alguma coisa a gente sempre trata de modo geral, e geral é a indústria fonográfica, né? É o investimento de uma indústria fonográfica. Que na década de 80, os caras se estabeleceram... Pegaram o rock ali, pra Cristo, né? E 90 também. E claro, que se tu pega o rock, obviamente, de alguma maneira, alguém vai ter o blues ali como uma certa referência, entendeu? E claro, que o rock também... O rock, ele teve outras ramificações, também, né?

R: Uhum.

O: Como é que se deu o rock ali, por exemplo? Aí, óbvio que a gente vai chegar no blues aí, pra ver da onde é que veio o blues. Na verdade, o rock é o rhythm 'n blues, né? É um blues mais... Tudo veio do blues. Aquela coisa, "Tam!". Aquela coisa falada, declamada, praticamente, assim, né? Do lamento. "Ahh..", os caras preso, os caras escravo. Aí, daqui a pouquinho os caras, no decorrer da história foi... Os caras vão acrescentando instrumentos, e outras raízes, e tal, misturando. Começa que modifica automaticamente a coisa. Mas, pra não se perder, 98 comecei a... Eu comecei a... 97 eu comecei a tocar bastante, ali, já no circuito universitário. E a gente tocava direto.

R: O quê que tu tocava?

O: Tocava blues.

R: Já músicas tuas?

O: Não, tocava blues, assim, vertia uns clássicos do rock pra blues. Aí, um outro... Esse meu parceiro aí tocava as versões... Cantava as versões de blues, umas releituras, B.B King, e tal. Esse cara aí que me mostrou muita coisa de blues.

R: Onde mais tu tocava?

O: Tocava muito também ali na [Rua] Bento Figueiredo, ali no *Vermelho 23*.

R: Lá não existe mais, né?

O: Ah, acho que o cara arrendou lá do Zé Maria [dono do Vermelho 23]. Agora tem só almoço, eles servem almoço lá. Eu tocava no *Vermelho 23*, tocava no *Bastidores*, no *Music Hall da Vasco* [Rua Vasco da Gama]. No *Mercato Jazz*.

R: O que te fez pender pro blues?

O: As influências... Foi a sonoridade. Bah, a harmonia musical em si.

R: Tu tem como descrever essa sonoridade?

O: Basicamente, 3 notas que dá pra ti fazer um tema na tua cabeça e retratar pra as pessoas... Compor, entendeu? Pra mim, isso se tornava fácil, porque se tu pegar os gêneros musicais, por exemplo, existem certas peculiaridades. A melodia e a harmonia [do blues] parece que puxa um certo... Uma maneira específica de tu cantar aquilo ali, entendeu? Que, na verdade, eu descobri o blues mesmo por causa de um blues em português do Nei Lisboa, né?

R: Qual?

O: *Faxineira*. Que é um blues de 12 compassos, ao estilo blues tradicional mesmo, blues 12 compassos. Um “shufflezinho” ali de 12 compassos e em português. Que, como eu vivenciava também a condição artística aqui da cidade, ia em shows, em parques, assistia Kleiton e Kledir, Bebeto Alves, Nei Lisboa, Julio Reny, dos caras ali. Eu também tinha discos da cena regional, discos da cena

nacional, internacional, entendeu? Então, a primeira vez que eu vi, que eu escutei, assim... Na verdade eu já tinha escutado há muito tempo o disco do Nei Lisboa, e não tinha me atinado a essas coisas, entendeu? Quando eu tinha lá, sei lá, 12, 13, 14 anos. Depois, eu comecei a tocar violão mesmo com 14, comecei a aprender, pegava o violão e começava "ah, agora"...

R: Como tu começou a aprender?

O: Ah, o meu irmão mais velho encasquetou de aprender, e pegou um violão emprestado lá, dum louco lá. Um violão bem, bah, "violão taquarão" mesmo, assim, um berimbal, quase. Aí ficou pegando lá, ficou tentando pegar as notas, naquela época tinha os livrinhos nas bancas de revista, comprava uns livrinho, assim. E aí tentava, e tentava, e [o irmão] não teve paciência... E o violão ia ficando, foi ficando em cima de um roupeiro que ele tinha. E aí, tava ali, né velho? Aquela coisa de tempo ocioso em casa, e eu comecei a pegar o violão. Porque eu via ele fazer, e tentava reproduzir. E eu comecei a perceber que eu tinha... Que eu poderia ter um certo talento pra fazer aquilo ali, né velho? E aí, nos anos 80 a cena era do rock, e um pouco de blues, porque o rock tinha, por exemplo, o *Barão Vermelho* fazia muito blues. Aqui [em POA], o primeiro disco que reuniu bandas de rock do Rio Grande do Sul, que é o [a coletânea] *Rock Garagem* [1984], lá tinha uma banda chamada *Moreirinha e os Suspiram Blues*, que gravou uma música chamada *Expresso do Blues*³³. E aí, e tinha o blues. O Nei Lisboa, por exemplo, gravou *Para Viajar no Cosmos Não Precisa Gasolina*, que é um blues mais arrastado, né? Eu ouvia Cazuzza que fazia muito esses blues assim. Então tinha... As pessoas usavam blues, também como referência, porque essas pessoas gostavam muito de *Led Zeppelin*, gostavam de Janis Joplin, gostavam de *Stones*.

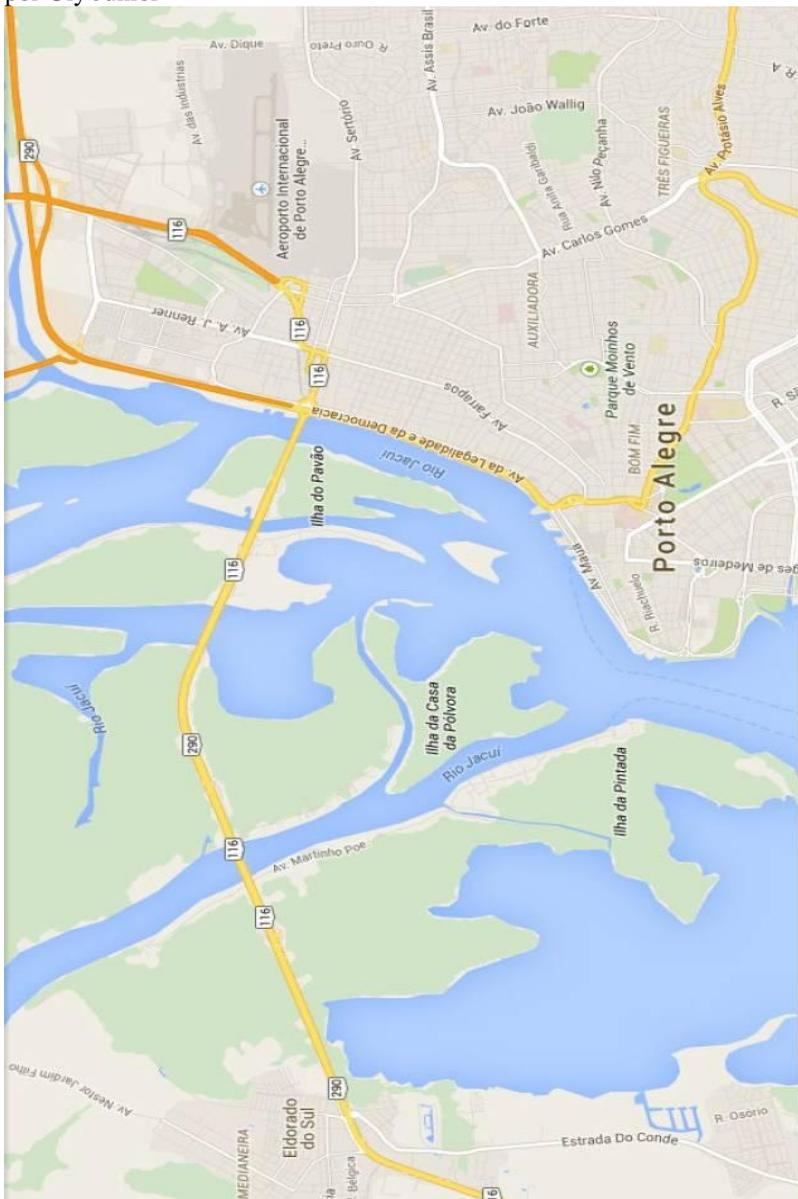
³³ CD FAIXA 9

Sobre a ideia de relacionar o Delta do Rio Mississippi ao Delta do Jacuí

R: Tu fala do Delta do Jacuí, né? Que é aquela parte da Lagoa do Guaíba, né?

O: É, eu fui escoteiro no grupo Guia Lopes. *Grupo de Escoteiros Guia Lopes*, que é na Ilha do Pavão... Então, tu tem que pegar ali no cais e ir até a ilha, então a gente fazia muito trabalho comunitário ali, pelas ilhas. Bah, aquelas ilhas é foda velho, eu... Ali é uma cidade à parte, entendeu? De Porto Alegre. Porque, assim, é um mundaréu de ilha, assim... Com pessoas extremamente humildes, e até, por incrível que pareça, tu começa a ir mais pra lá, em direção a [cidade] Guaíba, tem até uns casão afuzéu lá. E ali, a gente pegava uns barco e "ia costurando". E aí, nesse esquema que eu fui saber, através dos bombeiros, tem uns bombeiros ali que coordenam, que tudo aquilo ali é um parque, que recebe muito pouco subsídio. Mas, é um parque, né? Então... É uma área de preservação total ali, *Parque do Delta do Jacuí*.

Foto 10: Imagem do Delta do Jacuí (Lagoa do Guaíba) e as ilhas descritas por Oly Junior



R: Mas por que tu relacionou o Delta do Rio Mississippi com o Delta do Jacuí?

O: Porque em New Orleans, porque a música deles é deles, é da cultura deles, né cara? O blues, em New Orleans, é como se fosse a milonga aqui pra nós, entendeu? Então, tá no subconsciente, tá na cultura, a música nativista gaúcha tá na cultura, é impossível alguém... Quase impossível, alguém ter crescido [no RS] e não ter ouvido um chamamé, um vanerão, uma milonga, entendeu? [A música] *Os Homens de Preto, Prenda Minha*. Então, a gente sabe. Só que o mercado domina de tal forma que tu associa ganhar dinheiro, sucesso mercadológico, sucesso de mídia com outros tipos de gêneros. Não a música nativa, porque em New Orleans o blues é música nativa, né velho? Um troço misturado, ali, com outras coisas, mas existe um núcleo ali, que é o blues... O pessoal, nos instrumentos de sopro, ali, fazendo aquelas misturas ali, de jazz e blues. Lá eles não tem milonga. Pode ser que eles nem saibam o que é milonga, mas aqui, a gente já sofre muito mais o... As interferências do mercado mundial... De repente, não é que eles não tenham... Não sofram referência lá... Interferência. Eles conseguem ter uma cena própria, né? E basicamente aqui também, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, existe um mercado nativista, tradicionalista. Por mais que a gente critique certas tendências e tal... Mas, dentro do mercado, existe... É o que mais tem renda, do pessoal aqui do sul, é esse mercado. O tradicionalismo [movimento tradicionalista gaúcho] é uma viagem mercadológica... É a mesma coisa que tu ir plantar um gênero musical, velho, na cabeça de um povo, saca?

R: Mas por que tu resolveu tocar blues, e por que resolveu que deveria associar com a milonga?

O: Porque da maneira como a gente vive a gente procura... O que a gente procura fazer? Às vezes a gente procura seguir, conscientemente, heranças culturais. Uma forma de preservação, eu acho, família, entendeu? Certas tendências de família. "Ah", a gente passa crescendo, porque "ah, porque caminhava que nem o pai, não sei o que. Ou a profissão do pai, ou o pai, a mãe. A mãe era puxada pra isso aqui, a mãe tinha... Sensibilidade numa coisa". Ou seja, tu vai pegando referências de heranças culturais, e aí tu vai tentando se moldar através daquilo ali. Se tu esquece

totalmente aquilo ali e parte do zero, tu não tem a raiz, velho. Tu não tem o porquê, e a história tem o porquê.

R: Será que é possível... Partir do zero?

O: É óbvio que tem coisas que tu não vai deixar de ser, né cara? E, também, isso se reflete na arte, né velho? Tu vai fazer uma coisa artística, por que cargas d'água tu vai fazer uma coisa que não tem absolutamente nada a ver com uma herança cultural? Daí nada da tua concepção artística tem ligação a tua herança cultural? Eu acho que... Primeiro, tu tem que criar... Tem que criar através de elementos, né velho? Elementos da tua cultura. Também do mudo globalizado, do que tá acontecendo no mundo, de... Sei lá velho, falar do teu cotidiano, falar do cotidiano do teu vizinho. Sei lá velho, esse tipo de coisa é que faz arte. Não adianta tu falar lá... Tu falar a mesma história que um negão lá [dos EUA], que passou a escravidão. Ah, tudo bem como referência numa música, de repente, num disco ali... Agora, mudar a tua arte pra isso aí, eu acho uma coisa meio... Aí é a mesma coisa que tu mudar a tua personalidade, né velho? Acho que não tem nada a ver, assim... Aí, aí o quê que acontece? Aí perde, na minha concepção... E tu pode até ganhar dinheiro com isso aí, e pode fazer muito bem isso aí. Esse que é o lance, entendeu? O cara pode fazer isso aí, pode fazer divinamente bem, esse que é o lance. Mas qual é a moral duma banda... Formar uma banda agora, e compor só em inglês? Ou tocar só em inglês? Alguém vai entender o que tu tá dizendo? 1% ou menos de quem te vê, né? Se a gente não consegue nem entender o cara em português no [Bar] *Opinião*, falando em português. Por causa do som, por causa do... sei lá.

R: Tu comentou um dia que uma música tua saiu numa coletânea. Um pessoal de Baltimore [Baltimore – Maryland EUA], isso? Era uma coletânea de que? Blues?

O: De música independente, de artista independente... Daí eu fiz o *Myspace* [site gratuito onde é possível administrar dados e documentos relacionados à música autoral] e botei algumas músicas antigas, dos meus discos anteriores e botei *Milonga Blues*. E aí entrou um pessoal lá dos Estados Unidos, lá de Baltimore que lá eles são bem engajados nos lance de coletâneas virtuais assim, né.

R: Uhum.

O: Eles faziam uns esquema para vender na internet na época. Como é que é o outro, é o *Amazon* [loja/livraria virtual]. Um monte de lugar assim, que os caras são bem engajados. Eles foram os primeiros a fazer esse tipo de organização assim. E aí os caras meio que entraram em contato comigo ali. Uah, comigo e com uma pá de gente no *Myspace*. Aí eles fizeram várias coletâneas e aí numa dessas coletâneas que era [nome] *Rock 4 Life*, e aí tinha um monte de artista ali. E os caras me perguntaram se eu queria entrar né, na coletânea e que eu poderia vender... Eles vendiam as músicas e depois eles me repassavam lá pelo *paypal*, não sei o que. Isso aí é uma coisa que eu nunca vi. Uma hora tem que ver isso aí até. Se eles venderam.

R: Tu registrou todas essas músicas?

O: Sim, está tudo registrado. E aí o cara falando comigo ali, eles na real, eles só chegaram até mim porque causa da *Milonga Blues*. Porque os caras [norte] americanos viram “blues” no meio, *Milonga Blues*. E eu não sei como é que é o sistema do *Myspace*... E aí o cara me... Um dos caras lá me perguntou se eu queria entrar com essa música, a *Milonga Blues*, que já tinham escutado e achado legal... Eu não falo inglês, né velho. Muito assim de entender algumas coisas, alguma coisinha assim de comunicação precária e tal. Só que óbvio, o cara entende ali, o cara escreve ali, tu entende algumas coisas, tu traduz outras coisas assim, e tal. E eu bah, como é que eu vou explicar para esse louco, velho, para um americano, não falo fluentemente inglês, como é que eu vou explicar para o cara, como o blues chegou até, entendeu? É um troço que... Daí o, bah, daí eu fui naquela “catação de milho” [escrevendo no computador] mesmo assim, e traduzindo ali no *Google Tradutor*, alguma coisa ali, e pá. E eu... Formulando algumas frases.

R: Isso aí é recentemente, então?

O: 2008, pro final de 2008. Eu me lembro que tinha alguns sites de tradução. Tu botava a frase, ou botava a frase em inglês, ou vice e versa também. Botava a frase em português que eu queria.

R: Se comunicavam por e-mail com eles?

O: É, por e-mail. E aí eu cheguei à conclusão de que para explicar para eles, eu teria fazer certas analogias que eles entendessem, que eles entendessem porque eu estava falando aquilo ali, entendeu? Então eu expliquei que aqui no Brasil também se fazia blues. Que o blues é bem conhecido, bem difundido no Brasil. E que o milonga vem de uma música folclórica, um gênero do folclore gaúcho. Que o Rio Grande do Sul é um estado do Brasil. Bah, daí tive que explicar tudo...

Dia 22 de agosto de 2014

Sobre seus referenciais musicais relacionados à milonga e ao blues

O: E antes, na verdade é o seguinte cara, eu venho de uma família grande, de sete irmãos. E aí...

R: Tu... Desculpa, tu e mais seis?

O: É, mais seis. E aí, na minha casa, assim, morava meu pai, minha mãe, minha vó, e às vezes... Os mais velhos foram casando, e tal. Mas, assim, no decorrer... Primos... Primos que separaram aí moravam lá em casa, e tal, ficava uma temporada lá em casa. Meus irmãos casavam, separavam, aí voltavam pra casa, e ficava... Então era uma família muito azucrinada, assim. Então, como eu sou o sexto, um dos mais novos, eu tinha muita referência, né? De cinco irmãos mais velhos. Fora meu pai, minha mãe, e tal. Então, meu pai veio de [cidade] Uruguaiana, ele... O esquema musical dele era muito... Era o lance do... Era uma mistura, pra resumir, assim, era uma espécie de Jayme Caetano Braun com Lupicínio Rodrigues, né? Meu pai tinha as duas coisas, gostava daquela coisa campeira, de Uruguaiana, assim, do meu avô, e tal. Noel Guarany, Jayme Caetano Braun, e tal. Mas, quando ele veio pra cidade, ele já se ade... Teve que se adequar àquela coisa da cidade. Na época que ele veio pra cá, o cenário de Porto Alegre era assim: Lupicínio Rodrigues, Túlio Piva, entendeu? O pessoal mais... Tipo uns Samba Canção, assim, sabe? Uma coisinha caixinha de fósforo, assim, batucando, os violões mais no [imitando um violão tocando as cordas graves], misturado com uns tango, uns bolero, uns troço assim. A nível nacional, Nelson Gonçalves, essa turma assim,

sabe? Então, o meu pai tinha essas duas coisas, gostava daquela coisa campeira, e tal. Minha mãe já... Minha mãe já é mais nova, minha mãe é... Meu pai tinha 40 anos, minha mãe tinha 20, quando se casaram, né? Eu nasci, minha mãe tinha 21, mais ou menos... A minha mãe tem umas gravações, umas fitas k7 gravada, de eu cantando nos microfonezinhos, assim, umas música da época. Roberto Carlos, sabe? Uma MPB misturada com rock, assim. O início, ali, do rock nacional, *Blitz*, Gilberto Gil... Mistura da MPB com rock... Tomando forma no Brasil. E aí que acontece, né cara? O cara ouve muito rádio, minha mãe já é mais nova... E rádio, na minha casa lá se escutava muito rádio, rádio, rádio direto, assim. Então, o cara vai pegando, o cara vai ouvindo e vai assimilando, né cara? Informações de tudo... De toda a parte do mundo, né? Mas, especificamente, eu tinha esse negócio aí do rock. Aí, meus irmãos mais velhos também, como eles pegaram bem a efervescência do rock, eles tinham muitos discos ali, do rock nacional, do rock internacional, [*Rolling*] *Stones*... Aí vem, por exemplo, *Paralamas [do Sucesso]*, na época, citava muito o *Police*, entendeu?

R: Muito, né?

Foto 11: Oly Junior lançando seu disco chamado *Dedo de Ouro*



O: Daí, o cara ia atrás dos discos do *Police*, pra saber, e tal. E, naquela época, tinha a revista *BIS*, era quase que a bíblia do cara que curti música, comprar a *BIS*, né?

R: E isso é 90 e poucos?

O: Não, isso é 80 e poucos.

O: E aí, tinha umas coisas assim, a cidade tinha jornais, alguém que muito esporadicamente falava alguma coisa. O lance mesmo era rádio, a *Ipanema*, né? Eu escutava Ipanema. Ipanema era conexão com o mundo fora, assim. A Ipanema simbolizava cultura pop rock mundial, eles que falavam sobre... Ah, o Mick Jagger lá, pa pa pa, falô isso, e não sei o que. Eles tinham... É, eles tinham o esquema, não sei por onde, talvez por outras informações... Porque a gente tem que entender que o seguinte, né velho. Na década de 80, ali, metade da década de 80 pra cá, não tinha internet como hoje, entendeu? Então, as coisas eram muito no telefone, de contatos com... Contatos físicos, né velho, reais, entendeu? As pessoas tinham que conversar umas com as outras ao vivo, por telefone, pra saber "ô meu, eu to aqui...", e aí era tudo um telefone sem fio, assim, né? O cara lá do lado, que ligou com o jornalista no Brasil, que ligou com um outro jornalista, que espalhou, que pa pa pa... Aí, tu ia saber que o Mick Jagger casou pela quarta vez, entendeu? Ou que eles estavam pensando em sair em turnê, e tal. E aí, a *Ipanema* tinha esse lance aí, os meus irmãos escutavam muito a *Ipanema*, mais especificamente, o mais velho seria o quinto dos meus irmãos, mas ele era mais chegado no rock. O mais velho que ele era mais campeão, foi mais no lance do meu pai, ouvia rádio *Liberdade*, que toca só música gauchesca. Então era rádio gauchesca, rádio de rock, aí notícias, noticiário, e a minha mãe que era um lance mais pop. Que na época gostava muito... Gostava mais da [Rádio] *Atlântida* [rádio do *Grupo RBS*], assim, essas coisas. É que a *Atlântida*, antes, não era que nem hoje, a *Atlântida* era uma rádio pop da época. Então, a *Atlântida* não tinha essa... Esse compromisso com a história. Coisa que a *Ipanema* tem. Tinha, pelo menos. Porque a *Ipanema* também tá começando a mudar agora.

R: Mudar como?

O: Não, isso aí tudo é mercadológico, né velho? Tudo mercadológico, mudou o programador, toda hora eles mudam isso aí. Porque os caras querem é... Os caras, primeiro que os caras querem ganhar dinheiro, né? Ganhar audiência. Então eles ficam todos os dias em reuniões, reuniões, reuniões, como chegar...

Como conquistar... A vida dos caras é isso daí, que nem o cara que trabalha que administra a TV, um troço assim, imagina. Jornal, os caras todos sempre mirabolando coisas pra audiência, né velho? Os caras tem que primeiro, em primeiro lugar vender. Não interessa a concepção artística da coisa. A concepção artística da coisa só se tu vai pra uma rádio *web*, que é concepção artística. Os caras pensam, na rádio *web*, numa coisa pra ser... No mínimo, pra se sustentar, né? Pra cobrir certos custos. Mas, o foco é a concepção artística. Todo giro artístico tem uma coisa assim, tu define, em foco, né? Em relação ao que tu gosta, e ao que tu acha que aquilo ali vai somar na sociedade, né? Sei lá, conceituar a arte também é complicado.

14 de novembro de 2014

Sobre Arte e Entretenimento. Sobre Arte Vs. Entretenimento

O: Se não, tu acha que pode tá fazendo arte e pode tá fazendo outra coisa, tá fazendo entretenimento, por exemplo. Arte, pra mim, é quando tu cria, em primeiro lugar tu cria tua concepção. Criar, assim que é a arte, pelo menos, o princípio da arte é criar. Pensa numa coisa, cria... Tu tá criando ela na tua cabeça, e aí tu materializa de uma forma criativa que tu mirabolou. Isso, pra mim, que é concepção artística. Arte em si, a base da coisa, o âmagô da coisa, tu sente aquilo, tu pensa, tá criando, tá sentindo, através de alguma emoção, entendeu? De dor, a felicidade, crítica. Mas, tu tá tendo um senso crítico na tua cabeça, tu tá formulando aquilo ali. Através, claro, de várias coisas, né? Mas, tá tudo entrando na tua cabeça, e tu tá filtrando, e tu tá tentando conceber, criar alguma coisa. A arte, tu pode fazer arte junto com entretenimento, mas... Mas tu pode tá fazendo entretenimento sem arte. Pode tá fazendo arte, e junto entra no mercado do entretenimento. Entendeu? Só que, o que eu vejo, hoje em dia, é o contrário. Pra mim, deveria ser assim ó, a princípio, tu faz arte, e aí tu, dentro da arte, de forma simultânea, tu faz umas coisas, também, de entretenimento. A arte também pode ser entretenimento. Só que hoje em dia, o que predomina, na minha concepção, é o entretenimento puro, sem arte. E aí que a gente começa a entrar num vazio, entendeu?

R: Tu falou que isso predomina, isso predomina onde? Como?

O: Tem que ter cuidado com esse termo “predomina”. Tudo o que tu domina, ou tenta dominar, eu não sou muito... Eu não gosto muito disso aí, entendeu? Por exemplo, a moda. Uma tendência domina, já é ruim. Pra mim já é ruim, já começou mal. Se tu tá dominando alguém, já começa tu... Tá sendo arbitrário com uma coisa, né velho? Tu tá dominando a pessoa, tá dominando a tendência, tá dominando o mercado, tá monopolizando. O que as pessoas vêem de positivo, o que elas vêem de positivo em dominar alguém? Não consigo entender. Daí que vem o raciocínio de... De uma era da humanidade onde tu escraviza porque tu quer dominar, velho, tu quer ter poder sobre as coisas. Isso aí não pode ser uma coisa positiva pro mundo. Então, o mercado fonográfico... Acontece que fica assim, os caras querem pegar uma coisa e dominar, entendeu? Dominar, tendenciar uma coisa. Isso aí não, não é produtivo isso aí. Tu... Imagina se alguém resolve pegar o blues pra cristo? As coisas iam ficar ultra manjadas. Então, é diferente de tu ser... Tu ter... Tu ser conhecido e respeitado é diferente de ser manjado. Ser manjado tu fica muito, batendo muito naquela tecla ali, daqui a pouquinho *Stairway To Heaven [Led Zeppelin]*, por exemplo, é uma música linda, né cara? Só que seguinte, nego começa a botar 3, 4, 5, 6 vezes por dia... Entendeu? Então, tu cuida... A tendência do mundo é sempre massificar alguma coisa, velho. Uma música, um gênero, um estilo de moda. Por isso que tu excluir uma coisa da tua vida, assim que, da qual tu pertence ou tu está inserido, acho que nunca é uma boa ideia. Então, tu pegar aquilo "ah, eu não pertença a esse tipo de coisa", eu acho uma viagem, assim, tu não usar que tu... Do teu regional, da tua herança familiar, da tua... Entendeu velho? Nem que tu componha... Compõe uma música, então, falando lá do... Citando um tio teu lá, uma história engraçada que tu pegou num churrasco lá, ba ba ba. Tudo é válido, né? Pra ti não tornar esse troço esquecimento... "Ah, eu faço só blues, eu falo só sobre os negão lá". Primeiro que é uma coisa que não te pertence historicamente falando, mas se tu pegar aquilo ali como referência, vale. Ou tu pegar aquilo ali como ponto de partida, num sentido musical ou num formato harmônico, ou... Bah, isso tudo aí pra mim é, tudo é legal... E não tem problema a gente usar qualquer manifestação, o problema que eu vejo é quando tu esquece uma raiz, uma herança cultural, e se transporta de forma consciente pra uma outra cultura, e só faz aquilo ali. Não tendo nenhuma, nenhum ponto de ligação com a tua cultura. Porque imagina o cara aqui do sul pega um

[blues] Chicago, assim, "ah, agora vou fazer blues estilo Chicago", daí fica aquela coisa ali, aquela mesma formação, compondo em inglês, e pa pa pa. Aquilo ali não diz nada pra cá...

R: E como tu percebe a interação do público aqui em POA no que diz respeito à interação deles com a tua música e com esse "blues de Chicago que é feito em POA"?

O: Primeiro é que o seguinte né, velho. Eu não me proponho também a fazer só o blues puro, onde as pessoas tem um público de blues. Eu acho que Porto Alegre tem um público específico de blues, que curte blues no sentido *entertainment* do blues.

R: Que seria o que?

O: Já vem com uma crítica essa, entendeu? Eu acho que o público de blues, especificamente de blues, jazz, em Porto Alegre preza... Não preza o conteúdo artístico das bandas, eles prezam o conteúdo de reprodução das bandas. A maioria generalizando, mas claro, sempre quando a gente generaliza a gente tá dizendo, já subentendeu que existem pessoas que vão atrás do conteúdo artístico. Claro que existem, entendeu? Só que esse público específico de blues aqui em Porto Alegre, eu acho que vem com uma, como é que eu vou dizer assim... Um troço com vício de linguagem e de estética, de extrema reprodução de personalidades e clássicos de blues, jazz assim, que eles querem que as bandas daqui reproduzam. Entendeu cara? Eles vão num show de blues aqui, de bandas e artistas locais, e eles prezam muito mais a capacidade daquela banda reproduzir um Muddy Waters, do que aquela banda chegar com uma música autoral.

Oly comentou sobre o disco *Rock Garagem*, publicado em 1984 que se trata da primeira coletânea de bandas de rock em POA. O disco foi organizado por um dos programadores da *Rádio Ipanema* na época. Nele, onde predominam bandas de rock, existe um blues chamado *Expresso do Blues*, composto e interpretado por *Moreirinha e Seus Suspiram Blues*. Esta canção também foi citada por outros agentes como o primeiro blues ouvido em português e gravado por uma banda local. O que faz concluir que o tema *Portas e Janelas* (1974) da banda

Mantra já não veiculava mais nas rádios com a mesma frequência que Coié Lacerda costumava ouvir, dez anos antes. A sonoridade das músicas do compositor Nei Lisboa também é referida por muitos dos agentes como blues fruto da produção local e começam a ser publicadas no final dos anos 1970.

Foto 12: Reunião recente do João (*Moreirinha*), de chapéu, e os *Seus Suspiram Blues*



Foto 13: Coletânea *Rock Garagem*. Primeira Coletânea oficial de bandas independentes de rock teve gravado um blues: *Expresso do Blues*.



Durante o tempo em que encontrei Oly Junior para assistir aos seus shows e para conversar, gravando ou não, notei inicialmente no seu discurso a presença de críticas à indústria fonográfica. A própria presença da sonoridade blues em POA, segundo ele, começou a ser notada com mais ênfase a partir do período, meados dos anos 1980, em que o mercado “pegou para cristo” o rock, intensificando a veiculação do gênero musical nas mídias e, conseqüentemente, aumentando o público e o interesse sobre o mesmo na cidade de POA. O rock, ligado ao blues pelo contexto histórico que os aproximam e pelos recursos estilístico-musicais que são compartilhados, como comentado no capítulo Um, fez com que o blues se beneficiasse dessa mesma onda midiática em POA. Todos os pontos trazidos por Oly a respeito da música, da interação desta com o público, da seleção das músicas na programação das rádios e até do seu processo poético têm a relação com o mercado como fator presente e digno de observação por parte dele. Na verdade, a relação da vivência em torno do blues por parte desta cena musical com o mercado fonográfico recebe observações nos discursos de todos os pesquisados sobre vários aspectos. Estes aspectos serão pontos abordados no capítulo seguinte, quando analisarei e comentarei sobre os processos que articulam o blues, um fator global na contemporaneidade, no contexto da cena musical blues de POA.

4. ARTICULANDO AS DEFINIÇÕES SOBRE O BLUES EM PORTO ALEGRE

Ao falar sobre a análise musical e os processos de comunicação atuantes em torno da música – considerando aqui concepção, transmissão e recepção - Philip Tagg (2000) organiza alguns pontos de partida no que diz respeito aos estudos em música popular. De uma maneira geral, Tagg conceitua a música como uma forma de comunicação “inter-humana em que os estados afetivos individualmente e coletivamente experienciados, bem como os seus processos performáticos, são concebidos e transmitidos por estruturas sonoras não-verbais, humanamente organizadas, sendo característico na maioria das expressões musicais um caráter coletivo onde ocorre este processo de comunicação”. Tal processo, intrinsecamente coletivo, geralmente ocorre em grupos de indivíduos capazes de decodificar de diversas maneiras e em diferentes níveis sua mensagem em associações (Tagg, 2000: 74). O que penso ser importante na definição geral de Tagg sobre a música no que diz respeito à sua análise, principalmente da música popular, está no reconhecimento da articulação dessas relações inter-humanas e, admitindo, como Clifford Geertz explica, que tais relações - as interações advindas dos processos performáticos bem como toda sua construção de significados - são também construções locais.

Middleton chama de “conotação” as associações e significações possíveis dentro do processo de comunicação e interpretação da mensagem do “gesto musical”. Pode ser importante também considerar as expressões somáticas como a dança, análogas às estruturas musicais nas performances presentes em torno do evento sonoro como recurso de entendimento desse gesto musical (Middleton 2000: 116). Segundo Middleton, gestos musicais são estruturas internas ou princípios que dão unidade a uma cultura musical (Ibidem p. 106). Tanto a música, o gesto musical quanto as demais interações relacionadas – a dança, por exemplo – são construídas culturalmente e articuladas, como comentei no primeiro capítulo, junto às peculiaridades/características culturais - religião, política, a forma em que as sociedades organizam sua vida cotidiana - cada qual com uma variedade de histórias e conotações.

Neste capítulo, proponho trazer e comentar as definições sobre o blues expostas pelos agentes durante o capítulo Três. Estas definições estão presentes nos comentários dos agentes entrevistados, quando estes respondem a questionamentos feitos por mim de forma mais direta - “Como você define o blues?” - ou quando comentam sobre sua trajetória, seus processos composicionais, quando descrevem o contexto – POA – do qual participam e como este contexto reage à música, no caso o blues local. A sonoridade de suas músicas, seus recursos poéticos, a descrição dos seus processos de aprendizagem também são aspectos a serem considerados neste comentário, pois neles, como pude notar ao longo da minha participação neste campo e na posterior organização dos dados produzidos, também estão presentes as impressões dos agentes acerca do blues e do blues em POA.

Desta forma, apresentarei e comentarei as definições sobre o blues e sobre o blues em POA trazidas no discurso dos agentes a partir de cinco chaves interpretativas: (1) blues como estado de espírito, (2) blues como um veículo de expressão do

sujeito, (3) blues e as representações de características sociais expressas no discurso do sujeito, (4) blues de POA como prática musical e interação pessoal e (5) blues de POA como musicalidade local inserida na indústria fonográfica global. Vale destacar que faço esta divisão em cinco aspectos distintos simplesmente para uma organização esquemática, facilitando a abordagem do tema, já que tais aspectos estão fortemente atrelados uns aos outros e, às vezes, se confundem.

4.1 O BLUES NO DELTA DO JACUÍ - BLUES COMO ESTADO DE ESPÍRITO

O pesquisador sobre blues Paul Oliver, ao introduzir o verbete *blues* no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresenta logo de início uma característica “extra-musical” do blues. Ele afirma que o principal “significado extra-musical” do blues refere-se a um estado de espírito, mais especificamente aos estados de melancolia ou depressão. Oliver chama de “extra-musical” pois afirma não encontrar indícios convincentes de uma expressão musical referida com o nome de blues antes da Guerra Civil nos Estados Unidos no século XIX, porém indícios da associação do blues referente a estados de espírito como a melancolia já existiam em meados do século XVII no mesmo país (Oliver: 2007-2015). Mesmo assim devemos considerar tais significados fortemente atrelados ao blues como musicalidade, principalmente porque estes estão intimamente relacionados ao contexto no qual estavam inseridos os africanos escravizados ou descendentes destes agentes dessa musicalidade, no final do século XIX e início do século XX nos EUA. Na história do blues é geralmente aceito que quem canta ou toca o blues assim o faz para livrar-se do blues, neste caso um sinônimo de tristeza ou problema.

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

No entanto, se repararmos na performance de *Let The Good Time Roll*³⁴ do *bluesman* B.B King notaremos que a proposição do tema, originalmente do cantor e saxofonista Louis Jordan, direcionada ao espectador refere-se a algo contrastante ao estado de espírito referido por Paul Oliver. No caso da interpretação de B.B King, o tema está em G e é um *rhythm'n blues*. B.B King faz um solo em resposta ao tema introdutório da seção de sopros, o mesmo tema da versão de 1946 de Louis Jordan. Seu andamento está em *up tempo* e B.B King canta a letra que é uma mensagem clara e direta à audiência.

³⁴ CD FAIXA 10

*Hey, everybody, let's have some fun
 You only live but once
 And when you're dead you're done, so
 Let the good times roll, let the good times roll
 I don't care if you're young or old
 Get together, let the good times roll*³⁵

Nesse caso devemos considerar que Louis Jordan³⁶ compôs o tema já em 1946, vinte e seis anos depois das primeiras gravações de blues, rearticulando a associação do blues à tristeza, como comentado por Paul Oliver, para outro contexto e conseqüentemente outro uso. De fato, em 1930, o blues – como gênero musical e como estado de espírito - já não estava sendo associado somente como um veículo para expurgar males, mas como “*goodtime music*”. Sua categoria musical no âmbito da indústria fonográfica estava altamente atrelada a outros gêneros como a música da *Tin Pan Alley*, o ragtime, o jazz e músicas religiosas também (Middelton 1990: 142).

O que se nota aqui é que, independentemente dos atributos deste estado de espírito, o *blues feeling* está como um dos pontos centrais característicos desse gênero musical e, diferentemente da visão tradicional do cantor folclórico nos EUA, cujas temáticas abordadas tratam de uma perspectiva mais ampla e coletiva, a performance do *bluesman*, geralmente sugerindo grande envolvimento emocional, comunica e expurga sua temática de caráter inicialmente individual, porém compartilhada pelos iguais no público.

Nos blueseiros de POA a associação do blues como estado de espírito e a concepção do blues como um veículo de

³⁵ *Ei, todo mundo, vamos ter um pouco de diversão / Você só vive uma vez / E quando você está morto, aí já era, então / Deixe os bons tempos rolarem / Deixe os bons tempos rolarem / Eu não me importo se você é jovem ou velho / Vamos ficar juntos, deixe os bons tempos rolarem.* (tradução do autor)

³⁶ CD FAIXA 11

expressão do sujeito também está presente. Outra questão semelhante aos usos notados por Oliver e Middleton no blues estadunidense, e reconhecido como tal entre os blueseiros pesquisados em POA, está na representação da personalidade do blueseiro com o uso de recursos idiomáticos musicais peculiares as suas personalidades bem como sua abordagem utilizada na performance.

Coié Lacerda, ao comentar sobre quando foi apresentado ao blues como música, disse que Toquinho lhe havia explicado que o blues era uma música acerca “*de quem não tem mais nada, quem perdeu tudo.*”. Dessa maneira, Coié relacionou sua sensação de angústia com a descrição feita por Toquinho. A ideia do blues como instrumento de comunicação/expurgação também aproximou Coié do blues.

Fernando Noronha apontou em sua entrevista as diferentes linhas estilísticas do blues, seus ritmos e qualidades de andamento – *slow blues, boogie oogie, shuffle, swing blues* - como referenciais de estados de espírito: “*tu pode tocar todos os teus estados de espírito, ali, com os diferentes estilos. O slow blues, o shuffle, um shuffle de andamento médio, pegando no pé da tua mina [mulher]*”. Fernando também apontou para questões relacionadas ao caráter das letras e das suas performances como recursos de representatividade da mensagem pretendida pelo blueseiro na comunicação: “[sobre o texto das letras] *Tu pode ser bem humorado, pode ser melancólico, agarrado ao drama. Agora, depois do divórcio, fiz 32 músicas. E muitas, que eu conseguia cantar finalmente: [cantando] “She is gone, and she won’t be back no more”.*

O etnomusicólogo John Covach vê o timbre como um “componente-chave” na análise da música popular (Covach, 2010: 461). Middleton também comenta sobre a necessidade de atenção às características tímbricas na análise das performances (Middleton 1990: 104). O efeito *tremolo* na guitarra de Fernando Noronha no tema da música *Meet Yourself* é um exemplo de utilização do timbre como recurso

descritivo utilizado na representação do estado de espírito proposto pelo agente. A sensação de instabilidade do *tremolo* provocada pela movimentação oscilante e contínua no sinal da guitarra entre os lados do *stereo* contribuem com a narração por parte do protagonista da canção sobre uma viagem espiritual. O timbre do hammond, instrumento altamente associado à música gospel e conseqüentemente a ritos religiosos, também reforça a temática espiritual proposta por Fernando.

Dessa forma, notamos que em POA o blues também tem esta relação com o estado de espírito. O que rearticula o blues e seus significados ao contexto de POA, tornando-o peculiar a este contexto, está na maneira em que esses blueseiros gaúchos expressam seus estados de espírito e sua individualidade, como articulam o blues em função das características culturais e locais, na maneira que abordam os recursos idiomáticos musicais em função da representação do seu contexto e em como estão inseridos no âmbito global do blues como expressão cultural.

4.2 BLUES COMO UM VEÍCULO DE EXPRESSÃO DO SUJEITO

Quando conversei com Oly sobre o motivo que o fez desenvolver suas canções em torno da fusão da milonga com o blues como característica da sua musicalidade este recorreu à descrição de estruturas musicais do blues e da milonga, argumentando que tais características musicais, tanto do blues como da milonga, são “*uma maneira específica de tu cantar*”, sendo a razão de sua música “*retratar-se*”. Neste caso, “retratar-se” aparece como um sinônimo para “descrever” ou “descrever-se”. Esta retratação/descrição trata de algo pessoal, segundo Oly. Para ele, suas canções, o resultado de sua criação, bem como os conteúdos da sua mensagem, são a razão pela qual Oly compõe. Dessa forma, o sentido de compor para Oly

está justamente no objeto artístico, no caso a música, como veículo de expressão pessoal.

Tal expressão constitui-se de elementos culturais que são construídos e vividos ao longo do cotidiano, e portanto, são elementos próximos a ele como os parentes de sua família que dividem a mesma casa. Quando perguntado sobre quais elementos fazem parte desta fusão musical - a qual ele explicou para os produtores de Baltimore chamando-a de *Milonga Blues* - Oly os aponta referindo cada um dos elementos com personagens de seu núcleo familiar. O pai e um dos seis irmãos o teriam influenciado com a música regionalista do pampa gaúcho como a Milonga, as canções de Jaime Caetano Braun, Noel Guarany entre outros compositores regionais. A mãe e outro irmão foram responsabilizados pela influência na música *pop* em um âmbito mais global, como o rock brasileiro dos anos 1980, o blues e autores em atividade na cidade como Kleiton & Kledir, Bebeto Alves e Nei Lisboa.

Dessa forma, segundo Oly, seu blues como poética, ao fundir-se com características locais da qual ele afirma “pertencer”, encontra legitimidade, pois foge da prática do blues que consiste em “reproduzir” os grandes clássicos do gênero. Por isso, como veremos no subtítulo final, Oly vê como uma incoerência o ato de interpretar blues compostos pelos cânones do gênero como Muddy Waters, por exemplo, argumentando não reconhecer-se no contexto cultural descrito por estes cânones. Traçando um comparativo proposto por Oly, o germe do blues em New Orleans bem como sua prática musical só ganha sentido por ser este construído a partir de características regionais, que por sua vez, expressam questões culturais/sociais específicas e vividas por seus respectivos agentes.

Coié Lacerda pensa parecido com Oly. Para Coié “*tu tem que viver o blues, se tu quiser tocar o blues tu tem que viver ele*”. Ou seja, o sentido do blues estaria em cantar sobre algo que foi vivenciado, que foi sentido. Dessa maneira, a

temática expressa na sua música também consiste em algo altamente pessoal. Coié identifica-se com o sujeito “*que não tem nada, que não tem para onde ir*” descrito por Toquinho quando este apresentou o blues para Coié em 1973. Suas músicas geralmente tratam de contextos em que o protagonista, alguém que sofre algum tipo de exclusão, tenta resolver ou reagir aos problemas frutos desta marginalização. Esta questão também parece clara quando Coié comentou, no capítulo Três, sobre a resposta do vocalista Nega Lu em que este descreveu questões referentes à sua personalidade e seu contexto social ao aceitar entrar para a banda *Rabo de Galo*: “*Claro que canto! Tu quer uma coisa mais blues que ser negro, pobre e puto?*”. Aqui, Nega Lu relacionou sua etnia, sua realidade social-econômica e sua identidade de gênero como três características sujeitas de discriminação, revelando que sentia-se marginalizado triplamente pela sociedade a qual pertencia por ser afrodescendente, pobre e homossexual.

Solon Fishbone também se referiu ao blues como uma sonoridade que só é experienciada na totalidade de seu significado se for vivida pelo intérprete. Para Solon, o blues tem seu fundamento filosófico diretamente associado ao modo de vida *underground* que, segundo ele, seria uma maneira de viver contrária às normas estabelecidas pela sociedade a qual pertence. Tal modo de vida, para ele, consiste em “*viver... sem ter grande conforto, não se preocupar muito com a grana*”. Solon comentou uma situação vivida em que optava por comer “*pão e ovo*”, numa representação de pouca possibilidade de escolha sobre o que comer, em função de poder tocar a música a qual se identificava, a qual também qualificou ao falar sobre suas composições como “*música sincera*”. Middleton comenta que tal associação da figura do *bluesman* como um desajustado social, alguém visto com desconfiança ou/e uma figura marginal está altamente ligada à visão da sociedade branca estadunidense em relação à população afrodescendente dos EUA, no momento em que esta intensificou sua migração

do meio rural para as grandes metrópoles, inicialmente durante a fase conhecida como a Era da Reconstrução (1863-1877) e, posteriormente nos anos 1930 (Middleton 1990: 144). Solon comentou que ouvir blues e, em dado momento, ter experienciado uma vida *underground* fez com que este se identificasse com questões inerentes ao estilo de vida cantado pelos *bluesman* que escutava nos discos, influenciando altamente sua sonoridade e seu fazer musical.

Fernando Noronha argumentou também uma identificação com o caráter marginal intrínseco ao blues. Ao comentar como conheceu o blues, Fernando remeteu-se à sua infância quando ouvia rock, pois convivia com tios que, por serem surfistas e *hippies*, estariam associados a estereótipos marginalizados pela sociedade. Ao falar sobre quais bandas de rock escutava, Fernando as chama de “suas influências musicais”, sendo estas, segundo ele, constituintes de seu ser. Em seguida comentou que tais influências estariam presentes na sonoridade de sua música e que a articulação dessas influências na sua sonoridade seria a maneira a qual utiliza para expressar sua individualidade (ou sua personalidade):

“Eu acho que dessa maneira eu consigo, ao compor, tentar ser o mais verdadeiro possível, né? Porque hoje, num mundo que tudo já foi feito, praticamente, o que tu pode fazer é, pelo menos, ser fiel a ti mesmo e te divertir. E se, acho que se o cara tiver se divertindo ao compor e ao tocar, ele vai ter grandes chances de fazer os outros se divertirem também. Se tá ali só pra cumprir horário, não vai conseguir tocar ninguém.”

4.3 REPRESENTAÇÕES DE CARACTERÍSTICAS SOCIAIS EXPRESSAS NO DISCURSO DO SUJEITO

Como afirma Charles Keil em seu livro *Urban Blues*, o blues nas suas estruturas musicais e nas respectivas características culturais do seu uso “como expressão tende a revelar um reflexo espelhado, e ao mesmo tempo, invertido do seu meio social imediato” (Keil 1966:76). Neste trecho comentarei que os blueseiros de POA, tendo articulado para suas musicalidades a característica do blues em expressar algo pessoal, se utilizam de tal também para representar questões que envolvem seu contexto, ou seja, o conteúdo do texto expresso pelo sujeito (no caso os agentes pesquisados) descrevendo suas características sociais locais.

Oly Junior vê tanto no blues - com a melodia criada em torno da escala pentatônica e a progressão blues³⁷ - quanto na milonga – com também progressão cíclica em torno de doze ou dezesseis compassos, cujo desenvolvimento se organiza em torno do primeiro grau menor da tonalidade e o quinto grau maior com sétima – possibilidades de abordar temas que representem o que ele chama de sua “*realidade*”. Nota-se este

³⁷ A estrutura harmônica subjacente do blues. Em um sentido amplo, o termo pode referir-se à base harmônica de qualquer peça chamada de blues (um levantamento exaustivo dessas progressões podem ser encontrados em Dauer), mas deve-se notar que em uma tentativa de capitalizar sobre a moda do blues do início dos anos 1920, os compositores populares usavam "blues" nos títulos das peças cuja harmonias não tinham relação com o da progressão de blues. Num sentido estrito a progressão blues refere-se a estrutura cíclica flexível de 12 compassos, que consiste em três frases de quatro compassos com o padrão de acordes em torno do I, IV e V graus da tonalidade. Muitas variantes deste modelo são possíveis: freqüentemente IV é usado no lugar do I no segundo compasso, ou no lugar do V grau no décimo compasso (Kernfeld e Moore, 2007-2015).

espelhamento/representação trazido por Keil em muitas músicas de Oly Junior. Na música *Onde Está o Meu Dinheiro*³⁸, composta em parceria com Gaspo, o protagonista da canção pergunta ao espectador onde está o seu dinheiro, referindo-se a sua má situação financeira e, ao mesmo tempo, representando uma seção social da qual participa que também sofre dos problemas associados à desigualdade social.

(...)

como é difícil acreditar

como é difícil acreditar

será que o meu bolso tá furado e eu nem percebi

eu tô pilhado, eu tô danado onde será que foi parar meu faz-me-rir

onde está o meu dinheiro

onde está o meu dinheiro?

eu tô quebrado, arrasado, aniquilado, não tenho nenhum tostão

se vierem me assaltar é bem capaz de eu roubar o ladrão

Nas letras das canções de Coié Lacerda a ideia da representação de problemas sociais também é presente. Na música *Auto do Mercado*³⁹, composta por Coié e Wesley Coll, o protagonista narra a história de um menino engraxate, figura comum nos grandes centros das cidades como POA, que assiste a um assassinato. A letra narra também o contexto da rua como ambiente público servindo de morada para o menino engraxate cujo sofrimento da marginalização é naturalizado pelo cotidiano daqueles que transitam pelo Mercado Público da cidade.

³⁸ CD FAIXA 12

³⁹ CD FAIXA 13

Auto do Mercado (Coié Lacerda/ Wesley Coll)

*Um corpo a menos na memória do engraxate
Que vê de camarote
O que fazem da sua história
Vivendo o mercado pelos pés
Dormindo em cantos
E papeis*

*Que hão de inverter
Se ele bem imagina
Se é bem esse o gosto
Do diário do mercado
Se é dessa graxa que ele está manchado
Então que desgraça
Só tem tinta na caixa*

*E tudo isto é uma infância
Um açoite que trás a dor maior
E se há algum drama
Esse pivete é o extra
Que a platéia não repara*

Na instrumentação de *Auto do Mercado* nota-se, além dos instrumentos comuns ao blues como baixo, guitarra, bateria, harmônica e seção de sopros, uma cuíca que está presente em toda a música, principalmente na introdução e nos *breaks* quando o andamento muda, dando a sensação de uma transição de compasso 4/4 para o 2/2. A linha melódica da cuíca que acompanha a harmônica está em resposta à linha melódica tocada em bloco pela seção de sopros. É provável neste exemplo que a cuíca tenha sido acrescentada à instrumentação como uma referência ao contexto local onde vive o engraxate. A representatividade do contexto pela cuíca acontece por esta ser integrante da instrumentação tradicional do samba, um gênero musical tradicional no contexto de POA. Nesta canção, Coié articula para seu contexto local a definição

que construiu, certa feita em nossos encontros, sobre o blues ser “*música de quem não tem nada*”, “*música de quem não tem pra onde ir*”. Também é possível notar pela temática da música e pela construção do arranjo, assim como Oly Junior, a intenção de Coié em expressar algo pessoal e relacionado à sua realidade.

Outra música que trata de uma crítica social é o tema *You Got To Be Rich*⁴⁰ do grupo *Ale Ravanello & Blues Combo*. Utilizando-se de ironia a letra dá conselhos relacionados a uma linha de pensamento, segundo Ale Ravanello, vigente na atual sociedade capitalista que afirma não importar o nível de identificação do sujeito em relação ao seu trabalho como meio de subsistência. Ou seja, o conselho consiste em afirmar que não importa em que você trabalha e nem como ou quanto se identifica com seu emprego, desde que este retorne seu esforço com pagamento em dinheiro, sendo tal retorno o sentido principal em trabalhar e em viver. Na letra o protagonista ao afirmar “*Cause that's what they say*” indica que esta é uma opinião predominante na sociedade a qual Ale faz parte. Tal predominância opera em um nível geral, sufocando e sabotando possíveis diferentes concepções sobre o trabalho como uma prática além do objetivo de “*ficar rico*”. Keil considera típico das letras de blues no meio urbano a apresentação de uma situação problemática e, em certo momento da letra, uma sugestão de solução para o problema (Ibidem: 72). No caso da música de Ale, a sugestão de solução do problema parece estar na parte B da música. Assim como o todo da mensagem, a solução proposta na parte B também está carregada de ironia.

⁴⁰ FAIXA 14

*You got to be rich,
Cause that's what they say
You got to study to be someone someday..
You got to do everything you can for that gold
And if you don't you ain't got no use..
You got to be rich,
Cause that's what they say..*

*You rent your life,
8 hours of the day..
Just to eat and pay for some place to stay..
You ain't suppose to do what you want,
You ain't suppose to enjoy your day..
Cause you got to be rich...
That's what they say..*

*And if you feel frustrated,
There is something wrong with you..
Cause if you don't go for the money,
You'll be misunderstood...*

Parte B

*You must pray, cause that what's they say...
And even for that my friend you must pray..
If you refuse to do as they say,
You'll be in trouble on judgement day..
Cause you got to be rich and pray,
That's what they say...⁴¹*

⁴¹ *Você tem que ser rico / Porque isso é o que eles dizem / Você tem que estudar para ser alguém algum dia / Você tem que fazer tudo o que puder pelo ouro / E se você não fizer isso você não tem nenhum serve / Você tem que ser rico / Porque isso é o que eles dizem / Você aluga a sua vida / 8 horas de dia / Apenas para comer e pagar por um lugar para estadia / Você não deveria fazer o que quiser / Você não deveria aproveitar o dia / Porque você tem que ser rico / Isso é o que eles dizem / E se você se sentir frustrado / Há algo de errado com você / Porque se você não ir para o dinheiro / Você vai ser mal interpretado / Você deve orar, fazer com que o que é que eles dizem / E até mesmo para isso, meu amigo, você deve pagar / Se você se recusa a fazer o que eles dizem / Você vai ficar em apuros no dia do*

Foto 14: Ale Ravanello e Sergio Selbach tocando no bar 512, rua João Alfredo.



Ale Ravanello ao falar sobre a música *You Got to Be Rich* fez relação com sua trajetória pessoal, mais especificamente, quando deixou de trabalhar como advogado. O senso comum em POA considera o trabalho do advogado como uma profissão mais estável financeiramente que a profissão atual de Ale, músico. Atualmente Ale estuda no curso superior de Bacharelado em Música Popular na UFRGS e trabalha unicamente em torno da música, subvertendo o pensamento vigente do senso comum capitalista que por um lado privilegia algumas profissões, dando a elas o caráter de estáveis financeiramente, mais respeitáveis e socialmente mais relevantes, e por outro lado marginaliza outras profissões como a do músico, dando a estas o caráter de serviço supérfluo à sociedade, relacionando a imagem do músico, como disse

juízo / Porque você tem que ser rico e orar / Isso é o que eles dizem
(tradução do autor)

Fernando Noronha, a alguém marginalizado não digno de confiança.

4.4 BLUES DE POA COMO PRÁTICA MUSICAL E INTERAÇÃO PESSOAL

Segundo o discurso dos agentes, parte das práticas musicais dos blueseiros referida como inicial ou período de aprendizagem foi destacada em dois níveis. O nível primeiro estando associado às apreciações iniciais de discos de bandas de rock estadunidense ou inglês desde meados da década de 1965 e bandas de rock brasileiras dos anos 1980, em proporção menor. Das bandas estrangeiras nota-se uma conexão direta pelo interesse em ouvir blues já que estas, como afirma Middleton, utilizavam-se dos recursos estilísticos do blues estadunidense, advindo também de uma identificação com o conteúdo das letras e a sonoridade característica – melodia pentatônica, tonalidades ambíguas, microtonalisms, ritmos irregulares e canto com timbre “sujo” – ressignificando-os em outro contexto e em outra abordagem sonora. A presença das bandas de rock do anos 1980 na apreciação inicial dos agentes é resultado, segundo eles, de um investimento massivo por parte das instituições responsáveis pelas programações de rádio. Neste período, os anos 1980, o rock também estava ganhando crescente espaço na programação de TV tendo os programas de *videoclip* como recurso para expansão da audiência. Aqui notamos a contradição interna que existe no rock desde seu início. Segundo Middleton, o rock na sua fase inicial, nos anos 1950, tinha um caráter associado à rebeldia. Tal caráter era bem visto pelos seus fãs, mas mal visto pela sociedade defensora dos costumes “estáveis” e conservadores. A aceitação do rock como um gênero sem o “poder de subversão” temido pela sociedade estadunidense acontece quando este é cooptado em um repertório hegemônico, ao mesmo tempo em que absorvia interpretações relacionadas a

baladas sentimentais descompromissadas e distantes das interpretações gritadas e de cunho sexual (Middleton 1990: 18).

Nos anos 1980 no Brasil, segundo os discursos dos agentes, é notável a adoção de execuções de músicas de bandas de rock brasileiras nas programações de rádio voltadas para o público jovem de forma massiva. No que diz respeito ao blues em POA, tal fenômeno fez com que: primeiro, a audiência interessada em ouvir rock e gêneros associados, no caso o blues, aumentasse; segundo, incentivou a produção musical local, haja vista que estas rádios em POA também estavam dando espaço da sua grade de programação para grupos locais, incentivando assim a produção local.

O segundo nível de aprendizagem do blues como música e seus recursos intraestéticos deu-se principalmente nas tentativas de repetição da interpretação musical dos discos de artistas de blues. Coié Lacerda utilizou-me como a figura de um professor de música para dizer que nos anos de 1970, em POA, não existiam professores de música com estudo voltado para o blues e seus gêneros musicais vizinhos.

“Aí, como é que funcionavam as coisas. Tu hoje, tu quer aprender a tocar blues, tu quer aprender a tocar jazz tu liga pro Salib, o Salib é o mestre que vai te dar aula, e pronto. Naquela época, tu queria tocar violão, tu ia pra escola querer aprender a tocar violão, os cara te ensinavam Cai Cai Balão, sabe? [cantarola]... ou violão clássico. Então como é que tu aprendia as coisas? Tu ia pra rua, ouvindo discos, e eu ia pra rua ver os caras tocando, ficava olhando pros dedos dos caras”

Fernando Noronha comentou que fez “aulas de guitarra”. Porém um dos seus professores era um colega da mesma idade que Fernando e o outro professor foi Solon Fishbone que comentou, na sua entrevista, não dar mais aulas

de guitarra e não considerar-se um professor. Nas aulas feitas por Fernando Noronha nota-se que o método era proposto por ele, ou seja o aluno, que propunha um caráter informal. Não estava interessado em entender as questões elementares musicais propostas por seu amigo, o primeiro professor. Fernando acreditava que a melhor forma de aprender era tocando, como ele disse “*fazendo um som*”. Não estava interessado nas explicações estruturais internas da música que relacionou às ciências exatas as quais disse ser avesso. Fernando conta que, na verdade, as aulas de guitarra eram um pretexto para interagir tocando com alguém, mesmo recurso utilizado por Coié, escrito acima.

Oly Junior, Fernando Noronha, Coié Lacerda, Solon Fishbone e Ale Ravello citaram estar na interação da apreciação dos discos a referência maior na aprendizagem dos recursos intra-estéticos do blues. Neste sentido, também comentaram que as sonoridades de suas respectivas composições são o resultado do conteúdo expressivo advindo das audições desses discos e da programação das rádios que tinham acesso.

Outra questão interpessoal que destaco está nos comentários de Coié quando este afirma que “*não existia cena*” musical relacionada ao blues durante os anos 1970 em POA. Segundo Coié, as pessoas não sabiam “*o que era blues*”. Mesmo assim, este discorre sobre uma seqüência de grupos musicais em que tocava e compunha blues, porém utilizava-se de espaços alternativos para as performances. Já Solon Fishbone afirmou que o blues como expressão cultural é algo novo em POA. Solon organizou um pensamento mais ou menos contrário ao de Coié. Ao comentarmos sobre os shows de B.B King e Eric Clapton no *Gigantinho*, Solon descreveu a presença de público interessado em ouvir blues, mas afirmou que as bandas não tocavam blues no final dos anos 1980. Coié afirmou que existiam bandas, porém as mesmas constituíam seu próprio público. Solon disse que havia público, mas não

havia bandas que tocassem blues. Penso que este desencontro explica-se exatamente no dado apresentado por Coié quando este disse que não havia espaços públicos como bares para música ao vivo que aceitassem o rock ou o blues e que contribuíssem dessa forma para legitimar a prática do blues como expressão cultural na cidade. A aparição de espaços públicos para música ao vivo destinada a bandas (inicialmente de rock e posteriormente de blues e outros gêneros) ocorreu apenas em meados dos anos 1980. Por isso Coié ao falar sobre a atualidade comentou que os músicos que tocam blues hoje reclamam da falta de espaços públicos para tocar sem razão.

Na verdade, quando conversei com a parcela mais jovem da cena blues de POA suas opiniões convergem no sentido de que há um constante aumento de lugares interessados em colocar bandas de blues para tocar. O que os músicos de blues têm considerado, de forma geral, é que estes lugares costumam não pagar pelo show proporcionalmente ao envolvimento que esses blueseiros têm em torno de sua música. Quando perguntei para Solon Fishbone por que tinha a loja de instrumentos este me respondeu brincando “*porque o blues paga mal*”. Fernando Noronha destacou que isto não é uma característica só de POA, e eu poderia apostar que tal privilégio em tocar e receber mal não é só do blues. Isto me lembrou uma recente publicação de um *bluesman* que conheci em Chicago chamado Linsey Alexander em sua página pessoal na *web*.

Foto 15: Publicação do *bluesman* Linsey Alexander em sua página na web.



questionamento sobre a divisão dos lucros dos eventos de blues entre os contratantes e os artistas

O blues entre os agentes de POA também aparece como ponto comum, ou centro estilístico comum, entre as fusões musicais de cada um dos artistas. Oly disse que o estilo que afirmou ter criado, a *milonga blues*, tem como método aproximar elementos musicais e características estilísticas peculiares ao blues e à milonga por perceber também uma semelhança no que diz respeito ao uso do conteúdo expressivo de cada gênero musical nas suas respectivas culturas locais. Notei que Oly concentra suas composições fundamentalmente em torno desses dois gêneros. Durante as entrevistas que fiz com Oly perguntei por que ele decidiu utilizar o blues e seus recursos idiomáticos na sua música se a milonga já possuía

aquilo que ele afirmava ser preciso para compor. Por que fundí-la com o blues? Sua resposta foi em torno da ideia de que sua música também deveria conter algo que tivesse um caráter global. Ao afirmar que “*tudo veio do blues*” Oly explicava que o blues na sua proposta sonora significava e representava todos os gêneros musicais que sempre ouviu ao longo da sua vida como o rock (brasileiro ou estrangeiro) e o *folk* estadunidense.

Coié explicou ter o blues como um gênero musical condutor da sua musicalidade. Disse também que durante muitos anos tocou rock. Comentou que a *Bandaneon* teve duas fases. Na primeira tocavam as músicas cujos arranjos instrumentais e a letras eram compostas e organizadas por Wesley Coll. Na segunda fase os arranjos e as letras eram criados por Coié e, segundo ele, foi quando a *Bandaneon* passou a ser uma banda de blues. Aqui também o blues pode ser notado como ponto comum entre os músicos que transitavam entre os gêneros rock e blues utilizando-se de recursos musicais comuns aos dois como os timbres dos instrumentos, a rearticulação de ritmos como o *shuffle* – um ritmo proveniente do blues – no rock, e a maneira de cantar berrando distorcendo a voz.

Solon Fishbone em dado momento de sua entrevista disse-me que não tocava blues. Em seguida, foi adiante na sua explicação argumentado que “*blues é um só*” referindo-se a artistas como John Primer e Muddy Waters como exemplos de artistas cujas músicas seriam o “*único*” blues, ou o blues “*puro*”. Sua justificativa para dizer que não tocava blues alterou-se no argumento de que não tocava “*só blues*”. Disse que a partir do seu segundo disco, mais sensivelmente, é possível notar sua comunicação com outros gêneros musicais como o funk e o surf-music. Explicou-me que a razão dessa fusão ser possível estaria no fato de que “*o blues não é um gênero alienígena que apareceu na Terra, e veio do nada, e vai pro nada*”. Assim como Oly, Solon chegou à conclusão de que o blues e seus recursos musicais específicos os quais chama de

“*marcas registradas*” também são pontos comuns e notados no funk, no rock, no jazz e no soul-music o que contribuiria para a comunicação dos recursos composicionais característicos de cada um dos gêneros citados.

Então, não adianta cara, se tu vai entrar pra dentro dessa linguagem [do blues] aí, tu vai absorver essas marcas registradas aí. Faz um apanhado de tudo, pega um pouco de cada um, e cria o teu próprio... Tu pinta lá o teu quadro do jeito que tu quiser, né? Um pouquinho de uma cor de um, uma cor de outra, tu faz a tua mistura. Meu trabalho não é de blues tradicional, vamos dizer assim, né? Tem muita coisa de blues, assim, pegada de blues, mas tem muita coisa diferente.

Fernando Noronha disse que as características de sua sonoridade são resultado do processo de composição coletivo com sua banda, a *Black Soul*. Disse que o recurso de utilizar-se de outros gêneros para compor seria também uma influência de sua referência maior na guitarra, o *bluesman* Stevie Ray Vaughan, que também costumava reorganizar os arranjos de temas clássicos do blues para versões com sua banda, a *Double Trouble*, ou tocar músicas que não fossem consideradas blues como interpretações de canções do Jimi Hendrix, por exemplo, utilizando o blues como ponto comum e, portanto, fator comunicante na fusão entre os gêneros musicais: blues, rock e o funk.

O que acontece na hora das composições é assim, eu venho com a ideia, chego no estúdio, "olha, tem essa música aqui". Aí, a galera vai arranjar e ainda melhora a música, deu muita sorte tocar com eles. Mas, cada um traz uma escola diferente também, na Black Soul. O Edu Meireles (baixista), que tá há três anos com nós, tocando com a gente, ele mudou muito o som da banda, ele trouxe

muito uma bagagem de soul music que ele tinha, né? E ele [Edu Meirelles] sabe bastante de blues. Ele tem essa coisa do soul dos anos 70, que deu um groove, encaixou muito com o baterista, que é o Ronie Martins, que é um cara super técnico, estudou muito, sabe... Tem uma puta didática, mas também sabe ser porco quando precisa, tocar aquele shuffle Mississippi, ali.

As letras das canções são um elemento importante dentro do processo de comunicação entre os músicos e a audiência. Vale ressaltar uma divergência notada entre os agentes sobre a escolha do idioma na construção das letras das canções. Oly Junior compõe em português, diferentemente de Solon, Fernando Noronha e Ale Ravello. Apenas Coié tem músicas gravadas nos dois idiomas. Na verdade trata-se de apenas uma a canção em inglês chamada *Luck is Over*⁴². Neste caso, resalto que estou descrevendo sobre aqueles agentes que entrevistei ao longo da etnografia. O guitarrista Lorenzo Tassinari é outro músico da cena blues de POA que compõe suas letras em inglês e português, por exemplo. Mesmo assim, a amostragem até aqui de cinco grupos representa também a proporção notada dessa característica em relação à cena como um todo na atualidade. Ou seja, pouco mais da metade dos grupos compõem unicamente em inglês; pouco menos da metade compõem em português; e uma pequena porcentagem compõe em português e inglês.

Os músicos da cena blues de POA que compõe em inglês alegam fatores estéticos musicais em relação à sonoridade da voz como um instrumento constituinte da instrumentação básica de uma banda de blues, ou seja: baixo, bateria, guitarra, piano, harmônica e voz (cantando em inglês). Solon contou que acredita que a sonoridade da língua, além da sua métrica, carrega uma identidade tímbrica específica que prefere não alterar nas suas composições. Ele também

⁴² CD FAIXA 15

comentou que compõe suas canções em inglês por uma questão prosódica peculiar a esta língua. Aqueles que compõem em inglês justificam ser o inglês a língua em que o blues foi composto desde o início de sua constituição como gênero musical. Ale Ravello disse que ao compor imagina estar criando algo que qualquer blueseiro do mundo poderia entender. Neste sentido, Ale Ravello e Solon entendem que os demais bluseiros no âmbito global também consideram o inglês como a língua oficial do blues. Fernando Noronha não comentou sobre o fato de compor em inglês nem o motivo pelo qual não compõe em português. Quando conversamos sobre sua música ele não expressou opinião a respeito sobre essa divergência entre os demais bluseiros gaúchos.

Já Oly Junior e Coié Lacerda representam aqueles bluseiros que cantam em português baseados na concepção de que o blues é um veículo que reflete suas realidades cotidianas. Dessa forma Oly e Coié entendem a língua portuguesa como o idioma de mais domínio e, portanto, mais apropriado na comunicação da mensagem pretendida, já que esta mensagem trata de algo pessoal e inerente às peculiaridades da sua cultura, não fazendo sentido criar algo em inglês para retratar o que foi pessoalmente percebido, sentido, pensado e refletido em português. Retomo aqui as palavras de Coié que contribuem para a representação dos motivos os quais este e Oly Junior preferem compor na sua língua nativa:

[...] assim ó: Se blues é sentimento, se é o que tu sente, se blues narra o que é... foi isso o que eu aprendi, entendeu? Lá, há cinqüenta anos atrás. Blues? Ah, é sentimento, blues é vida, entendeu? O cara lá [Toquinho, o homem que apresentou blues ao Coié, no início dos anos 1970] me disse “se tu não viver o blues tu não vai tocar, não adianta. Tu pode ser o cara...”. Tem gente aí que diz o seguinte, que tu tem que aprender os clichês e blá blá blá. Eu vejo diferente. Eu vejo que tu tem que viver. Tu quer

tocar blues de verdade, tu tem que saber o que dizer, tu tem que ver da onde que vem o blues. O blues vem da merda, parceiro. Entendeu? Neguinho colhia... tu sabe como é que começou! Então? Tu lê, tu acorda em inglês? Tu sente em inglês? Entendeu? Vira clichê. Ah, daí tu pega, tu lê as letras de blues, o que blues fala: “ah porque o trem... porque o não sei o quê...”. Pô, tu não anda de trem, cara, no Brasil. Tu anda de trem? Tu perdeu tua namorada no trem? Não! Tu perdeu tua namorada foi na esquina ali, no boteco, tomando sei lá o que... então tu não perdeu tua namorada no trem. Não foi o maquinista que te roubou tua namorada? Não, foi o playboy que estacionou a caranga [carro] afudê [mesmo que “bonito”, “bom”] na frente.

4.5 BLUES DE POA COMO MUSICALIDADE LOCAL INSERIDA NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA GLOBAL

Inicialmente, muitas das críticas feitas por Oly lembravam-me a opinião de Theodor Adorno expressa em seus textos sobre música popular e cultura de massa. Assim como Adorno, Oly também apontou a indústria fonográfica como um fenômeno de degradação da música e também de degradação da arte, à medida que esta se associa ao entretenimento. O *Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, de Theodor Adorno (1938), é uma das obras às quais o autor dedica à temática da música popular e da cultura de massa. Tal temática iria, posteriormente, receber uma continuação em outra famosa obra, *On Popular Music* (1941), e em seguida a *Dialética do Esclarecimento* (1944), onde o autor, em parceria com M. Horkheimer desenvolve o conceito do “fetichismo da mercadoria cultural”. Em um âmbito geral, os três textos tratam da subversão dos valores culturais do objeto artístico, no caso a música, em função desta tornar-se um bem de consumo

comercializável antes de tudo. Esta subversão, segundo Adorno, acarretaria conseqüências tanto no próprio objeto artístico como na forma em que este é apresentado, bem como na maneira em que é recebido pelo público. No texto “*O Fetichismo... (1938)*”, Adorno organiza seu pensamento fundamentalmente em dois aspectos: o fetichismo na música em relação à sua produção, e a conseqüente regressão da audição advinda da maneira como acontece o consumo da música popular. Ou seja, mais do que uma crítica estética sobre a música popular, o enfoque de Adorno propõe uma crítica mais ampla sobre o contexto social, econômico mundial da época. A idéia sobre o fetichismo e sua conseqüente regressão da audição é explicada também com a diferenciação dos conceitos de valor de uso e valor de troca; em que o valor de uso está ligado àquilo que é possível ser absorvido na experiência vivida pelo sujeito, no contato direto com a obra. Ao passo que o valor de troca está ligado diretamente com o fetiche nos usos relacionados ao bem material/comercial.

Oly também organiza no seu discurso uma diferenciação entre a música autoral – tendo referenciais de cunho pessoal no conteúdo dos recursos estilísticos e na temática da letra da canção – e a performance que “*reproduz*” os temas compostos pelos grandes nomes do blues como Stevie Ray Vaughan, por exemplo. Para Oly, o público de blues de POA espera que o artista reproduza temas certamente conhecidos em suas performances. Oly também percebe diferença entre o público que vai vê-lo quando toca em teatros e quando vai assistí-lo em algum bar. Quando toca em teatros, Oly diz que seu público fica atento, parado ouvindo-o tocar, ao passo que quando está nos bares ou casas de show o público não demonstra a mesma atenção e só interaje de uma maneira mais ativa em relação ao show quando o artista está tocando algum blues certamente conhecido. A própria explicação de Oly Junior quando este fala da sua concepção de “*arte*” versus a “*pura reprodução*” passaria pela ideia da arte como condição

de uma prática que pressupõe a “criação” do objeto artístico em torno de uma referência cultural individual.

Fazendo uma relação ao pensamento de Adorno, para Oly a sua música autoral estaria atrelada à ideia de autonomia do objeto artístico - bem como de seu processo composicional - de Adorno. Para Oly sua música autoral estaria relacionada com a ideia de valor de uso, e a “reprodução” de clássicos “batidos” do blues estaria relacionada à ideia de valor de troca proposta por Adorno. No que se refere a Adorno, vale lembrar que este teve contato com aquilo que conhecemos como história da música popular apenas num período restrito, sem ter como prever quais caminhos a música popular tomaria posteriormente. Ou seja, escreveu estritamente, ou restritamente, sobre aquilo que via em seu tempo. No que se refere a Oly, penso que este também tem uma visão pessimista sobre a relação de seu público com sua música nos ambientes de bares e casas de shows. Em minha experiência em campo não notei tal desprezo comentado por Oly quanto às performances de suas músicas autorais nos bares. As músicas de Oly geralmente têm nas letras o ponto comunicador principal. As letras de Oly em geral são excencialmente narrativas. O que percebia é que quando Oly tocava suas composições, principalmente as canções cujas letras contavam histórias, o público reagia de uma forma mais estática, diminuindo as respostas somáticas à música na tentativa de acompanhar o desenrolar da história contada nas letras. Tanto que as composições de Oly cujas letras são mais conhecidas pelo público local, como *Onde Está o Meu Dinheiro*, têm uma reação diferente em que o público dança mais talvez por já estar a par da história contada pela letra.

Outro ponto onde notei o pessimismo de Oly foi quando este comentava sobre o mercado e a indústria fonográfica como um padronizador das características musicais, algo bem próximo também do conceito de “standardização” de Adorno. Neste caso noto que foi exatamente a indústria fonográfica e

suas características que proporcionaram a Oly a reflexão sobre a mesma, a rearticulação do seu uso, a produção de sua música bem como suas características sonoras como resultado desta reflexão. Neste sentido, Middleton afirma que a imagem que emerge da música popular como expressão cultural não é um bloco monolítico, mas algo que sofre mutação constantemente. Trata-se de um organismo composto de elementos que são simbióticos e mutuamente contraditórios. Este organismo complexo está além da natureza dos desenvolvimentos econômicos e sociais (Middleton 1990: p. 39). Ou seja, a música não pode ser apenas um produto, um valor de troca, mesmo em sua forma mais crua de mercadoria, estando neste contexto as relações interpessoais em torno da música, a música em torno das relações interpessoais e o próprio valor artístico como efeitos complicadores inevitáveis em sua concepção bem como em sua análise.

Segundo Middleton, *bluesmen* como Howlin Wolf, Big Bill Broonzy, Junior Parker e Muddy Waters não separavam suas obras da onda de músicas *pop* que eram executadas nas rádios dos Estados Unidos nos anos de 1940 e 1950. Pelo contrário, as motivações artísticas e comerciais andavam juntas (Ibidem 18). O autor Charles Keil fala sobre a inserção natural e necessária da música dos blueseiros na indústria fonográfica como meio de expansão de sua audiência. Segundo ele, o *bluesman* contemporâneo “é dependente das gravadoras e emissoras de rádio, bem como em toda a rede comercial dos administradores, agentes, distribuidores, promotores e proprietários de clubes que cercam estes dois centros” (Keil 1966: 76). Keil propõe a perspectiva de que:

Ao invés de tentar pesar essas causas imediatamente, deixe-me simplesmente parafrasear o conhecido dito de Aristóteles: "A casa está lá para que o homem possa viver nela; mas também está lá porque os construtores colocaram

uma pedra sobre a outra pedra. Existe o blues porque alguns homens se sentem chamados a dirigir-se a determinados problemas básicos a partir da música e porque essas músicas atendem a uma demanda cultural; o blues existe também porque as gravadoras e emissoras de rádio rodavam uma música atrás da outra para o público em um esforço para ganhar tanto dinheiro quanto possível (Ibidem: 70).

Neste sentido notei a inserção dos blueseiros de POA tanto no mercado fonográfico local quanto em um âmbito mais global, como vimos nos discursos presentes no capítulo Três. Ale Ravello gravou seu primeiro disco, o *Live at Mr. Jones* (2009), em Buenos Aires, Argentina. O segundo disco, *Haunted* (2011), foi gravado em POA e masterizado em Boston, EUA, na *J.P Masters*. Solon Fishbone e Fernando Noronha tiveram discos lançados pelo selo do Texas, EUA, chamado *Top Cat Records*. Oly Junior também teve suas músicas publicadas por agentes de Baltimore, EUA, interessados em músicos independentes.

Todos estes músicos também citaram experiências tocando em outras cidades e interagindo com públicos além do âmbito de POA. Solon Fishbone comentou já ter tocado em cidades do interior do Rio Grande do Sul, em cidades do estado de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, na região do nordeste brasileiro, em Salvador, no Recife, em Natal, em Goiás, na cidade de Buenos Aires e em Santiago do Chile. Fernando Noronha contou-me sobre suas turnês na Europa, tocando em botecos e em festivais de jazz e blues. Vale lembrar também a participação dos blueseiros de POA tocando como músicos de apoio de outros blueseiros estrangeiros quando estes vêm para tocar na cidade. Fernando também abriu concertos de B.B King e Chuck Berry, além de ter tocado com Ron Levy.

Notamos, dessa maneira, que os blueseiros de POA bem como sua música constituem um grupo de agentes em torno de uma expressão cultural, o blues, rearticulado como um elemento global em um âmbito local e suas características peculiares. Tal conteúdo expressivo decorrente deste fazer musical não se encerra no seu contexto local nem nas fronteiras físicas de POA. Esses músicos, bem como suas obras, participam ativamente e se comunicam com uma rede maior formada por músicos, público e produtores de vários lugares do mundo. Esta participação ocorre quando a cidade de POA recebe shows de blueseiros e *bluesmen* de outros lugares, quando os blueseiros de POA vão tocar em outras cidades e quando suas músicas transitam como bem cultural, tanto no seu estágio de construção e produção entre os profissionais relacionados às gravadoras por exemplo, quanto no estágio de bem de consumo em formato de discos ou pela apreciação dessas músicas pelos meios de interatividade da *web*.

5. (IN)CONCLUSÕES FINAIS E POSSÍVEIS ENCAMINHAMENTOS

Ao começar a escrever este texto, dei-me conta de que estava iniciando o último subtítulo dessa dissertação, mas também o último texto na condição de estudante do programa de mestrado em Música na UDESC. Digo isso porque me estranha a ideia de “encerrar” formalmente este trabalho com um título como “Conclusões” ou “Conclusões Finais”: minhas conclusões não são as derradeiras conclusões, e não tenho a intenção de “finalizar” o assunto até aqui tratado, a cena blues de POA.

No que diz respeito diretamente ao objetivo deste trabalho, de expor as definições sobre o blues e o blues em POA, bem como sua rede de significados sob a perspectiva “nativa”, penso que as cinco chaves interpretativas aqui organizadas colaboraram de fato para entender questões características do fazer musical destes agentes e como tal processo acontece dentro do contexto social desses músicos. Notei as cinco chaves interpretativas fortemente presentes no discurso de todos os pesquisados. Por isso, organizei a exposição do discurso de seis ou sete agentes como forma de conduzir o trabalho, apresentando os demais agentes envolvidos na cena musical blues de POA e retratando aquilo que percebi como discursos convergentes dentro desta cena e representantes da mesma. Ainda assim, penso que a reflexão

apresentada acerca de cada chave interpretativa no capítulo Quatro deste trabalho também não esgota as possibilidades de aprofundar a discussão sobre as estas e/ou sobre os assuntos abordados.

Encaminho dois aspectos que me instigaram, ao longo do percurso, e que poderiam servir como temas a serem problematizados, futuramente, contribuindo com a discussão sobre o blues em POA e no Brasil. Organizarei o primeiro aspecto com a seguinte pergunta: Onde estão os afrodescendentes nesta cena musical? Pergunto pois, de todos os agentes pesquisados, apenas Fabinho Ferreira e Nega Lu são afrodescendentes, algo curioso e digno de discussão, considerando o gênero blues como um fazer musical tão marcado pela sua origem afrodescendente, e considerando que, atualmente, em torno de 48% da população brasileira se considera afrodescendente. Também organizarei o segundo aspecto em forma de pergunta: Onde estão as mulheres musicistas? Onde estão as “blueseiras”? De fato, é evidente a presença de mulheres na cena blues de POA, por exemplo, no público, nas funções administrativas das casas de shows ou na produção dos eventos. Mas apenas a cantora Myla Hardie representou as mulheres na função de musicista. Isto não significa que elas não existem ou que eu não tenha visto mulheres tocando ou cantando blues em POA. O que quero dizer é que tal desproporção entre músicos homens e mulheres musicistas na cena blues de POA é um aspecto digno de pesquisa e discussão futura.

Por fim, ouvindo o material dos artistas com quem convivi, percebi que cada um deles possui material rico para uma análise profunda e específica. Poderia ter organizado uma dissertação que tratasse apenas dos recursos composicionais de Oly Junior, ou construir uma dissertação analisando um disco em específico do Bebeco Garcia. Muitos trechos de entrevistas, acontecimentos em campo, gravações e performances musicais foram registrados e, infelizmente, por

uma questão organizacional - considerando os limites e prazos característicos de um mestrado – ficaram de fora desse trabalho. No entanto, não dispensarei tal material e penso que posso desenvolvê-los em novos artigos, exercitando outras perspectivas e, inclusive, comunicando-os com este trabalho.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER Max. 1944. *Dialectic of Enlightenment*. Traduzido por John Cumming. New York: Continuum Press.

_____. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* In: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Sobre Música Popular*, In: Gabriel Cohn (org.) Adorno: Sociologia, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1994.

ASSIS, Daniela Tavares Ferreira. 2008. *O trabalho de uma banda de blues: uma abordagem psicodinâmica*. Universidade Católica de Goiás.

BOUTOLN, B. 2007-2015. *Skiffe*. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press.

BENJAMIN, Walter. 1999. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres. Pimlico.

CLIFFORD, James. 1996. *Sobre o Surrealismo Etnográfico*, in A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

_____. 1998. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 17-62.

COHEN, Sara. 1993. *Ethnography and Popular Studies*. In: *Popular Music*, Vol. 12, No. 2. p. 113-138. Cambridge University Press.

COVACH, John. 2001. *Popular Music, Unpopular Musicology*. In: *Rethinking Music*. COOK, Nicholas; EVARIST Mark (org). New York: Oxford University.

DUARTE, R. 2004. *Entrevistas em pesquisas qualitativas*. Curitiba: UFPR. Educar, n. 24, p. 213-225.

FRITH, Simon. GOODWIN, Andrew. 1990. *On Record*. Canada, Routledge.

GASKELL, G. 2000. *Entrevistas Individuais e grupais*. In: BAUER, M. W. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, p. 64-89.

GEERTZ, Clifford. 1998. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

_____ 1978. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.

GELL, Alfred. W. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

GILROY, Paul. 2001. *O Atlântico Negro*. São Paulo. Ed. 34.

HAMM, Charles. 1995. *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge University Press.

JONHSON H.; PINES J. 1982. *Reggae: Deep Roots Music*. Proteus Publishing Company. New York.

KEIL, Charles. 1991. *Urban Blues*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____; FELD, Steven. 1994. *Music Grooves – Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press

KERNFELD Barry; MOORE Allan F. 2007-2015. *Blues Progression*. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.

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

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

LUCENA, Luiz Carlos. 2005. *Rock – A Música da Revolução*. Selecta Editora. 1ª edição.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1964 [1922]. *Argonauts of Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul. [Tradução brasileira: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).

MARCONI, M. A. 2003. *Metodologia Científica*. 5ª Edição. São Paulo: Atlas.

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

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

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

MIDDLETON, Richard. 1972. *Pop Music and the Blues*. Chicago: Open University Press.

_____. 1990. *Studying Popular Music*. Chicago: Open University Press.

_____. 2000. *Analysis and Musicology. Bridging the Gap. In: Reading Pop - Approaches To Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press

_____. 2003. *The Cultural Study of Music*. Chicago: Open University Press.

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

MONSON, Ingrid. 1996. *Saying Something – jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

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

MUGGIATI, Roberto. 1995. *Blues, da Lama à Fama*. Editora 34.

NETTL, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology - Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

NETO, Afonso Celso de Miranda. 2006. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. UFRJ.

OLIVER, Paul. 1989. *Gospel, Blues e Jazz*. Porto Alegre, L&PM.

_____. 2007-2015. *Blues: Definition*. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2007-2015. *Blues: Origins*. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.

PEIRANO, Mariza. *A favor da Etnografia*. Disponível em: http://www.marizapeirano.com.br/livros/a_favor_da_etnografia.pdf. Acessado em: 10/04/2014.

READ, Gardner. 1979. *A Manual of Modern Practice*. Taplinger Publishing Company. New York.

SAHLINS, Marshall. 1997. *O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em vias de extinção* (partes I e II). In: *Mana* 3(1): 41-73 e 3(2): 103-150.

SILVA, Rafael Palmeira. 2012. *Estruturas fundamentais no blues: adaptações dos conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no Jazz*. UFPR.

STANLEY, Sadie e TYRREL, John. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. On line version*. Oxford ; New York.

STOKES, Martin. 2007-2015. *Ethnomusicology - IV: Contemporary Theoretical Issues*. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.

TAGG Philip. 2000. *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*. In: *Reading Pop. Approaches To Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press

WALL, Mick. 2009. *When the Giants Walked the Earth*. St. Martin's Press. London.