

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

WESLEI FLÁVIO RODRIGUES

**UMA HIBRIDIZAÇÃO DO BLUES NA COMPOSIÇÃO EXPERIMENTAL PARA
GUITARRA ELÉTRICA: UMA PROPOSTA FUNDAMENTADA EM
DESLEITURAS BLOOMSIANAS**

MARINGÁ
2024

WESLEI FLÁVIO RODRIGUES

**UMA HIBRIDIZAÇÃO DO BLUES NA COMPOSIÇÃO EXPERIMENTAL PARA
GUITARRA ELÉTRICA: UMA PROPOSTA FUNDAMENTADA EM
DESLEITURAS BLOOMSIANAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música, do Programa de Pós-graduação em Música (PMU) da Universidade Estadual de Maringá.

Orientador: Dr. Marcus Alessi Bittencourt

MARINGÁ
2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R696h

Rodrigues, Weslei Flávio

Uma hibridização do blues na composição experimental para guitarra elétrica : uma proposta fundamentada em desleitura Bloomsianas. / Weslei Flávio Rodrigues. -- Maringá, PR, 2024.
143 f. : figs.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

1. Musica - Hibridismo. 2. Música experimental. 3. Musica - Composição. 4. Blues. 5. Guitarra elétrica. I. Bittencourt, Marcus Alessi, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD 23.ed. 781.61

Jane Lessa Monção - CRB 9/1173

WESLEI FLÁVIO RODRIGUES

**UMA HIBRIDIZAÇÃO DO BLUES NA COMPOSIÇÃO EXPERIMENTAL PARA
GUITARRA ELÉTRICA: UMA PROPOSTA FUNDAMENTADA EM
DESLEITURAS BLOOMSIANAS**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt
(Orientador)

Prof. Dr. Danilo Augusto de Albuquerque Rossetti

Prof. Dr. Paulo Lopes

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e por manter acesa a chama da busca pelo conhecimento.

A Gisele Cristina, minha esposa, pelo apoio e compreensão quando o meu isolamento se fazia necessário.

Aos meus pais, Adair e Eliana e ao meu irmão Thiago Rodrigues, pelo apoio constante e irrestrito.

Ao meu orientador, Professor Dr. Marcus Alessi Bittencourt, pelos preciosos direcionamentos, pela longanimidade e pela parceria, que foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Aos professores Dr. Paulo Lopes e Dr. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo, pelos valiosos apontamentos na banca de qualificação.

Aos professores que constituíram a banca examinadora: Dr. Danilo Augusto de Albuquerque Rossetti e Dr. Paulo Lopes pelos apontamentos e sugestões que contribuíram para o enriquecimento da pesquisa.

Ao professor Dr. Flávio Apro, que além das disciplinas que ministrou, sugeriu artigos, emprestou livros e CDs de sua coleção particular de blues, que me auxiliaram muito.

Aos professores Dr. Paulo Egídio Lückman e Dr. Hideraldo Luiz Grosso, cujas disciplinas ministradas durante o mestrado contribuíram para a minha formação como pesquisador e para a realização desta pesquisa.

Aos colegas de curso Eliel, Thainá, Ainoã e Gilberto, pela troca de ideias.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[...] a angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir com a angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética, mais que a sua causa[...] (BLOOM, 1997, pp. 23-24)

RESUMO

O objetivo geral deste trabalho consistiu em investigar as possibilidades de criação de processos de hibridismo entre o blues e a música experimental e suas possíveis aplicações, tendo a guitarra elétrica como instrumento de interpretação. A problemática residiu na imprevisibilidade dos tipos de hibridismo que poderiam resultar de tais procedimentos, haja vista as discrepâncias entre o blues e a música experimental. O trabalho abordou os conceitos de musicalidade, hibridismo, elementos históricos do blues, intenção blues, aspectos históricos e conceituais do experimentalismo e livre improvisação. De forma intertextual, o trabalho apresentou também o conceito de angústia da influência, uma teoria da poesia defendida pelo teórico Harold Bloom. Os estágios das razões revisionárias desta teoria foram adaptadas para o campo da música para embasar a reapropriação, desleitura e transformação dos elementos constitutivos do material sonoro que são utilizados na criação musical. A metodologia desta pesquisa contemplou três etapas: contextualização histórica e referencial teórico, os processos de escolha do material sonoro utilizado nas experiências com hibridismo contendo as análises dos resultados e a produção de duas composições originais que concentrou o material analisado e selecionado.

Palavras-chave: hibridismo; blues; música experimental; composição; guitarra elétrica.

ABSTRACT

The overall objective of this work was to investigate the possibilities of creating hybrid processes between blues and experimental music and their potential applications, with the electric guitar as the instrument of interpretation. The challenges reside in the unpredictability of the types of hybridism that could result from such procedures, given the discrepancies between blues and experimental music. The work addressed the concepts of musicality, hybridism, historical elements of blues, blues intention, historical and conceptual aspects of experimentalism and free improvisation. Intertextually, the work also presented the concept of "the anxiety of influence," a theory of poetry advocated by the theorist Harold Bloom. The stages of the revisionary ratios for this theory were adapted to the field of music to support the reappropriation, misreading, and transformation of the constitutive elements of the sound material used in musical creation. The methodology of this research comprised three stages: historical contextualization and theoretical reference, the processes of choosing the sound material used in hybridism experiments containing analyses of the results, and the production of two original compositions that focused on the analyzed and selected material.

Keywords: hybridism; blues; experimental music; composition; electric guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Shuffle	34
Figura 2 - Call and Response	35
Figura 3 - Jogo de Terças	35
Figura 4 - Hammer-ons e Pull-Offs.....	36
Figura 5 - Slides	36
Figura 6 - Trítono	37
Figura 7 - Trítono 2	37
Figura 8 - Escala de Blues Simplificada	37
Figura 9 - Escala de Blues Completa	38
Figura 10 - Estrutura de 8 compassos	39
Figura 11 - Estrutura de 12 Compassos	39
Figura 12 - Blues de 16 compassos.....	39
Figura 13 - Petit Ronron.....	51
Figura 14 - Rouxinol.....	51
Figura 15 - Sweet Home.....	75
Figura 16 - Sweet Home - Parte 2.....	76
Figura 17 - Lick 1.....	76
Figura 18 - Dead Shrimp Blues.....	77
Figura 19 - Hell Hound On My Trail	77
Figura 20 - Cross Road Blues	78
Figura 21 - Dust my Broom	79
Figura 22 - The Sun is Shinning.....	79
Figura 23 - The Thrill is Gone	80
Figura 24 - Going Down – Ex. 1	81
Figura 25 - Going Down – Ex. 2.....	82
Figura 26 - Going Down - Exemplo 3.....	82
Figura 27 - Motivo 2	84
Figura 28 - Variação Rítmica 1	84
Figura 29 - Variação Rítmica 2.....	84
Figura 30 - Dinâmica	85
Figura 31 - "E" - Derek Bailey - Análise	86
Figura 32 – Transcrição 1.....	87
Figura 33 - Transcrição 2	88
Figura 34 - Tricordes.....	89
Figura 35 - Tetracordes	90
Figura 36 – Tricordes em fôrmas de mão.....	90
Figura 37 - Tetracordes em fôrmas de mão.....	90
Figura 38 – Isomorfismos	90
Figura 39 - Geometrizações	91
Figura 40 - Geometrização – Ej. 113 (Carlevaro).....	92
Figura 41 - Hey Hey.....	94
Figura 42 - Frase 1	95
Figura 43 - Frase 2	96
Figura 44- Fechamento da Progressão	96
Figura 45 - Miniatura n°2.....	97
Figura 46 - Miniatura blues n°3	98
Figura 47 - Sistemas 3 e 4	101
Figura 48 - Sistema 5 e 6.....	102

Figura 49 - Sistema 7	102
Figura 50 - Tema Principal.....	105
Figura 51 – Isomorfismo e Ostinato.....	106
Figura 52 - Cadência V-IV-I e Turnaround.....	106
Figura 53 - Continuação do Turnaround.....	107
Figura 54 - Variação Temática e Elementos	107
Figura 55 - Espelhamento	108
Figura 56 - Fômas de mão em Chacona Blues.....	108
Figura 57 - Movimento cromático	109
Figura 58 - Parte Final I.....	110
Figura 59 - Parte Final II.....	110
Figura 60 - Parte Final III.....	110
Figura 61 - Escala de Blues em Lá.....	111
Figura 62 - Escala de Blues em Ré	111
Figura 63 - Isomorfismos	111
Figura 64 - Isomorfismos em fômas de mão	111
Figura 65 - Fômas de mão - Chacona	112
Figura 66 - Blues for Bailey (Fômas de 1 a 10).....	114
Figura 67 - Blues for Bailey (Fômas 11 a 20).....	114
Figura 68 - Blues for Bailey (Fômas 21 a 30).....	114
Figura 69 - Blues for Bailey (Fômas 31 a 40).....	115
Figura 70 - Blues for Bailey - (Fômas 41 a 50)	115
Figura 71 - Blues for Bailey - Exemplo 1	115
Figura 72 - Blues for Bailey - Exemplo 2	116
Figura 73 - Blues for Bailey - Exemplo 3	116
Figura 74 - Blues for Bailey - Exemplo 4	117
Figura 75 - Blues for Bailey - Isomorfismos.....	118
Figura 76 - Blues for Bailey - Geometrização e Isomorfismo	118
Figura 77 - Blues for Bailey - Geometrização e Isomorfismo - parte 2.....	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 EM BUSCA DA TERRA PROMETIDA	21
1.1 Sonhando com a liberdade	21
1.1.1 O Encontro na Estação	28
1.1.2 Semeando em terreno pantanoso.....	29
1.1.3 A fazenda Dockery: provável berço do Blues.....	31
1.1.4 Elementos constitutivos do Blues.....	33
1.2 Música experimental: conceitos e origens vanguardistas.....	40
1.2.1 A origem no Futurismo	41
1.2.2 Música experimental e o Dadaísmo	43
1.2.3 Os poemas sonoros.....	45
1.2.4 Afinal, vanguarda ou antivanguarda?.....	46
1.2.5 O embrião do Dadaísmo em Satie.....	49
1.2.6 A Livre Improvisação.....	52
1.3 A Antropofagia Cultural.....	54
1.4 O conceito de hibridismo cultural	57
1.4.1 Os tipos de hibridismo.....	59
1.5 A Angústia da Influência.....	61
1.5.1 As razões revisionárias.....	64
1.6 Guitarra elétrica – Um ícone cultural.....	67
1.6.1 A guitarra elétrica e o contexto sócio-político dos E.U.A na década de 1960	70
1.6.2 Jimi Hendrix: o artista e a pessoa – Biografia resumida	72
2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS APLICADOS ÀS COMPOSIÇÕES	75
2.1 Robert Johnson.....	75
2.1.1 Sweet Home Chicago	75
2.1.2 Kind Hearted Woman Blues	76
2.1.3 Dead Shrimp Blues.....	76
2.1.4 Hell Hound on my trail.....	77
2.1.5 Cross Road Blues	77
2.2 Elmore James	78
2.2.1 Dust My Broom.....	78
2.2.2 The Sun is Shinning	79
2.3 B.B King	79
2.3.1 The Thrill Is Gone	79
2.4 Freddy King	81

2.4.1	Going Down	81
2.4.2	Going Down 2	82
2.4.3	Going Down 3	82
2.5	Uma outra perspectiva.....	82
2.5.1	Desenvolvimento Motivico	83
2.5.2	Variação Rítmica.....	84
2.5.3	Dinâmica	85
2.6	O Experimentalismo de Derek Bailey.....	85
2.6.1	Clinamen sobre duas peças de Derek Bailey.....	87
2.6.2	Transcrição de Piece For Guitar N° 1	87
2.6.3	Transcrição de Piece For Guitar n° 2	88
2.6.4	Organização do material sonoro extraído de Piece For Guitar n° 1 e 2	89
2.6.1	As coleções na perspectiva das fôrmas de mão e isomorfismos	90
2.6.2	Considerações sobre fôrmas de mão, isomorfismos e geometrizações	91
3	DIÁRIO DE EXERCÍCIOS COMPOSICIONAIS – As miniaturas	94
3.1	Miniatura blues n° 1	95
3.1.1	Miniatura blues n° 2	97
3.1.2	Miniatura blues n° 3	98
3.1.3	Miniatura blues n° 4	100
3.1.4	As desleitura e os tipos de hibridismo nas miniaturas	103
4	AS PEÇAS ORIGINAIS	105
4.1	Chacona Blues.....	105
4.1.1	Relação do material sonoro utilizado na peça.	110
4.1.2	O tipo de desleitura em Chacona Blues.....	112
4.1.3	O tipo de hibridismo em Chacona Blues.....	113
4.2	Blues for Bailey.....	113
4.2.1	Fôrmas de mão em Blues for Bailey	114
4.2.2	Aplicação das fôrmas de mão em Blues for Bailey.....	115
4.2.3	Isomorfismos e geometrizações em Blues for Bailey	117
4.2.4	O tipo de hibridismo e desleitura em Blues for Bailey	119
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	123
	ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

A escolha pelo objeto de estudo desta pesquisa está relacionada a três assuntos que me despertam grande interesse. O primeiro é a guitarra elétrica; o segundo é sonoridade do gênero musical blues e seus elementos constitutivos; o terceiro assunto é a liberdade de criação que a música experimental possibilita.

Aos meus doze anos ganhei o meu primeiro violão do meu pai. Na semana seguinte comecei a ter aulas particulares de violão; era a segunda metade dos anos oitenta e a New Wave¹ tomava conta das rádios do país potencializada pelo 1º Rock in Rio Festival, recém acontecido no Brasil. Essa nova tendência que trazia novos elementos à música pop como, por exemplo, o uso predominante de teclados, sintetizadores e guitarras carregadas de *delays*, *chorus* e *overdrive*, despertou em mim o interesse em aprender a tocar guitarra.

Nesta época, a exemplo de muitos estudantes de guitarra, também elegi os meus *guitar-heroes*; músicos dos quais obtive influência e que nortearam os meus objetivos de estudo-aprendizagem no instrumento. Os meus heróis da guitarra, elencados aqui por ordem de importância na minha formação, são: Brian May, da banda Queen, John Norum, da banda Europe, Mark Knopfler, do Dire Straits e Eddie Van Halen (1955–2020), do Van Halen.

A minha incursão pelo blues é longa, começa ainda na minha adolescência, nas aulas de guitarra, mais precisamente no desejo de aprender improvisação, algo que é considerado fundamental para músicos de qualquer estilo musical, especialmente os populares. No entanto, nunca tive a pretensão de ser um músico de blues; o meu objetivo era adquirir maior expressão e fluência no fraseado, pois havia na época um entendimento de que para se tocar bem, seria necessário estudar o blues. Tal pensamento era corroborado pelo fato de que muitos músicos de renome declaravam o blues como sua fonte de inspiração. Segundo Friedlander (2015, p. 33):

O blues urbano, com sua formação básica expandida, com uso maior da guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do rock and roll. Gerações subsequentes de rockers, incluindo guitarristas pioneiros como Eric Clapton, Jimi Hendrix e Keith Richards, voltariam ao blues como fonte de inspiração.

É possível que a estrutura do blues reflita a simplicidade de seus criadores. Muitos deles vinham da dura lida nas fazendas de algodão na região do delta do rio Mississipi, suas mãos

¹ Uma vertente do gênero musical rock surgido no final dos anos 70. O termo engloba vários estilos musicais de orientação pop, incorporando elementos de música eletrônica e disco (GENDRON, 2002, pp. 269-270).

eram calejadas, dificultando a performance no instrumento; por isso as primeiras composições de blues recorriam a poucas notas em suas melodias; isso não era por acaso, era fruto do conhecimento que possuíam (BELINTANI, 2007, p. 38; GURALNICK, 1991, p. 30-31; PENCE, 2011, p. 92-93). As afinações diferenciadas que utilizavam em seus violões serviam para facilitar suas performances e muitas vezes para compensar a falta de uma corda que arrebentou, uma vez que seus recursos financeiros eram escassos; porém a combinação destes fatores foi o que moldou a estética do gênero (BELINTANI, 2007, p. 38 e 39).

Em uma analogia, diria que o processo de aprender a tocar blues é semelhante ao processo de aprender um novo idioma, no qual podemos passar anos estudando gramática e pecar no sotaque e na fluência. Trazendo para o campo da guitarra, podemos conhecer as progressões harmônicas do blues, dominar todas as escalas e arpejos utilizados do gênero e ainda assim não soarmos blues. Segundo Furlani, 2005, p. 7: “essa é uma das características que fazem do blues um estilo muito difícil de se tocar, pois, não são simplesmente notas a serem executadas, mas sim notas a serem “pronunciadas”. Furlani faz aqui uma referência às origens vocais do blues, provenientes das *work-songs*. Segundo Hora Fontes Pereira (2019, p. 43 e 44):

No que concerne a estas origens do blues, os field hollers e as work songs são práticas fundamentais para entender os caminhos do blues em seu surgimento. Acredita-se que elementos destas canções – de cunho vocal, cadenciadas pelo uso de ferramentas de trabalho, [...] dentre outras expressões musicais do período tenham fornecido subsídios para o surgimento do blues.

Ainda sobre este momento histórico que faz relação às *work-songs*, o jornalista Roberto Muggiati (1995) descreve:

O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não podia tocar instrumentos de percussão ou sopro. Os brancos receavam que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. Era usada nas *work-songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento das cargas, etc. (MUGGIATI, 1995, p.9).

Sendo assim, os tocadores de blues buscavam a todo o momento, enquanto tocavam, imitar as inflexões da voz humana. Quanto à relação da guitarra elétrica com o blues e sua difusão no contexto do gênero até os anos iniciais do rock, Wesley Caesar afirma:

A guitarra elétrica surgiu nos EUA na década de 1930 e foi adotada pelos blueiseiros que migravam de uma cidade para a outra. Esse instrumento tem características próprias, principalmente em relação às suas propriedades timbrísticas, bem como aos seus aspectos técnicos, como as ligaduras (hammer-ons e pull-offs), arqueamentos (bends e reverses), deslizamentos (slides), dentre outros. Embora as origens desses recursos sejam muito antigas, eles permeiam a linguagem fraseológica da guitarra blues, que foi determinante no caminho do instrumento, culminando com o surgimento do rock and roll, na década de 1950 (CAESAR, 2011, p.16).

A guitarra elétrica nasceu pela e para a eletricidade, tornou-se símbolo de modernidade e cultura popular e venceu as críticas mais ferrenhas dos adeptos da tradição acústica. Atualmente, esse instrumento vive um momento de grandes possibilidades de interpretação e composição, podendo incorporar sonoridades obtidas por meio de novas tecnologias digitais, possibilitando um universo de experimentações. Sobre essas possibilidades, Martins (2015) afirma:

O tocar da guitarra, seu fazer musical, passou a contar com mais possibilidades digitais de conexões que a permitem expandir suas possibilidades técnicas e sonoras tradicionais já enraizadas e absorvidas, tanto em seu formato de interpretação quanto ao que se pode esperar dela em processos composicionais. Essas possibilidades digitais de troca e interação sonora entre o instrumento e suas ferramentas de criação promovem também a experimentação de novos sons e suas conexões possíveis, oferecendo alternativas antes inexistentes em como conectar estes diversos materiais em si (MARTINS, 2015, p. 32).

Sendo assim, trazer a guitarra para a música experimental é, de certa forma, trazê-la para o seu habitat natural, considerando que esse instrumento nasceu de experimentações para a melhoria da projeção sonora e da ergonomia, possibilitando assim, o uso das mais variadas interfaces (ROCHA, 2011, p.13).

O interesse em trabalhar com música experimental surgiu ao cursar a disciplina tópicos especiais para a criação musical, ainda como aluno não-regular do mestrado em música. Por intermédio de um dos professores da disciplina, fiquei conhecendo o trabalho de Derek Bailey (1930–2005), um guitarrista importante do movimento de música experimental conhecido como Livre Improvisação. Passei então a me interessar pela livre improvisação e conseqüentemente pelo repertório guitarrístico de música experimental. Isto fez com que eu conhecesse outros guitarristas experimentais de vertentes diferentes, como por exemplo Rhys Chatham e Glenn Branca (1948–2018), que respectivamente recorriam às técnicas de minimalismo e *dronning* em suas composições e que particularmente me atraíram muito.

Em relação à escolha dos guitarristas de blues, dos quais pesquisei o repertório e extraí elementos do vocabulário e técnicas do gênero, optei inicialmente pelos que contribuíram para a consolidação de sua forma e gramática, que são os guitarristas do delta do Mississippi: Robert Johnson (1911 – 1938), e os guitarristas do blues de Chicago: Muddy Waters (1913 – 1983), Elmore James (1918 – 1963), B.B King (1925-2015) e Freddy King (1934-1976).

Porta-vozes negros eloquentes e evocativos por direito próprio – Charlie Patton, Tommy Johnson, Son House, Ma Rainey, Willie Brown, Blind Lemon Jefferson, Henry Thomas, Memphis Minnie e Robert Johnson, entre muitos outros. Nenhum deles alcançaria o reconhecimento nos dicionários de biografia americana e negra, nas antologias da literatura americana. Mas ouvi-los é sentir – mais vividamente e mais intensamente do que qualquer mero poeta, romancista ou historiador poderia transmitir – o desespero, os pensamentos, as paixões, as aspirações, as ansiedades, os sonhos adiados, a honestidade assustadora de um nova geração de sulistas negros e seus esforços para lidar com a vida cotidiana, para torná-la de alguma forma mais suportável, talvez até transcendê-la (LITWACK, 2019, p. 42 – Tradução própria).²

Utilizarei a expressão “intenção blues” para me referir aos elementos constituintes do blues, os formadores da gramática do gênero e que não dependem de uma progressão harmônica para serem percebidos (SILVA, 2012, p. 45). Estes elementos são: a complexidade procedente da polirritmia africana (SCHULLER, 1968, p.31), as escalas pentatônicas com melodias sobrepostas (SCHULLER, 1968, p.65), que somados com os aspectos técnicos: *bends*, *hammer-ons* e *pull-offs*, e, inseridos em outros estilos ou gêneros musicais, ainda preservam a sonoridade do blues.

E assim, da paixão pela guitarra e pelo blues e o anseio por pesquisar e conhecer mais sobre a música experimental e seus elementos, nasceu o desejo de entrelaçá-los em uma proposta, que é investigar possíveis processos de hibridismo entre o blues e a música experimental, tendo a guitarra elétrica como principal instrumento de interpretação.

A escolha do objeto de pesquisa deste trabalho logo esbarrou no contraste existente entre o blues e a música experimental, mas foi justamente esse contraste que me impulsionou à

² No original: Eloquent and evocative black spokesmen in their own right – Charlie Patton, Tommy Johnson, Son House, Ma Rainey, Willie Brown, Blind Lemon Jefferson, Henry Thomas, Memphis Minnie, and Robert Johnson, among many others. None of them would achieve recognition in the dictionaries of American and black biography, on in anthologies of American literature. But to listen to them is to feel – more vividly and more intensely than any mere poet, novelist, or historian could convey – the despair, the thoughts, the passions, the aspirations, the anxieties, the deferred dreams, the frighening honesty of a new generation of black Southerners and their efforts to grapple with day-to-day life, to make it somehow more bearable, perhaps even transcendit (LITWACK, 2019, p. 42).

pesquisa. O blues representa o sistema tonal com estrutura formal definida; a música experimental não depende exclusivamente do sistema tonal, e muito embora possuindo suas próprias formas, não depende de formas musicais tradicionais pré-estabelecidas. No entanto, em um hibridismo, os elementos constitutivos do blues, quanto da música experimental devem ser percebidos, pois cada um deles tem um papel na expressão musical. Ou seja, na composição musical, a exposição destes elementos é direcionada para a audiência em busca de compreensão. Considerando o quadro descrito e para um melhor esclarecimento do que me motivou à produção desta pesquisa, resolvi trazer os conceitos de musicalidade e de tópicos musicais, que são o pano de fundo do hibridismo. Piedade (2011) faz a seguinte síntese:

[...] musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical-simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível do sujeito (PIEADADE, 2011, p. 105)

O contato de um indivíduo com os elementos culturais, tais como: a poesia, a música, a dança, as formas de entretenimento e as cerimônias, desenvolvem um catálogo de símbolos característicos. Alguns desses símbolos passam a ser associados com sentimentos e afetos, outros tornam-se singulares. Estes tornam-se temas para um discurso musical, definidos como tópicos (RATNER, 1980, p. 9). Quando a musicalidade de um indivíduo imerso em seu ambiente cultural é exposta à musicalidade de uma nova cultura e permanece a esta exposição, o contraste entre ambas é diluído e a fricção deixa de existir. Isto ocorre porque a musicalidade é uma memória e, como tal, tem o esquecimento ou a naturalização da diferença como processos congênitos (PIEADADE, 2011, p. 105). Sendo assim, aquilo que chamamos de tradicional não escapa da fricção e diluição.

[...] o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicos, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam formando novas tópicos, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir (PIEADADE, 2011, p.105).

Tendo em conta a fricção que será gerada nos processos de fusão entre o blues e a música experimental, a problemática desta pesquisa inicialmente residiu na imprevisibilidade dos tipos de hibridismo que poderiam resultar de tais procedimentos.

O hibridismo é um assunto que não se esgota, pois, a cultura não é estática, e ao passar pelo processo de fricção gera novas amálgamas. O mesmo acontece com a musicalidade, pois ela é proveniente do ambiente cultural (HOOD, 1960, p. 55 a 59).

O blues, que é fruto da musicalidade de um povo, vem imbuído de sua história, trazendo consigo as feridas da escravidão, da indiferença, da discriminação, mas também a resiliência, o clamor e a luta por liberdade e igualdade. Paul Olivier (1995, p. 27) sintetiza:

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar.

A música experimental, que representa a emancipação das dissonâncias, dos ruídos e a negação do tradicional, se manifesta contra o aburguesamento da arte, evidenciando também uma oposição à opressão do sistema socioeconômico e a toda forma de hierarquia, respectivamente simbolizados pelo sistema tonal. (FREITAS, 2013, p. 192 e 193)

A guitarra elétrica que tem o experimentalismo no seu DNA, pois é o resultado de experiências com a captação do som e consequente uso de interfaces, tem a sua história interligada aos dois estilos musicais, tanto pelas suas origens, quanto por representar um ícone da contracultura, pois também canalizou o desejo de libertação da opressão desta sociedade. Ela, por vezes, representou o sonho de melhores condições de vida para muitos negros que colhiam algodão nas fazendas do Mississipi e que viram na profissão de músico maiores oportunidades e uma vida menos sofrida. Segundo Carfoot (2006, p. 36), “poucas tecnologias musicais abrangem tantas relações sociais, culturais e musicais quanto as que podem ser encontradas através do estudo da guitarra”.

Diante do que foi exposto nesta seção, considero a relevância desta pesquisa no sentido de contribuir para ampliar o entendimento e a valorização das musicalidades envolvidas, uma vez que há a necessidade de vincular o tema da pesquisa com o contexto cultural que influenciou sua produção, no qual estas musicalidades se originaram. Sendo o hibridismo um elemento constituinte da cultura, esta pesquisa poderá contribuir para transcender as divisões entre a música popular e a música acadêmica, considerando os processos desenvolvidos na busca de uma amálgama entre gêneros musicais distintos. Poderá contribuir ainda para trazer novos tópicos para a criação musical e estimular a composição tendo a guitarra elétrica como instrumento de interpretação. E por último, fomentar a ampliação das pesquisas sobre a guitarra

elétrica na música acadêmica contemporânea, e, ao mesmo tempo, proporcionar a valorização do instrumento dentro desta estética musical.

Por conseguinte, esta pesquisa teve como objetivo geral investigar as possibilidades de criação de processos de hibridismo entre o blues e a música experimental, os tipos resultantes destes processos e suas possíveis aplicações, que foram testados por meio de duas composições musicais originais tendo a guitarra elétrica como principal instrumento de interpretação. De forma específica, objetivou-se pesquisar o conceito de hibridismo em música e selecionar seus diferentes tipos, possibilitando nortear um trabalho de criação musical. A pesquisa buscou também examinar e selecionar os elementos linguísticos constitutivos do gênero blues e os processos composicionais e as técnicas de Improvisação Livre de Derek Bailey, com a finalidade de extrair elementos que possibilitassem a criação de escrita musical apropriada para a execução na guitarra elétrica e, por fim, a elaboração de exercícios composicionais abordando os materiais sonoros, elementos constitutivos e técnicas instrumentais do blues e da música experimental, verificando a viabilidade no processo de um hibridismo musical.

Isto posto, o trabalho possui uma sistematização híbrida. Quanto à sua finalidade, apresenta características de pesquisa básica, uma vez que propôs compreender os hibridismos e desenvolver processos que os tornem viáveis. Quanto aos objetivos, ela possui características de pesquisa descritiva, ao analisar os elementos coletados e descrever as experiências com hibridismos partindo deste material. Em relação à sua classificação quanto ao método, apresenta traços de pesquisa dialética ao abordar o conceito de razões revisionárias, proposto pela Teoria da Angústia da Influência de Harold Bloom, teoria esta que pertence ao campo da poesia, mas que neste trabalho, dialoga com o campo da música.

Quanto à sua estrutura, a pesquisa está organizada em cinco seções. A primeira seção, intitulada “Em busca da Terra Prometida”, faz alusão ao contexto político e sociocultural no qual a comunidade negra estadunidense estava imersa na sua luta pela sobrevivência em um meio que lhes era hostil. Ao mesmo tempo, é uma linguagem figurada que se refere à Terra Prometida como sendo o objetivo a se alcançar com a seção, que é fornecer as bases epistemológicas para a realização desta pesquisa. Por conseguinte, a seção aborda o contexto do pós-Guerra civil estadunidense e suas consequências para a população negra, o surgimento do gênero blues neste cenário, os elementos constitutivos do blues, a música experimental e suas origens vanguardistas, os conceitos de antropofagia e hibridismo cultural, a Teoria da angústia da influência e, por fim, a guitarra enquanto ícone cultural, abordando o seu papel na contracultura da década de 1960.

Na segunda seção, apresento os elementos constitutivos extraídos de trechos de músicas dos compositores de blues: Robert Johnson, Elmore James, B.B King e Freddy King, que foram utilizados nas composições das miniaturas e das peças originais. A seção apresenta ainda, transcrições de duas peças do compositor Derek Bailey, da qual foram extraídos e analisados os elementos constitutivos que de igual modo serviram de referência nas composições das peças, abordando também tais elementos na perspectiva das fôrmas de mão, geometrizações e isomorfismos.

A seção três, apresenta o diário de exercícios composicionais, no qual são descritos os procedimentos utilizados na criação musical e as experiências com os hibridismos, que deram origem a quatro miniaturas, analisadas sob a perspectiva das razões revisionárias propostas por Harold Bloom.

As peças originais resultantes das experiências no diário composicional, assim como os seus processos de criação musical estão abordados na seção quatro, contendo as análises dos tipos de hibridismo e de desleitura envolvidas.

A seção 5 apresenta as considerações finais da pesquisa, abordando a minha experiência pessoal durante o processo de elaboração do trabalho. Estão presentes nesta seção a minha conclusão sobre a viabilidade de um hibridismo entre o blues e a música experimental, bem como dos meios utilizados para tal intento.

1 EM BUSCA DA TERRA PROMETIDA

Nesta seção tive como objetivo estabelecer diálogos com conceitos que forneçam bases epistemológicas importantes para a condução desta pesquisa. Sendo assim, trouxe temas que considere importantes por estarem relacionados diretamente com o trabalho, ou que sendo transversais contribuíssem para a sua realização. Procurei manter, sempre que possível, os temas abordados dentro de uma linha do tempo que julguei importante para alinhar as abordagens com a proposta da pesquisa.

Esta linha do tempo segue a seguinte ocorrência de eventos: o contexto do pós-Guerra Civil estadunidense e suas implicações na vida da população negra estadunidense (século XIX), os aspectos históricos do blues e seus elementos constitutivos (século XIX e primeira metade do século XX), as origens vanguardistas da música experimental (primeira metade do século XX), o conceito de hibridismo e antropofagia culturais (primeira metade do século XX), a Teoria da Angústia da Influência e suas razões revisionárias (segunda metade do século XX), e a guitarra enquanto ícone cultural, com foco na contracultura *hippie* e na contribuição de Jimi Hendrix para a popularização do instrumento e da imagem do *guitar hero* (segunda metade do século XX).

1.1 Sonhando com a liberdade

Para uma melhor compreensão das origens do blues e o que ele representa enquanto produção cultural de uma sociedade, é importante contextualizar o ambiente hostil em que ele se desenvolveu, conhecido como pós-Guerra Civil estadunidense.

Com o encerramento da ofensiva de guerra pelo Estado, o congresso estadunidense dá início a um processo que ficou conhecido como Reconstrução, transformando-se em palco para o embate entre duas concepções republicanas: a primeira, que negava as reivindicações de indenização por parte dos escravocratas e defendia o direito de cidadania dos negros do sul; a segunda, conhecida como “moderada”, que defendia a liberdade básica dos negros recém libertos, entretanto, abria brechas ao trabalho compulsório nas fazendas de algodão, que traria como consequência um regime de semiescravidão. Neste contexto, o congresso apoiava e promovia a reconstrução radical, enquanto a presidência apoiava a “moderação” (FONER, 1998, p. 113-119; KARNAL, 2007, p. 127-128).

Neste período foram aprovadas as “Emendas da Reconstrução”. A Décima Terceira Emenda abolia a escravidão; a Décima Quarta Emenda dava direitos de cidadão aos nascidos ou naturalizados nos Estados Unidos. Com a aprovação da Décima Quinta Emenda foi

estabelecido o direito de voto aos negros, que de forma alguma poderiam ter esse direito negado por nenhum Estado da União, seja por motivo de raça, cor ou prévio estado de servidão. Tal emenda foi uma solução para impedir que as violações ao direito dos votos dos negros voltassem a ocorrer, como já foram registradas no Sul em outras ocasiões (EPPS, 2013, p. 183-184).

No entanto, a população negra, em sua maioria abolidos da escravidão e socialmente vulneráveis, enfrentavam o racismo sempre presente, manifestado até mesmo por pessoas que vinham de outros lugares do país e que viam o Sul como uma região de bárbaros. Com tantas dificuldades, a população negra ansiava em conquistar pequenas propriedades de terra para cultivar o seu sustento. Cerca de 40 mil negros acreditaram que haviam realizado o sonho quando o governo distribuiu para cada agricultor 16 hectares de terra (40 acres). No entanto, o que parecia ser um sonho tornou-se um pesadelo quando os agricultores tiveram a obtenção do título de propriedade de terra negado pela União (KUTLER, 2003, p. 64).

O sucessor de Abraham Lincoln (1809-1865), Andrew Johnson (1865-1869), que não era abolicionista, procurou à sua maneira, continuar com o processo de Reconstrução, convocando os antigos Estados da Confederação para as convenções e novas eleições para reformar os governos civis, possibilitando que muitos dos antigos líderes retornassem ao poder e aprovassem os *Black Codes*, privando os negros libertos dos seus direitos civis (JOHNSON, 1997, p. 334).

Os partidários da Reconstrução Radical conseguiram depois de muitos embates criar, por volta de março de 1867, uma Reconstrução fundada em linhas republicanas que não priorizavam os brancos. Radicais, como Thadeus Stevens (1792-1868), conceberam um projeto de implantar um governo militar no Sul, confiscar terras de grandes latifúndios e distribuir entre os negros, além de promover a educação e a cidadania dos libertos, mas tal projeto não se concretizou. Neste contexto, enquanto a conquista do voto universal era comemorada, as exigências de alfabetização, propriedade e impostos, mais uma vez excluíram os negros do processo democrático (TREFOUSSE, 1991, p. 175-176).

Quando Rutherford B. Hayes (1877-1881) assumiu a presidência, a velha aristocracia secessionista ganhou força e suprimiu os radicais abolicionistas, fazendo prevalecer a crença na supremacia branca. Os “redentores”, como se denominavam os secessionistas, mesmo tendo assumido, em 1877, o compromisso de respeitar as Emendas 14 e 15, obstruíram por meio da intimidação e da violência o direito a participação política dos negros” (KARNAL, 2007, p. 132 - 135).

Com a promulgação das Leis Jim Crow³, na última década do século XIX, houve um aumento considerável dos casos de violência racial e uma média de 200 pessoas eram linchadas todos os anos. A Suprema Corte, que deveria zelar pelo cumprimento da Constituição, deu ganho a inúmeras causas e jurisprudências racistas, e assim os negros tornaram-se reféns da discriminação racial, social e política. O ódio racial torna-se a base da sociedade que emergia, dividida em cidadãos brancos e sub cidadãos negros, uma opressão que duraria décadas. Um exemplo da segregação sofrida pelos negros encontra-se na lei que tratava da separação em transportes públicos, que afirmava:

Que seja ilegal para qualquer oficial, agente da estação, condutor ou funcionário de qualquer ferrovia deste Estado, permitir que qualquer homem livre, negro ou mulato, ande em qualquer carro de passageiro de primeira classe, separado ou usado por e para pessoas brancas; e qualquer pessoa que infrinja as disposições desta seção será considerada culpada de contravenção; e por sua condenação, perante o tribunal do condado em que o crime foi cometido, será multada em não menos que cinquenta dólares, nem mais que quinhentos dólares; e será presa na cadeia do condado, até que sejam pagas as multas e os custos da acusação: contudo que esta seção deste ato não se aplique, no caso de negros ou mulatos, viajando com suas patroas, na qualidade de babás.(STEPHENSON, 1909, pp. 181-182. Tradução própria⁴).

O astro do blues B.B King faz o seguinte relato de experiência sobre a segregação promovida pelas Leis Jim Crow, que continuaram vigentes por grande parte do século XX:

Houve . . . momentos. . . de choque e dor que não podem ser apagados de minha memória. Uma tarde ensolarada de sábado e estou caminhando para a parte de Lexington [Mississippi] com as lojas e a praça principal. Estou executando uma tarefa para Mama King, sentindo o calor do verão na minha pele, me sentindo meio feliz. Pelo menos hoje não há escola. Estou entregando uma grande cesta de roupas de pessoas ricas que Mama King lavou e passou a ferro. De repente, vejo uma comoção em torno do tribunal. Está acontecendo algo que eu não entendo. Pessoas se aglomeravam. Pessoas criando um burburinho. Principalmente gente branca. Estou curioso e quero me aproximar, mas meu instinto me faz ficar longe. Do outro lado da praça, eu os vejo carregando um corpo preto, o corpo de um homem, para a frente do tribunal. Meia dúzia de homens brancos içam o corpo em uma corda

³O nome “Jim Crow” faz referência à canção “Jump Jim Crow”, interpretada por Thomas Rice. Nas apresentações, Rice, que era um homem branco, utilizava maquiagem para se passar por negro, caracterizando-se como “Jim Crow”, um homem negro, preguiçoso, desonesto e de pouca inteligência. O termo foi usado para fazer referência a leis estaduais e locais que impunham a segregação racial no sul dos EUA (FREMONT, 2014, p. 17).

⁴No original: “That it shall be unlawful for any officer, station agent, conductor, or employee on any railroad in this State, to allow any freedman, negro or mulatto, to ride in any first-class passenger cars, set apart, or used by, and for white persons; and any person offending against the provisions of this section, shall be deemed guilty of a misdemeanor; and on conviction thereof, before the circuit court of the county in which said offense was committed, shall be fined not less than fifty dollars, nor more than five hundred dollars; and shall be imprisoned in the county jail, until such fine, and costs of prosecution are paid: Provided, that this section, of this act, shall not apply, in the case of negroes or mulattoes, traveling with their mistresses, in the capacity of nurses” (STEPHENSON, 1909, pp. 181-182).

pendurada em uma plataforma improvisada. Alguém aplaude. O corpo negro é um corpo morto. O morto é jovem, dezenove ou vinte anos, e sua boca e seus olhos estão abertos, seu rosto contorcido. É horrível olhar, mas eu olho assim mesmo. Eu olho furtivamente. Eu ouço alguém dizer algo sobre o homem morto ter tocado uma mulher branca e como ele teve o que mereceu. No fundo, estou magoado, triste e bravo. Mas eu fico calado. O que tenho a dizer e quem vai me ouvir? Este é outro assunto secreto; minha raiva é um segredo que fica longe da luz do dia, porque a praça brilha com os sorrisos dos brancos que passam enquanto veem o morto em exibição. Sinto nojo, desgraça, raiva e toda emoção que me faz chorar sem lágrimas e gritar sem som. Eu não faço barulho (GUSSOW, 2002, p. 54, tradução própria).⁵

A crença na supremacia branca fomentou também o surgimento da Ku Klux Klan, que foi fundada no dia 24 de dezembro de 1865 por Capitão John C. Lester, Capitão John B. Kennedy, Capitão James R. Crowe, Frank O. McCord, Richard R. Reed e J. Calvin Jones, ambos veteranos do exército confederado. Inicialmente essa organização pretendia travar uma guerra clandestina contra o Norte, porém, após a convenção de Nashville, ocorrida em 1867, seus objetivos tomam outros rumos (DA SILVA APRILE, 2022, p. 473-474). Baudouin (1997, p. 14) explica a filosofia da K.K.K:

Todas as táticas agora familiares do Klan datam deste período: as ameaças direcionadas a negros, radicais e outros inimigos, alertando-os para deixar a cidade; os ataques noturnos contra indivíduos que foram escolhidos para tratamento mais violento; e as manifestações em massa de homens mascarados e vestidos da Klan, projetadas para lançar sua longa sombra de medo sobre a comunidade problemática (Tradução própria)⁶

Décadas mais tarde, em 1924, a edição do “Manual Klansman”⁷ vem melhor resumir os objetivos da organização:

⁵No original: “There were . . . moments . . . of shock and pain that can’t be erased from my memory. A sunny Saturday afternoon and I’m walking to the part of Lexington[, Mississippi] with the stores and the main square. I’m running an errand for Mama King, feeling the summer heat along my skin, feeling halfway happy. At least there’s no school today. I’m delivering a big basket of rich folks’ clothes Mama King has washed and ironed. Suddenly I see there’s a commotion around the courthouse. Something’s happening that I don’t understand. People crowded around. People creating a buzz. Mainly white folk. I’m curious and want to get closer, but my instinct has me staying away. From the far side of the square, I see them carrying a black body, a man’s body, to the front of the courthouse. A half-dozen white guys are hoisting the body up on a rope hanging from a makeshift platform. Someone cheers. The black body is a dead body. The dead man is young, nineteen or twenty, and his mouth and his eyes are open, his face contorted. It’s horrible to look at, but I look anyway. I sneak looks. I hear someone say something about the dead man touching a white woman and how he got what he deserves. Deep inside, I’m hurt, sad, and mad. But I stay silente” (GUSSOW, 2002, p. 54).

⁶No original: “All the now-familiar tactics of the Klan date from this period — the threats delivered to blacks, radicals and other enemies warning them to leave town; the night raids on individuals they singled out for rougher treatment; and the mass demonstrations of masked and robed Klansmen designed to cast their long shadow of fear over a troubled community” (BAUDOUIN, 1997, p. 14).

⁷ Manual produzido pela Ku Klux Klan.

Este é o seu objetivo principal: “Unir pessoas brancas do sexo masculino, nativos, cidadãos gentios dos Estados Unidos da América, que não devem lealdade de qualquer natureza ou grau a qualquer governo estrangeiro, nação, instituição, seita, governante, pessoa ou pessoas; cuja moral é boa; cuja reputação e vocação são respeitáveis; cujos hábitos são exemplares; que são de mente sã e dezoito anos ou mais de idade, sob um juramento comum a uma irmandade de regulamentos estritos”⁸ (Manual Klansman, 1924, p. 14 – tradução própria).

O trecho supracitado deixa implícito o fanatismo da organização pela supremacia branca; anglo-saxônica e protestante, considerando seus membros como os verdadeiros cidadãos dos Estados Unidos, sendo os demais, que não comungavam das mesmas ideias, seus inimigos.

A Ku Klux Klan esteve envolvida diretamente num dos episódios mais grotescos da primeira metade do século XX nos Estados Unidos: o massacre de Tulsa (DA SILVA APRILE, 2022, p. 478).

Por volta de 1905, o distrito de Greenwood, pertencente à cidade de Tulsa, no estado americano de Oklahoma, atraiu comerciantes e empreendedores negros, formando uma das comunidades negras mais bem-sucedidas dos EUA, que logo ficou conhecida como a “Wall Street Negra”. O bairro, em seus quarenta quarteirões, abrigava hotéis, restaurantes, joalherias, além de outros duzentos estabelecimentos comerciais de pequeno porte (MESSER, 2008, p. 72).

No ano de 1921, na cidade de Tulsa, Dick Rowland, um jovem negro de 19 anos, supostamente teria insultado Sarah Page, uma jovem branca de 17 anos. A desavença teria acontecido no elevador de um edifício, onde Sarah trabalhava como operadora. O local era exclusivo para brancos, mas o único da região onde Rowland poderia usar o banheiro, pois ele trabalhava como engraxate nas imediações. Um funcionário que também trabalhava no edifício ao perceber que Sarah estava perturbada e descontrolada, suspeitou que Rowland teria tentado algo contra a jovem e acionou a polícia, que prendeu Rowland (MESSER, 2008, p. 99-102; DA SILVA APRILE, 2022, p. 477).

A imprensa, conivente com o contexto social racista da época, criminalizou Rowland noticiando que este havia sucumbido aos seus “desejos animais” e atacado Sarah, aumentando as tensões raciais na cidade. Assim que os membros da Ku Klux Klan souberam

⁸ No original: “This is its primary purpose: “To unite white male persons, native-born, Gentile citizens of the United States of America, who owe no allegiance of any nature or degree to any foreign government, nation, institution, sect., ruler, person, or people; whose morals are good; whose reputations and vocations are respectable; whose habits are exemplar; who are of sound minds and eighteen years or more of age, under a common oath into a brotherhood of strict regulations “ (Klansman manual, 1924, p. 14).

da narrativa sobre o ocorrido, dirigiram-se para o local onde Rowland fora preso para tentar extrair do rapaz, mediante métodos nada convencionais (tortura), os detalhes do ocorrido e muito provavelmente promover seu linchamento, que aliás era uma prática frequente da organização (MESSER, 2008, p. 99-102; DA SILVA APRILE, 2022, p. 478).

A notícia do ocorrido e da prisão do rapaz mobilizou membros da comunidade negra, dentre os quais faziam parte alguns veteranos da Primeira Guerra Mundial, que temendo que a polícia pudesse entregar Rowland para a K.K.K.⁹ (muitos policiais eram membros desta organização), foram armados até o local (DA SILVA APRILE, 2022, p.478).

A polícia havia se recusado a entregar Rowland para a Klan, mas não conseguiu apaziguar o conflito entre os dois grupos, que teve como consequência um tiroteio no qual foram mortos dez homens brancos e dois homens negros. O fato mobilizou uma retaliação da Klan, que marchou com seus membros até Greenwood, o próspero bairro negro, que resistiu fortemente aos ataques da organização supremacista. Porém, os membros da Klan criaram um esquadrão de voo improvisado, com aproximadamente 8 a 12 unidades e bombardearam o distrito. Sem o socorro dos bombeiros, que não compareceram ao local, todo o bairro queimou semelhante a um bombardeio da Primeira Guerra Mundial. Como consequência foram contabilizados: 1256 casas destruídas (residenciais e comerciais), 36 mortos e aproximadamente 800 pessoas feridas (MACKEY, 2019, p. 49 -51, DA SILVA APRILE, 2022, p.480).

E assim, da escravidão aos sonhos frustrados de liberdade, igualdade e direitos civis e da segregação racial e atrocidades sofridas, as sementes do que viria a se tornar o blues foram germinadas e muitos por meio de seus instrumentos musicais puderam “chorar sem lágrimas”, porém não precisavam mais gritar sem som, pois suas dores, angústias e rejeição estavam em cada nota e acorde que tocavam.

Muito embora haja um consenso entre os historiadores de que o blues “se apresenta como um essencial objeto para a reflexão a respeito da importância do cotidiano na formação da cultura afro-americana” (PINHEIRO, MACIEL, 2011, p. 223), há controvérsias quanto às suas origens. Enquanto alguns historiadores remetem as origens do blues aos tempos da escravidão nos EUA, como um gênero que se formou a partir das *field hollers* e *work songs* (PEREIRA, 2019, p. 34 e 44; MUGGIATI, 1995, p. 9), outros contestam esta interpretação pelo fato de não existirem gravações das músicas originais (ABAL E TROMBETTA, 2011, p. 44). No entanto, sendo as canções de trabalho (*hollers* e *work songs*) suas origens ou não, “o blues

⁹ Abreviatura para a organização Ku Klux Klan.

possui relação com o processo de resistência negra e a formação de uma cultura afro-americana diretamente vinculada aos escravos” (PINHEIRO E MACIEL, 2011, p. 226).

Ocorre que é impossível dissociar qualquer elemento da cultura afro-americana (seja na América do Sul, Central ou do Norte) de suas raízes fixadas no terreno da escravidão. O blues é, indubitavelmente, um ritmo negro e, portanto, para que possamos iniciar uma análise a seu respeito, é preciso que se comente brevemente sobre a vida dos negros que chegavam aos Estados Unidos como escravos e sua posterior libertação (ABAL; TROMBETTA, 2011, p. 3).

Os primeiros registros formais de menção ao blues datam do início dos anos 1900. Nestes, estão relatos de personagens como a cantora Ma Rainey (1886 -1939) e o trompetista e compositor Willian Christopher Handy (1873 – 1958), conhecido como W.C. Handy, que se autodenominava “o pai do blues”. É atribuído a Handy o surgimento do blues escrito e a estruturação do blues em 12 compassos (FERREIRA; FREITAS, 2018, p.1). Quando questionado sobre as origens do blues, o cantor Son House respondeu:

As pessoas ficam me perguntando onde o blues começou e tudo o que posso dizer é que quando eu era menino, sempre cantávamos nos campos. Não cantando de verdade, você sabe, apenas ‘gritando’, mas criamos nossas músicas sobre coisas que aconteciam conosco na época, e acho que foi aí que o blues começou. (STEINBERG; FEARWEATHER, 2012, p. 51 – Tradução própria¹⁰).

Os brancos, durante a escravidão, estavam cientes do uso dos instrumentos de percussão e sopro como ferramentas de comunicação na África, por isso, temiam que tais instrumentos pudessem ser utilizados para promover uma revolta, reprimindo o seu uso. Desta forma, os negros buscavam alento e expressão nas músicas religiosas, que provavelmente eram a única forma de socialização que lhes era permitida. Assim, ao entoarem as músicas religiosas de matriz europeia, imprimiam sua forma de cantar e de se expressar (OLIVER, 1997, p. 15). Du Bois (2007) afirmou:

Pouca beleza a América deu ao mundo, exceto a grandeza rude que o próprio Deus estampou em seu seio; o espírito humano neste novo mundo se expressou em vigor da engenhosidade, e não em beleza. E assim, por acaso, a canção folclórica negra – o grito rítmico do escravo – permanece hoje não apenas como a única música americana, mas como a mais bela expressão da experiência humana nascida deste lado dos mares. Ela foi negligenciada, meio

¹⁰No original: “People keep asking me where the blues started and all I can say is that when I was a boy we always was singing in the fields. Not real singing, you know, just hollerin’, but we made up our songs about things that was happening to us at the time, and I think that’s where the blues started” (STEINBERG; FEARWEATHER, 2012, p. 51).

desprezada e, acima de tudo, foi persistentemente enganada e mal compreendida; mas não obstante, ainda permanece como a herança espiritual singular da nação e o maior presente do povo negro. (DU BOIS; BRENT 2007, p. 167 – 168 – Tradução própria).¹¹

No entanto, é importante ressaltar que, muito embora os *negro-spirituals* tenham suplantado as “*work songs*”, não havia nada em sua estrutura que lembrasse o blues tal qual seria conhecido no século XX, a não ser por alguns elementos, como por exemplo, as perguntas e respostas¹² (OLIVER, 1997, p. 16). Com a fragmentação das grandes plantações em pequenas propriedades, fato que ocorreu com o final da Guerra Civil, os métodos de trabalho grupal foram desaparecendo gradualmente, assim como as “*work songs*” (OLIVER, p. 18).

A Emancipação¹³ trouxe a possibilidade de mobilidade social, mas o blues não deve ser visto como seu fruto direto, mas sim do contexto de adaptação e transformações pelos quais passava a música negra, ou seja, as antigas tradições, ligadas à escravidão e as novas, que refletiam os problemas fomentados pelas mudanças sociais e culturais (OLIVER, 1997, p. 61; BARAKA, 2002, p. 62). Considerando que a musicalidade não é algo proveniente do indivíduo, nem de suas habilidades, mas sim do grupo social em que vive, e, que os gêneros musicais que surgem deste meio estão em trânsito permanente e constante transformação (PIEIDADE, 2011, p. 105; HOOD, 1960, pp. 55-59), conhecer os elementos que forjaram esta sociedade é imprescindível para compreender de forma mais profunda toda a manifestação artística que dela provém.

1.1.1 O Encontro na Estação

O autodenominado “Pai do Blues”, W.C Handy (1873-1958), conta que ouviu o blues pela primeira vez em 1903, enquanto esperava pelo trem em uma estação ferroviária em Tutwiler, Mississippi. Handy teria visto um negro utilizando um canivete para deslizar nas cordas do violão, produzindo o efeito de slide, semelhante ao utilizado nas guitarras havaianas

¹¹ No original: “Little of beauty has America given the world save the rude grandeur God himself stamped on her bosom; the human spirit in this new world has expressed itself in vigor and ingenuity rather than in beauty. And so by fateful chance the Negro folk-song—the rhythmic cry of the slave—stands today not simply as the sole American music, but as the most beautiful expression of human experience born this side the seas. It has been neglected, it has been, and is, half despised, and above all it has been persistently mistaken and misunderstood; but notwithstanding, it still remains as the singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of the Negro people” (DU BOIS; BRENT, 2007, pp. 167-168).

¹² Tanto as “*work songs*” (Canções de trabalho), quanto os spirituals faziam uso do elemento “pergunta-resposta”, no qual o líder do campo ou o pastor, apresentavam uma pergunta e forma de canto, e, em seguida o grupo respondia em conjunto (OLIVER, 1997, p. 16).

¹³ Proclamação de Emancipação assinada por Abraham Lincoln em 1863, declarando que todas as pessoas escravizadas nos estados rebeldes seriam alforriadas (JONES, 1999).

(HANDY, 1944, p. 74). A experiência, que Handy chamou de inesquecível, é considerada um dos primeiros relatos documentados sobre o blues (GUSSOW, 2018, p. 42-68).

A estruturação do blues em doze compassos e a forma AAB, atribuídos a Handy, como já foi mencionado neste trabalho, foi explorada e adaptada por muitos músicos espalhados pelo Sul, pois havia por parte de cada um a busca pelo desenvolvimento de uma identidade musical própria (GURALNICK, 1991, p. 31). Essa busca por originalidade foi ficando cada vez mais acirrada, influenciada pelos caça talentos e diretores de gravadoras, que percorriam as regiões mais afastadas do delta para encontrar músicos negros talentosos para preencher o seu catálogo de discos raciais (GEORGE, 2003, p. 19). Antes das gravadoras raciais, os músicos de blues eram andarilhos, que migravam de cidade em cidade, região em região em busca de fazendas e “*jook points*”¹⁴ onde pudessem conseguir emprego e apresentações (PENNY, 2011, p. 92-93).

1.1.2 Semeando em terreno pantanoso

Na planície oriental da parte baixa do Rio Mississippi está localizado o Delta do rio Yazoo, uma região fértil que se estende desde o sul de Memphis até a cidade de Vicksburg, Mississippi. Esta área de aproximadamente 75 000 quilômetros quadrados, sendo 400 Km de largura leste-oeste e 200 Km de profundidade norte-sul (KONINCK, 2006, p. 40), ficou popularmente conhecida como “Delta do Mississipi”, o berço do blues rural (WILSON, 2004; PALMER, 1982, p. 8).

Os primeiros colonos do Delta são provenientes da região sudeste dos Estados Unidos, em sua maioria agricultores, que chegaram à região acompanhados de suas famílias e de seus escravos. Estes pioneiros adquiriram grandes propriedades, que precisaram ser limpas e drenadas, uma vez que boa parte do Delta era uma região pantanosa e de florestas. O seu escuro solo aluvial era perfeito para o cultivo do algodão, propiciando a formação de grandes plantações (PALMER, 1982, p. 8).

Em 1840, o estado do Mississippi era considerado o maior produtor de algodão dos Estados Unidos, abrigando alguns dos mais poderosos magnatas desta lavoura no mundo, ao mesmo tempo em que possuía uma das populações mais pobres do país. Mais da metade de sua população, que era em torno de 375 mil pessoas, era composta por negros (OSHINSKY, 1997, p.3).

¹⁴ Estabelecimento informal no qual aconteciam danças, músicas, jogos e venda e consumo de bebidas alcólicas (GURALNICK, 1989, pp. 304-305).

Com a emancipação, a partir de 1863, muitos negros lutavam por sua sobrevivência, situação que foi vista por muitos proprietários de terras brancos como oportunidade de explorar a mão de obra barata. E assim, sem melhores perspectivas, a população negra sujeitou-se aos trabalhos nas lavouras de algodão (PALMER, 1982, p. 8-9).

Um sistema de arrendamento era proposto aos negros, no qual os donos de terras compravam as sementes, os implementos, os suprimentos e davam abrigo aos trabalhadores; em troca, os negros semeavam e colhiam o algodão. Com a venda da colheita, os proprietários descontavam da parte que caberia aos trabalhadores os gastos com alimentos, roupas, dentre outras provisões, repassando a diferença em dinheiro (PALMER, 1982, p. 8-10).

Se à primeira vista o sistema dava a impressão de ser justo, na prática desfavorecia em muito os trabalhadores; pois a oscilação do preço de mercado do algodão, no final das contas, acabava por prejudicar os que mais dependiam do lucro (PALMER, 1982, p. 8-9). Com o passar do tempo os débitos registrados nos cadernos das fazendas só aumentavam, fazendo com que os trabalhadores se aprofundassem em dívidas, não importando o quão duro trabalhassem.

Na primeira década do século XX, cerca de 92% das fazendas da região do Delta eram tocadas por arrendamentos, sendo que a imensa maioria dos arrendatários eram negros (aproximadamente 95%). Esse tipo de contrato era considerado o mais lucrativo pelos proprietários de terras (WRIGHT AUSTIN, 2006, p.30). Honeyboy Edwards, um músico de blues que tocou com Charley Patton¹⁵, dá a seguinte declaração sobre os arrendamentos:

Arrendamento significa que um homem branco tem uma plantação; ele tem dinheiro; ele tem pessoas nesta plantação trabalhando para ele. E tudo, todo o algodão que você cultiva na plantação, você tem que dar metade dele [...] está nas metades: se você faz vinte sacos de algodão, ele recebe dez, eu recebo dez. Mas, no final do ano, eu tenho que pagar a ele o que devo tirando dos meus dez e não tenho nada. Me compreende? Quando eu termino, ele tem os dez que eu tenho e eu tenho que voltar para ele e pegar um pouco mais. É assim que o homem branco ganhava o tempo todo (MACMAHON; MCGOURTY; WALD, 2017, p. 171)¹⁶.

Com pouquíssimas opções de trabalho para um homem negro no Sul, o que restava era a lavoura de algodão e os contratos de arrendamento. As leis de vadiagem aprovadas no Sul

¹⁵ Charley Patton (1891-1934), foi um dos mais conhecidos músicos do Delta blues (SACRÉ, 2018, p. 35).

¹⁶ No original: “Sharecropping means a white man has got a plantation; he’s got Money; he’s got the people on his plantation working for him. And everything, all the cotton you grow on the plantation, you had to give him half of it – it’s on the halves: if you make a twenty bales of cotton, he get ten. But in the end of the year I got to pay him what I owe him out of my ten, and I ain’t got nothing. Understand me? When I wind up, he got the ten I go and I’ve got to back to him and get some more. That’s the way the white man got to over all the time” (MACMAHON; MCGOURTY; WALD, 2017, p. 171).

agravavam ainda mais a situação, pois se um negro fosse pego vagando sem ocupação era punido com prisão (FREMONT, 2014, p. 20; PALMER, 1982, p. 50).

Quando o folclorista Alan Lomax, a serviço da Biblioteca do Congresso, visitou as grandes fazendas do Delta com a finalidade de registrar a cultura musical da região, pôde ouvir relatos de como a elite branca, dona das terras, mantinha os trabalhadores por meio do medo, pois seus esquadrões armados reprimiam quaisquer questionamentos relacionados ao tratamento dispensado nas fazendas (LOMAX, 1993, p. 94 a 97). Segundo o próprio Lomax (1993, p. 97): “A função de tiroteios como esses é intimidar todos os trabalhadores rurais de cor da região, a ponto de não objetar, como indivíduos ou em grupo, à dominação econômica e de castas dos proprietários brancos”. Infelizmente, mesmo com abolição da escravatura, os negros ainda viviam oprimidos sob um sistema de semiescravidão.

1.1.3 A fazenda Dockery: provável berço do Blues

Em meados de 1885, o jovem Will Dockery, após terminar os estudos, resolveu deixar a fazenda em que vivia com seus pais e investir suas economias em uma grande extensão de terras na região do Delta. A propriedade batizada com o nome de Dockery Plantation torna-se mais um posto de trabalho para os que só tinham como opção o duro trabalho nos campos.

Muito embora o valor das diárias oferecidas por Will fossem mais baixas em relação as que eram ofertadas no Delta, o tratamento dispensado aos trabalhadores era justo, portanto, não havia truques para enganá-los como ocorria em muitas fazendas da região, o que acabou atraindo muitas pessoas que buscavam por melhores oportunidades (PALMER, 1982, p. 50). Assim, dentre as pessoas que vinham até a sua fazenda em busca de trabalho, estavam os músicos andarilhos, tornando o local ponto de encontro e permanência de muitos tocadores de blues. A mão-de-obra negra e a determinação de Will com os negócios transformaram os 104 km² de terras em um império; e a propriedade que antes era acessada por rios e cavalos, passou a ser interligada por estradas e trens (PALMER, 1982, pp. 51-52).

Will Dockery era um visionário e investiu na agricultura em escala industrial. Sua propriedade chegou a acolher 400 famílias de trabalhadores, além de ser autossuficiente, com agência própria de Correios, dinheiro impresso em fichas e papel, que poderia ser usado no interior da fazenda e em lojas próximas. Em plena Depressão¹⁷, o patrimônio de Will valia

¹⁷ Conhecida como a maior crise do capitalismo financeiro, foi um colapso econômico que teve início em meados de 1929, nos EUA. Tendo se espalhado por todo o mundo capitalista, seus desdobramentos sociais e políticos duraram por uma década (FERRARA, 2012).

centenas de dólares por hectares, tornando-o milionário num contexto no qual muitos foram à falência. Antes de falecer em 1936, ficou conhecido como o maior filantropo do Delta (GOIA, 2009, p. 47). Sobre as relações de trabalho na fazenda, Joe Dockery, filho de Will afirmou:

Havia uma certa quantidade de orgulho neste lugar, e nunca foi conhecido por se ser selvagem em relação a seu trabalho. Não explorávamos as pessoas, ou as enganávamos com o seu dinheiro devido à sua ignorância em matemática ou coisas assim. Alguns proprietários de plantações fizeram isso. [...] o sistema estava errado. Papai sabia disso e eu sabia disso. Todo mundo sabia disso (PALMER, 1982, p. 56).

De acordo com uma sobrinha de Charley Patton, Will se empenhava por agradar e conquistar a confiança das pessoas que trabalhavam para ele. Ela descreve:

Ele [Dockery] gostava que todos os seus amigos fossem agradáveis, animados e tivessem festas. Ele daria piqueniques de graça e coisas assim e conseguiu que o tio Charley tocasse. Tinha uma plataforma construída para eles dançarem no dia 4 de julho. A dança começou por volta de uma hora e terminou na manhã seguinte. Comece no quatro e termine no cinco, dançando lá fora, exatamente naquele bosque [...] foi lá onde o tio Charley fez muitas melodias [...] é onde as festas costumavam ser. Durante todo o ano eles davam festas. O Sr. Dockery fazia grandes churrascos, e o tio Charley costumava tocar. Todos os seus negros estariam lá. Homer Lewis e Willie Brown, Sr. Henry Sloan, [...] Sr. Barnes. Eles tinham um grupo, alguns tocando um instrumento de sopro velho [ou seja, *kazoo*] [...] e o tio Charley tocando violão e um tocando acordeão, Willie Brown e ele tocando violão (EVANS, 2019, p. 69).

Segundo relatos, Will deixava o sábado como dia livre para os seus funcionários, que se divertiam com jogos e apresentações musicais. Muitos dos músicos de blues que trabalhavam no Dockery aproveitavam a ocasião para tocarem suas composições (OSHINSKY, 1997, p. 129). Dentre esses músicos estava Charlie Patton, que é considerado um dos mais importantes músicos e compositores de blues do século XX e influência para outros tantos músicos e compositores do gênero (OLIVER, 1997, p. 39). O talento de Patton chegou à gravadora Paramount por intermédio de Henry Speir (1895-1972)¹⁸, que o viu tocando numa audição na fazenda Dockery. Patton gravou seu primeiro disco em 1929, pela mesma gravadora e muito embora tenha gravado em torno de 70 títulos, somente 55 destes foram lançados enquanto viveu (SACRÉ, 2018, p. 36).

¹⁸ Henry Speir contribuiu para a preservação e difusão de da música negra. Sem suas contribuições, provavelmente não conheceríamos alguns dos mais importantes músicos do Delta (GOIA, 2009, p. 52).

É provável que o blues não tenha se originado no Delta, no entanto, é o primeiro a ser documentado. Os registros mais antigos sobre o blues do Delta são provenientes das plantações localizadas na região da fazenda Dockery, mais ao sul do Mississippi (PALMER, 1982, p.17). Sobre o blues tocado nessa região, Speir comenta:

Há algo sobre quando você está no que eu chamo de plantações, como, onde existem grupos deles e eles cantam à noite, você sabe, e no momento isso lhes dá uma elevação espiritual [...] digo, isso é um conforto para eles, se eles foram abusados um pouco [...] E também, você tem aspectos emocionais, tempos difíceis e ecos, e eles estão cantando baixo no fundo e nos pântanos e assim por diante. Isso lhes deu mais incentivo para colocar mais no *blues*, você vê (MCMAHON; MCGOURTY, 2017, p.169).

Alan Lomax, ao visitar a região do Delta, nas décadas de 1930 e 1940 conseguiu registrar a “atmosfera” do ambiente em que os negros estavam inseridos. Segundo Lomax (1993, p. 47): “Na criação desse canto no Mississippi, a principal contribuição dos brancos do Delta foi o desespero melancólico com que sua religião assombrada pelo pecado e seu racismo inflexível encheram o coração de seus vizinhos negros”. O folclorista pondera:

No Sul que cresci, por exemplo, quase todos se convenceram de que os negros eram felizes. De fato, foram excluídos de estabelecimentos públicos, mal remunerados, mal alojados, constantemente insultados e intimidados, e não tinham direitos iguais perante a lei. No entanto, todos, especialmente os oprimidos e desprovidos de privilégios, ficaram calados. Os negros da classe trabalhadora que falavam corriam o risco de perder o emprego, se não a vida. Os negros que se socializavam com estranhos também podiam cair em sérios problemas. Os brancos que protestavam eram estigmatizados como 'amantes de crioulos' e enfrentaram exclusão social ou coisa pior (LOMAX, 1993, prefácio).

Uma ironia em relação à fazenda Dockery é que somente na década de 1960 que Joe Dockery teve conhecimento de que o blues havia surgido em sua propriedade. Sobre o fato, Keith Dockery, sua esposa comentou: “Nenhum de nós realmente pensou muito sobre esse blues até alguns anos atrás [...] eu gostaria que tivéssemos percebido que essas pessoas eram tão importantes” (PALMER, 1982, 55).

1.1.4 Elementos constitutivos do Blues

A intenção blues, que é um conceito que utilizarei na pesquisa, consiste na aplicação dos elementos constitutivos do blues em outros gêneros musicais, funcionando como uma espécie de “tempero” (TRUJILLO, 2019, p. 14 e 15). Sendo assim, os elementos constitutivos do blues podem ser classificados da seguinte forma:

- 1) O *Shuffle*, também conhecido como levada do trem ou *groove*. Está presente em muitas músicas do gênero, sendo o elemento responsável por sua parte rítmica.

Figura 1 - Shuffle

Fonte: Furlani, 2007, p. 07

Dentre os guitarristas de blues que abordarei neste trabalho, separei logo abaixo algumas de suas composições em que o *shuffle* é parte constitutiva:

- Robert Johnson (Delta blues)¹⁹ – *Me and the Devil blues, Ramblin on my mind, Sweet home Chicago, Walking blues, Love in vain, When you got a good friend, Come on my kitchen, Honeymoon blues.*
- Muddy Waters (Chicago blues)²⁰ – *Manish boy, Hoochie coochie man, Rolling stone (Catfish blues), Honey bee, Blow Wind blow, I'm a kin bee, She moves me, Long distance call.*
- Elmore James (Chicago blues)²¹ – *Dust my broom, It hurts me too, The sky is crying, Standing at the crossroads, Blues before Sunrise, Look on yonder wall, Early one morning, Every day I have the blues.*

- 2) **Call and response** (pergunta e resposta): a ideia consiste em simular um diálogo entre as frases melódicas. A frase antecedente deve soar como uma pergunta e a subsequente como uma resposta, simulando uma conversa entre duas pessoas. Explorar ao máximo uma ideia é um dos recursos mais importantes na composição do blues, sendo assim, é comum a repetição das frases de pergunta, concluindo com modificações nas frases de resposta. Exemplo de frase com pergunta e resposta:

¹⁹ **The Complete Recordings.** Sony/Columbia Legacy, 1990. UK.

²⁰ **Manish Boy.** Weton-Wesgram – CB009. Europe, 2007.

²¹ **The Best of Elmore James Vol.1 e 2.** Sue Records, 1965. UK

Figura 2 - Call and Response

Fonte: SMITH, 1994, p. 92

- 3) **Jogo de terças:** uma característica marcante na sonoridade do blues, é o uso da terça menor de passagem para a terça maior do acorde. A estratégia para obter o jogo de terças é utilizar a escala pentatônica menor sobre o acorde maior. Existe uma contradição harmônica no Blues: a escala pentatônica menor se encaixa muito bem em sequências maiores. Teoricamente a terça menor (juntamente com a quarta aumentada, também é considerada “*blue note*” na escala pentatônica) da escala pede resolução na terça maior do acorde, gerando a sonoridade “agridoce” do gênero (MENDES, 1996, p. 127).

Figura 3 - Jogo de Terças

Fonte: SMITH, 1994, p. 75

4) Aspectos técnicos:

São os responsáveis pela expressão do gênero e aproximam a sonoridade da guitarra à nuances vocais. Exemplos:

- *Hammer-ons e Pull-Offs*

Figura 4 - Hammer-ons e Pull-Offs

Fonte: SMITH, 1994, p.13

- Arqueamentos (*bends e reverses*)

Figura 5 - Bends

Fonte: SMITH, 1994, p12

- Glissandos (*slides*):

Figura 5 - Slides

Fonte: SMITH, 1994, p. 84

- 5) **Exploração do trítono:** o intervalo é onipresente em muitas composições do gênero. Os músicos de blues consideram este intervalo como sendo o gerador da sensação de

lamento no blues, portanto, ele é explorado tanto em sua estrutura harmônica, quanto na geração de linhas melódicas. Exemplos:

Figura 6 - Trítono

E7

8

3

T
A
B

5-7 5 7 6 5 4 5 5

3

Fonte: SMITH, 1994, p. 78

Figura 7 - Trítono 2

1

Tritono

Tritono

Tritono

3

3

3

T
A
B

7 4 7 6 5 4 7 5 6

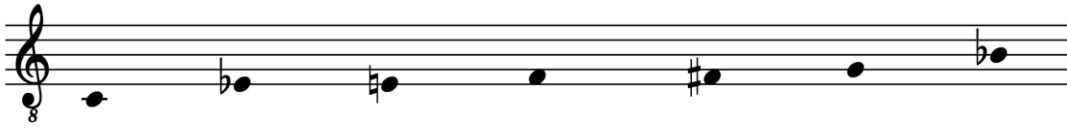
Fonte: SMITH, 1994, p. 78.

- 6) **Escala de Blues:** possui a mesma estrutura da escala pentatônica, T, 3m, 4j, 5j e 7m, acrescida da “blue note”, que é o intervalo de 4ª aumentada, configurando-se em sua forma simplificada: T, 3m, 4j, #4, 5j, 7m e na sua forma completa, T, 3m, 3M, 4J, #4, b5, 5j, 7m. Na maioria das vezes, a quarta aumentada é usada como uma nota de passagem.

Figura 8 - Escala de Blues Simplificada

Fonte: SMITH, 1994, p. 11

Figura 9 - Escala de Blues Completa



Fonte: MENDES, 1997, p. 128

A respeito da blue note, Pinheiro e Maciel (2011, p. 228) ponderam:

O blue note é uma representação bastante clara da utilização de táticas perante as estratégias, uma vez que tais modificações e adequações podem representar uma resistência étnica do negro em aceitar e aderir de maneira estrita à tonalidade europeia. Assim, o blue note é uma nota de passagem, que se insere na escala da música original, não rompendo com a sua estrutura, mas trazendo uma sonoridade própria e se aproximando da estrutura microtonal da musicalidade africana.

As origens da blue note são um tanto controversas. WEISENTHAUNET (2001, pp. 99 - 116) define a blue note como um desvio da nota padrão em relação à afinação temperada. KUBIK (2008, pp. 11 - 48) e OLIVER (1970, pp. 13 - 18) afirmam que o blues teve origem em uma escala musical da África Ocidental, mas que foi forjado na época da escravidão. Desta forma, a blue note seria um resquício desta escala que se fundiu à escala diatônica, gerando a escala hexafônica de blues (T, 3m, 4j, #4, 5J, 7b). CURRY (2015, p. 34) e HENRY (2001, pp. 13 - 17) enxergam uma estreita relação entre o blues e a música praticada pelos quartetos de *barbershop* (barbearia), que também seria de origem afro-americana (ABBOTT, 1992, pp. 289 - 325). A definição de *blue note* varia entre os estudiosos do assunto, mas de forma genérica, se refere a uma nota ligeiramente abaixada, ou “desafinada”, adicionando ao blues uma sonoridade distinta. No entanto, não há um consenso absoluto sobre o assunto (CURRY, 2015, pp. 34-35; HENRY, 2001, pp. 13-17; WEISENTHAUNET, 2001, pp. 99 – 116).

- 7) **A Estrutura Harmônica:** é a estruturação da progressão harmônica do blues em 8 e 12 compassos, sendo a segunda opção a mais utilizada entre os “blueseiros”. Um número grande de temas clássicos de Blues é baseado nestas progressões. É importante ressaltar que a estrutura de 8 compassos é muito utilizada na mistura do blues com outros estilos musicais (FURLANI, 2007, p.11). É importante destacar ainda que, apesar das sequências de acordes se apresentarem organizadas de uma forma diferente da estrutura de 12 compassos, as ideias rítmicas mantêm-se as mesmas. Exemplos com as estruturas de 8, 12 e 16 compassos:

Figura 10 - Estrutura de 8 compassos

F B \flat 7 Bdim F D7
 I⁶ IV⁷ IV⁰ I⁶ VI⁷

Gm7 C7 F F
 ii⁷ V⁷ I⁶ I⁶

Fonte: OnMusic Dictionary 2013

Figura 11 - Estrutura de 12 Compassos

F F F F7 B \flat 7 B \flat 7
 I⁶ I⁶ I⁶ I⁷ IV IV⁷

F F C7 B \flat 7 F F
 I⁶ I⁶ V⁷ IV⁷ I⁶ I⁶

Fonte: OnMusic Dictionary 2013

Figura 12 - Blues de 16 compassos

F7 F7 F7 F7 B \flat 7 B \flat 7 F7 F7
 I⁷ I⁷ I⁷ I⁷ IV⁷ IV⁷ I⁷ I⁷

C7 B \flat 7 C7 B \flat 7 C7 B \flat 7 F7 F7
 V⁷ IV⁷ V⁷ IV⁷ V⁷ IV⁷ I⁷ I⁷

Fonte: OnMusic Dictionary 2013

Tais elementos constitutivos são frutos de uma musicalidade forjada em um contexto que passa pela escravidão, emancipação e discriminação, demonstrando que o blues nasce como uma manifestação cultural própria e, em simultâneo, responde às segregações sofridas, conforme resume Muggiati (1995, p. 14), “misturando o seu grito primal com as canções de trabalho e com as canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e com a estrutura das baladas, o negro chegou ao blues, sua principal forma de expressão”.

Se o blues é fruto de um cenário turbulento, e como tal, coexistiu com os acontecimentos mais sombrios da história afro-americana, tais como a escravidão, emancipação e a segregação racial, como já mencionados, posso dizer que, levando em consideração os contrastes estilísticos e estruturais, há pelo menos um elo entre esse gênero e a música experimental: a atmosfera caótica na qual ambos foram gestados; pois o continente que foi o berço da música experimental, a Europa, enfrentava no início do século XX, as tensões sociais e políticas que culminariam na Primeira Guerra Mundial. Esse cenário formaria o pano de fundo para o surgimento dos movimentos de vanguardas, no qual o embrião da música experimental seria gestado.

1.2 Música experimental: conceitos e origens vanguardistas

O experimentalismo que floresceu após a primeira metade do século XX, teve raízes no final do romantismo e início do modernismo (PENA, 2018, p. 71). Alguns teóricos atribuem às experiências com ruídos feitas por Luigi Russolo (1885 – 1947), artista do Movimento Futurista, como sendo o início da música experimental (CHESSA, 2012, p. 3; BROWN, 1982, p. 31 – 48). No entanto, quem apresentou o termo em música foi John Cage (PENA, 2018, p. 72).

Alguns críticos associam a palavra experimentalismo em música com uma composição que não foi aperfeiçoada tecnicamente, ou finalizada (MAUCERI, 1997, p. 189). Mas, segundo Pena (2008, p. 72):

O que Cage traz como experimento é a característica indeterminada da obra e sua relação com a experiência proporcionada, seja no seu resultado, sempre nova ao expectador, seja no processo criativo, fora do domínio do criador, seja na interpretação, uma renovação contínua dos meios de reprodução da obra. Há uma leve diferença entre esta noção conceitual, da experiência da indeterminação, e uma das ideias básicas e de senso comum de experimento, um mero teste, pois se levássemos em conta apenas a palavra, qualquer ato composicional poderia se tratar de um experimento – uma vez que o compositor sempre quer comprovar uma nova construção musical -, e, portanto, experimental, o que não é o nosso caso.

Muito embora tenha sido Cage quem cunhou o termo música experimental, não é a sua definição dela que é a mais aceita ou difundida no âmbito da música experimental. De certa forma, há um consenso maior entre os teóricos que difere da definição dada por Cage (PENA, 2008, p. 73). A definição consensual entre os teóricos é de que a música experimental se opõe à estética tradicional europeia, pois rejeita tudo o que é institucionalizado. É uma negação ao “*status quo*” (SUN, 2013; NYMAN, 2009, p. 1; COPE, 1997, p. 222; LUCIER, 2012, p. 97); trata-se de uma música “onde o componente de inovação com clara intenção do compositor tem prioridade sobre os aspectos técnicos de uma obra de arte” (LANDY, 1991, p. 7). Sendo assim, o termo “música experimental” denota uma série de diferentes tendências, grupos ou mesmo artistas que pesquisam e trabalham a composição e a produção musical fora dos parâmetros estabelecidos pela tradição ocidental até o início do século XX, como tonalidade e harmonia, por exemplo. Isto significa que os aderentes dessa tendência buscam ampliar as possibilidades de criação musical para além do que está consolidado pela tradição. A composição “Sinfonia das Diretas”, do maestro brasileiro Jorge Antunes é um exemplo de ampliação de possibilidades.

[...] essa composição, teve a participação de trezentos automóveis formando a orquestra, que foi executada para um público de 30 mil pessoas no grande Comício das Diretas em Brasília, no dia 1º de junho de 1984. Além das buzinas dos automóveis, o maestro usou coral, efeitos eletrônicos e instrumentos como saxofone, guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, entre outros mais inusitados, como panelas. (POUGY, 2016, p. 55).

Como pode ser visto, além de instrumentos musicais, a música experimental também pode fazer uso de sons de objetos e efeitos diversos de acordo com a percepção do compositor.

1.2.1 A origem no Futurismo

Em 1910, Luigi Russolo (1885-1947), um proeminente pintor natural da Itália, filia-se ao movimento de vanguarda chamado “Futurismo”. Ao ler o panfleto intitulado “Música Futurista”, redigido pelo compositor italiano Balilla Pratela (1880-1955), e, extremamente influenciado pela sua leitura, escreve o manifesto “The Art Of The Noise”, tendo como objetivo encorajar os novos compositores de vanguarda à novas práticas composicionais que pudessem romper com as regras estabelecidas pela música tonal. Maravilhado pelas inovações tecnológicas de sua época, Russolo aspirava por uma música que abrangesse os sons produzidos pelas máquinas, a qual chamava de “A arte dos Ruídos” (DE ALMEIDA, p.7, 2017; RUSSOLO, p.1, 1913). Em suas primeiras constatações, o futurista afirma:

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. Nessa escassez de ruídos, os primeiros sons que o homem pôde extrair de um bambu perfurado ou de uma corda esticada, impressionaram como fenômenos novos e maravilhosos (RUSSOLO, p. 1, 1913, tradução própria).²²

A proposta de uma composição musical que fizesse uso de fontes sonoras do meio ambiente, e conseqüentemente dos ruídos, motivou Russolo a construir dispositivos que produzissem ruídos, como por exemplo, o *Intonarumori*, possibilitando a experimentação prática de suas propostas. Russolo explica que:

Não sou um músico, portanto não tenho nenhuma predileção acústica, nem quaisquer trabalhos a defender. Sou um pintor futurista usando uma arte muito parecida para projetar minha determinação em renovar tudo. E então, mais atrevido que um músico profissional seria não preocupado com a minha aparente incompetência, e convencido de que todos os direitos e todas as possibilidades se abrem para a ousadia, tenho sido capaz de iniciar uma grande renovação da música através da Arte do Ruído (TISDALL; BOZZOLA, 1996, p. 111).

O *Intonarumori*, um dispositivo capaz de produzir de forma original ritmos semelhantes aos das máquinas, além de uma amplidão de espectros sonoros, foi fruto de sua longa pesquisa no ambiente das performances sonoras. Um concerto para o *Intonarumori* foi composto pelo próprio Russolo no ano de 1914 (DE ALMEIDA, 2017, p. 9; CHESSA, 2012, p.3; HEGARTY, 2007, pp. 13-14).

Considerando as aspirações musicais, o experimentalismo e as novas possibilidades para a composição musical propostas pelo futurista Russolo, fica evidente o seu papel como um dos precursores da música eletrônica. De acordo com John Cage, “para compreender o sentido de renascimento musical e a possibilidade de invenção [...] era preciso retornar a ‘The Art Of Noise’, de Luigi Russolo” (GOLDBERG, 2012, p. 155).

²² No original: “In antiquity, life was nothing but silence. Noise was born the 19th Century, with the advent of machinery. Today noise reigns supreme over human sensibility. For several centuries, life went on silently, or mutedly. The loudest noises were neither intense, nor prolonged nor varied. In fact, nature is normally silent, except for storms, hurricanes, avalanches, cascades and some exceptional telluric movements. This is why man was thoroughly amazed by the first sounds he obtained out of a hole in reeds or a stretched string” (Russolo, p.1, 1913).

1.2.2 Música experimental e o Dadaísmo

O bruitismo Dada, que teve origem no “*poème bruitiste e le concert bruitist*”, de Felippo Marinetti²³ (1876-1944), explorava as possibilidades do ruído, como pode ser observado no Manifesto Dadaísta de 1920. A música dadaísta buscava por meio da convergência entre a musicalidade dos ruídos extraídos de objetos não-musicais e das dissonâncias vocais introduzidas pela fonética primitivista africana e dos mares do Sul, a criação expressiva e rítmica de atonalidades poéticas, que foram utilizados como recursos sonoros por Richard Huelsenbeck em seus Poemas Negros (PINTO, 2012, p. 11; FREITAS, 2012, p. 27). Sobre a performance de Huelsenbeck²⁴, Goldberg (1979), declara:

Neste minúsculo lugar cujas paredes estão cobertas de pinturas, criando um ambiente ao mesmo tempo íntimo e opressor, Huelsenbeck brandia sua bengala diante do público, em atitude arrogante e agressiva, e declama seus poemas como insultos. Seus ataques têm como alvo a Igreja, a pátria e a literatura canônica alemã (Schiller e Goethe), que ele acompanha com batidas de bumbo, rugidos, assobios e gargalhadas estridentes. Hugo Ball : “[Huelsenbeck] pede um reforço do ritmo (o ritmo negro). Ele gostaria de bater o tambor até que a literatura desapareça no subsolo (GOLDBERG, 1979, p. 256).

O dadaísmo surgiu na cidade de Zurique, Suíça, durante a Primeira Guerra Mundial, tendo durado de 1916 a 1922 (TRINGALI, 1990, p. 27; CHILVERS, 2009, p. 171-173). O movimento é considerado como um dos mais radicais das vanguardas e também da História da Arte, uma vez que se “declara contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmo: dada é contra dada” (TRINGALI, 1990, p. 28). A proposta do Dadaísmo, enquanto movimento, é de romper com os padrões de sua época, apostando na “não-superioridade do artista como criador (ADES, 2000, p. 87).

Com o dadaísmo, uma nova realidade toma posse de seus direitos. A vida parece uma simultânea confusão de barulhos, de cores, de ritmos espirituais que são imediatamente retratados na arte dadaísta pelos gritos e pelas febres sensacionais da sua audaz psique cotidiana e em toda a sua brutal realidade. Eis a encruzilhada bem definida que distingue o dadaísmo de todas as outras tendências de arte (MICHELI, 1991, p. 41).

²³ Filippo Marinetti (1876-1944) é considerado o fundador do movimento futurista, tendo redigido o manifesto futurista que foi publicado no jornal parisiense “*Le Figaro*”, em 20 de fevereiro de 1909 (SOMIGLI, 2003, pp. 97-98).

²⁴ Richard Huelsenbeck (1892-1974) é um dos fundadores do movimento dadaísta (CHILVERS; SMITH, 2009, pp.171-173).

No movimento Dada, o improviso e a aleatoriedade eram imprescindíveis ao processo de criação, tendo como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados (KOBBS, 2010, p. 6). Em seu texto “Para fazer um poema dadaísta”, Tristan Tzara descreve por meio da metalinguagem um exemplo deste processo:

[...] Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você (TZARA, 2009, p.1).

Em um extremismo aparente, o dadaísmo não se submete a nenhuma autoridade, nem a convenções, duvida da razão e de seus mitos, reivindicando liberdade absoluta, usando da sátira e da galhofa como armas para desdenhar e contestar a cultura tradicional e a sociedade de sua época (TRINGALI, 1990, p. 29, TRACHMAN, 2017; HOPKINS, 2016, p. 83). No entanto, olhando de forma mais aprofundada para o movimento, o que há na verdade é um profundo respeito pela vida e o desejo de mudar o contexto de violência e terror no qual a sociedade de seu tempo vivia e do qual eram testemunhas oculares.

A contradição se desfaz num nível profundo, onde atrás de tanto desdém se esconde um indisfarçável idealismo, baseado numa visão fraternal e pacífica da humanidade e num acendrado respeito pela vida. O aparente terrorismo cultural que demonstra, de modo ostensivo, visa proteger esses valores supremos que, na época em que se vive, terceiro ano da guerra, parecem naufragar. Toda a reflexão dadaísta gira em torno da guerra. Não se perdoa uma civilização que prometia tanta luz, tanto progresso e termina numa hecatombe angustiante, infundável. Ora uma civilização que gera tal monstro, não merece sobreviver e investe-se violentamente contra ela e contra todos seus falsos valores. E neste sentido, o dadaísmo se constitui num movimento de contracultura. Neste processo de acusação, a arte não escapa, considerada conivente e cúmplice com os desvarios da civilização burguesa, filisteia. E como culpada, merece castigo. E ao maltratar e ridicularizar a arte, depara-se com novos caminhos, novas soluções. Ao mesmo tempo que se repudia a arte, esta se torna a razão de viver do grupo (TRINGALI, 1990, pp. 29 a 30).

Muito embora haja uma preocupação em ridicularizar a arte, o dadaísmo empenha-se no experimentalismo, dando origem a várias técnicas de composição (TRINGALI, 1990, p. 34), como:

- Automatismo mecânico: explorando o azar, a obra de arte é vista como produto do acaso, pois ainda que o artista possa escolher o processo de construção da composição, é impossível prever o que resultará desta. Um exemplo do emprego

desta técnica vem do pintor Hans Richter (1888-1976), que pintava no escuro sem distinguir as tintas (TRINGALI, 1990, pp. 34-35).

- Poema abstrato fantástico: também chamado de poema sonoro, não era construído com as palavras comuns da língua, mas composto por sons sem sentido, gerado por palavras inventadas pelo poeta (TRINGALI, 1990, p. 35).

1.2.3 Os poemas sonoros

A invenção dos poemas sonoros é atribuída à Hugo Ball (1886-1927), poeta e um dos idealizadores do movimento dadaísta (ELGER, 2010, pp. 10-12).

O poema sonoro, recurso muito explorado e apreciado pelos dadaístas, esvazia-se da ordem tradicional e da interação entre som e significado. Nele, as palavras são dissecadas em sílabas fonéticas individuais e, assim, liberta a linguagem de qualquer sentido (ELGER, 2010, pp. 10-12). Como pode ser observado na primeira estrofe do poema “Gadji beri binba”, de Hugo Ball.

Gadgi beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama grama berida bimbala glandri galassassa laulitalomini gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bin gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban o katalominai rhinozerossola hopsamem laulitalomini hoooo gadjama rhinozerossola hopsamem bluku terullala blaulala loooo (ELGER, 2010, p. 12).

O uso de uma linguagem poética experimental, caracterizada pela indeterminação do significado, também foi utilizado pelo poeta russo Velimír Khlébnikov (1885-1922). Poeta das vanguardas russas, Khlébnikov é um dos criadores da linguagem transmental, também conhecida como *zaum* (KNOWLSON, 1996, p. 217). Além de Khlébnikov, faziam parte do chamado núcleo duro das vanguardas russas e que ajudaram no desenvolvimento das bases da língua *zaum*, os poetas: Alekséi Krutchônikh, Elena Guro e o pintor e poeta David Burliuk (JUNIOR, 2019, p. 332). O grupo divulgou por meio de manifestos os fundamentos da língua *zaum* como procedimento poético, tendo a sua consolidação na “Declaração da Língua Transmental”, assinado por Krutchônich, em 1921 (FRANCISCO JR, 2019, p. 332).

Muito embora sua iniciativa poética possa ser comparada aos usos linguísticos contemporâneos do dadaísmo, há por trás do *zaum* uma intenção de recuperar o simbolismo dos

sons por meio da glotogonia.²⁵

Para uma melhor compreensão dos métodos e funções do zaum na criação poética, destaco abaixo alguns itens do manifesto:

[...] (o pensamento) é livre para exprimir-se recorrendo não somente à língua comum (ou dos conceitos) mas também a uma língua pessoal (o criador é indivíduo) e a uma língua privada de significado determinado, [...] transmental. [...] recorre-se à língua transmental:

- a) O artista fornece imagens ainda não completamente definidas;
- b) Quando não se quer designar o objeto, mas apenas aludir a ele através de uma linguagem Transmental: ‘ele é um tipo assim-assim, possui uma alma quadrangular’. Eis como palavras comuns são usadas em sentido Transmental [...];
- c) Quando se perde a razão (ódio, ciúme, furor [...]);
- d) Quando não há necessidade da razão: êxtase místico, amor [...];

[...] I. Transmental: a) cantos mágicos, exorcismos, encantamentos; b) ‘revelação’ (pelo nome ou imagem) de coisa invisível – misticismo; c) criação fonético-musical (MENEZES, 1992, pp. 30-31).

Especificamente sobre Khlébnikov e a inovação que este trouxe à poesia de sua época, Boris Schnaiderman (1917- 2016)²⁶ afirma no prefácio a Poesia Russa Moderna:

Revolucionando o uso da palavra, Khlébnikov estudou as possibilidades novas de seu emprego. A ‘língua transmental’ (zaum) era para ele algo bem concreto e preciso; os sons aglutinados não eram fortuitos, embora estivessem desligados do conceito habitual. A linguagem dos feiticeiros, dos xamãs da Ásia Central; a montagem e desmontagem de palavras; a transformação de nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o registro do canto dos pássaros; a formação de palavras nas línguas eslavas em geral – eis alguns dos recursos de que se serviu. Muito antes do surrealismo, já renunciava a escrita automática. Superando as limitações de espaço e tempo, antecipou em certo sentido o dadaísmo. Seus caligramas são anteriores aos de Apollinaire, e suas montagens de palavras efetuam-se na mesma época que as de Joyce, conforme foi particularmente sublinhado por Benjamin Goriély (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN; 2001, p. 22).

1.2.4 Afinal, vanguarda ou antivanguarda?

Muito embora o futurismo e o dadaísmo estejam incluídos nas vanguardas europeias, eles não se enquadram nas propostas vanguardistas, podendo, inclusive, ser classificados como

²⁵ Teoria da origem da linguagem. Todas as afirmações sobre a origem da língua devido à falta de fontes, são conjecturas. A mais popular foi a teoria de Wilhelm Wundt, que associou o surgimento da língua ao chamado movimentos expressivos dos órgãos da fala (laringe, língua, lábios, etc.), acompanhando vários afetos do homem primitivo. Esses movimentos deveriam produzir sons espontaneamente diferentes, que foram então convencionalizados e se tornaram o início da linguagem. Atualmente, as pesquisas sobre a origem da fala humana estão relacionadas a observações sobre a comunicação de várias espécies de animais, principalmente abelhas, golfinhos e macacos [comunicação] (Encyclopedia of General Linguistics, ed. H. Polanski, Wrocław 1993).

²⁶ Tradutor, escritor e ensaísta de origem ucraniana e brasileiro naturalizado (LEAL; BILENKY. 2008).

antivanguardistas, pois não pretendem expandir as fronteiras da tradição e se opõem à ideia de que tudo progride de forma evolutiva e contínua desta, portanto, fazendo oposição ao demais movimentos (PENA, 2018, p. 77). Em seu manifesto futurista, Filippo Marinetti deixa claro o seu desprezo pela tradição:

Museus: cemitérios! [...] admirar um quadro antigo é derramar nossa sensibilidade em uma urna funerária em vez de lança-la adiante em jatos violentos de criação e ação. Vocês querem, portanto, desperdiçar, desta forma, suas melhores forças em uma admiração inútil do passado, da qual você sairá inevitavelmente esgotado, diminuído, pisoteado? [...] nós não queremos o passado, nós, os jovens, os fortes, os vivazes futuristas! [...] ponham fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as galerias dos museus! [...] minem os fundamentos das cidades veneráveis [...] nós não estaremos lá (na academia) [...] suas objeções? Basta! Basta! Eu as conheço! Estão claras! Nós sabemos bem o que nossa bela e falsa inteligência nos afirma. Nós não somos nada, eles dizem, além do resumo e do prolongamento de nossos ancestrais. – Talvez! Que seja!...O que nos importa?... Mas nós não queremos ouvir! (MARINETTI, 1909, p. 11, tradução própria).²⁷

É importante esclarecer de que as aspirações de Marinetti, expressadas em seu Manifesto Futurista de 1909, foram fonte de inspiração para o surgimento do fascismo italiano, pois trazia em seu conteúdo, características que foram integradas e difundidas pelo partido fascista de Mussolini, tais como: a glorificação da guerra, o militarismo, o patriotismo, o desprezo pelas mulheres (NETO, 2014, pp. 127-131).

Muito embora a ruptura com a arte tradicional e a estética do futurismo tenham influenciado o dadaísmo. Os dadaístas eram completamente contrários à lógica, à razão e à estética da sociedade capitalista moderna, abordando em suas obras o absurdo, a irracionalidade e o protesto antiburguês (TRINGALE, 1990, p. 30). Os artistas do movimento dadaísta mantiveram afinidades políticas com a esquerda e a extrema-esquerda, manifestando-se contra a violência, a guerra e o nacionalismo, sendo, portanto, ideologicamente opostos ao futurismo (TRINGALE, 1990, p. 32).

O dadaísmo pregava a arte como algo que não era sério, contrariando e ironizando os manifestos dos demais movimentos de sua época (PENA, 2018, p.81). Tzara afirma:

²⁷ No original: “Musées: cimetières! [...] Admirer un vieux tableau, c’est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d’action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés? [...] Mais nous n’en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants futuristes! [...] Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des Musées! [...] Sapez les fondement des villes vénérables [...] Mais nous ne serons pas là [...] Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C’est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le resume et le prolongement de nos ancêtres. Peut-être! Soit!...Qu’importe?...Mais nous ne voulons pas entendre!”(MARINETTI, 1909, p. 11)

Escrevo um manifesto e não quero nada, digo, contudo, certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, tal como sou contra os princípios [...]. Escrevo este manifesto para mostrar que as ações opostas podem ser feitas conjuntamente, numa só respiração fresca; sou contra a ação, pela contradição contínua, também sou pela afirmação, não sou nem a favor, nem contra e não me explico, porque odeio o bom senso (TZARA, 1987, pp. 11-12).

Enquanto movimento, o dadaísmo defendia que nada é defensável, promovendo uma contínua contradição e desinteresse em manifestar uma proposta artística, criar uma nova teoria, ou inaugurar uma escola. O seu território é o da ilogicidade e da explicação das ações absurdas, que forjaram a sua identidade (PENA, 2018, p. 81). “Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais”. (TZARA, 1987, p.13). O movimento se apresenta como dissidente opositivo do academicismo e seus métodos de criação padronizados, colocando-se na contramão de suas teorias e noções de arte também padronizadas. A “única coisa que nos liga ao passado é o contraste”. (TZARA, 1987, p. 14).

Assim como o futurismo e o dadaísmo são antivanguardistas, a música experimental também o é, pois em sua essência não vislumbra a expansão das extremidades de uma tradição musical, mas sim o seu rompimento (NICHOLLS, 1991, pp. 1-4).

Como resultado disto, a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidades e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade. Os compositores experimentais resistiram ao status quo e rejeitaram algumas das presunções fundamentais sobre música, incluindo os papéis definidos desempenhados pelos compositores, intérpretes e membros da plateia e, até mesmo, a própria natureza e propósito da música em si (SUN, 2013, p.1 tradução própria).²⁸

Sobre a relação entre dadaísmo e experimentalismo, Pena (2018) afirma:

Ora, o que é essa proposta estética senão experimentalismo? Ou, se realizarmos o raciocínio reverso e cronológico, o que seria o experimentalismo senão dadaísmo – uma vez que conhecemos bem a

²⁸ No original: “As a result, experimental music displays musical values that stand in opposition to the music of the modernist avant-garde: chance procedures instead of total control, graphic scores and written instructions instead of conventional musical notation, radical simplicity instead of complexity, and unorthodox performance requirements instead of traditional notions of virtuosity. Experimental composers resisted the status quo and rejected some of the fundamental assumptions about music, including the defined roles played by composers, performers, and audience members, and even the very nature and purpose of music itself” (SUN, 2013, p.1).

influência dele sobre o primeiro? A negação do passado, da tradição, da linguagem, dos sistemas, das teorias artísticas, das narrativas artísticas, da academia, do cânone, do futuro, seu estado como movimento e escola artística, o desprezo à beleza, à lógica, à seriedade e à crítica são características, essencialmente experimentais. De fato, classificar o dadaísmo como uma vanguarda seria algo tão ilógico quanto a própria proposta Dada e sua contradição contínua, a qual tem um sentido artístico, mas que não caberia numa narrativa científica, histórica ou estética. O conceito de vanguarda é completamente inadequado, uma vez que o Dada não tem a menor intenção de expandir as fronteiras da tradição, mas sim ignorar todos os meios e ditames dela, ou de estabelecer um novo ponto de partida ou de chegada, uma linguagem que todos seguirão posteriormente como prática comum, de abolir qualquer forma de linguagem ou sistema e negar a si mesmo um futuro e um reconhecimento como movimento, “ismo” e escola (PENA, 2018, p. 83).

1.2.5 O embrião do Dadaísmo em Satie

Diferente do futurismo, que possuía em seu elenco de artistas músicos e compositores, o dadaísmo enquanto movimento era formado, em sua grande maioria, por artistas visuais e poetas (PENA, 2018, p.83; RICHTER, 1993, p. 70; CHIPP, 1999, p. 401). No entanto, considerando as características já mencionadas do dadaísmo e fazendo relação com o âmbito da composição musical, o compositor Eric Satie (1866-1925) talvez seja o mais próximo de um músico dadaísta e por que não dizer, experimentalista, considerando o contexto francês (PENA, 2018, p. 83). Isto porque sua vida artística sempre recusou e negou as instituições e os valores canônicos (PENA, 2018, p. 84; MASSIN, 1997, p. 948; SADIE, 1994, p. 823). Segundo Pena (2018):

O compositor não tinha intenção de alargar os mecanismos da tradição ou participar do mainstream musical, como Debussy e Ravel; ele estava à margem do sistema, literalmente expulso das Instituições e Academias, levando-o a criar sua própria linguagem harmônica e a se opor continuamente à tradição e seus critérios disciplinares. A maior ferramenta utilizada por Satie, para este propósito, foi efetivamente o humor, um mecanismo inabalável de contracritica ao cânone e à noção evolutiva da música trazida pela vanguarda. O humor de Satie foi uma poderosa arma de combate ao cânone, cada obra zombando de um esgar específico da tradição ou cada texto público repleto de acidez contra o status quo²⁹ (PENA, 2018, p. 84).

A música de Satie foi apreciada por poucos, incompreendida e menosprezada pelos seus contemporâneos no final do século XIX. Somente no início do século XX que suas composições com propostas de rupturas sonoras começaram a ser relativamente aceitas pela elite artística. O seu despojamento e busca obstinada por simplificar as técnicas de composição fizeram de Satie

²⁹ No trabalho *Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie* (PENA, 2017), há uma análise completa das peças humorísticas de Satie e de seus textos humorísticos na imprensa francesa da época.

um dos precursores do minimalismo e do jazz, extrapolando até mesmo o âmbito musical, pois o compositor também é visto como um dos precursores do teatro do absurdo. Satie foi uma grande influência para Claude Debussy, Maurice Ravel, John Cage e até mesmo para o cubista Pablo Picasso (FERRÃO, 2012; PENA, 2018, p.85). No entanto, é o aspecto humorístico de sua obra que mais se destaca.

Satie surge de um originalismo sem precedentes e de um rompimento do pensamento epigonal, dogmático e canônico da tradição francesa. Sua recusa em seguir os meios, locais e caminhos usuais do processo de tornar-se um compositor o forçou a forjar sua própria linguagem [...] não se restringia às regras do *métier* tradicional e trazia recursos mais insólitos, inovadores e controversos à sua época como o humor, o acaso, os ruídos, [...] a harmonia não funcional e a expansão da sobreposição de intervalos e da utilização de escalas e modos diversos, a expansão da comunicação expressiva da partitura e sua compreensão como arte visual, a quebra das fórmulas e barras de compasso e a abolição da altura como mecanismo de construção estrutural em substituição pela duração, a exploração do tédio e da monotonia (*ennui*) como elementos musicais, a repetição, justaposição de opostos e a ausência de desenvolvimento temático como antídotos da tradição germânica, o caráter interarte da arte musical na idealização do impressionismo e outras utilizações de conceitos das artes visuais como do cubismo, dadaísmo até a experiência de *Sports at Diverssements*, a concepção de trilhas sonoras em *Entr'act* e a integração da música ao ambiente e vice-versa (PENA, 2017, pp. 307 – 308).

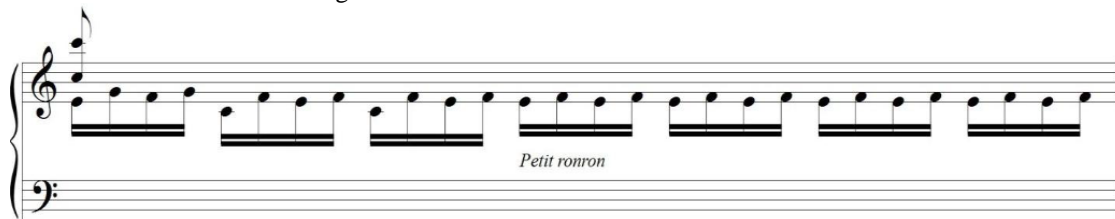
Erik Satie trouxe propostas de novas possibilidades de criação, novas técnicas composicionais provenientes da negação da tradição e do desprezo e deboche a tudo o que é institucional (MASSIN, 1997, p. 950; PENA, 2018, p. 85).

Sua oposição a uma noção institucionalizada de música e aos sistemas de manutenção (itinerários composicionais, concursos, *Prix de Rome*), ensino (Conservatório de Paris), controle (Casas e Sociedades de Concerto) e disciplina (Críticos) da tradição são características claras de um experimentalismo. Sendo assim, compreendermos a essência experimental do trabalho de Erik Satie, em um formato *avant la lettre*, significa entender que sua obra deve ser vista sob uma ótica, que os meios de análise tradicionais não se adequam e não são úteis para uma resposta real de suas propostas, que novas abordagens e novos mecanismos de análise precisam ser desenvolvidos de modo que nos seja possível compreender o real papel de certos compositores que se posicionaram fora da tradição e buscaram rompê-la (PENA, 2018, p. 85).

Uma das facetas humorísticas e irônicas de Eric Satie pôde ser demonstrada quando o compositor, ao receber uma crítica de Debussy, dizendo que suas composições não tinham forma, compôs um ciclo para piano a quatro mãos intitulado “*Trois Morceaux en forme de Poire*”, que traduzido do francês seria “*Três Peças em forma de Pêra*” (SIFFERT, 2023, p.1). Outro exemplo, está em sua obra “*Embryons desséchés*”, considerada uma de suas obras mais

ricas e complexas em elementos humorísticos. O título absurdo da obra (*Embriões dessecados*), é uma clara zombaria aos títulos românticos e graciosos utilizados por Debussy em suas obras (PENA, 2017, p. 169). Em *d’Holothurie* (um equinoderme invertebrado de corpo mole), o primeiro movimento da peça, Satie fala sobre a semelhança entre o ronronar de um gato e do animal marinho, descrevendo esse ronronar musicalmente por meio da repetição do intervalo de segunda menor em semicolcheias (PENA, 2017, p. 171).

Figura 13 - Petit Ronron



Fonte: PENA, 2017, p. 171

Na mesma obra, Satie descreve musicalmente o canto do rouxinol sendo interrompido pela dor de dente:

Figura 14 - Rouxinol



Fonte: PENA, 2017, p. 171

A propensão de Satie ao uso de ironia e humor em suas obras é perfeitamente alinhada com o dadaísmo. Não é por acaso que a série de artigos publicados por Satie com o título geral de “*Cadernos de um Mamífero*”, aparece em jornais dadaístas, como o “*Le Coeur à Barbe*”, substancialmente influenciado por Tristan Tzara (1896-1963) e Francis Picabia (1879-1953), ambos poetas e fundadores do movimento dadaísta (BOERO, 2010, p. 71).

Como pode ser visto, os artistas do dadaísmo não se preocupavam com a beleza estética de suas obras, promovendo a desconstrução, a desordem das imagens e a ilogicidade; caminhando sempre em oposição às regras impostas pela tradição, renegando as técnicas, formas e as temáticas que eram aceitas como padrão nas artes de sua época. Particularmente, vejo muitas semelhanças entre os procedimentos descritos no texto “Para fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara, bem como nos poemas sonoros, com os procedimentos composicionais utilizados na Livre Improvisação, dos quais posso citar: a desconstrução e reconstrução que brinca com o caos aparente e a mudança de foco para outros aspectos

artísticos, ou melhor, ambos enfatizam a liberdade de expressão artística, conforme veremos a seguir.

1.2.6 A Livre Improvisação

A Livre Improvisação é um movimento e um estilo musical que tem como premissa a improvisação sem qualquer referência a outros estilos musicais, como, por exemplo, o jazz, o rock, o reggae e outros; todos considerados idiomáticos, ou seja, com estrutura tonal e formas tradicionais (VILLAVICENCIO; IAZZETTA; COSTA; R.L.M, 2013, p. 49-54). Para tanto, esse estilo musical muda o foco da harmonia para outros aspectos da música, tais como, timbre, intervalos melódicos, ritmo e interação espontânea. Derek Bailey, um dos precursores do estilo afirma:

Utilizei os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, a mais amplamente utilizada, se preocupa principalmente com a expressão de um idioma - como o jazz, o flamenco ou o barroco - e toma sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na assim chamada improvisação “livre” e, embora possa ser extremamente estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática. (BAILEY, 1993, p. 11-12 – tradução própria)³⁰.

A improvisação idiomática é aquela que guarda uma geografia específica, sendo assim, ela também guarda as suas regras específicas de tradição, de um grupo ou de uma época. Tomando como exemplo o jazz, constataremos que este gênero possui um nível de complexidade na improvisação que exige muitos anos de treinamento para que o músico consiga as habilidades específicas para um resultado inserido na tradição. A livre improvisação dispensa os roteiros preestabelecidos e os referenciais clássicos como a melodia e harmonia (CIACHI, 2019, p. 22; FALLEIROS, 2011, p. 47-48). Desta forma, é possível que um músico com inúmeras habilidades de improvisação em outros estilos não consiga ser um músico de livre improvisação. Isto porque a livre improvisação explora as propriedades do som, não se detendo à intensidade e duração previamente definida de uma nota musical. Segundo Costa:

³⁰ No original: “I have used the terms ‘idiomatic’ and ‘non-idiomatic’ to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom - such as jazz, flamenco or barroque - and takes its identity and motivation from that idiom. [...] Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity”. (Bailey, *Improvisation*, xi)

Os ensaios são momentos de criatividade coletiva, cada um se colocando de modo pessoal, mas também buscando o equilíbrio com os outros músicos [...] começa quem achar que deve começar [...] o que interessa é construir um fluxo sonoro consistente e buscar soluções novas. A improvisação livre se opõe à repetição. (COSTA, 2016, p. 280).

A livre improvisação gera obras que serão apresentadas no momento da performance e que não poderão ser executadas novamente por outros músicos, portanto se opõe à repetição, além de promover a diluição da hierarquia. Fioravanti (2017, p. 83) explica: “qualquer músico pode começar a tocar, e faz do tempo algo flexível, porque a própria música tem a duração que seus intérpretes desejarem”. Costa (2016, p. 280) também comenta: “A livre improvisação só é possível no contexto de uma busca de superação do idiomático, do sistematizado, do controlado, do previsível, do estático, do identificado, do hierarquizado”. Ferraz (2016, p. 3) complementa: “O ambiente da livre improvisação é como a vida, nele os corpos sonoros se cruzam e não há função privilegiada. Ninguém é acompanhamento, ninguém é voz principal, ninguém é imprescindível e todos são imprescindíveis”.

Considerando a citação acima e olhando para a atmosfera que permeava o surgimento do blues e da música experimental, será mesmo que na vida não há função privilegiada? Não havia privilégios dos brancos em relação aos negros? Por que então havia a segregação? De igual modo, não há privilégios dos que fazem as guerras sobre os que vão para o campo de batalha?

Por outro lado, há sim na Livre Improvisação a busca por algo não hierarquizado, a busca pela liberdade criativa sem amarras, características que de certa forma podem ser conectadas ao blues, pois os negros tocadores de blues, também ansiavam por igualdade e sua música era um grito pela liberdade e pela preservação de suas vidas. No âmbito musical, vejo a possibilidade de conexão entre o blues e a Livre Improvisação por meio do uso dos elementos constitutivos do blues, ou seja, explorando variações rítmicas e melódicas, diferentes intervalos e texturas sonoras, como também dando ênfase à expressão emocional, tão latente em cada nota tocada no blues.

Derek Bailey, por exemplo, em seu estilo de Livre Improvisação, fazia uso de dissonâncias, texturas sonoras e explorava novas possibilidades harmônicas na guitarra, elementos que podem ser incorporados no hibridismo entre blues e música experimental. Desta forma, o produto do hibridismo não será um blues, muito menos uma Livre Improvisação, mas sim algo novo, proveniente da fricção de ambos, portanto, dono de sua natureza. Assim como um filho, que pode possuir características dos pais, mas é um ser único, com personalidade própria e original e não uma mera cópia de seus progenitores.

Incorporar, assimilar, absorver, apropriar-se, são sinônimos que quando usados no sentido de misturar culturas distintas, com propósito de criar de algo novo resultante dessa mistura, nos remete ao conceito de Antropofagia Cultural, idealizado por Oswald de Andrade. Tal conceito tem como premissa, selecionar e assimilar de forma criteriosa as influências alheias (CAMPOS, 1992, p. 234; MALTZ, 1993, p.11).

1.3 A Antropofagia Cultural

Em sua obra intitulada “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de 1924, Oswald de Andrade evocava a necessidade de uma renovação literária e cultural brasileira por meio do que ele chamava de “poesia de exportação” e do “primitivismo nativo”, criando os primeiros esboços do conceito de antropofagia cultural, que foi melhor delineado com a publicação do “Manifesto Antropófago”, de 1928 (STESSUK, 2016, p. 1501).

Oswald de Andrade faz uma releitura do conceito de antropofagia. Neste contexto, a antropofagia seria um processo de assimilação da influência cultural e artística europeias, porém com um viés crítico, “devorando, deglutindo e degustando o que vem de fora, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo, cópia” (DINIZ, 2007, p. 2).

A antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do bom selvagem, mas segundo o ponto de vista desabusado do mau selvagem, devorador de brancos. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de uma desapropriação, desierarquização e desconstrução (CAMPOS, 1992, p. 234).

A proposta de Oswald de Andrade ao mesmo tempo em que abre a possibilidade para o diálogo com as mais variadas vertentes das vanguardas europeias, traz uma visão crítica da nossa herança cultural, buscando a desconstrução da tradição eurocêntrica estabelecida, fazendo da apropriação antropofágica uma prática de reinvenção (DINIZ, 2007, p. 1).

Destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse do instrumental do “inimigo”, poder combatê-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria-prima do novo. [...] a contrapartida dessa atitude de inércia ideológica e cultural, de brutal assimilação que legitimava a influência estrangeira, seria a atitude antropofágica de “deglutir” o saber europeu, “devorando-o” não mais para incorporá-lo de modo mecânico mas para absorvê-lo dialeticamente na tentativa de abrasileirar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade [...] dessacralizar a herança cultural do colonizador para inaugurar uma nova tradição (MALTZ, 1993, p. 11).

A antropofagia cultural é uma oposição a hierarquias estabelecidas, e como tal, é inclusiva, lidando com as diferenças de maneira produtiva, retroalimentando-se e sendo transformada por meio da convivência (AMARAL, 2018, p. 21).

Um dos instrumentos utilizados pelos “antropófagos” para a propagação de suas ideias foi a “Revista de Antropofagia”, criada em maio de 1928. A revista seguia na esteira do movimento modernista iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, sendo dirigida pelos poetas Raul Bopp, que também era diplomata, e Antônio de Alcântara Machado. O Manifesto Antropófago foi publicado na primeira edição da revista (JACKSON, 1978, pp. 1-9; CARDOSO, 2021, pp. 122-150).

O niilismo de Nietzsche (1844-1900), que pregava o surgimento de um novo homem por meio do desprezo dos valores institucionais, incluindo a igreja, as convenções e as relações político partidárias, influenciou de forma significativa a antropofagia cultural. Essa influência pode ser percebida nas críticas tecidas por Oswald de Andrade a diversos aspectos da sociedade brasileira, desde a sua cultura europeizada, passando pela moral, religião e até mesmo ao capitalismo (ORNELAS, 2021, pp. 220-234).

Um exemplo das críticas ácidas publicadas na revista é o texto ferino dirigido à Monteiro Lobato pelo seu julgamento referente à exposição de Anita Malfatti, inaugurada em 12 de dezembro de 1917 (BASTOS, 2022, pp. 1-3). O texto publicado por Antônio de Alcântara Machado diz o seguinte:

[...]. Nós éramos xipófagos. Quase chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição. / Cada qual no seu tronco, mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchamos numa só direção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais. / Aí descobrimos que nunca tínhamos sido outra coisa. A geração atual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, princípio de tudo. [...] assim a experiência moderna (antes, contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordial mastigação. / Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo. / No fim sobrar um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquilo de que escapou e com os dedos dele se fará a arte próxima futura. / É, pois, aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima a *Revista de Antropofagia*. / E arregaço a dentuça. / Gente: pode ir pondo o cauim a ferver [...] (MACHADO, 1928, Abre-Alas).

Esteticamente, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral foram os articuladores teóricos de uma evidência histórica: em um país colonizado como o Brasil havia a necessidade de

desenvolver com criticidade formas de selecionar e assimilar com critérios as influências provenientes do despejo de materiais internacionais em nossa cultura (AMARAL, 2003, p. 283; ANDRADE, 2011, p. 21; CAMPOS, 1978, p. 111). No entanto, a busca pela brasilidade, pela formação de uma cultura brasileira deu origem ao nacionalismo.

Com a ascensão de Plínio Salgado³¹ (1895-1975), principal líder do fascismo no Brasil e o conseqüente surgimento da Ação Integralista Brasileira (AIB), ocorreu uma conexão entre o modernismo e a fundação do integralismo (PACHECO; GONÇALVES, 2022, p. 59). Sobre essa conexão Vasconcelos (1979) declara:

Quando, na década de 20, Plínio Salgado aludia à nacionalidade, enquanto caminho imprescindível para alcançar a universalidade artística, o elemento particular nunca se banha de concretude histórica; é antes uma estratégia ideológica, cujo significado está sintonizado com a ideia totalitária (defendida com afincos alguns anos depois) da prevalência irreflexiva da nação. [...] vemos, pois, que a axilogia irracionalista dos camisas-verdes já está plenamente configurada nos textos modernistas sobre a literatura dos anos 20 (VASCONCELOS, 1979, p. 81).

O projeto de revitalização moderna da nação e a proposta de estabelecer uma nova estrutura política e o desenvolvimento de uma nova civilização, estava em consonância com o modernismo (PACHECO; GONÇALVES, 2022, p. 61).

[...] os fascismos, rejeitando os aspectos “decadentes” da modernidade, empenharam-se em delinear projetos de Estado constituídos, dentre outras questões, a partir de elementos do modernismo, que foram transpostos para a economia, a tecnologia, as reformas legais e institucionais e a expansão nacional, tendo como questão central a criação do “homem novo” (PACHECO; GONÇALVES, 2022, p. 61).

Ciente desta conexão e avesso a tudo o que o fascismo representa, extraio do modernismo apenas o conceito de antropofagia cultural, que é inclusivo e não excludente, pois representa a fricção entre culturas distintas e é neste sentido apenas que utilizarei tal conceito neste trabalho, sem qualquer conexão com o nacionalismo.

Isto posto, a antropofagia pode ser definida como “ethos da cultura brasileira”, constituindo a face de “positividade” do hibridismo (HELENA, 1983, p. 91). Alegoricamente, no ato da “destruição” criadora, na qual o “vitorioso” se alimenta da força do “inimigo derrotado”, o hibridismo seria a força e a antropofagia a arma (HAESBAERT, 2012, p. 8).

³¹ Plínio Salgado foi um escritor, jornalista, poeta, historiador, teólogo e político conservador brasileiro que fundou e liderou a Ação Integralista Brasileira (AIB), partido nacionalista católico de extrema-direita inspirado nos princípios do movimento fascista italiano.

1.4 O conceito de hibridismo cultural

During (1999, p. 1-28) define hibridismo como sendo o processo de combinação dos produtos culturais com elementos novos, produzindo efeitos diferentes em situações diferentes, portanto, falar sobre hibridismo é reconhecer a existência de culturas plurais; é ter a consciência de que a diversidade cultural e a conseqüente intersecção de sociedades distintas possibilitam o surgimento de subculturas. Bhabha (2001) atribui o surgimento de novas materialidades aos entre-lugares:

[...] O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação -singular ou coletiva –que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2001, p. 20).

O termo híbrido foi muito utilizado pela biologia, que assim chamava os cruzamentos entre espécies diferentes. Os propagadores de uma raça superior tomavam como exemplo as infertilidades geradas por meio de alguns cruzamentos genéticos para embasarem suas crenças. No entanto, as pesquisas em botânica publicadas por Gregor Mendel demonstraram que as plantas que passavam por um processo híbrido tornavam-se mais resistentes a mudanças de habitat e clima, tornando-se também mais férteis (CANCLINI, 2011, p. 21). Ainda sobre o hibridismo, Canclini (2011, p.19) afirma que são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Considerando o conceito de Antropofagia Cultural proposto por Oswald de Andrade (1890–1954), que consiste metaforicamente em devorar a influência cultural de outros povos, o resultado desta fusão não seria um reflexo cultural externo, mas uma identidade original e multicultural. O mesmo aconteceria com a música, pois ela é um dos elementos constituintes de diversas culturas. No entanto, o termo ainda gera controvérsia entre muitos autores. Bernd (2004, p. 99), por exemplo, atribui anormalidade ao termo, justificando que este, etimologicamente, vem da palavra “hibris”, que remete à ultraje. Burke (2003, p. 18) vê como positivo o fato do hibridismo incentivar a criatividade, mas considera como ponto negativo a possível perda das tradições regionais. Piedade (2011, p. 105), Canclini (2011, pp. 36-37) e Hall (2001, pp. 47-50) sustentam a ideia de que o tradicional é transnacional e que suas

estruturas pré-existentes também são resultado de hibridismo, portanto também não são fontes puras.

Muito embora o hibridismo seja visto como um fenômeno do século XX, há antecedentes ao longo da história. Segundo Piedade (2011):

[...] quando se fala de “influência”, trata-se de reconhecer as musicalidades constituintes de um estilo, seja pela análise das mais evidentes, contrastivas, ou por uma arqueologia que revela mesmo no mais autorregulado dos estilos uma diversidade de vínculos distantes. Por exemplo, no caso da linguagem musical de J. S. Bach, já é bem conhecido o fato de que este compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, e formas como concerto e *ricercare*. Para o ouvinte regular contemporâneo, entretanto, este eco se encontra fundido na musicalidade bachiana, juntamente com outras musicalidades que constituem seu estilo. Além disso, o estudo da integridade sociocultural das musicalidades nesta fusão pode revelar aspectos sociais, políticos e religiosos importantes para uma compreensão mais funda da música, da pessoa e do tempo de Bach: nexos ativos, reconhecidos na sua época, como as figuras de retórica, e mesmo outros mais subliminares, relacionados a questões políticas e sociais (PIEADADE, 2011, p. 105).

O uso de elementos da música oriental pelo compositor Claude Debussy (1862 – 1918) é um outro exemplo de hibridismo “antecedente”. De acordo com Boulez (1995):

Como a ruptura do círculo do Ocidente se insere na renovação do mundo sonoro proposto por Debussy? Não se trata de um exotismo destinado a satisfazer, a baixo preço, nostalgias de pitoresco. Já se falou suficientemente sobre a impressão que causaram em Debussy o teatro anamita, as danças javanesas, a sonoridade do gamelão, no decurso da exposição de 1889. Paradoxalmente, é o choque de uma tradição codificada de modo diferente do ocidental, mas igualmente forte, que vai precipitar a ruptura da nova música com os elementos tradicionais europeus. Pode-se perguntar se não foi a ignorância de que existiam outras convenções o que provocou uma tal impressão de liberdade. É verdade que as escalas sonoras se afirmavam mais ricas em particularidades que as europeias daquela época, e as estruturas rítmicas se revelavam de uma complexidade muito mais maleável; além disso, o poder acústico dos próprios instrumentos diferia totalmente dos nossos. Mas foi sobretudo a poética dessas músicas do Extremo-Oriente que impôs sua influência corrosiva. (BOULEZ, 1995, p. 41–42).

Como pôde ser visto, a fricção entre a música ocidental com elementos da música oriental fez perceber contrastes que foram sendo diluídos pela aceitação gradual daquilo que era considerado não-música. E assim, o ocidente “incorporou” o oriente (SIQUEIRA, 2007, p. 191).

O mesmo processo se repete ao longo da história, no qual culturas distintas (música, vestimentas, culinária, crenças, língua, relações espaciais, valores e atitude, dentre outros) são

entrelaçadas dando origem a novas culturas e, conseqüentemente, a novas experiências, tornando o hibridismo um elemento importante no desenvolvimento social, pois fomenta a sua constante transformação.

1.4.1 Os tipos de hibridismo

Piedade (2011) classifica o hibridismo em dois tipos: o homeostático e o contrastivo. O homeostático é o que promove um resultado equilibrado, ou melhor, onde ocorre, segundo o autor, uma real fusão. Imagine dois elementos: A e B. Em uma fusão homeostática, A deixaria de ser A propriamente dito; o mesmo ocorreria com B. Da conjunção de ambos surgiria um novo elemento, o híbrido estável C. No outro tipo, o contrastivo, não há fusão, nem equilíbrio. Não há possibilidade do A deixar de ser A, nem do B deixar de ser B; conseqüentemente não haveria um elemento resultante C, mas sim um elemento AB. Sendo assim, o A seria contrastivo ao B em AB e vice-versa; desta forma, o elemento AB preservaria tanto a identidade de um, quanto de outro de forma conjunta e contrastante, tratando-se, portanto, de um hibridismo contrastivo (PIEDADE, 2011, p. 104). Trazendo o raciocínio para o âmbito musical, Piedade (2011) afirma:

Em AB, o elemento A está ali para ser ouvido enquanto A, e o elemento B também se apresenta para o ouvinte como B para o ouvinte. Cada um deles tem um papel na expressão musical e por isso são criados para serem reconhecidos. Ou seja, na composição musical, tanto na improvisação, a enunciação destes elementos é voltada para a audiência em busca de compreensão. Isto configura o viés expressivo, a necessidade de comunicação, a retórica por trás do hibridismo contrastivo (PIEDADE, 2011, p. 104).

Quando se fala em hibridismo musical é muito pertinente associá-lo à musicalidade, pois esta, é uma memória-cultural constituída por amálgamas de elementos musicais e significações diversas. A musicalidade é fruto do meio, ou seja, é desenvolvida e compartilhada culturalmente em comunidades estáveis, tendo como condutores a performance e a audição musical (PIEDADE, 2011, p. 104; HOOD, 1960, p. 55-59). Entretanto, Hood (1960) afirma que um indivíduo proveniente de uma comunidade musical pode, por meio da autodeterminação, absorver a musicalidade de outra comunidade como se fosse um nativo dela (HOOD, 1960, p. 55-56). Tanto Hood (1960) como Piedade (2011) utilizam o termo fricção de musicalidades para descrever o fenômeno. Traço aqui um paralelo com a antropofagia cultural, idealizada por Oswald de Andrade, retomando algumas de suas características já mencionadas nesta pesquisa: assimilar, devorar, retroalimentar-se. Segundo Piedade (2011, p. 105): “A

fricção pode ser vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que se poderia chamar de “fusão de musicalidades”.

Considerando que a musicalidade é uma memória, com o passar do tempo os contrastes provenientes do conflito entre a fricção poderão ser diluídos, tornando-se imperceptíveis. É possível que esta fusão tenha ocorrido de forma permanente na história, colocando este processo na base da invenção das tradições. Aquilo que pode ser percebido por um nativo de uma determinada tradição pode ser proveniente de um contraste que foi diluído e esquecido com o desenrolar da história (HOSBAWM; RANGER, 1983, pp.1-14; PIEDADE, 2011, p. 105).

Quando um indivíduo pertencente a uma comunidade musical entra em contato com a musicalidade de outra comunidade, acaba por fazer leituras específicas sobre aquilo que absorve. Este processo pode influenciá-lo na forma como enxerga os materiais distintos, em um complexo jogo de relações de comparação (SOUZA, 2016, p. 84).

[...] O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos que refrega. [...] A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado (BAUMAN, 2005, p. 84).

O campo de batalha descreve de forma metafórica a busca por uma identidade própria no espaço criativo, que parte de uma separação com relação ao outro. Neste processo, o indivíduo é levado a deformar a tradição por meio daquilo que Harold Bloom chama de “desleitura” ou “desapropriação poética”. No âmbito da cultura e da arte, a forma com que o indivíduo procura compreender e organizar a sua forma de abordar os materiais artísticos desencadeia a busca por um fazer artístico próprio, ou seja, ao lidar com um objeto de leitura, o próprio objeto se modifica (BLOOM, 2003, p. 23). Esta tensão criativa refere-se à luta do artista para superar e se libertar das influências de seus predecessores, buscando criar algo original e autêntico. A tensão estaria entre a necessidade de se inspirar em grandes obras ou culturas musicais do passado e o desejo de se destacar como um criador único. As razões revisionárias presentes na obra “A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia”, de Harold Bloom, abordam como um artista pode superar essa influência e abrir espaço imaginativo na busca da legitimação de uma identidade artística.

Essas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro, e isto não difere em gênero dos atos críticos que todo o leitor forte realiza com todo o texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto é uma “desescrita” assim como toda escrita é uma desleitura (BLOOM, 2003, p. 23).

Desta forma, a teoria de Bloom fornece a intertextualidade delineando tanto os temas relacionados diretamente com a pesquisa, bem como os temas transversais abordados, fornecendo as bases epistemológicas necessárias.

1.5 A Angústia da Influência

O livro “A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia” de Harold Bloom (1930-2019) é considerado a sua obra mais estudada. “Bloom foi um audaz defensor da poesia romântica quando o *New Criticism*³² imperava em Yale, seu âmbito profissional, o que promoveu uma série de calorosos confrontos” (DE CASTRO, 2011, p.1).

A angústia da influência é aquela que traduz o desejo do poeta de ser livre do espectro de um antecessor, que seria, para si, a representação de uma figura paterna.

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada há vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência. (NESTROVSKI, 1996, p. 115).

Segundo a teoria da influência, toda leitura seria uma “desleitura” que promove um desvio da obra predecessora pela sucessora. Neste contexto, Bloom apresenta o conceito do poeta novo, que precisa ser forte o bastante para fazer com que a sua desleitura do passado tenha o poder de criar a ilusão de que ele próprio seja mais bem-sucedido que seu precursor.

Para Bloom não há meio termo: uma vez que não há leitura imparcial, e uma vez que todo poema é a leitura que um poeta faz de si-mesmo-enquanto-poeta diante da leitura do poema de outro poeta, ou o poeta é um leitor forte, isto é, triunfa sobre essa “angústia da influência”, ou é fraco e submerge perante ela (MOLINA, 2003, p. 1).

Sendo assim, por meio da desleitura que os poetas fortes fazem de seus precursores, o seu “espaço de fabulação” é aberto, construindo a história da poesia (MOLINA, p. 2). Segundo Bloom (1995, p. 30): “Para viver, o poeta deve desinterpretar o pai, por meio do ato crucial da desapropriação, que é a reescritura do pai”. No entanto, é importante ressaltar que a angústia da

³² A expressão *New Criticism* refere-se invariavelmente aos nomes e aos trabalhos dos críticos americanos John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Richard Palmer Blackmur, Robert Penn Warren e ao do filósofo Monroe Beardsley, os quais escreveram as suas obras mais influentes durante as décadas de 40 e 50.

influência não é sinônimo de angústia do estilo, portanto, não há a necessidade de que os poetas se pareçam com os seus predecessores (MOLINA, 2003, p. 3). “Já que a influência poética é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança, é de esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes” (BLOOM, 1995, 31).

Para Bloom, a dialética da tradição poética é a própria relação de influência entre poetas, e, portanto, sem o senso crítico, não há escrita, leitura, pensamento e nem ensino (MOLINA, 2003, p. 3).

Não se pode escrever, ensinar, pensar e nem mesmo ler sem imitação, e o que imitamos é o que outra pessoa fez, o que ela escreveu, ensinou, pensou ou leu. Nossa relação com o que informa aquela pessoa é a tradição, pois a tradição é a influência que se estende além de uma geração, um transportar da influência. Tradição, em latim *traditio*, etimologicamente significa uma passagem ou dádiva, uma entrega, uma desistência e, portanto, até uma rendição ou traição. *Traditio*, no sentido que empregamos, é latim apenas na linguagem; o conceito deriva profundamente do Mishnah hebraico, uma entrega oral ou transmissão de precedentes orais, do que se descobriu funcionar, do que foi instruído com sucesso. Tradição é bom ensino, onde “bom” significa pragmático, instrumental, fecundo (BLOOM, 1995, pp. 42-43).

Desta forma, a visão canônica da tradição bem como a formação canônica dos clássicos seriam para Bloom uma dialética, na qual os poetas ao escolherem uma tradição são escolhidos por ela (MOLINA, 2003, p. 3; OLIVEIRA, 2017, p. 47). Sendo assim, não haveria sentido para ele apregoar uma “liberdade” da poesia em relação à academia.

Nada no mundo literário soa tão ridículo para mim como as declarações apaixonadas de que a poesia deve ser liberada da academia, declarações que teriam sido absurdas em qualquer época, mas especialmente dois mil e quinhentos anos depois que Homero e a academia se tornaram indistinguíveis. Pois a resposta para a pergunta: “O que é literatura?” Deve começar com a palavra “literatura”, com base na palavra *literatura*, forjada por Quintiliano, que era a tradução do grego *grammatike*, a arte de ler e escrever concebida como uma atividade dual. A literatura e o estudo da literatura eram, na origem, um conceito único e unificado. Quando Hesíodo e Píndaro invocam as musas, eles o fazem como estudantes, para que sejam aptos a ensinar seus leitores (BLOOM, 1995, pp. 44-45).

É importante ressaltar também que a noção de influência aqui abordada vai muito além de um escritor apropriar-se de forma passiva do que foi escrito por outro. Bloom desenvolveu uma teoria do processo poético, sua preocupação não consistia em realizar um estudo das fontes; portanto, não se trata de um questionamento do senso comum, ou “um conjunto de reflexão e escrita cujos limites são excessivamente difíceis de definir” (CULLER, 1999, p. 12;

DE CASTRO, 2011, p. 6). O que Bloom propõe é uma expansão poética por meio do texto crítico, ou seja, uma desleitura que gera mais desleitura. Segundo DE CASTRO (2011, p. 6), “a diferença entre crítica e poesia seria apenas de grau, nunca de natureza”.

Bloom parece comungar e, não apenas isso, mas trazer uma sofisticação às ideias de Percy Shelley em sua obra “*A Defense of Poetry*”, na qual a imaginação é valorizada em relação aos processos racionais-discursivos do homem (DE CASTRO, 2011, p. 7).

Em *A Defense of Poetry*, [Shelley] tenta provar que os poetas são filósofos; que são os criadores e protetores das leis morais e civis; e que, se não fosse pelos poetas, os cientistas não poderiam ter desenvolvido nem suas teorias nem suas invenções. Os poetas produzem e mantêm a moralidade. Os costumes assim criados são codificados por leis. A função social ou utilidade dos poetas é que eles criam e mantem as normas e costumes de uma sociedade (HUTCHINS; ADLER, 1963, p. 214).

A comunhão das ideias de Shelley e a sua intenção de sofisticá-las é melhor explanado pelo próprio Bloom:

O esforço da crítica é para ensinar uma linguagem, pois o que jamais se aprendeu, mas vem como dom de uma língua, é uma poesia já escrita – uma intuição que derivo de Shelley de que toda língua é a relíquia de um abandonado poema cíclico. Quero dizer que a crítica ensina não como uma linguagem de crítica (uma visão formalista ainda mantida em comum por arquetipistas, estruturalistas e fenomenologistas), mas uma linguagem em que a poesia já está escrita, a linguagem da influência, da dialética, que governa as relações entre poetas como poetas. O poeta em cada leitor não sente a mesma disjunção do que lê que o crítico em cada leitor necessariamente sente. O que dá prazer no leitor pode causar angústia no poeta nele, uma angústia que aprendemos, como leitores, a ignorar, para nosso prejuízo e risco. Essa angústia, esse modo de melancolia, é a angústia da influência, o terreno sombrio e daemônico no qual entramos agora (BLOOM, 2002, p. 75).

Sendo assim, o que existe na verdade não são os poemas, mas uma grande poesia que é escrita permanentemente por todos os poetas. A influência não é a fonte geradora de poesia, ela é a própria poesia, assim como também é arte (DE CASTRO, 2011, p. 7).

A angústia transforma-se em um processo de renovação como um “ciclo vital” do “poeta-como-poeta”. Este ciclo obedece seis estágios que Bloom chama de “revisionary ratios”, ou seja, razões revisionárias mais ou menos arbitrarias que regem a influência entre autores. Estas razões são também defesas psíquicas e tropos de linguagem, mostrando que seu aspecto estrutural é fortemente mutante e, portanto, aberto aos mais variados tipos de transformação (DE CASTRO, 2011, p. 7).

Bloom faz relação entre os tropos e as razões revisionárias, termos que ele tomou emprestado de fontes clássicas, mas que são também revisões de usos contemporâneos, pois

não se trata de uma construção Bloomiana, mas inspirada nas ideias de Kenneth Burke (1897-1993)³³ e redigidos inicialmente por Paul de Man³⁴ (1919 – 1983). A inovação que Bloom apresenta encontra-se no sexto estágio, chamado de Metalepse (DE CASTRO, 2011, p. 7).

1.5.1 As razões revisionárias

- 1) Clinamen: é a que representa o desvio de um poeta sobre um predecessor, ou melhor, a própria desleitura e a base para outras formas de deslocamento. Relacionada com a ironia, é o primeiro passo para desviar-se daquilo que foi apresentado pelo poeta predecessor. Ou seja, o poeta novo se apropria do poema de seu predecessor, mas faz uma leitura distorcida deste, buscando abrir o seu próprio espaço imaginativo de criação, a sua própria voz (DE CASTRO, 2011, p. 8; MOLINA, 2003, p. 14; LIMA, 2009, p. 22; BLOOM, 1991, p. 17).
- 2) Tessera: termo que Bloom toma emprestado de Lacan³⁵ (1901-1981); representa a complementação do predecessor na obra do poeta novo. Relacionado com a sinédoque, o poeta novo não apenas desvia-se do predecessor, mas cria amálgamas sobre as suas ideias, ou melhor, o poeta novo mostra que as suas ideias podem ser mais amplas do que o seu predecessor havia imaginado. Em suma, o poeta novo lê o poema de seu predecessor, retêm seus termos, mas os utiliza como componentes de um sentido maior, como se o precursor não tivesse esgotado todas as suas possibilidades, não tivesse ido longe o bastante (DE CASTRO, 2011, p. 8; MOLINA, 2003, p. 14; LIMA, 2009, p. 22).
- 3) Kenosis: tem como figura de linguagem a metonímia. É o ato de esvaziar-se do outro e, por meio deste esvaziamento, limpar o espaço para uma criação original. Este conceito é muito utilizado na teologia cristã para explicar a pessoa de Jesus Cristo na trindade. No discurso teológico, Jesus Cristo é o Filho/Verbo de Deus, que sendo Deus, a Segunda Pessoa da Trindade, esvaziou-se desta condição, assumindo a condição humana, e assim, abriu uma nova realidade (SANTOS; XAVIER, p. 113). Na teoria de Bloom, a Kenosis é um esvaziamento contextual que gera uma descontinuidade libertadora em relação ao poeta predecessor, abrindo possibilidade para o surgimento de um tipo de poema que a simples repetição de uma inspiração

³³ Filósofo e teórico da literatura estadunidense. Seus principais campos de estudo foram a Estética e a Retórica (HANSEN, 1996, pp. 50-51).

³⁴ Crítico literário e teórico belga (DE GRAEF, 1995).

³⁵ Médico e Psicanalista francês (ROUDINESCO, 1994).

insuflada por este predecessor não permitiria. Desta forma, o poeta forte sobrevive “porque vive na descontinuidade de uma repetição dissolvente e isolante” (BLOOM, 2002, p. 130), pois ao anular a força do predecessor no seu próprio poema, isola a sua identidade em relação à postura deste e o salva de uma transformação em tabu em si e para si mesmo, revelando que ele não é tão absoluto quanto demonstra ser (OLIVEIRA, 2017, p. 46; NITRINI, 1994, p. 151; BLOOM, 2002, p. 125).

- 4) **Daemonização:** Ocorre quando o poeta novo se torna forte, dissolvendo a imagem sublime do predecessor, tornando-se um *daemon*. A daemonização do poeta novo faz com que o seu predecessor seja humanizado, pois o espírito criativo que estava sobre este passa a incorporar de forma muito mais poderosa o poeta efebo³⁶ (NESTROVSKI, 1991, p. 19; BLOOM, 2002, p. 148). A figura de linguagem que caracteriza este estágio é a hipérbole. Exemplo: Jimi Hendrix é considerado por muitos o maior guitarrista de sua época; contextualizando para a razão daemonização, é como se a força criativa de seus predecessores não fosse deles mesmos, mas estivesse na guitarra elétrica. Seria como Hendrix, ao explorar as possibilidades da guitarra elétrica como nenhum outro de seu tempo e, assim, trazendo novas abordagens para a performance e a composição, incorporasse de forma mais poderosa que seus predecessores o espírito da guitarra elétrica, ao ponto de torná-lo não apenas um “possesso”, mas um *daemon*.
- 5) **Askesis:** Esta razão tem com figura de linguagem a metáfora. É a sublimação poética, uma auto purgação que conduz a um estado de solidão. Neste estado, o poeta, tendo se tornado um *daemon*, usa por meio do poder adquirido sua energia contra si mesmo, fragmentando, mutilando tudo o que precisa ser purgado, incluindo o seu predecessor. As realidades de outros “eus”, de tudo o que é externo são reduzidas, fazendo surgir “um novo estilo de severidade” (NESTROVSKI, 1991, p. 19, BLOOM, 2002, p. 169; LIMA, 2009, p. 23).
- 6) **Apophrades:** relacionada à figura de linguagem metalepse, é a razão revisionária na qual o poeta novo apropria-se do seu predecessor, que retorna como se fosse o poeta efebo. Nesse último estágio, o poeta novo alcança a ilusão de confundir-se com o predecessor, que é a sua influência. Inundado por uma solidão imaginativa, o poeta forte abre-se novamente à obra de seu predecessor. No entanto, tendo conseguido o seu próprio estilo, retém agora a prioridade sobre os seus predecessores, libertando-

³⁶ Bloom faz uso do termo “efebo” para referir-se ao poeta novo.

se da tirania do tempo, fazendo-se acreditar que está sendo imitado por seus ancestrais (BLOOM, 2002, p. 191; NESTROVSKI, 1991, p. 19).

Bloom justifica a relação que faz entre as razões revisionárias e os tropos da seguinte forma:

Os tropos [...] são erros necessários sobre a linguagem, que nos defendem, em última instância, dos perigos mortais do significado literal, e mais imediatamente de todos os outros tropos que se interpõem entre o significado literal e a abertura para um novo discurso. Vico diz que todos os tropos se reduzem a quatro: ironia, metonímia, metáfora e sinédoque, o que coincide com a análise feita por Kenneth Burke do que ele denomina “*Os Quatro Tropos Mestres*”, no apêndice de sua obra *A Grammar of Motives*. Seguirei Vico e Burke em minha própria análise, exceto por acrescentar mais dois tropos – a hipérbole e a metalepse – à classe dos tropos mestres que governam a poesia pós-iluminista (BLOOM, 1995, p. 104).

Considerando a complexidade da teoria da angústia da influência, numa tentativa de sintetizá-la, tomo como fundamento a definição dada pelo próprio Bloom (1991): “o tema oculto da maior parte da poesia dos últimos séculos tem sido a angústia da influência, o medo de todo o poeta de que não haja mais nada para ser feito”. Consequentemente, o “medo” – a angústia da influência – seria o grande motor da poética moderna (BLOOM, 1991, p. 190).

Pensando na proposta desta pesquisa, que é o hibridismo entre a música experimental e o blues, a teoria da angústia da influência, por meio de seus estágios revisionários, pode ser aplicada para explorar como os elementos do blues podem ser “distorcidos”, combinados, “negados” ou “possuídos” pelos elementos da música experimental, resultando em uma nova e original expressão musical. É importante destacar também que a guitarra elétrica, instrumento para o qual será direcionada uma composição híbrida original nesta pesquisa, é também uma desleitura do violão.

Embora seu precursor seja o violão, a guitarra elétrica se consolidou como um instrumento independente, com repertório e técnicas próprias. Devido ao acréscimo de elementos como a alavanca trêmolo e o uso de pedais de efeito (distorção, *chorus*, *delay*, *reverb*, dentre outros), nota-se a presença da *tessera* como completude. Isso pois os outros elementos são mantidos, enquanto outros recursos são incorporados. [...]. Há diversas personalidades com notável relacionamento com a guitarra elétrica. Considerando sua desleitura forte, dentre os principais instrumentistas citamos Les Paul (1915-2009), Jimi Hendrix (1942-1970), Eddie Van Halen (1955-2000), Steve Vai (1960) e Tom Morello (1964). Do mesmo modo, o instrumento apresenta um extenso *corpus* de repertório (QUEIROZ DINIZ JUNIOR, 2022, p. 73).

1.6 Guitarra elétrica – Um ícone cultural

As guitarras elétricas surgiram da necessidade de uma amplificação dos seus antecessores, os violões, uma vez que estes ficaram reduzidos a um papel coadjuvante em grandes conjuntos musicais devido ao seu baixo volume sonoro em comparação com os outros instrumentos integrantes (TOLINSKI; DI PERNA, 2016, p. 22 e 23).

As primeiras guitarras elétricas foram produzidas entre as décadas de 1920 e 1930, mas eram protótipos primitivos da guitarra elétrica de corpo sólido moderna. A invenção da primeira guitarra elétrica é atribuída à Paul H. Tutmarc, que para amplificá-la se inspirou no funcionamento interno do telefone, que empregava magnetismo para gerar vibrações vocais. Tutmarc teria feito experimentações em uma guitarra havaiana, adaptando nestas um captador magnético construído com ímãs de ferradura e bobinas de arame que amplificavam a vibração das cordas do instrumento (BLECHA, 2005, p. 1). Na mesma época, George Beauchamp e John Dopyera trabalhavam na criação de guitarras que pudessem gerar uma maior projeção de som. Em um de seus experimentos, eles anexaram um cone de metal na caixa acústica de um violão, dando origem ao *resonator*, melhorando a projeção sonora, porém muito aquém do que desejavam. Foi então que desenvolveram um captador eletromagnético composto por dois ímãs de ferradura e, após ficarem satisfeitos com a eficácia do captador, Beauchamp encomendou a um luthier que construísse uma guitarra projetada com corpo e braço de madeira. É produzida então a primeira guitarra elétrica, que logo foi apelidada de “*frying pan*” (frigideira), por causa do seu formato. Beauchamp apresenta o projeto para Adolph Rickenbacker e ambos formaram uma empresa e começaram a fabricar a primeira linha de guitarras Rickenbacker (DENYER, 1987, p. 55).

A primeira guitarra elétrica semiacústica foi construída por Lloyd Loar. Seu projeto inspirou Orville Gibson a criar o modelo ES-150, que é considerada a primeira guitarra elétrica moderna. No entanto, as primeiras versões do instrumento apresentaram falhas, pois as vibrações de seu corpo oco foram captadas e amplificadas, gerando microfônias e distorções. Essas falhas fizeram com que Les Paul, guitarrista e inventor, desenvolvesse a guitarra com corpo sólido em 1940, que provou ser eficaz para eliminar os problemas apresentados pelo modelo ES-150. Les Paul tenta, sem sucesso, convencer Gibson a produzir o seu modelo, e o projeto foi engavetado (DENYER, 1987, p. 54).

Em 1949, Leo Fender desenvolve uma guitarra de corpo sólido mais leve, a Esquire, que logo foi rebatizada de Fender Telecaster, tornando-se muito popular entre músicos de country, blues e rock and roll. O sucesso da Telecaster convenceu Gibson a visitar o projeto

engavetado e produzir a sua primeira guitarra de corpo sólido, batizada de Gibson Les Paul (DENYER, 1987, p. 56).

Considerando os processos que envolveram as construções das primeiras guitarras elétricas, desde o seu design, ergonomia, formas de captação e projeção sonoras, a desconstrução que este instrumento fez do violão salta aos olhos de tão evidente; mas na década de 1950, essa desconstrução não se limitaria apenas nas características descritas acima, mas também no âmbito social, político e cultural. A guitarra elétrica, nas mãos de músicos como Chuck Berry (1926 – 2017), torna-se um instrumento que dialoga com a juventude, trazendo uma mensagem de inconformidade com a época em que viviam (ROCHA, 2016, p. 33).

A contestação dos valores paternos e das normas tradicionais e conservadoras da sociedade é um traço essencial na formação da identidade juvenil. E esse símbolo de um modo de agir no mundo só se tornou possível com o sucesso do rock que na sua ascensão esteve associado à dimensão transgressora do comportamento juvenil. Como a sonoridade da guitarra desempenha os sons distinguíveis desse gênero musical, todo o campo semiótico relacionado à guitarra, também está conjugado ao *rock'n'roll* como símbolo de uma época e de um estilo de vida libertário (NETO, 2017, p. 116).

Na década de 1960, outros músicos deram continuidade naquilo que Chuck Berry e outros começaram; dentre estes destacam-se os Beatles, Eric Clapton e Jimi Hendrix, que se utilizaram de distorções e microfônias como texturas para as suas composições, trazendo novos horizontes para a música tradicional.

Os Beatles, com suas guitarras elétricas, contribuíram para uma revolução cultural, difundindo novos valores para a juventude mundial, tais como: vestuário, cortes de cabelos e uma posição de crítica às fórmulas de relações hierárquicas na família e no governo. Eles não foram o catalisador de uma nova forma de comportamento, mas propagaram em larga escala um cenário que já vinha se desenhando. De acordo com Sérgio Nogueira (2016):

Foi um momento primordial da história da música, com quebras de paradigmas em relação à música do passado e com a música pop ascendendo e superando barreiras. Por meio dos Beatles a indústria fonográfica descobriu, nesse estilo musical, um novo e lucrativo filão (NOGUEIRA, 2016, p.1).

Ainda nesta década, a música, utilizada como um instrumento de mensagens políticas e culturais, ganha cada vez mais o apoio e o engajamento de outros artistas. O ápice desse momento foi o Festival de Woodstock, ocorrido em agosto de 1969, em Bethel Woods/EUA. Neste evento, em que a juventude celebrava a libertação da imposição da sociedade, a guitarra teve papel de destaque (PELLEJERO, 2020, p. 95). O ponto alto deste festival foi a

apresentação de Jimi Hendrix, que fez de sua guitarra um instrumento de protesto contra a guerra do Vietnã. De acordo com Neto (2017):

Sua transcendência como ícone do movimento hippie ainda cresceria com sua participação no Festival de Woodstock ao executar o hino americano emulando sons de aviões e máquinas de guerra na guitarra reproduzindo ruídos da guerra do Vietnã. Além disso, a indumentária utilizada nos shows era composta por uma variedade de blusas coloridas, calças boca de sino, casaco de pele, chapéus com penas, anéis brilhantes, medalhas e cordões diversos. (NETO, 2017, p. 13).

Ainda sobre Hendrix, Neto (2017) acrescenta:

Jimi Hendrix expandiu todos os atributos essenciais que caracterizam o guitar hero. A começar pela sua história de vida que se assemelha as narrativas dos mitos gregos caracterizados por realizar longas viagens e voltar para a sua terra natal após enfrentar vários desafios. [...]seu trabalho à frente do Jimi Hendrix Experience representa uma ruptura na história do rock e da guitarra elétrica, por introduzir novos valores sonoros a esse universo e, sobretudo, por impulsionar uma nova corrida por inovações técnicas no ramo da indústria musical. A partir daí um novo paradigma tem início: o guitarrista passa a controlar não apenas sua guitarra, mas um arsenal de equipamentos como o amplificador, os captadores elétricos, os efeitos eletrônicos e as técnicas de gravação (NETO, 2017, p. 13).

Desde o início da década de 1960 “a guitarra elétrica tem sido o principal instrumento de música popular, e guitarristas se tornaram *Cult Heroes* ao redor dos quais muitos fãs percebem a música girar” (WAKSMAN, 1994, p. 14). Ele afirma ainda que nesta época houve um aumento significativo do consumo de guitarras elétricas, fazendo com que a revista *Life* publicasse um artigo no qual o instrumento era considerado uma mercadoria básica (“*comodities*”) das famílias americanas. Neto (2017) afirma:

Desde o surgimento do rock nos anos 1950, a produção e o consumo de guitarras superam a venda de todos os instrumentos juntos. Esse mercado composto também por um nicho de aficionados que investe uma soma grande de dinheiro em instrumentos *vintage*, geralmente muito caros e antigos. Eles são adquiridos por colecionadores, homens de meia-idade que buscam reviver os sonhos da juventude e comprar um instrumento usado por seu *guitar hero* de adolescência (NETO, 2017, p. 14).

Sobre a importância dos guitarristas de rock no âmbito da cultura de massa, Neto (2017) afirma:

A proporção mítica obtida pelos guitarristas de rock na cultura de massa, no nosso entendimento, possui algumas diferenças fundamentais comparados a outros momentos da história da música. Dentre elas, três aspectos chamam

atenção: o vínculo à tecnologia de som e imagem, a formação de uma cultura de consumo jovem e a emergência de movimentos sociais contraculturais, cujas propostas de liberdade de expressão são comumente associadas à sensação de tocar uma guitarra (NETO, 2017, p. 15).

A guitarra elétrica contribuiu para a construção de um mercado de consumo voltado para o público jovem, sendo assim, a sua importância na música popular pode estar relacionada a esse fato. Por outro lado, é preciso considerar também o forte apelo da música rock, uma vez que ela veio ao encontro dos anseios de uma geração ávida por mudanças e por uma estética que correspondesse aos seus desejos e gostos, considerando que os seus artistas possuíam a mesma faixa etária que seu público, compartilhando as mesmas experiências e gerando um sentimento de pertencimento a um mesmo grupo social. Numa década de violações civis, guerras e conservadorismo político, a imagem do guitarrista representava um estilo de vida libertário, portanto, subversivo para muitos.

Relacionando a história da guitarra elétrica com a proposta desta pesquisa, é importante destacar que este instrumento contribuiu para o experimentalismo e o hibridismo por meio de novas técnicas e combinações de estilos musicais distintos. No entanto, não foi apenas no âmbito musical que a guitarra elétrica trouxe contribuições, ela também foi um veículo por meio do qual as canções de protestos ecoaram de forma mais contundente em um contexto que veio somar com a segregação racial que já perdurava por mais de um século.

1.6.1 A guitarra elétrica e o contexto sócio-político dos E.U.A na década de 1960

Turbulência é uma palavra que define bem a situação sociocultural e política dos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960. A guerra contra o Vietnã, que já durava mais de uma década e ainda estava longe de terminar, já havia levado à morte milhares de jovens estadunidenses, abalando o país perante a opinião pública, gerando uma série de protestos (LARROSA, 2020; WIEST; McNAB, 2000).

No país à medida que aumentavam as baixas (25. 000 norte americanos já haviam morrido no Vietnã até 1968) e o fim em nada parecia mais próximo, a guerra foi criticada mais geral e intensivamente do que qualquer outra em que havia se envolvido o país (SELLERS; McMILLEN, 1990, p. 406).

No entanto, a Guerra do Vietnã, que era na verdade um problema externo refletindo na situação interna, não era o único problema. Nesta mesma época eclode a revolução negra no país, unificando os movimentos negros em prol de interesses comuns: direitos civis, melhores condições de moradia, participação igualitária na política e na economia, dentre outros. O não

reconhecimento da população branca aos direitos defendidos pelos negros promove o confronto direto entre ambos, resultando em violência e mortes. Com o assassinato de Martin Luther King, pastor protestante e líder negro que encabeçava o movimento pelos direitos civis, o confronto armado entre negros e brancos aumenta, e, com o renascimento do movimento feminista, os problemas só se agravam (CHAGURI, 2022). Segundo Teles (1998, p.17), “paralelo ao movimento feminista e ao movimento negro, ocorreram movimentos estudantis que buscavam transformar a ordem acadêmica e defendiam uma sociedade mais democrática”.

Em fins da década, à medida que entrava em escalada o envolvimento dos Estados Unidos no sudeste da Ásia e terminava o adiamento da incorporação dos estudantes às forças armadas, as queixas se concentravam na guerra: que numerosos jovens universitários consideravam prolongamento de uma nação racista, imperialista e militarizada. Em alguns casos, as energias dos estudantes foram inocuamente canalizadas para experimentos fora do campus, tais como as 'universidades livres' ou 'estalagens de ensino', que reuniram estudantes e professores em longas discussões sobre a guerra (SELLERS; McMILLEN, 1990, p. 410).

Diante destes acontecimentos, o então presidente dos E.U.A, Lyndon Johnson, amargava o fracasso de suas reformas e a situação externa cada vez mais fora de controle. Com a invasão da Tchecoslováquia pela então União Soviética, que pôs fim a Primavera de Praga, um importante movimento pela liberdade política e intelectual, o governo estadunidense se vê sem ação e desmoralizado, tornando mais tensas as relações entre os E.U.A e a U.R.S.S (NOGUEIRA, 2020). Com o desgaste do governo de Johnson, Richard Nixon é eleito presidente em 1968, tendo como proposta de governo a “lei e ordem”.

Como resultado das manifestações pelos direitos civis, foram aprovadas leis de liberdade de expressão e liberdade religiosa, causando furor nas camadas mais conservadoras da sociedade que pressionavam o governo pela adoção de medidas mais drásticas que evitassem a “subversão e o ateísmo” (RODRIGUES; LABATE, 2014, p. 71; TELES, 1998, p. 18).

Quando Nixon assume a presidência, o cenário em que os E.U.A se encontram é de uma sociedade dividida pela guerra, com medo da violência e dos conflitos raciais, com o agravante de não ter o apoio do Congresso e sem mandato popular, tornando muito difícil ter que lidar com os problemas externos e internos (TELES, 1998, p.18).

Buscando uma sociedade menos conservadora, mais justa e democrática, uma parcela significativa de jovens, universitários ou não, tomando por base a “geração Beat” da década de 1950, passou a rejeitar os valores burgueses e tradições do pensamento Ocidental e buscar um estilo de vida alternativo, almejando a auto realização, a emoção, o romantismo e a vida em

comunidades; nascia assim a Contracultura (DE BARROS, 2018, p. 30). “A contracultura produziu um impacto duradouro sobre atitudes norte-americanas em relação aos assuntos importantes como o sexo, casamento, trabalho, lazer, carreira e guerra” (SELLERS; McMILLEN, 1990, p. 412).

Interessados pelas filosofias orientais, os hippies voltam-se para a contemplação e para a procura de experiências místicas, transcendentais, opostas a tudo o que o ocidente representa. Esta confrontação vai verificar-se nos seus gestos: volta-se à Arcádia pastoral, para o homem arcaico e para as comunidades agrícolas, tendo apenas a sabedoria para sobreviver na rua e na cidade; e uma filosofia ativa, possuindo meramente o essencial, opondo-se ao consumo da civilização moderna (GOFFMAN e JOY, 2007, p.19).

Ainda sobre a Contracultura, Teles (1998, p. 21) afirma:

Portanto, a Contracultura (termo criado pela imprensa norte-americana para designar as diversas manifestações culturais ocorridas nos EUA), foi também palco para a realização de grandes festivais de música, onde o rock, enquanto forma de questionamento político por meio de suas letras, veio revelar grupos, músicos e festivais como: Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix, dentre outros, e os festivais de Monterrey - 1967, Altamonte - 1969 e Woodstock - 1969.

Imerso neste contexto sócio-político e cultural no qual se encontra os E.U.A, surge um artista que é considerado por muitos um dos maiores guitarristas do século XX: Jimi Hendrix.

1.6.2 Jimi Hendrix: o artista e a pessoa – Biografia resumida

Johnny Allen Hendrix nasceu em 27 de novembro de 1942, na cidade de Seattle, localizada no estado de Washington, EUA. Johnny, que mais tarde teve seu nome mudado por seu pai para James Marshall e que entraria para a história como Jimi Hendrix, teve uma infância difícil, com muitas privações, consequentes da instabilidade financeira em que viviam seus pais, às vezes tendo que viver sob os cuidados de parentes ou conhecidos. Lucille e Al Hendrix, pais de Jimi, tiveram um relacionamento tempestuoso, que chegou ao fim com o nascimento dos filhos Leon e Joseph (LAWRENCE, 2005, p. 5; MAGALHÃES, 2003, p. 36).

Em 1958, Jimi, aos 16 anos, sofre um duro golpe da vida, a morte de Lucille, sua mãe. Este fato faz com que ele e seu irmão caçula fiquem mais ligados ao pai. Vivendo isolado com seu pai e irmão, Jimi passa a se interessar por música. Seu pai então o presenteia com um violão velho que encontrara numa das casas em que fazia jardinagem (HENDERSON, 1993, p. 52). De acordo com Magalhães (2003, p. 40):

À medida que Jimi melhorava o seu desempenho com o violão, seu pai começou a tratá-lo melhor. Al ficava orgulhoso e sentia que Jimi começava a criar seu próprio mundo e, o que é melhor, um mundo que estava longe daquela triste realidade do negro pobre que atingia a adolescência - roubos, violência, drogas, prisão etc. A música era uma das poucas opções dignas e reconhecidas para os negros. Os músicos negros de jazz e blues eram fonte inspiradora para os jovens daquela idade. Além disso, o rock n 'roll tomava conta do país, criando uma grande expectativa neste meio.

Em 1960, Jimi, com 18 anos, se apresentou como voluntário nas forças armadas dos Estados Unidos, servindo ao exército como paraquedista em Fort Campbell, Kentucky, próximo da cidade de Nashville, sul do país – conhecida como a capital do country e também pelo grande número de músicos de blues que por lá afluíam (LAWRENCE, 2007, p. 32). Com a intenção de amenizar a solidão de seu filho, Al Hendrix presenteia Jimi com uma guitarra elétrica. O novo presente e o ambiente em que ele estava inserido fizeram com que o seu interesse pela música negra aumentasse a cada dia (HENDRIX, 2014, p. 20).

Quando ele recebeu a guitarra do seu pai, ele começou a experimentar com a duplicação do som dos céus. Era como se guitarra elétrica tivesse uma existência terrestre e uma existência aérea. Ele viu que a façanha era ser capaz de fazer a guitarra voar. Ele entendeu os instrumentos de sopro integralmente depois disso e tentou reproduzir não o som deles, mas o sentido do som deles para o ser humano (HENDERSON, 1993, p. 52).

Durante a convivência com os colegas de serviço militar, Jimi conheceu o baixista Billy Cox e formaram juntos a banda “The Casuals”, que animava as festas para os militares de base. Depois de dispensado do serviço militar, Jimi adotou o pseudônimo de Jimmy James e começou a trabalhar como músico de estúdio, tendo gravado com grandes nomes da época, como por exemplo: B.B King, Little Richards, Sam Cooke e Isley Brothers. Quando não estava em turnê, Jimi se apresentava em casas de shows com a sua banda “Jimmy James and the Blue Flames”, além de tocar com o grupo de blues rock “Curtis Knigh and the Squires” (SHADWICK, 2003, p. 92; CROSS, 2005, p. 8).

Em 1966, Hendrix mudou-se para Londres, Inglaterra, e lá conheceu o baixista Noel Redding e o baterista Mitch Mitchel, formando a banda “Jimi Hendrix Experience”. Chas Chander, que havia sido baixista da banda “The Animals”, tornou-se seu empresário, conseguindo apresentações em casas de shows badaladas da capital inglesa, fazendo com que a banda ficasse conhecida entre artistas como Eric Clapton, The Who, The Beatles e Rolling Stones, tornando-se uma sensação na época (EGAN, 2002; SHADWICK, 2003, p. 39).

O primeiro álbum da banda foi lançado no ano de 1967, com o nome de *Are You Experienced?* Seu primeiro single, “Hey Joe” foi muito bem recebido em seu lançamento na Grã-Betanha (FRIEDLANDER, 2015, p. 314). No entanto, Jimi Hendrix só viria a ser respeitado na América ao se apresentar no Monterey Pop Festival, no final do mesmo ano (PRADO, 2009, p. 120).

Depois de lançarem mais dois álbuns – *Axis: Bold as Love* e *Electric Ladyland* – a banda se desfez devido a diferenças criativas. A primeira apresentação de Jimi Hendrix em carreira solo foi no Festival de música de Woodstock, realizado em 1969. No mesmo ano, Hendrix forma a banda “Band of Gypsys” com o baixista Billy Cox (seu velho amigo da época das forças armadas) e o baterista Buddy Miles, lançando um único álbum autointitulado (MERHEB, 2012, p. 126; COELHO, p. 103).

No Festival de Woodstock, Hendrix surpreende a todos com a sua performance em *Star Spangled Banner*, o hino nacional estadunidense, produzindo sons inimagináveis até então para uma guitarra elétrica (FRIEDLANDER, 2015, p. 318). De forma sinestésica, ele parece encarnar todas as turbulências geradas pela Guerra do Vietnã.

Sem necessidade de palavras, recriava literalmente a paisagem sonora da guerra. Não havia nada de simbólico nisso. Muito pelo contrário. Distorcendo o simbólico, Hendrix deixava entrever a deflagração do real que tinha lugar sob sua bandeira. A distorção, no sentido do deslocamento inarmônico – incontrolado e praticamente incontrolável – de uma figura sonora, também é uma forma de abordar a metáfora em sentido literal. O seu objeto (uma nota isolada ou uma passagem complexa) é deslocado (dilacerado) para dar lugar a uma imagem (um conglomerado de perceptos e afetos), nos obrigando a abandonar o plano da representação (dando lugar a um desarranjo dos sentidos e a uma suspensão do sentido). No lugar do intelecto, o corpo – meio sujo, cheio de ruído branco. No lugar da representação, o mundo – objeto opaco, carregado de estática. Simples deslocamentos (PELLEJERO, 2011, p. 96).

Em sua apresentação em Woodstock, Hendrix parecia sinalizar de que apesar de assustadora e de proporcionar estragos irreparáveis, a Guerra do Vietnã passaria, assim como as leis de segregação haviam passado.

Jimi Hendrix morreu em Londres, em 18 de setembro de 1970, devido a uma overdose de barbitúricos, aos 27 anos. O guitarrista deixou várias gravações inéditas que resultaram em 12 álbuns póstumos. Jimi Hendrix foi introduzido no Rock Roll Hall of Fame em 1992, sendo considerado como um dos músicos mais influentes do século XX (BROWN, 1997, p. 34).

2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS APLICADOS ÀS COMPOSIÇÕES

Esta seção pretende demonstrar, por meio de exemplos extraídos de músicas de compositores consagrados do blues e do guitarrista e compositor experimental Derek Bailey, como é feita aplicação dos elementos constitutivos em suas composições, evidenciando o vocabulário que delinea o texto musical e forma a linguagem própria de cada estilo. Este vocabulário norteará a elaboração dos exercícios composicionais que verificarão a viabilidade de um hibridismo entre o blues e a música experimental.

2.1 Robert Johnson

Robert Johnson (1911-1938) é considerado por muitos estudiosos, músicos e apreciadores do blues como o maior cantor do gênero de todos os tempos e um dos maiores músicos do século XX. É também um dos responsáveis pela padronização do blues de 12 compassos (KOMARA, 2007, pp. 63 a 68). Segue abaixo trechos musicais extraídos de algumas de suas composições:

2.1.1 Sweet Home Chicago

A frase abaixo é um *turnaround* padrão muito utilizado pelo compositor em progressões I-IV-I-V. O movimento cromático formado pelas inversões de acordes no compasso 2 fortalece a sensação conclusiva da frase. O cromatismo presente nos *turnarounds* pode ser um elemento a ser explorado em um hibridismo pois, assim como no blues, em que esse tipo de frase marca o início e o final de um trecho musical, também poderá ser um ponto de transição, ou de fricção entre uma sonoridade bluesística e uma sonoridade experimental.

Figura 15 - Sweet Home

Fonte: RUBIN, 1991, p. 17

No *lick* abaixo, extraído dos compassos 10, 11 e 12 do primeiro verso da mesma música Robert Johnson faz uma série de *bends* de $\frac{1}{4}$ de tom, intercalando terças menores (sol) e terças

maiores (sol#) em um verdadeiro jogo de terças que, combinadas com a quinta justa que ele mantém fixa na 7ª casa da primeira corda, criam uma tensão que alcança resolução na nota mi, fundamental do acorde de tônica, tocada no final do compasso.

Figura 16 - Sweet Home - Parte 2

The musical score for 'Sweet Home - Parte 2' is presented in two systems. The first system shows a sequence of eighth notes on the first string (8-8-8-8-8) and a triplet of eighth notes on the second string (4-3-0). The second system shows a series of chords: E, A, E, E7, E°, Am, E7, and B7/F#. The tablature includes fingerings for each note and chord, such as 8-8-8-8-8-0-2-0 for the first system and 4-3-0-2-0-1-0 for the second system.

Fonte: RUBIN, 1991, p. 17

2.1.2 Kind Hearted Woman Blues

No quarto compasso do solo de violão da música “*Kind Hearted Woman Blues*”, Robert Johnson toca uma sofisticada série de “*double stops*”,³⁷ combinando as notas diatônicas (mi, lá, si, ré e fá#), respectivamente, quinta justa, fundamental, nona, quarta justa e sexta maior, com notas da escala de blues (sol e dó; ou seja, a sétima menor e a terça menor) sobre o acorde de A7.

Figura 17 - Lick 1

The musical score for 'Lick 1' is presented in two systems. The first system shows a sequence of eighth notes on the first string (8-10-8) and a triplet of eighth notes on the second string (7-8-7). The second system shows a series of chords: A7, A7, A7, and A7. The tablature includes fingerings for each note and chord, such as 8-10-8-7-8-7-5-5 for the first system and 9-9-7-5-5-4-0-1 for the second system.

Fonte: RUBIN, 1991, p. 11

2.1.3 Dead Shrimp Blues

Nos compassos 5 e 6 do segundo verso da música, Johnson soa inovador para a sua época (RUBIN, 1991, p. 36). No *lick* abaixo, ele faz um *bend* de $\frac{1}{4}$ de tom, repetindo a nota dó, alcançando a *blue note*, seguido por um rápido *hammer-on/pull-off* da nota lá (quinta justa) para

³⁷ Chama-se de *double stop* a forma de digitar duas notas em cordas adjacentes, na mesma casa (FARIA, 2009, p. 49).

a nota si (sexta maior), voltando novamente para a nota la e encerrando em fá sustenido. É interessante observar como Johnson mantém as notas mi e lá em semínimas, enquanto toca o lick sincopado nas duas primeiras cordas (mi e si).

Figura 18 - Dead Shrimp Blues

Capo II D7/F#

Fonte: RUBIN, 1991, p. 36

2.1.4 Hell Hound on my trail

No compasso 2 do primeiro verso, Johnson faz um *lick* de *bend* clássico, mas em uma forma pouco usual. Sobre o acorde de B7 (V), ele faz um *bend* de $\frac{1}{4}$ de tom na nota mi# (quarta aumentada), ao mesmo tempo em que mantém a nota lá (sétima menor) presa. Segundo Rubin (1991, p. 54), geralmente em situações harmônicas parecidas, Johnson faria o *bend* na terça menor (ré), mantendo a quarta aumentada (mi#) presa, mas nas cordas graves (bordões).

Figura 19 - Hell Hound On My Trail

B7

Fonte: RUBIN, 1991, p. 54

2.1.5 Cross Road Blues

Esta é uma das músicas mais polêmicas de Robert Johnson, pois há uma lenda que diz que pouco antes da meia-noite, no cruzamento das rodovias U.S Highway 61 com a U.S Highway 49, Johnson chega empunhando o seu violão. Logo em seguida, um sujeito misterioso vestindo um traje preto chega, toca em seu ombro, pede o seu violão, afina e toca. O homem

então devolve o violão à Robert Johnson; estava selado o pacto, o sujeito misterioso era nada mais, nada menos que o próprio diabo. Johnson teria, depois do ocorrido, adquirido uma habilidade musical inigualável. Na música *Cross Road Blues*, supostamente Johnson estaria cantando sobre o momento (ABAL; TROMBETTA, 2011, p. 8).

Em *Cross Road Blues*, Robert Johnson utiliza a afinação do violão em lá aberto, facilitando o uso do *bottleneck*³⁸. A música inicia com Johnson atacando as notas si e ré em um slide ascendente, repetindo o processo nas notas sol, si e sol, uma oitava abaixo; ainda no segundo compasso, há uma mudança de andamento, fugindo um pouco dos padrões do gênero.

Figura 20 - Cross Road Blues

Open G Tuning
 ① = D ④ = D
 ② = B ⑤ = G
 ③ = G ⑥ = D

Fonte: RUBIN, 1991, p. 37

2.2 Elmore James

Elmore James (1918-1963), nasceu no Mississippi na segunda década do século XX. O guitarrista era considerado o “Rei da guitarra slide”, pela sua notável técnica de *bottleneck*. James utilizava com frequência a afinação da guitarra em Ré aberto, como demonstrado nos exemplos abaixo.

2.2.1 Dust My Broom

No exemplo abaixo, James explora as técnicas de *slide*, fornecendo uma textura muito próximo da voz, pois uso do *bottleneck* favorece a sonoridade do “lamento” vocal, muito almejada pelos tocadores de blues.

³⁸ Bottleneck, é um caniço de vidro (frasco de medicamentos, gargalo de garrafa), ou de metal colocado nos dedos 3 ou 4 da mão esquerda para deslizar sobre as cordas, gerando um interessante efeito de slide, muito utilizado no blues.

Figura 21 - Dust my Broom

Open D Tuning
 ① = D ④ = D
 ② = A ⑤ = A
 ③ = F# ⑥ = D

Fonte: ELLIS, 2005, p. 78

2.2.2 The Sun is Shinning

Neste exemplo, James inicia a frase com a escala pentatônica de G (IV) de forma descendente, incluindo a terça menor do acorde em questão (si bemol), porém resolvendo logo em seguida na terça maior (si); demonstrando como ele costumava usar o jogo de terças. Outra característica marcante é o uso de apojeturas que repousam nos intervalos de sétima menor e quinta dos acordes da progressão, evidenciando a sonoridade bem característica do gênero.

Figura 22 - The Sun is Shinning

Fonte: ELLIS, 2005, p. 78

2.3 B.B King

Riley B. King (1925-2015), mais conhecido como B.B King, influenciou uma geração de guitarristas dos mais variados gêneros musicais. Uma de suas técnicas mais conhecidas é o vibrato, que King executava de uma forma bem peculiar: girando o pulso. Sua forma de frasear é simples, mas ao mesmo tempo sofisticada, misturando elementos de outros gêneros musicais, como o jazz, o country, além do blues tradicional (BUK, 1992, p. 7). O trecho musical abaixo é um exemplo dos elementos utilizados por B.B King.

2.3.1 The Thrill Is Gone

Considerado um hino do blues, este é um dos maiores sucessos de B.B King, presente em todas as listas que elegem os maiores clássicos do gênero. O trecho transcrito faz parte da

introdução da música, onde é possível verificar muitos dos elementos considerados clichês no gênero blues, como: escala pentatônica, *bends* e vibratos. Entretanto, a maior dificuldade está na interpretação, pois, apesar da aparente simplicidade técnica, não é tão fácil soar com toda a expressividade que o gênero exige. O uso de escalas pentatônicas intercaladas com arpejos em *hammer-ons* e *bends* completam a introdução.

Figura 23 - The Thrill is Gone

The image displays a musical score for the song "The Thrill is Gone" in 4/4 time, with a tempo of 96 BPM. The score is presented in three systems, each containing a standard musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The first system covers measures 1 through 3, the second system covers measures 4 through 6, and the third system covers measures 7 through 9. The notation includes various techniques such as bends (marked "full"), vibrato (indicated by wavy lines), and hammer-ons. The TAB staff uses numbers 7 through 13 to denote fret positions and includes symbols like "x" for muted strings. The key signature is one sharp (F#), and the piece begins with a treble clef and a common time signature of 4/4.

Fonte: (Completely Well, 1969) – Transcrição própria

2.4 Freddy King

Freddy King (1934-1976) ficou muito conhecido pelo seu estilo floreado e agressivo. As frases extraídas da música *Going Down* são exemplos claros disso. Simples e precisas, suas frases fazem extenso uso da escala de blues em Ré maior (tonalidade da música) e de técnicas comuns no gênero, como *bends*, ligaduras e *slides*.

2.4.1 Going Down

No exemplo 1, Freddy usa muito o *reverse bend*, que consiste em arquear a corda antecipadamente e tocá-la para voltar à sua nota de repouso. A harmonia é a tradicional estrutura de 12 compassos em torno dos acordes I, IV e V. Nesta música em particular, Freddy King não toca as partes rítmicas, preferindo fazer um *lick* e outro depois de cantar uma estrofe da letra.

Figura 24 - Going Down – Ex. 1

Fonte: Guitar Class, 1998, p. 98

2.4.2 Going Down 2

Neste exemplo, o grande destaque é a forma como Freddy King usa o *bend*. O primeiro *bend* é de apenas um tom, enquanto que o segundo é de dois tons, exigindo mais força da mão esquerda, além de precisão para afinar a nota desejada.

Figura 25 - Going Down – Ex. 2

Fonte: Guitar Class, 1998, p. 98

2.4.3 Going Down 3

Neste exemplo, temos uma frase que sintetiza as técnicas usadas por Freddy King: *bends*, ligaduras e *slides*.

Figura 26 - Going Down - Exemplo 3

Fonte: Guitar Class, 1998, p. 98

2.5 Uma outra perspectiva

Considerando as estruturas de 8 e 12 compassos, que são as que mais se solidificaram por conta dos registros em gravações desde os tempos das “*race records*”, consolidando-se como um dos elementos constitutivos do blues e de inegável importância, o que melhor define

a sonoridade do gênero é a forma com que o discurso musical e suas articulações são trabalhadas, isso porque a progressão harmônica do blues é sempre a mesma. Se compararmos o blues com a bossa nova, por exemplo, veremos que nela é dada uma maior importância ao discurso harmônico, ou melhor, ao encadeamento de acordes; já no blues, a lógica parece inverter-se, ou melhor, para se evitar uma eterna repetição, o gênero aborda de forma mais incisiva o seu discurso melódico, trabalhando a sua expressividade ao máximo possível. Sendo assim, essa construção do discurso musical, que logicamente faz parte de todos os gêneros musicais, se demonstra ainda mais intensa, como se quisesse escancarar todas as aflições da alma humana. Os exemplos musicais extraídos de algumas das mais conhecidas composições do gênero, que vimos anteriormente demonstram toda essa busca pela expressividade no discurso musical do blues. Sendo assim, julguei necessário abordar os elementos mais importantes na construção do discurso, exemplificando como são utilizados no contexto do gênero, são estes: o desenvolvimento motivico, a variação rítmica e a dinâmica.

2.5.1 Desenvolvimento Motivico

Smith (1994, p. 57) define os motivos como ideias melódicas com poucas notas que se repetem e podem ser alterados dentro de uma determinada tonalidade, ou transportada para outras tonalidades.

1. Exemplo: é um motivo de três notas utilizando a escala pentatônica de lá menor. O motivo é apresentado e, em seguida, mantém uma sequência começando por notas diferentes. Neste exemplo fica evidente o emprego da técnica de *Pull-off* (ligadura descendente), que constitui um dos elementos constitutivos do blues.

Figura 28 - Motivo - Exemplo 1

The figure displays musical notation for a blues motif. It is presented in two systems: a treble clef system and a bass clef system. The treble clef system shows a melodic line in 4/4 time, starting with a motif of three notes (G4, F4, E4) and followed by a sequence of four variations. The bass clef system shows the corresponding guitar tablature, with fingerings (8, 5, 5, 8, 5, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 5) and a pull-off technique indicated by a horizontal line with a downward arrow. Below the tablature, four chord diagrams are shown, representing the harmonic accompaniment for the motif and sequence.

Fonte: SMITH, 1994, p. 57

2. Exemplo: é um motivo de cinco notas, utilizando também a escala pentatônica de lá menor de forma ascendente.

Figura 27 - Motivo 2

Musical notation for Motivo 2, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a guitar tablature below. The melody consists of eighth notes and a quarter note, with a sharp sign on the second measure. The tablature shows fret numbers 5, 7, 5, 5, 7, 6, 7, 5, 5, 8.

Fonte: SMITH, 1994, p. 58

2.5.2 Variação Rítmica

Outro elemento apontado por Smith (1994) para a construção de frases musicais interessantes, não apenas no blues, mas em qualquer gênero musical, é a variação rítmica. Os exemplos abaixo são do guitarrista Muddy Waters:

1. Exemplo – *Lick* de Muddy Waters n° 1:

Figura 28 - Variação Rítmica 1

Musical notation for Variação Rítmica 1, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a guitar tablature below. The melody includes a triplet of eighth notes. The tablature shows fret numbers 5, 8, 5, 7, 5, 5, 5, 7, 5, 7.

Fonte: SMITH, 1994, p. 60

2. Exemplo – *Lick* de Muddy Waters n° 2

Figura 29 - Variação Rítmica 2

Musical notation for Variação Rítmica 2, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a guitar tablature below. The melody includes a dotted quarter note and eighth notes. The tablature shows fret numbers 5, 8, 5, 8, 5, 5, 7.

Fonte: SMITH, 1994, p. 60

2.5.3 Dinâmica

É algo muito comum no blues o compartilhamento de frases de um músico para outro (*licks*), isso acontece porque muitos músicos de blues, assim como de outros gêneros musicais populares, aprenderam a tocar tirando músicas de seus artistas preferidos, utilizando cada frase aprendida como elemento para compor suas próprias músicas. Desta forma, uma das maneiras encontradas pelos novos músicos era criar variações dos *licks* extraídos, como também mudar a acentuação de determinadas notas das frases, intercalando as células musicais entre maior e menor intensidade. Exemplo:

Figura 30 - Dinâmica

Fonte: SMITH, 1994, p. 61

2.6 O Experimentalismo de Derek Bailey

Derek Bailey (1930-2005) foi um guitarrista, compositor e um dos pioneiros da Improvisação Livre, tendo contribuído para o desenvolvimento do referido estilo musical na Europa desde a década de 1960 (CLARK, 2009, p. 121-122). Além de suas performances, Bailey reuniu-se e dialogou com improvisadores das mais variadas tendências, dentre os quais estão Cecil Taylor, Misha Mengelberg, Steve Lacy, Yves Robert, Anthony Braxton, Noël Akchoté, Han Bennink, John Zorn e Daunik Lazro. Derek Bailey foi ainda fundador da *Music Improvisation*, além do selo *Incus Records*, juntamente com o saxofonista Evan Parker e o percussionista Tony Oxley (COOK, 2005, p. 28; WATSON, 2004, p. 25).

Inicialmente, Bailey se interessou brevemente pela escolha prévia dos materiais sonoros que seriam utilizados e pela notação de suas composições. Destes procedimentos surgiram as “*Three Pieces For Guitar*”, compostas entre os anos 1966 e 1967. Admirador do Serialismo de Anton Webern, Bailey tentou explorar esta técnica de composição em suas primeiras

criações (BROOKS, 2011, p. 11 e 12), fato que pode ser comprovado pelo uso recorrente dos tricordes (0 1 3) e (0 1 4), presentes, por exemplo, na Sinfonia Opus 21 e no Concerto Opus 24 de Webern (KARAOL, 2014, p. 729-739), e que podemos verificar posteriormente no trecho analisado de “E” e nas transcrições das obras “*Piece For Guitar n° 1*” e “*Piece For Guitar n° 2*”.

A Improvisação Livre idealizada por Bailey se opõe às tendências e parâmetros estilísticos claramente definidos, sendo denominada pelo compositor de “não-idiomática”. Entretanto, os seus esforços para resistir aos estilos musicais tradicionais e sua forma de tocar, acabaram por formar um novo idioma (BROOKS, 2011, p. 4).

Brooks (2011, p.13) demonstra, por meio da análise da peça “E” de Bailey, como o compositor organizava o material sonoro do qual extraia suas harmonias e melodias.

Na peça em questão, pode-se notar que o compositor usa com bastante recorrência o tricorde (013), tanto de forma isolada, quanto em grupos maiores de notas. No último compasso do terceiro sistema (extraído da peça), Bailey toca uma frase que passa por quase todas as notas cromáticas, com exceção das notas si, do sustenido, sol sustenido e mi. Esta linha melódica demonstra saltos intervalares frequentes, muitas vezes exigindo harmônicos e execução de notas atrás da ponte da guitarra. São onze saltos de mais de uma oitava, enquanto a passagem perfaz um alcance melódico total de quase quatro oitavas.

Figura 31 - "E" - Derek Bailey - Análise

Derek Bailey - E - Opening harmonies and melodies

The figure displays three systems of musical notation for the opening of Derek Bailey's piece "E".

- System 1:** Shows the beginning of the track. It features two guitar chords: [5,9,10,11,0] (01237) and [10,0,1,2] (0124). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.
- System 2:** Continues the harmonic structure with chords [10,0,1,3] (0235), [10,0,1] (013), and [9,11,0] (013). A note above the third chord indicates "chromatic space between A and Eb tritone filled in". A measure duration of 19" is noted below the first chord.
- System 3:** Shows a melodic line with various intervals and tempo ratios. It includes notes with durations like 177, 122, 133, 111, and 158. Tempo ratios (1:1, 7:10, 3:4, 3:5) are indicated below the notes. A measure duration of 22" is noted below the first note, and 33" is noted below the final measure. A note above the final measure indicates "(contains all chromatic pitches except for E)".

Particularmente, penso que o estilo de tocar de Bailey não deva ser classificado como não idiomático, isto porque a Improvisação Livre, quando criou regras para consolidar-se acabou por se tornar idiomática; portanto, a classificação de idiomático radical dada por Brooks (2011, p.13) talvez seja a mais apropriada, considerando que Bailey ampliou as possibilidades sonoras da guitarra elétrica. O compositor incentivou a reconsideração do que a música para a guitarra pode ser à luz do que ela é e já sabemos que é, por meio da abordagem criativa dos materiais sonoros e das técnicas empregadas, que podem ser percebidas através da escuta e da análise de suas obras.

2.6.1 Clinamen sobre duas peças de Derek Bailey

Retomando o conceito proposto por Harold Bloom, Clinamen ocorre quando o poeta novo se apropria do poema do seu predecessor, mas faz uma leitura distorcida deste, buscando abrir o seu próprio espaço imaginativo de criação, a sua própria voz (DE CASTRO, 2011; MOLINA, 2003; LIMA, 2009; BLOOM, 1991). Sendo assim, resolvi transcrever as obras “*Piece For Guitar n° 1*” e “*Piece For Guitar n° 2*”, extraindo elementos que, sendo frutos da minha desleitura destas obras, poderiam desembocar em materiais sonoros que julguei interessantes para a elaboração de estruturas harmônicas e frases melódicas, conforme será visto a seguir.

2.6.2 Transcrição de Piece For Guitar N° 1

Figura 32 – Transcrição 1

Derek Bailey

The transcription shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Six elements are circled and labeled 'El. 1' through 'El. 6'. Below the staff is a guitar tablature with six strings and fret numbers. The tablature for El. 1 is 8-6 on the 6th string and 9 on the 5th. El. 2 is 9-7-10-6-6 on the 6th string and 5-6-7 on the 5th. El. 3 is 11-0-10 on the 6th string. El. 4 is 11-0 on the 6th string and 6-9-10 on the 5th. El. 5 is 9-9-7-7 on the 6th string. El. 6 is 10-8 on the 6th string and 7 on the 5th.

6

El.7 El.8 El.9 El.10 El.11 El.12

mf pp

12

El.13 El.14 El.15 El.16 El.17 El.18 El.19 El.20

TAB

Standard notation and guitar tablature for measures 6 through 20. The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The guitar part is written in a mix of standard notation and tablature. The tablature shows fret numbers for each string. The score is divided into two systems, with measures 6-11 in the first and measures 12-20 in the second. The first system includes dynamic markings *mf* and *pp*. The second system includes a *p* marking.

Fonte: Derek Bailey (This Guitar Álbum, 2013)

2.6.3 Transcrição de Piece For Guitar n° 2

Figura 33 - Transcrição 2

Standard notation and guitar tablature for measures 1 through 4. The score includes a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The guitar part is written in a mix of standard notation and tablature. The tablature shows fret numbers for each string. The score is divided into two systems, with measures 1-2 in the first and measures 3-4 in the second. The first system includes a *p* marking.

8 Fine

El.21 El.22 El.23 El.24 El.25 El.26 El.27

TAB 0 0 8 9 12 11 9 10 10 9 7 7 6 7 10 9 11 12 12 9

mf Geometrizações

16 D.C. al Fine

TAB 13 12 9 13 13 9 10 10 12 11 9 8

pp

Fonte: Derek Bailey (This Guitar Álbum, 2013)

2.6.4 Organização do material sonoro extraído de Piece For Guitar n° 1 e 2

a. Tricordes Seleccionados

Figura 34 - Tricordes

El.1 El.3 El.4 El.5 El.7 El.8 El.11 El.12 El.14

(0 1 2) (0 1 4) (0 1 5) (0 3 5) (0 1 2) (0 5 6) (0 1 2) (0 1 4) (0 3 4)

10 El.16 El.20 El.21 El.22 El.23 El.24 El.25 El.26 El.27

(0 1 6) (0 4 5) (0 1 5) (0 5 6) (0 1 6) (0 4 5) (0 1 5) (0 5 6) (0 1 5)

b. Tetracordes Seleccionados

Figura 35 - Tetracordes

El. 2 (0 1 5 6) El. 5 (0 1 5 6) El. 9 (0 1 4 5) El. 13 (0 1 4 8) El. 15 (0 1 4 5) El. 17 (0 1 5 6)

2.6.1 As coleções na perspectiva das fôrmas de mão e isomorfismos

c. Tricordes selecionados em fôrmas de mão

Figura 36 – Tricordes em fôrmas de mão

El. 1 El. 3 El. 7 El. 8 El. 12 El. 14 El. 16 El. 20

d. Tetracordes selecionados em fôrmas de mão

Figura 37 - Tetracordes em fôrmas de mão

El. 2 El. 5 El. 9 El. 13 El. 15 El. 17

e. Isomorfismos

Figura 38 – Isomorfismos

El. 11

8 x x x x 8 x x x x
 -1-2-4- 1-2-4-

2.6.2 Considerações sobre fôrmas de mão, isomorfismos e geometrizações

Ao transcrever as miniaturas “*Piece For Guitar*” n° 1 e n° 2, constatei que era possível utilizar as fôrmas de mão geradas pelas estruturas harmônicas (bicordes, tricordes, tetracordes) elaboradas por Bailey para extrair motivos melódicos de notas no entorno destas fôrmas (Figura 37). Tal procedimento permitiu que eu pudesse inclusive improvisar apenas movendo as fôrmas para outras casas e cordas, ou criando inversões destas. Não é possível afirmar com certeza que Derek Bailey utilizava esses artifícios em suas improvisações; é muito provável que seja apenas uma desleitura minha em relação ao seu processo composicional. No entanto, ao considerar a Improvisação Livre, que tem como uma das características a composição instantânea, na qual o compositor lança mão de um extenso vocabulário musical e também da memória motora para a criação musical, pensar pela perspectiva das fôrmas de mão pode ser um facilitador de tal processo. A experiência com o uso de tal mecanismo me permitiu contemplar novas possibilidades na criação, um novo território a explorar. Ao tocar o trecho da peça, que eu denominei de “elemento 11”, percebi que as estruturas ali contidas são idênticas, mudando apenas de corda, chamei estas estruturas de isomorfas (pegando o termo emprestado da matemática)³⁹.

Na miniatura “*Piece For Guitar*” n° 2, o compositor faz uso de geometrizações em linhas diagonais ascendentes e descendentes, conforme destacado no exemplo abaixo, integrando movimento e harmonia, ou seja, as relações harmônicas surgem em consequência de tais movimentos, resultando em efeitos sonoros que são derivados desta mecânica.

Figura 39 - Geometrizações



³⁹ Dois objetos são isomorfos quando a propriedade de um é preservada em outro, desta forma, o que é verdade em um, também é verdade em outro (AWODEY, 2006, p. 11).

Tal procedimento me remeteu aos exercícios presentes nos volumes 3 e 4 da *Série Didáctica*, do violonista Abel Carlevaro (CARLEVARO, 1975, p. 54), como pode ser observado no exemplo abaixo:

Figura 40 - Geometrização – Ej. 113 (Carlevaro)

The image displays a musical score for Exercise 113 by Abel Carlevaro. It consists of two systems of music. Each system has a melodic line in treble clef and a guitar tablature below it. The first system begins in 9/8 time and transitions to 6/8 in the second measure. The second system starts in 6/8 and transitions to 9/8 in the second measure. The tablature uses numbers 1, 2, and 4 to indicate fret positions. Brackets and vertical lines are used to group notes and indicate specific techniques or fingerings. The melodic line includes various intervals and accidentals, such as sharps and naturals.

Fonte: CARLEVARO, 1975, p. 54

A notação auxiliar em tablatura nos dá uma visão mais precisa das geometrizações utilizadas por Carlevaro, pois permite visualizar o mecanismo sendo desencadeado no braço da guitarra/violão.

Intencionalmente ou não, Derek Bailey se utiliza do idiomatismo presente na escola do violão para abrir novas possibilidades em suas composições atonais para a guitarra elétrica, mas esvaziando-se do seu contexto original, ou melhor, ele usa a mecânica da execução violonística “esvaziada” de seu contexto harmônico tonal, vindo ao encontro do conceito de razão revisionária denominada por Bloom como “*Kenosis*”, na qual, como já foi mencionado antes, tem como figura de linguagem a metonímia, ou seja, a parte pelo todo. Sendo assim, Bailey aborda a ideia de geometrização, que conforme foi visto, é um elemento idiomático na escola violonística de Carlevaro e a insere dentro de um contexto que surge com a proposta original de ser avesso a qualquer sistema; um anti-idioma (COSTA, 2016, p. 280).

Isto posto, as fôrmas de mão, conectadas aos isomorfismos e geometrizações, extraídas de tais peças, e os elementos do blues apresentados na seção 1, servirão de ferramentas nos processos de criação musical que estarão presentes neste trabalho, conforme será visto na próxima seção.

3 DIÁRIO DE EXERCÍCIOS COMPOSICIONAIS – AS MINIATURAS

O próximo procedimento, depois de separar o material sonoro a ser utilizado nas composições, foi escolher a formação instrumental para a qual eu escreveria. Em um primeiro momento, pensei em escrever para guitarra elétrica e banda, mas optei por escrever para guitarra solo a duas vozes, assim como faziam os guitarristas de blues Robert Johnson e Big Bill Broonzy. Exemplo:

Figura 41 - Hey Hey

Big Bill Broonzy

The musical score for 'Hey Hey' by Big Bill Broonzy is presented in two systems. The first system (measures 1-4) shows a guitar melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of eighth and quarter notes, including slurs and bends. The bass line is an ostinato pattern of eighth notes, with fret numbers 0, 2, 3, 8, and 9 indicated. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line, with similar rhythmic and melodic patterns. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8.

Fonte: SULTAN, 1993, P. 16.

No exemplo acima, extraído da música “*Hey Hey*” de Big Bill Broonzy, o compositor mantém os baixos em ostinato enquanto toca as linhas melódicas, preenchendo os espaços, gerando movimento rítmico e referência harmônica. Tal procedimento dispensa outro instrumento de realizar a condução harmônica.

O próximo passo foi compor miniaturas nas quais eu pudesse colocar em prática alguns elementos do blues, juntamente com os baixos em ostinato no acompanhamento. Desta forma, preferi compor a primeira das miniaturas nos parâmetros do blues tradicional de doze compassos, deixando para abordar os elementos fôrmas de mão, isomorfismo e geometrização, de forma progressiva ao elaborar outras miniaturas.

3.1 Miniatura blues n° 1

A peça começa com um tema composto por motivos em colcheias, semínimas e tercinas. Os elementos pergunta e resposta, jogo de terças e *hammer-ons* foram fundamentais para a construção da primeira frase.

Figura 42 - Frases 1 e 2

The musical score for 'Frases 1 e 2' is presented in two systems. The first system consists of three measures: 'Pergunta' (question), 'Resposta' (answer), and 'Jogo de terças' (tritone play). The second system consists of two measures, each starting with a triplet. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers and bar lines. The tempo is marked as quarter note = 100. The first system is labeled 'Pergunta', 'Resposta', and 'Jogo de terças'. The second system is labeled '3' and '3'.

A frase consequente foi elaborada sobre a escala pentatônica de lá menor, fazendo o uso dos elementos: *hammer-ons*, *bends* e *double stops*. O uso da escala pentatônica menor sobre o acorde maior de mesma fundamental, trouxe uma sonoridade “agridoce”, gerada pelo choque entre a terça menor da escala e a terça maior do acorde. O baixo em ostinato no estilo Robert Johnson e Big Bill Broonzy foi mantido em toda a miniatura. Apesar deste estilo de blues ser tocado majoritariamente no violão com cordas de aço, me agradei muito da sonoridade gerada pela guitarra elétrica com uma ligeira saturação.

Figura 43 - Frases 3 e 4

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled '5', contains three measures. The first measure features a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (5, 6, 5) on the TAB, with the annotation 'Hammer-on'. The second measure has a quarter note on the staff and a quarter note on the TAB (fret 8), with the annotation 'Bend'. The third measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (8, 10, 8) on the TAB, with the annotation 'Double-Stops'. The second system, labeled '7', contains three measures. The first measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (0, 0, 3) on the TAB. The second measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (3, 4, 0) on the TAB. The third measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (0, 1, 2) on the TAB, with additional frets 12 and 13 indicated.

As próximas frases foram elaboradas para a finalização dos doze compassos característicos do gênero. Sua construção foi feita delineando as notas dos acordes de V e IV graus, fechando a progressão com *turnaround* em movimento cromático descendente, que se inicia na 4ª justa do acorde de A7 (IV grau), resolvendo na fundamental de E7 (I grau).

Figura 44- Fechamento da Progressão

The image shows a system of musical notation for guitar, labeled '9'. It contains two measures. The first measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (7, 7, 9) on the TAB. The second measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (7, 8, 7) on the TAB. The third measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (5, 5, 7) on the TAB. The fourth measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (5, 5, 6) on the TAB. The fifth measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (5, 5, 7) on the TAB. The sixth measure has a triplet of eighth notes on the staff and a triplet of frets (5, 5, 5) on the TAB.

11

TAB

13

TAB

3.1.1 Miniatura blues n° 2

Esta miniatura foi a primeira em que eu experimentei com o uso das fôrmas de mão (El.3, El.4), isomorfismo (El.2) e geometrizações (El.6, El.7, El.8 e El.9), acrescidos de aproximações cromáticas (El.5), *blue note* (El.1), além de ornamentos como *bends (full)* e harmônicos naturais (harm.). A peça, apesar de incompleta, mostrou ser possível ir além dos 12 compassos mais usuais do gênero blues, além de proporcionar um vislumbre de quão versáteis podem ser os elementos: fôrmas de mão, isomorfismo e geometrizações na elaboração de materiais sonoros viáveis para criações musicais híbridas e experimentais.

Figura 45 - Miniatura n°2

$\text{♩} = 70$

El.1

El.2

full

El.3

El.4

TAB

3.1.2 Miniatura blues n° 3

A presente miniatura foi construída sobre uma levada *shuffle*, muito utilizada no blues tradicional (El.1). A harmonia é feita em *guide tones* (El.2,3,9,11), procedimento em que se toca apenas as 3^{as} e 7^{as} dos acordes, muito utilizado por músicos de blues e jazz, por trazer uma referência harmônica nas improvisações. Para a elaboração das linhas melódicas, busquei fazer um pontilhismo com fôrmas de mão (El.5,6,7,16), geometrizações (El.6,7,8,14,15) e isomorfismos (El.10,12,13). A peça também faz uso de elementos do blues, tais como: *bends*, *hammer-ons*, *pull-offs* e jogo de terças. Um *turnaround* de blues tradicional encerra a progressão (El.17, El.18).

Figura 46 - Miniatura blues n°3

3

El. 2 El. 3 El. 4 El. 5

TAB

5

El. 6 El. 7 El. 8 El. 9 El. 10

TAB

7

El. 11 El. 12

TAB

9

El. 13 El. 14 El. 15

TAB

The image displays a musical score for guitar, consisting of three measures. Measure 11 is the primary focus, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. Measure 11 features a triplet of eighth notes (El.16) and a dotted quarter note (El.17). Measure 13 shows a continuation of the melody and tablature (El.18).

3.1.3 Miniatura blues n° 4

Buscando deixar a sonoridade característica do blues menos evidente do que nas composições anteriores, criei um motivo tendo como base a escala de blues e sobre um mesmo motivo trabalhei muitas variações, como veremos a seguir.

O motivo original está presente no compasso 1 (El.1), é constituído pelas notas ré, dó# e si, respectivamente 7ª menor, 6ª maior e 5ª justa da escala de mi blues. No compasso 2 e 4 (El.2 e El.4), utilizei coleções sobre a mesma escala, que também podem ser vistas como quartais, com exceção de algumas notas na voz mais aguda da estrutura. As variações utilizadas sobre o motivo original foram: transposição (El.3), sequência com diminuição de valores (EL.5), inversão (EL.6), motivo retrógrado (EL.8), retrógrado invertido (EL.9, EL.11), mudança de ordem das notas (EL.10), mudança de ordem com contração intervalar (EL.7, EL.12), retrógrado com contração intervalar (EL.13), movimento cromático sobre motivo retrógrado (EL.14). Ao compor esta peça pensei no estilo blues minimalista dos guitarristas Albert King e Freddie King, por isso trabalhei variações sobre um mesmo motivo em boa parte da peça. Os isomorfismos estão presentes mais uma vez na composição (El.4, EL.15, EL.16).

Figura 49 - Sistemas 1 e 2 - miniatura 4

$\text{♩} = 90$

8

TAB

El.1 El.2 El.3 El.4

5

TAB

El.5 El.6

Figura 47 - Sistemas 3 e 4

8

full full

TAB

El.7 El.8 El.9 El.10

13

TAB

El.11 El.12

Figura 48 - Sistema 5 e 6

17

8

fine

TAB

2-2-2-2 | 4-5-4-5 | 4-2-1-2 | 3-3 2-2 3-3 | 4-6-7

0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0

El.13

21

8

3 3 3 1/2

3 3 3 full

TAB

4-5-6-9-8-7 | 8-9-10 | 13-12-11 | 12 | 9-11 | 10-13 | 12-14 | 14

0-0-0-0 | 0-7 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0 | 0-0-0-0

El.14

Figura 49 - Sistemas 7, 8 e 9

24

8

TAB

12-11-10-9 | 12-9 | 12-11-10 | 11 | 10-9-8 | 9-8-7 | 10-9 | 10-9 | 9-8 | 7-8

8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8 | 8-8-8-8

El.15

26

8

1/2

TAB

7-8-7-8 | 7-8-7-8 | 7-8-7-8 | 7-8-7-8 | 7-8 | 9-9 | 8-9 | 10-10 | 8-12 | 7-12 | 7

6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6 | 6-6-6-6

El.16

29

T
A
B

3.1.4 As desleitura e os tipos de hibridismo nas miniaturas

É importante destacar que tais miniaturas foram elaboradas partindo de experiências com as minhas desleitura, tanto de elementos do blues, quanto de elementos da música experimental, tendo o compositor Derek Bailey como referência. Assim sendo, procurei classificá-las de acordo com as razões revisionárias propostas por Harold Bloom, que são: Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrades. Em seguida, verificarei também os possíveis hibridismos e quais tipos ocorreram em cada miniatura.

- **Miniatura n° 1** - a busca por compor a miniatura como um blues de doze compassos tradicional foi uma forma de utilizar os mesmos termos do poeta antecessor na tentativa de “superá-lo”, de “vencê-lo” no seu próprio campo de domínio, no seu próprio jogo. Obviamente, a figura de linguagem aqui utilizada é a hipérbole, apontando para a razão revisionária *Daemonization*, na qual os blues (poemas) compostos por Robert Johnson e Big Bill Broonzy (poetas antecessores), seriam provenientes de uma “entidade” (o “espírito” do blues), que pode ser incorporada em “porção dobrada” por um músico/compositor que encontrou o seu campo de criação (poeta forte). No entanto, nem sempre tal empreita pode ser considerada bem-sucedida.
- **Miniatura n° 2** – foi a minha primeira tentativa de desleitura dos elementos do blues e do experimentalismo de Bailey que pudesse promover um hibridismo entre ambos e, ao mesmo tempo, me desvencilhar do idiomatismo presente tanto em um, quanto em outro na busca de uma personalidade própria enquanto compositor. Sendo assim, a razão revisionária que vai ao encontro de tais objetivos é o Clinamen. No que se refere ao hibridismo, pude verificar que o resultado foi positivo, no entanto, não houve fusão; deixando evidente os contrastes entre o blues e a música experimental, portanto, quanto à sua classificação, trata-se de um hibridismo contrastivo (AB).

- **Miniatura n° 3** – nesta peça, ao abordar os elementos do blues (*shuffle*, *bends*, *hammer-ons* e *guide tones*) e do estilo experimental de Bailey (pontilhismo, fôrmas de mão, geometrizações e isomorfismos), procurei explorar novas possibilidades. Muito embora haja o uso dos *guide tones* e de um *turnaround* tradicional do blues, as linhas melódicas são construídas somente pelo uso de geometrizações e isomorfismos, dispensando a escala de blues, diferindo dos procedimentos composicionais de um músico tradicional de blues. Por outro lado, os *guide tones*, o *shuffle* e o *turnaround* tão presentes no blues, são idiomáticos em relação à proposta de composição experimental de Bailey. Tais características apontam para a razão revisionária Tessera, por se apropriar dos termos (elementos) tanto do blues quanto da música experimental de uma forma ainda não explorada por seus compositores. Considerando a fricção entre o blues e a música experimental perceptível nesta miniatura, ainda classifico o tipo de hibridismo aqui apresentado como contrastivo.
- **Miniatura n° 4** – muito embora a minha intenção ao compor a peça fosse a de deixar a sonoridade do blues menos evidente, como eu já mencionei, é justamente essa busca e a forma com que os procedimentos são conduzidos que enquadram esta peça como Kenosis, pois as tantas variações sobre um único motivo, acabaram por se tornar a ferramenta mais contundente de desleitura no que concerne à busca de uma identidade própria, é a parte pelo todo, a metonímia, figura de linguagem que representa tal razão revisionária, e que se destaca como principal ferramenta dentre os outros elementos abordados. Devido aos contrastes ainda presentes, também classifico a peça como um híbrido contrastivo.

4 AS PEÇAS ORIGINAIS

O exercício de compor as miniaturas me possibilitou verificar a aplicação dos elementos do blues e do estilo experimental de Derek Bailey, tendo como resultado um material sonoro que deu origem a duas peças originais, conforme será visto nesta seção.

4.1 Chacona Blues

Ao elaborar a melodia desta peça, pensei em algo que remetesse aos negro-spirituals, sendo assim, procurei reproduzir uma atmosfera melancólica, evidenciada pelas aproximações cromáticas com intervalos de sexta, a exemplo dos compassos 4 e 5. Com a intenção de manter a sonoridade tradicional do blues, ou pelo menos uma referência muito forte dela, optei por utilizar a escala de blues na construção do tema principal e de boa parte das frases. Exemplo:

Figura 50 - Tema Principal

The musical score for 'Tema Principal' is presented in 4/4 time with a tempo of 75 bpm. It consists of a guitar melody and a bass line. The melody starts with a 7-measure rest, followed by a series of notes including a chromatic approach by a sixth interval. A 'full' dynamic marking is indicated. The bass line provides a steady accompaniment with various fretting patterns. A specific section of the score, starting at measure 4, is highlighted with a box and labeled 'Aproximação cromática por intervalos de 6ª', showing chromatic movement by a sixth interval with 'gliss.' markings. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 4/4.

Durante boa parte da peça fiz uso de um ostinato nas cordas graves (bordões), que também pode ser visto como uma espécie de *dronning*, muito utilizado por Robert Johnson e pelo guitarrista experimental Rhys Chatham em suas composições. A ideia de criar variações

sobre um mesmo tema e com a linha do baixo em constante ostinato (conforme demonstrado no exemplo acima) foi uma referência às chaconas, considerando que tal gênero musical possui as características supracitadas em sua estruturação (LUKOMSKY, 2002, p. 184-185; SADIE, 1994, p. 185), contribuindo para a escolha do título desta composição.

A ideia de isomorfismo, extraído das minhas desleitura de *Piece For Guitar 1* e *Piece For Guitar 2* também está presente nesta peça, conforme pode ser verificado no exemplo abaixo.

Figura 51 – Isomorfismo e Ostinato

The musical score for Figure 51 is presented in two systems. The first system (measures 7-13) shows a treble clef staff with eighth-note triplets and a bass clef staff with a constant ostinato pattern. The TAB part shows fret numbers 7, 8, 10, 11, 12, 13. The second system (measures 14-16) is labeled 'Ostinato' and shows a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a constant ostinato pattern. The TAB part shows fret numbers 9, 10, 9, 10, 9.

A cadência V-IV-I, que fecha a progressão da primeira parte da peça, se inicia no décimo compasso, encerrando com um *turnaround* clássico de blues, muito utilizado por guitarristas como Robert Johnson, Muddy Waters, Elmore James e Eric Clapton, além de outros. Exemplo:

Figura 52 - Cadência V-IV-I e Turnaround

The musical score for Figure 52 is presented in two systems. The first system (measures 10-13) is labeled 'Início da cadência V-IV-I' and shows a treble clef staff with eighth-note chords and a bass clef staff with a constant ostinato pattern. The TAB part shows fret numbers 7, 8, 10, 9, 8. The second system (measures 14-16) is labeled 'Turnaround' and shows a treble clef staff with eighth-note chords and a bass clef staff with a constant ostinato pattern. The TAB part shows fret numbers 10, 9, 8, 10, 7, 4, 5, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 3, 3, 3.

Figura 53 - Continuação do Turnaround

Musical notation for Figure 53, showing a continuation of a turnaround. It includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The melody features glissando markings. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers and glissando markings.

Pensando em um blues experimental sob a perspectiva de uma chacona, tentei explorar variações do tema principal e ao mesmo tempo manter os elementos responsáveis pela expressividade do blues, como os *slides*, *hammer-ons* e *bends*. Retomando o conceito de que os instrumentos no blues imitam a voz humana, ou soam como uma extensão dela ((HERZHAFT, 1986, p. 68), busquei evidenciar tal conceito na elaboração da peça. Exemplo:

Figura 54 - Variação Temática e Elementos

Musical notation for Figure 54, showing a variation of the theme and the use of slides, hammer-ons, and bends. It includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The notation includes various techniques like slides, hammer-ons, and bends, with corresponding guitar tablature. The piece is divided into sections: "Variação do tema", "Uso de slides, hammer-ons e bends", and "Bends com Double-Stops".

A partir do compasso 22, faço um espelhamento do tema, porém mantendo a melodia nos agudos, assim não precisei desfazer os baixos em ostinato. Particularmente, considerei que a retirada do ostinato neste momento perderia a movimentação harmônica. Exemplo:

Figura 55 - Espelhamento

O *turnaround*, que se inicia no compasso 27, exemplificado acima e sua finalização utilizando harmônicos naturais no compasso 28, logo abaixo, serviram de ponte para a inserção de um novo tema que explora o conceito de fôrmas de mão, ao estilo Derek Bailey. Tais procedimentos (espelhamento e fôrmas de mão), trouxeram um caráter experimental à composição. Exemplo:

Figura 56 - Fôrmas de mão em Chacona Blues

A partir do compasso 43, construo uma movimentação cromática retornando com o baixo em ostinato, tal procedimento prepara o retorno ao tema original da peça, ao qual acrescento novas variações. Exemplo:

Figura 57 - Movimento cromático

42

Fôrmas de mão (Continuação)

Mov. cromático para retorn. do Tema original

47

Variação do tema original

51

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 42-46) is titled "Fôrmas de mão (Continuação)" and "Mov. cromático para retorn. do Tema original". The second system (measures 47-50) is titled "Variação do tema original". The third system (measures 51-54) continues the chromatic movement. Each system has a corresponding guitar tablature (TAB) below it, with fret numbers and fingerings indicated. Vertical bar lines separate the measures.

Na parte final da peça, que começa a ser delineada a partir do compasso 54, faço um compilado, intercalando o tema principal e seus espelhamentos, fechando a composição com um *turnaround* tradicional de blues, conforme demonstrado abaixo:

Figura 58 - Parte Final I

51

Início da parte final

TAB

Figura 59 - Parte Final II

55

Espelhamento

Semifrase do Tema

Espelhamento

TAB

Figura 60 - Parte Final III

58

Semifrase do Tema

Turnaround

TAB

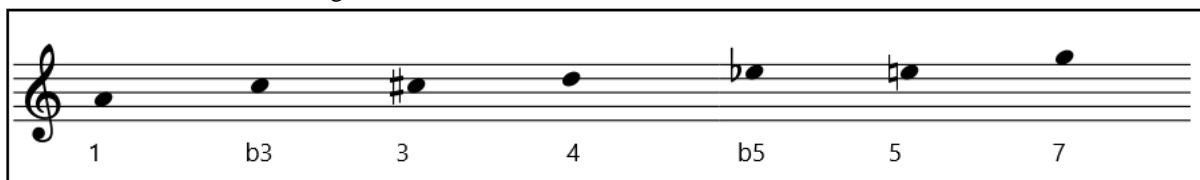
4.1.1 Relação do material sonoro utilizado na peça.

Visando um melhor esclarecimento do material utilizado, resolvi destaca-los, pela notação em pauta, a exemplo das escalas abaixo, como também em diagramas, facilitando a sua visualização no braço da guitarra, principalmente no que se refere às fôrmas de mão e

isomorfismos. Desta forma, é possível constatar de forma mais precisa suas aplicações na referida peça.

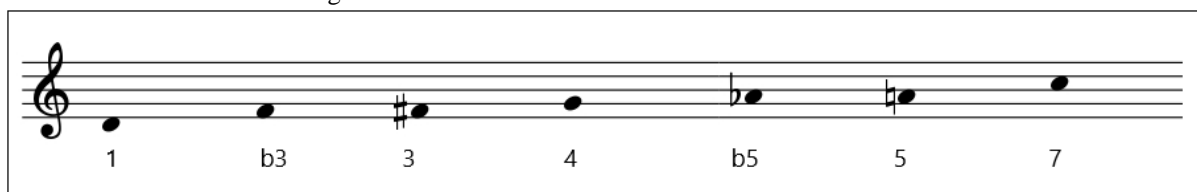
a. Escala de Blues em Lá – Exemplo (Compassos 1 e 2)

Figura 61 - Escala de Blues em Lá



b. Escala de Blues em Ré – Exemplo (Compasso 3)

Figura 62 - Escala de Blues em Ré



c. Isomorfismos – Exemplo (Compasso 7)

Figura 63 - Isomorfismos

Musical notation for isomorphisms. The top staff shows a melodic line with triplets. The bottom staff shows guitar fretboard diagrams for the same notes: 7-8-10, 8-9-11, 9-10-12, and 10-11-13.

d. Isomorfismos na perspectiva das fôrmas de mão

Figura 64 - Isomorfismos em fôrmas de mão

Musical notation for isomorphisms in hand shapes. The top staff shows four guitar fretboard diagrams for hand shapes 7, 8, 9, and 10. The bottom staff shows the corresponding notes on a musical staff.

e. Fôrmas de mão – Exemplos (Compassos 29 a 35)

Figura 65 - Fôrmas de mão - Chacona

Figure 65 displays eight guitar chord diagrams and their corresponding notes on a staff. The diagrams are labeled with fret numbers and fingerings: 7xx, 7xx, 5xx, 5xxo, 5xxo o, xx x, xxo x, and xx ox. The staff shows the notes for each measure, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Exemplos (Compassos 50 a 53)

The examples section shows seven guitar chord diagrams and their corresponding notes on a staff. The diagrams are labeled with fret numbers and fingerings: xo ox, xo x, 5xoo x, 9 x oox, 5 xo ox, 7 xo o x, and xo o x. The staff shows the notes for each measure, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

4.1.2 O tipo de desleitura em Chacona Blues

Nesta peça, a busca por reter os elementos do blues, bem como do experimentalismo de Bailey, ou melhor, a minha desleitura de ambos, teve como finalidade a utilização destes termos com uma outra proposta, que é a expansão de possibilidades. Posso citar, como exemplo, a não adequação da peça em doze compassos, que é algo tão pertinente ao gênero. Outro exemplo é a utilização das coleções utilizadas por Bailey na perspectiva das fôrmas de mão, desvinculando do ponto de vista de tricordes ou tetracordes apenas, mas como estruturas que podem ser utilizadas de forma automatizada, sem a necessidade de classificá-las quanto aos tipos de conjuntos. Tal perspectiva, inclusive, pode ser mais uma ferramenta em improvisações.

É importante ressaltar no que se refere aos materiais sonoros: fôrmas de mão e isomorfismos, que a sua utilização ocorre fora do contexto da Improvisação Livre, como proposto por Derek Bailey, pois a composição presente faz uso de tais ferramentas ambientadas no idioma do gênero blues, em oposição ao que defendia os adeptos do estilo Improvisação Livre.

Considerando então a retenção tanto dos termos do blues, quanto do experimentalismo de Bailey, o contexto de aplicação e a desleitura que faço de tais termos e a busca por novas

possibilidades, como se os predecessores não tivessem ido longe o bastante (deixo que claro que esta é mais uma desleitura minha), classifico a peça como Tessera, no que se refere ao tipo de desleitura envolvida no processo de composição, pois tal razão é definida pela desleitura que o poeta novo faz do poema do predecessor e que após reter seus termos, os utiliza em outro sentido, expandindo as possibilidades não exploradas pelo predecessor (DE CASTRO, 2011; MOLINA, 2003; LIMA, 2009; BLOOM, 1991). Vindo, portanto, ao encontro das minhas pretensões quanto à peça.

4.1.3 O tipo de hibridismo em Chacona Blues

Muitas vezes aquilo que soa contrastante para alguns, pode não soar para outros. Isso ocorre porque a musicalidade é uma memória e, portanto, o próprio tempo se encarrega de diluir os contrastes ocasionados pela fricção, fazendo com que se tornem imperceptíveis (HOSBAWM; RANGER, 1983, pp.1-14; PIEDADE, 2011, p. 105).

Assim, tanto para alguém que esteja trabalhando no processo de composição híbrida por um tempo considerável, quanto para alguém que não tem muita familiaridade com os gêneros musicais envolvidos no hibridismo, é possível que tais contrastes se tornem imperceptíveis.

Se no primeiro caso, a exposição e o tempo se encarregam de diluir os contrastes, no outro eles são imperceptíveis por não haver escopo que permita tal percepção. Entretanto, para um músico tradicional de blues, ou até mesmo um apreciador do gênero, qualquer procedimento além dos oito, doze ou dezesseis compassos, que destoem das progressões harmônicas características ou utilizem materiais sonoros distintos e/ou inusitados, soarão contrastantes.

Isso posto, não fiz a minha análise sobre o tipo de percepção que tais músicos/apreciadores teriam, mas sim da minha percepção em relação aos resultados gerados pela fricção dos elementos do blues e do experimentalismo de Bailey, ou melhor, se esta fricção gerou equilíbrio ou não. Consequentemente, considerando que houve equilíbrio resultante do processo, classifico a peça como um hibridismo do tipo homeostático.

4.2 Blues for Bailey

Esta peça surgiu durante uma prática de Improvisação Livre, na qual eu tentei atrelar as fôrmas de mão (bicordes, tricordes e tetracordes) aos elementos do blues (*bends*, *slides*, *hammer-ons* e *pull-offs*) para gerar as melodias e harmonias. A minha intenção era testar as possibilidades de improvisação pensando pela perspectiva das formas de mão, sem associá-las

à sua tipologia enquanto coleções; para isso, separei algumas fôrmas de mãos utilizadas por Bailey e outras criadas por mim.

Depois de escolhidas as fôrmas, improvisei utilizando as notas no entorno de sua estrutura ou com suas notas formadoras, notando em pauta os motivos, semifrases e frases resultantes da prática que considerei interessantes. Tais procedimentos serão detalhados logo abaixo.

4.2.1 Fôrmas de mão em Blues for Bailey

Reforçando o que já foi dito, o primeiro procedimento para a elaboração desta peça foi selecionar algumas fôrmas de mão utilizadas por Derek Bailey e outras elaboradas por mim. Segue abaixo a notação em pauta e os diagramas de tais fôrmas:

Figura 66 - Blues for Bailey (Fôrmas de 1 a 10)

Figura 66 displays ten guitar chord forms (Fôrma 1 to Fôrma 10) with their respective diagrams and staff notation. The diagrams show fingerings and fret positions, while the staff notation shows the corresponding notes on a treble clef staff. The forms are: Fôrma 1 (x x), Fôrma 2 (x xx), Fôrma 3 (xx x, 8), Fôrma 4 (xx, 4), Fôrma 5 (xxoo x), Fôrma 6 (xx xx), Fôrma 7 (xx x, 5), Fôrma 8 (x x, 3), Fôrma 9 (x x, 4), and Fôrma 10 (o xxx, 4).

Figura 67 - Blues for Bailey (Fôrmas 11 a 20)

Figura 67 displays ten guitar chord forms (Fôrma 11 to Fôrma 20) with their respective diagrams and staff notation. The diagrams show fingerings and fret positions, while the staff notation shows the corresponding notes on a treble clef staff. The forms are: Fôrma 11 (ox o x), Fôrma 12 (xx x), Fôrma 13 (x x x, 4), Fôrma 14 (xo x, 2), Fôrma 15 (ox x, 3), Fôrma 16 (x x, 4), Fôrma 17 (x x x, 3), Fôrma 18 (x x, 4), Fôrma 19 (xx o), and Fôrma 20 (x o x).

Figura 68 - Blues for Bailey (Fôrmas 21 a 30)

Figura 68 displays ten guitar chord forms (Fôrma 21 to Fôrma 30) with their respective diagrams and staff notation. The diagrams show fingerings and fret positions, while the staff notation shows the corresponding notes on a treble clef staff. The forms are: Fôrma 21 (xox x), Fôrma 22 (xx x, 4), Fôrma 23 (x x x, 6), Fôrma 24 (xxx, 5), Fôrma 25 (x x x, 6), Fôrma 26 (xxx x, 7), Fôrma 27 (xo xxx, 9), Fôrma 28 (xxxx, 9), Fôrma 29 (x x xx, 11), and Fôrma 30 (x xx, 11).

Figura 69 - Blues for Bailey (Fôrmas 31 a 40)

Figura 70 - Blues for Bailey - (Fôrmas 41 a 50)

4.2.2 Aplicação das fôrmas de mão em Blues for Bailey

Nesta seção será demonstrado como as fôrmas de mão foram utilizadas como material sonoro na elaboração da peça, relacionando cada uma das fôrmas a trechos musicais selecionados da peça, que sintetizam os procedimentos adotados.

Figura 71 - Blues for Bailey - Exemplo 1

No exemplo 1, elemento 1, temos a construção de um motivo extraído da fôrma de mão 1, tocado de forma melódica. No elemento 2, faço o delineamento de notas adjacentes à fôrma 1, ressalto aqui o intervalo de sétima e o uso de *bends* apresentados no motivo, que são recursos muito utilizados no gênero blues. O elemento 3 é uma estrutura harmônica construída com a fôrma 2; na sequência, representada pelo elemento 4, destaco um motivo improvisado, que foi elaborado delineando notas próximas à fôrma 1.

Figura 72 - Blues for Bailey - Exemplo 2

Neste exemplo, no elemento 5, gerado pela fôrma de mão 3, aproveito a nota lá, que forma um intervalo de 3ª maior ascendente com a nota dó#, para flertar com outro recurso muito utilizado no blues, que é o jogo de terças. Neste caso, o evento acontece quando um bend de $\frac{1}{2}$ tom é tocado sobre a nota dó (3ª menor), que ao ser arqueada atinge a nota dó# (terça maior). Tal recurso é muito utilizado pelo guitarrista Robert Johnson. O elemento 7, gerado pela fôrma 4, marca o final de uma “semifrase” que se iniciou no elemento 5. O trecho se encerra com os elementos 8, 9 e 10, gerados respectivamente pelas fôrmas 5, 6 e 7, que estão interligados por notas de passagem (mi, no elemento 8; lá e sol# no elemento 7) e apojatura (entre os elementos 9 e 10). Em suma, as fôrmas 5, 6 e 7 funcionaram como ferramentas melódicas e não apenas como estruturas harmônicas, dando mais movimentação ao trecho abordado.

Figura 73 - Blues for Bailey - Exemplo 3

No exemplo 3, que se inicia com uma estrutura harmônica gerada pela fôrma de mão 8, há uma movimentação no baixo que foi uma tentativa improvisada de simular o *walking bass*, técnica muito utilizada no jazz, que tem por objetivo dar maior movimentação à melodia e preencher espaços na condução harmônica, que foi justamente o que pretendi fazer ao abordá-la. O motivo constituído pelo elemento 12 é a fôrma 9 tocada de forma melódica, porém com

uma alteração: a nota si bemol, presente na fôrma, foi alterada para lá, tal procedimento ocorreu durante uma tentativa de improvisar sobre a referida fôrma. No elemento 13, duas notas estruturais da fôrma 10 são apresentadas no baixo (sol# e lá), sendo completada pela terceira nota da estrutura (si bemol), na primeira voz. O elemento 14 é a fôrma 11 com notas delineadas adjacentes à estrutura; a técnica de *bend* é mais uma vez incorporada a um motivo, fazendo referência ao blues. O trecho se encerra com um motivo formado pela fôrma 12 (elemento 15) e com um jogo de terças apresentado nas tercinas, remetendo mais uma vez à elementos constitutivos do blues.

Figura 74 - Blues for Bailey - Exemplo 4

The figure displays a musical score for guitar, organized into eight sections corresponding to different 'fôrmas' (forms). Each section consists of a treble clef staff with musical notation and a guitar TAB staff with fret numbers. The sections are labeled as follows:

- Fôrma 13:** Element 16 (El.16). Shows a bend on the 6th string.
- Fôrma 14:** Element 17 (El.17).
- Fôrma 15:** Element 18 (El.18).
- Fôrma 16:** Element 19 (El.19). Shows a bend on the 5th string.
- Fôrma 17:** Element 20 (El.20).
- T0:** Element 21 (El.21). Shows a slide on the 8th fret.
- Fôrma 18:** Element 21 (El.21).
- Fôrma 19:** Element 22 (El.22). Shows a slide on the 8th fret.

O exemplo 4 segue repetindo fórmulas utilizadas nos exemplos anteriores. O que temos neste trecho musical são os elementos 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22, relacionados às suas respectivas fôrmas, conforme indicado na figura 75, utilizando bends (El.16, El.19, El.22), harmônico natural (El.20, nota mi), e *slide* (El.21), nas próprias fôrmas (El.16), ou em notas adjacentes a estas (El.19, El.21 e El.22). O objetivo é aplicar os elementos constitutivos do blues em uma sonoridade experimental no estilo Derek Bailey, concebidos pela perspectiva das fôrmas de mão.

4.2.3 Isomorfismos e geometrizações em Blues for Bailey

Muito embora o enfoque maior desta peça seja nas fôrmas de mão, os isomorfismos e as geometrizações estão presentes na sua elaboração, como será apontado logo abaixo:

Figura 75 - Blues for Bailey - Isomorfismos

O exemplo acima, localizado no sistema 16 da peça e representado pelo elemento 23, destaca a mesma digitação sendo feita (isomorfismos), mudando apenas as cordas e casas (como nas últimas tercinas).

Figura 76 - Blues for Bailey - Geometrização e Isomorfismo

No sistema 19 da peça temos a utilização de geometrizações (El.24) e o mesmo tipo de isomorfismo presente no exemplo anterior (El.25).

Figura 77 - Blues for Bailey - Geometrização e Isomorfismo - parte 2

Nos elementos 26 e 27, presentes no sistema 27 da peça, termos isomorfismos nas fôrmas de mão e geometrização nas melodias que constituem a primeira voz.

Como já foi dito, mas vale a pena ressaltar, os exemplos acima sintetizam os elementos constitutivos do blues e do experimentalismo utilizados na concepção da composição. Tais elementos serão repetidos no decorrer da peça, conforme pode ser verificado examinando as partituras disponíveis das peças nos anexos desta pesquisa. Sendo assim, não vi a necessidade de analisar a peça sistema por sistema, uma vez que os trechos selecionados demonstram de forma precisa a aplicação de tais elementos na composição da peça.

4.2.4 O tipo de hibridismo e desleitura em Blues for Bailey

Se na peça anterior intitulada “*Chacona Blues*” ficou mais acentuada as sonoridades do blues, em “*Blues for Bailey*” foram as sonoridades experimentais que mais se destacaram. Na peça em questão, os elementos próprios da linguagem bluesística funcionam como um tempero, uma referência que remete às sonoridades do gênero, ou seja, elas estão diluídas entre fôrmas, isomorfismos e geometrizações, que constituíram os motivos e as estruturas harmônicas da peça, gerando uma simbiose entre dois gêneros musicais aparentemente tão díspares. No entanto, essa “disparidade” parece diluir na medida em que os elementos como: *bends*, *slides* e jogos de 3^{as}, fora de seu contexto de origem, adquirem função de deformação, de adulteração de tais estruturas e não apenas de ornamentação e expressão, são “agentes do caos”, trazendo organicidade à peça. Essa retenção de termos do blues aplicados em um outro contexto, remete à razão revisionária chamada por Bloom de Tessera, ao mesmo tempo em que a diluição da disparidade demonstra que os contrastes decorrentes da fricção foram dissipados, portanto, o tipo de hibridismo que se revela na peça em questão é também do tipo homeostático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzir esta pesquisa foi um misto de emoções. Por vezes as informações que eu extraía dos referenciais teóricos me fascinavam, por outras geravam indignação. Cito, como exemplos de indignação, a segregação racial sofrida pela população negra, os sistemas de arrendamento que trocavam uma forma de escravidão por outra, o surgimento da Ku Klux Klan e seu envolvimento no massacre de Tulsa.

Por mais que este trabalho tenha sido idealizado sem pretensões políticas, é impossível não adentrar neste campo espinhoso, pois faz parte do ambiente no qual o blues foi gerado e está intrinsecamente ligado à musicalidade dos envolvidos. No entanto, a coragem, a bravura e a resiliência do povo negro estadunidense e o nascimento do blues neste contexto me fascinavam a cada linha escrita, me fazendo compreender que a sua sonoridade vai muito além dos seus elementos constitutivos. Tocar e interpretar o blues é chorar sem lágrimas, gritar suas dores, angústias e rejeição em cada nota e acorde tocados, mas também pode ser uma Kenosis, um expurgo libertador, que transcende o sofrimento e o transforma em música.

Como pode ser observado, a desleitura está presente no processo, isto porque ela consiste exatamente nisso, extrair elementos de algo e gerar, como já foi dito, um ambiente frutífero para criações próprias. E é justamente sobre este alicerce que este trabalho foi construído; isto porque quando falamos de hibridismo estamos falando de desleitura, pois ao extrair elementos de um gênero musical e aplicá-lo fora de seu contexto, buscando uma fricção entre diferentes gêneros musicais, além de um procedimento experimental, estamos também fazendo uma desleitura, indo, portanto, ao encontro da Teoria da Angústia da Influência proposta por Harold Bloom.

Esta pesquisa não tem a pretensão de reinventar a roda, mas de agrupar e aplicar os elementos constitutivos de cada gênero e suas desleituras sob novas perspectivas. Cito como exemplo o uso de tricordes e tetracordes sob a abordagem das fôrmas de mão.

Se mapeamos as regiões do braço da guitarra, as escalas e os acordes por meio das fôrmas de mão, facilitando sua memorização e aplicação, por que não usar as coleções (tricordes, tetracordes, isomorfismos e geometrizações) que elaboramos sob esta perspectiva também? Afinal, o braço da guitarra favorece a visualização de tais estruturas. Não se trata de depender única e exclusivamente de tal procedimento, mais sim de termos mais ferramentas disponíveis para a criação musical. Portanto, foi sob este olhar que as miniaturas e peças originais foram concebidas.

Isto posto, as fôrmas de mão, isomorfismos, geometrizações e os elementos constitutivos do blues selecionados neste trabalho foram as ferramentas utilizadas na busca por possíveis hibridismos entre o gênero blues e a música experimental. As miniaturas foram o “laboratório” no qual eu pude aplicar tais ferramentas, explorar suas funcionalidades, possibilidades e resultados, conforme descrito no diário de exercícios composicionais presente na seção 3.

Considerei importante classificar cada miniatura e as peças originais, que foram resultado das experiências descritas no diário, quanto ao tipo de hibridismo resultante e o estágio de desleitura de acordo com a Teoria de Harold Bloom, proporcionando uma visão mais acurada dos resultados obtidos.

A peça intitulada “Chacona Blues” é mais contida quanto às sonoridades experimentais, mas elas estão presentes. Os elementos constitutivos do blues presentes na composição e a incorporação das fôrmas de mão, isomorfismos e geometrizações geraram uma amálgama homeostática, ou melhor, uma sonoridade de equilíbrio predominante.

“Blues for Bailey” é a segunda peça original. Concebi esta peça pensando na dinâmica da vida, na qual vivenciamos paixões, encontros, desencontros, situações inesperadas, alegrias, tristezas, coisas das quais nem sempre temos controle, mas que sempre buscamos o equilíbrio. No entanto, não enxergo contrastes entre os gêneros nesta composição, pois como já foi dito anteriormente, os elementos constitutivos no blues inseridos na sonoridade da peça contribuem para o “caos aparente”, diluindo uma possível disparidade e trazendo organicidade à composição. Sendo assim, a percepção de elementos de A ou B torna-se subjetiva, ou seja, dependerá do que se procura ouvir dela, por isso a classifiquei como um híbrido homeostático.

Consequentemente, olhando para todo o processo de construção da pesquisa, é possível perceber que muito embora os objetivos a serem atingidos estivessem claros, as estratégias para alcançá-los foram se formando durante o próprio processo; ou melhor, eu sabia o que queria, mas não tinha muita clareza quanto ao que fazer exatamente para obter êxito. Mesmo sabendo que seria uma possibilidade, eu não gostaria de chegar no final da pesquisa e concluir que não foi possível fazer um hibridismo entre o blues e a música experimental. O indicativo de que eu estava no caminho certo, e que me deu clareza dos procedimentos que eu deveria adotar para chegar no resultado pretendido, foi a elaboração do Diário de exercícios composicionais; nele, eu pude testar cada ideia, selecionar e analisar os materiais sonoros que mais me agradavam. Por conseguinte, conforme as peças originais, Chacona Blues e Blues For Bailey foram ganhando forma, o otimismo quanto à concretização dos objetivos pretendidos também foi aumentando.

Isto posto, atendendo para o processo composicional e os resultados obtidos, entendo que não somente há possibilidade de hibridismos entre o blues e a música experimental, como é possível tipificá-los. Seria possível ainda abordar técnicas da música eletrônica, como o amostramento e colagens, algo que me sinto inclinado a experimentar, mas que infelizmente não tive tempo hábil para explorar nesta pesquisa, mas pretendo explorar em trabalhos futuros.

Retomando a definição de Harold Bloom de que “toda leitura é também uma desleitura”, a problemática deixa de residir na viabilidade de um hibridismo e passa a residir na profundidade da desleitura envolvida no processo, pois é ela que determinará a peculiaridade de cada resultado.

Enfim, me sinto um privilegiado por contribuir com uma pesquisa na área da composição destinada à guitarra elétrica, um instrumento para o qual muitos torceram o nariz ao longo de sua história. Sinônimo de juventude “transviada” na contracultura estadunidense, foi acusada de “americanizar” a música brasileira, tornando-se alvo de uma passeata intitulada “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, encabeçada por artistas da MPB em 1967. No entanto, tal iniciativa teve a sua resposta com o movimento Tropicália, que bebendo nas fontes da Antropofagia Cultural introduziu a guitarra elétrica na música popular brasileira de forma mais abrangente, rompendo barreiras conceituais e políticas, multiplicando as possibilidades na própria MPB, abrindo as portas para as mais diversas formas de hibridismo musical e conquistando espaços antes inimagináveis, como, por exemplo, a academia.

Que esta pesquisa seja mais uma semente germinada, produzindo frutos no que concerne à ampliação do espaço da guitarra elétrica nos cursos de graduação e nas pesquisas de pós-graduação.

REFERÊNCIAS

- ABAL, Felipe Cittolin. TROMBETTA, Gerson Luís. **O Blues e o Diabo: um encontro na encruzilhada**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- ABBOTT, L. (1992). **Play that barber shop chord: A case for the African-American origin of barbershop harmony**. *American Music* 10(3), 289–325. <https://doi.org/10.2307/3051597>
- ADES, Dawn. **Dadá e Surrealismo**. In: STANGOS, N. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 81-99.
- ALVES, Amanda Palomo. **Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos**. *Revista de História*, 3, 1 (2011), p. 50-70. <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>
- AMARAL, A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34/Editora Edusp, 2003.
- AMARAL, Alysson Custódio do. **Antropofagia cultural brasileira: uma conversa intercultural sobre a formação do professor/a e educação musical**. 2018. PPGÉ – Universidade Federal de Santa Maria. RS.
- ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011.
- ARAGON, Leandro Almir. **Política da música e experimentação política do som na Livre Improvisação musical**. UFSC, Florianópolis, 2019.
- AWODEY, Steve (2006). «**Isomorphisms**». *Category theory*. [S.l.]: Oxford University Press. p. 11. ISBN 9780198568612
- BAILEY, Derek. **Improvisation: its Nature and Practice in Music**. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BAUDOIN, Richard E. **Ku Klux Klan: a history of racism and violence**. Southern Poverty Law Center, 1997.
- BARAKA, Amiri. **Blues People: Negro Music in White America**, New York: Perennial, 2002.
- BASTOS, Jade Pereira do Amaral. **Disputas políticas pela identidade nacional na crítica de Monteiro Lobato à Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti**. Artigo publicado no XVIII encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Bahia. 2022.
- BAUMAN, Z. **Identidades**. Rio de Janeiro: JZE, 2005.
- BELINTANI, Duca. **Tocando o verdadeiro blues**. Artigo escrito para a Revista Cover Guitarra, 2007. Editora HMP. São Paulo.
- BERND, Z. **O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe**. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BLECHA, Peter. **Tutmarc, Paul (1896 -1972), and his Audiovox Electric Guitars**. <<https://www.historylink.org/file/7479>>, 2005, Essay 7479.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, 2006.

- BOERO, Luca. **Umorismo e Ironia in Erik Satie**. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. Título original: Relevés d'apprenti
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência – Uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Objetiva, 1991.
- _____. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BROWN, Barclay. **The Noise Instruments of Luigi Russolo: perspectives of new music**. Princeton University Press, 1982.
- BROOKS, Aaron. **A radical idiom: style and meaning in the guitar music of Derek Bailey and richard barrett and energy shapes, an original composition for electric guitar and electronic sounds**. M.A. in Music, University of Pittsburgh, 2011
- .
- BUK, Askold. **B.B King blues master**. 1992, Manhattan Music.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CAESAR, Wesley. **O Blues**. In: OTTAVIANO, Marcos. **Guitarra blues: do tradicional ao moderno**. 2. ed. São Paulo: Melody, 2011.
- CAMPOS, A. C. **Poesia, Antipoesia e Antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978
- .
- CAMPOS, Haroldo de. **Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira**. In Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Da Tradução como Criação e como Crítica**. In: Campos, H. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, A., CAMPOS, H. e SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Poesia Russa Moderna**. 6ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- CARDOSO, Rodrigo Octávio. **Indigestão cultural em alguns poemas da Revista Antropofagia**. Scripta, v. 25, n. 55, p. 122-150, 3º quadrimestre de 2021.
- CARFOOT, Gavin. **Acoustic, electric and virtual noise: the cultural identity of the guitar**. Massachussets: Leonardo Music Journal, vol. 16, p. 36-39. The MIT PRESS, 2006.
- CARLEVARO, Abel. **Serie Didactica para Guitarra, 4 Cuadernos**. Barry Editorial, Buenos Ayres, 1975.
- CASTRO, Susana de. **O Fim da Estética – Dadaísmo e Arte Pop**. Revista Redescrições – Ano 5, número 2, 2014.

CHESSA, Luciano. **Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult**. University of California Press, 2012.

CHILVES, Ian. SMITH, John Graves. **A Dictionary of Modern and Contemporary Art**. Oxford Press, 2009.

Clark, Philip. *The Wire Primers: A Guide to Modern Music*: Derek Bailey, pages 121–129; Verso, 2009; [ISBN 978-1-84467-427-5](https://doi.org/10.1017/S0261143015000276)

COELHO, Renato A. P. **O peso das guitarras e uma outra imagem do Rock**. UFF, Niterói, 2011.

COOK, Richard. **Richard Cook's Jazz Encyclopedia**. London, 2005: Penguin Books. p. 28. [ISBN 0-14-100646-3](https://doi.org/10.1017/S0261143015000276).

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. Boston: Schirmer Thomson Learning, 1997.

COSTA, R. L. M. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016, 280 p.

_____. **A livre improvisação musical enquanto operação de individuação**. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n. 15, dezembro de 2013.

CROSS, Charles R. **Room full of mirrors: a biography of Jimi Hendrix**. Hachette UK, 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Becca, 1999.

CURRY, B. (2015). **Blues music theory and the songs of Robert Johnson: Ladder, level and chromatic cycle**. Popular Music, 34, 245–73. <https://doi.org/10.1017/S0261143015000276>

CURRY, B. (2017). **Two approaches to tonal space in the music of Muddy Waters**. *Music Analysis* 36(1), 37-58. <https://doi.org/10.1111/musa.12084>

DA SILVA APRILE, César Alexandre. **OS LOUCOS ANOS 20: TULSA E A GUERRA RACIAL**. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, v. 8, n. 7, p. 473-486, 2022.

DE ALMEIDA, Igor do Nascimento Lima. **Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites (Contributos para uma Percepção Alargada)**. Escola das Artes da Universidade Portuguesa, 2017. Lisboa, Portugal.

DE CASTRO, Daniel Fraga. **A Complexidade da Angústia da Influência de Harold Bloom**. PUCRS. Rio Grande do Sul, 2011.

DE FREITAS, S. P. R. **Do lugar da natureza nas teorias dedicadas à arte da harmonia tonal**. DApesquisa, Florianópolis, v. 8, n. 10, p. 182-198, 2013.. DOI: 10.5965/1808312908102013182. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8067>. Acesso em: 19 jul. 2022.

DE GRAEF, Ortwin. **Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism**. University of Nebraska Press, 1995.

DENYER, R., I. Guillory, and A. M. Crawford. **The Guitar Handbook**. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

DINIZ, Júlio. "**Antropofagia e Tropicália—devoração/devoção.**" Núcleo de estudos em literatura e música (2007).

DU BOIS, W. E. B; BRENT HAYES, Edwards. **The Souls of Black Folk**, New York: Oxford University Press Inc, 2007. p. 167-168.

DURING, Simon (Ed.) 1999. **Introduction. In: *The Cultural Studies Reader*** London e New York: Routledge: 1-28.

Encyclopedia of General Linguistics, ed. H. Polanski, Wroclaw 1993.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Editora Tasken, 2010. Versão em Português. ISBN 3836514028 9783836514026.

EPPS, Garret. **American Epic: Reading the U.S. Constitution**, New York: Oxford University Press, 2013.

EVANS, David. **Formulaic Composition in the Blues: A View from the Field**. Disponível em:< <https://www.jstor.org/stable/20487579>>. Acesso em: 22/04/2023.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **A Livre Improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma "Hiperimprovisação"**. In: XXIII Congresso da Anppom. Natal. 2013.

FARIA, Nelson. **Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra**. Irmãos Vitale, 2009. São Paulo – Brasil.

FERRARA, Peter. **The Great Depression was ended by the end of World War II, not the start of it.**<<https://www.forbes.com/sites/peterferrara/2013/11/30/the-great-depression-was-ended-by-the-end-of-world-war-ii-not-the-start-of-it/?sh=748500d157d3>>. Acesso em 22/04/2023.

FERREIRA, Cristiano Oliveira; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Você falou Blues? Das primeiras canções até as Race Records**. 2018. 28º SIC UDESC.

FERRÃO, Nuno Sotto Mayor. **Erik Satie (1866-1925) e o vanguardismo modernista na música do século XX**. 2012. Biblioteca Nacional – Portugal.

FERRAZ, Silvio. **Livre Improvisação**. In: COSTA, R. L. M. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016, 280 p.

FONER, Eric. **Reflexões sobre a história das Américas, da escravidão e das relações sociais**. Regate (8), 1998. XAVIER, R. p. 113-119. Entrevista realizada por Regina Xavier, professora do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FRANCISCO JR, Mario Ramos. **Cotraduzindo a poesia transmental russa de Velimir Khlébnikov**. 2019. Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo.

FRANCO, Luan José. **Hibridismos musicais: Leo Brower e a Sonata Del Caminante**. UNESP, 2013. São Paulo.

FREMON, David K. **The Jim Crow Laws and Racism in United States History**, New Jersey: Enslow Publishers, Inc. 2014. p. 17.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Edição nº 52. São Paulo: Global, 2013.

FRIEDLANDER, P. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

- FURLANI, Rick. **Guitarra blues-rock**. Coleção Toque de Mestre. Editora Hmp – 2007. São Paulo. SP.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cantrão, Ana Regina Lessa; 4ed. São Paulo: EDUSP, 2006, 385p. (1ª. ed. 1990)
- GENDRON, Bernard (2002). **Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde** (Chicago and London: University of Chicago Press), pp. 269–270.
- GEORGE, Nelson. **The Death of Rhythm and Blues**, London: Penguin Books, 2003.
- GOIA, Ted. **Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music**, New York: Norton, 2009.
- GOLDBERG, Roselle. (trad. , Inglês) **The Performance: From Futurism to the current** , London / Paris, Thomas & Hudson / The world of art, 256 p. ([ISBN 978-2-87811-380-8](#)) , p. Capítulo 3 / A crítica e a galeria.
- GREENE, David Mason. **Greene's Biographical Encyclopedia Of Composers**. 2007. ISBN 978-0-385-14278-6.
- GRIDLEY, Mark C. **Jazz styles: history and analysis**. Eglewood Cliffs: Prentice Hall, 2005.
- GURALNICK, Peter. **Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock n Roll**, London: Back Bay Books, 1999.
- GURALNICK, Peter (1989). **Lost Highway: Journeys and Arrivals of American Musicians**. New York: Harper & Row. pp. 304–305. ISBN 0060971746.
- GUSSOW, Adam. **W.C Handy and the “Birth” of the Blues**. Southern Cultures, vol. 24, n°4, pp. 42-68. 2018. Published by: University of North Carolina Press.
- _____. **Seems Like Murder Here: Southern Violence and The Blues Tradition**, Chicago: The University of Chicago Press, 2002., p. 54.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6ª ed. RJ: DP & A., 2001.
- HANSON, Gregory. **Kenneth Burke's Rhetorical Theory within the Construction of the Ethnography of Speaking**. Indiana University. 1996.
- HAESBAERT, R. **Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade**. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 27-46. ISBN 978-85-232-1238-4.
- HEGARTY, Paul. **Noise/Music: A History**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2007.
- HELENA, L. **Uma literatura antropofágica**. Fortaleza: UFC, 1983.
- HENDERSON, David. **A Vida de Jimi Hendrix: dá licença que eu vou beijar o céu/ David Henderson, tradução Marco António Esteves - Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993**
- HENDRIX, J. **Jimi Hendrix por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- HENRY, Jim. **Roots of Barbershop Harmony**. The Harmonizer – Official Publication of The Barbershop Harmony Society. July/August 2001.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1986.

HOOD, Mantle. **The Challenge of Bi-musicality**. *Ethnomusicology*, 4, 1960, pp. 55-59.

HOPKINS, David. **A Companion to Dada and Surrealism**, Volume 10 of Blackwell Companions to Art History, John Wiley & Sons, 2016, p. 83, [ISBN 1118476182](#)

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (eds). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HORA FONTES PEREIRA, Eric. **Guitarra blues no Brasil: discussões sobre perspectivas metodológicas**. UFBA, 2019. Salvador. Bahia.

HUTCHINS, Robert M; ADLER, Mortimer J. eds. *Gateway to the Great Books*, Volume 5, Ensaios Críticos. Toronto: Encyclopædia Britannica, 1963.

JACKSON, Kenneth David. **A View on Brazilian Literature: Eating the "Revista de Antropofagia"**. *Latin American Literary Review*, p. 1-9, 1978.

JOHNSON, Paul. **A History of the American People**, New York: HarperCollins Publishers, 1997.

JONES, Howard (1999). **Abraham Lincoln and a New Birth of Freedom: The Union and Slavery in the Diplomacy of the Civil War**. [S.l.]: University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-2582-2.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**, São Paulo: Contexto, 2007.

KAHN, Douglas – **Noise, Water, Meat - A history of sound in the Arts**. London: First MIT Press paperback, 2001.

Klansman Manual. Copyright, 1924, by Knights of the Ku Klux Klan Incorporated.

KNOWLSON, J. **The Continuing Influence of Zaum**. Londres: Bloomsbury. 1996.

KOBS, Verônica Daniel. **Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interarte**. Todas as musas ISSN 2175-1277. Ano 01, número 02, jan. -jul. 2010.

KOMARA, Edward (2007). **The Road to Robert Johnson, The genesis and evolution of blues in the Delta from the late 1800s through 1938**. Hal Leonard. [ISBN 0-634-00907-9](#) páginas de 63 a 68.

KONINCK, R. de. **Le Delta du Mississippi**, 2006, p. 40.

KUBIK, G. (2008). **Bourdon, blue notes, and pentatonicism in the blues: An Africanist perspective**. In D. Evans (Ed.), *Ramblin' on my mind: New perspectives on the blues* (pp. 11–48). Urbana, IL: University of Illinois Press.

KUTLER, Stanley I. **Dictionary of American History**, Third Edition, New York: Charles Scribner's Sons, 2003, p. 64.

LANDY, Leigh. **What's the matter with today's experimental music?** Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1991.

LAWRENCE, S. **Jimi Hendrix: a dramática história de uma lenda do rock**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEAL, Cláudio; BILENKY, Thais. In Terra Magazine. **Boris Schnaiderman: guerra e paz com Dostoiévsky**, 25 de junho de 2008.

LEONARD, George J. (1995). **Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage**. [S.l.]: University of Chicago Press.

LIMA, Luiz Fernando Martins de. **A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro**. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. 2009.

LITWACK, Leon F. **Trouble in Mind: The Bicentennial and the Afro-American Experience**. Oxford University Press. The Journal of American History, Vol. 74, No. 2. 1987. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1900025>>. Acesso em: 01 de junho de 2022.

LOMAX, Alan. **The Land Where the Blues Began**, New York: The New Press, 1993.

LUCIER, Alvin. **Music 109: Notes on Experimental Music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

LUKOMSKY, Vera. In: SITSKY, Larry. **Music of the twentieth-century avant-garde: a biocritical sourcebook**. Westport: Greenwood Press, 2002.

MACHADO, Antônio de Alcântara in: Abre-Alas – **Revista de Antropofagia**. Ano 1, número 1. São Paulo, maio de 1928.

MACKEY, J. D. **Breaking a Century of Silence: A Historiography of the Tulsa Race Riot**. <https://journals.wichita.edu>article>.

MACMAHON, Bernard, MCGOURTY, Allison, WALD, Elijah. **American Epic: The First Time America Heard Itself**, New York: Touchstone, 2017.

MAGALHÃES, Larry Andrews. **Representação histórica e social da performance de Jimi Hendrix no Festival de Monterey – 1967**. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2003.

MALTZ, B. **Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil**. In: Maltz, B.; Teixeira, J. E Ferreira, S. (Org.). **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

MAUCERI, Frank X. **Experimental Music to Musical Experiment. Perspectives of New Music**, v. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.

MARINETTI, Filippo. **Manifeste du Futurisme**. 20 fev. 1909. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>> Acesso em: 1 jun. 2023.

MARTINS, André Lopes. **A guitarra elétrica na música experimental: composição, experimentação e novas tecnologias**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes. USP.

MAUCERI, Frank X. **Experimental Music to Musical Experiment. Perspectives of New Music**, v. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. Nova Fronteira, ed. **História da Música Ocidental**. 1997. Rio de Janeiro: [s.n.] [ISBN 85-209-0907-8](https://www.isbn.br/9788520909078)

MENDES, Ricardo. **Guitarra: harmonia, técnica e improvisação**. H. Sheldon – Serviços de Marketing. Rio de Janeiro – RJ. Imprensa – Primavera de 1996.

MERHEB, R. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012.

MESSER, Chris. **The Tulsa Race Riot Of 1921: Determining Its Causes And Framing**. Oklahoma State University, July 2008.

MIYAKAKU, Takao. *Joe Pass*. Tokyo: Seiunsha, 2000. [ISBN 4-434-00455-7](#)

MICHEL, M. de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOLINA, Sidney. **Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n° 1**. São Paulo: Rondó, 2003.

MUGGIATI, Roberto. **Blues – Da lama à fama**. Editora 34, 1995. São Paulo.

NESTROVSKI, Arthur. **“Bloom Contra-ataca”**. Entrevista com Harold Bloom, in *Folha de S. Paulo*. Caderno “Mais!”, 6 de agosto de 1995, pp. 4-7.

_____. Apresentação in BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Nastrovski, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NETO, Affonso Celso de Miranda. **Eram Deuses os Guitarristas? Heróis e Mitos no imaginário social da cultura massiva**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017. São Paulo.

NETO, Vítor. Futurismo. **Dicionário de História da I República e do Republicanismo** (Coord. Científica com Maria Fernanda Rollo, Ana Paula Pires, Carlos Cordeiro, David Luna de Carvalho, Ernesto Castro Leal, Helder Adegar Fonseca, Manuel Loff, Paulo Fontes e Rui Ramos), v. 2, p. 127-131, 2014.

NICHOLLS, David. **American Experimental Music 1890-1940**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

NOGUEIRA, Sérgio. **Beatles influencia música e comportamento há cinco décadas**. In: EBC. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2014/11/beatles-influencia-musica-e-comportamento-ha-cinco-decadas>.

NITRINI, Sandra. **Teoria literária e literatura comparada**. Estudos avançados, v. 8, p. 473-480, 1994.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

OBRECHT, Jas. **Early Blues: the first stars of Blues guitar**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz.4. Acesso em 18 jun. 2022.

OERMANN, Bob. **The heritage of the hills**. 1996, Books e Bios.

OLIVER, Paul. **The Story of the Blues**, London: Pimlico, 1997.

OLIVER, P. (1970). **Savannah syncopators: African retentions in the blues**. London, UK: Studio Vista.

OAKLEY, Giles. **The Devil’s Music: A history of the blues**. Cambridge: Da Capo Press: 1997.

ORNELAS, Rodrigo. **Oswald de Andrade, leitor de Nietzsche, Genealogia, catequese e antropofagia.** Cadernos Nietzsche, v. 41, p. 220-234, 2021.

OSHINSKY, David M. Worse. **Than Slavery: Parchman Farm and the Ordeal of Jim Crow Justice,** New York: Free Press Paperbacks, 1997.

PACHECO, Gabriela Santi. GONÇALVES, Leandro Pereira. **Fascismo e Modernismo: a atuação de Plínio Salgado na década de 1920.** Cadernos de Pesquisa do CDHIS | Uberlândia | vol. 35 n.1 | jan./jun. 2022 ISSN 1518-7640.

PALMER, Robert. **Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World,** New York: Penguin Books, 1982

PELLEJERO, Eduardo. **Fantasmas, visões, estática – Metáforas em sentido literal.** Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2011.

PENA, Eder Wilker Borges. **Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie.** Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2017.

_____. **Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual.** Opus, v. 24, n. 3, p. 71 – 91, set. /dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2404>.

PENCE, Charlotte. **The Poetics of American Song Lyrics,** Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.

PIEIDADE, Acácio. **Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, pp. 103-112.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. **Blues: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX.** Outros tempos, volume 8, número 12, dezembro de 2012. Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana.

PINTO, José Alberto – **Arte Sonora – Sentidos Multidisciplinares** [em linha]. [Consultado em 12 de maio de 2023]. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2001. Disponível em: http://ml.virose.pt/blogs/si_11/wp-content/uploads/2011/05/arte-sonora_sentidos-multidisciplinares-Jos%C3%A9-Alberto-Pinto.pdf.

POUGY, Eliana. **Todas as artes.** 1ª Ed. São Paulo. Ática, 2016.

PRADO, M. **A história da guitarra – do Delta a Hendrix.** São Paulo: Monografia para obtenção do título de especialista em História, Sociedade e Cultura PUC-SP, 2009.

QUEIROZ DINIZ JUNIOR, Cemy. **O diálogo da música contemporânea com seu passado sob a luz da teoria da angústia da Influência de Harold Bloom** / Cemy Queiroz Diniz Junior. -- Maringá, PR, 2022.

RATNER, Leonard. **Classic Music: Expression, Form and Style.** London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.

RIVERA, Jorgina. **Haroldo de Campos, a tradição e seus precursores. Alguns pontos de contato com Octavio Paz.** Itinerários, Araraquara, n. 47, p. 207- 225, jul. /dez. 2018.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop.** Campinas, SP: [s.n], 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RUBIN, Dave. **Robert Johnson: King of the Delta Blues – Guitar transcriptions and detailed Lessons for 29 songs.** Hall Leonard, 1991.

RUSSOLO, L. **The art Of Noise: futurism manifest,** 1913. New York: Something Else Press.

RUSSOLO, Luigi. In: TISDALL, Caroline, BOZOLLA, Angelo – *Futurism*, Londres, Thames and Hudson, 1996, p. 111. In: RIBEIRO, Gisele – “*Arte, ruído, linguagem oral e o “real”*” [Em linha]. [Visitado em 20 de maio de 2023]. Disponível em: [bilboquet.es/B7REAL/DOC/arte, ruído, linguagem oral e o real](http://bilboquet.es/B7REAL/DOC/arte,ruído,linguagemoralereal). GISELE RIBEIRO.

SACRÉ, Robert. **Charley Patton: Voice of the Mississippi Delta**, Jackson: University Press of Mississippi, 2018.

SADIE, Stanley. Jorge Zahar Ed., ed. **Dicionário Grove de música: edição concisa.** 1994. Rio de Janeiro: [s.n.] [ISBN 85-7110-301-1](https://www.groveonline.com.br/)

SANTOS, Eduardo dos. XAVIER, Donizete José. **A descida do Deus Trindade – A Kenosis da Trindade.** Cultura Teológica – v. 16 – n. 62 – jan/mar 2008.

SHADWICK, Keith. **Jimi Hendrix musician.** 2003. Publisher Backbeat Books.

SELLERS, C. May & McMILLEN, N. **Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos: Da Colônia a Potência Imperial.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.406.

SIFFERT, Carlos. **Satie – Trois Morceaux en Forme de Poire (Três Peças em Forma de Pera).** <https://classicosdosclassicos.mus.br/obras/satie-trois-morceaux-em-forme-de-poire-tres-pecas-em-forma-de-pera/trois-morceaux-en-forme-de-poire/>

SCHMID, Will. **Basic Blues For Guitar.** 1986 by LEONARD PUBLISHING CORPORATION.

SCHULLER, Gunther. **O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical.** Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1968. 453 p.

SMITH, Matt. **The Complete Electric Blues Guitar Method.** 1994, Alfred Publishing Co. USA.

SILVA, Rafael Palmeira da. **Estruturas fundamentais no blues: adaptação de conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no jazz.** Curitiba, Pr. UFPR.

SIQUEIRA, André. **ORIENTALISMO E MÚSICA.** BALEIA NA REDE, v. 1, n. 4, 2007.

SOUZA, Tiago. **A desleitura como tática, ou a tática da desleitura: reflexões sobre João Gilberto, Dorival Caymmi e a busca da legitimação de uma identidade artística.** Orfeu n° 1, junho de 2016, p. 74 a 108.

STEINBERG, Jesse R.; FAIRWEATHER, Abrol. **Blues – Philosophy for Everyone: Thinking Deep About Feeling Low,** New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012. P. 51.

STEPHENSON, Gilbert. **The Separation of The Races in Public Conveyances,** 1909. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/1944727> >. Acesso em: 05/04/2023.

STESSUK, Sílvio José. **Harold Bloom e Oswald de Andrade: Angústia da Influência versus Alegria Antropofágica**. XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas – SEPECH, Humanidades, Estado e desafios didático-científicos. Londrina, 27 e 29 de julho de 2016.

SULTAN, Kenny. **Acoustic Blues Guitar**. 1993, Centerstream Publishing. Anaheim Hill, CA. USA.

SUN, Cecilia. **Experimental Music**. In: GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

TOLINSKI, Brad. DI PERNA, Alan. **Play it Loud: an epic history of the style, sound, and revolution of the electric guitar**. Doubleday, Penguin Random House LLC, 2016. New York. USA.

TRACHMAN, Paul. «**A Brief History of Dada**». *Smithsonian Magazine*. Consultado em 20 de maio de 2023.

TREFOUSSE, Hans. **Historical Dictionary of Reconstruction**. [S.l.: s.n.] pp. 175–176. 1991.

TRINGALE, Dante. **Dadaísmo e Surrealismo**. Edição nº 1, 1990. Seção Palestras. Periódicos UNESP.

TRUJILLO, Efraim. **Into the Blue: Revealing the essence of a music genre**. Conservatory of Amsterdam, 2019.

TZARA, Tristan. **Sete Manifestos Dada**. Trad. José Miranda Justo (Português-PT). Lisboa: Hiena, 1987.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Ideologia curupira: análise do discurso integralista**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

VILLAVICENCIO, Cesar; IAZZETTA, Fernando; COSTA, R.L.M. **Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação**. *Sonic Ideas*, v. 5, n. 10, p. 49-54, 2013

WATSON, Ben. **Derek Bailey and the Story of Free Improvisation**. 2004. Verso. [ISBN 1-84467-003-1](https://www.versobooks.com/blogs/entry/1034-derek-bailey-and-the-story-of-free-improvisation/).

WAKSMAN, Steve. **Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience**. Cambridge, Massachusetts e London: Harvard University Press, 1999.

WEISETHAUNET, H. (2001). **Is there such a thing as the “blue note”?** *Popular Music*, 20(1), 99–116. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001337>

WILSON, Charles R. **Mississippi Delta. Southern Spaces**, 2004. Disponível em: <<https://southernspaces.org/2004/mississippi-delta/>>. Acesso em 19/04/2023.

WRIGHT AUSTIN, Sharon D. **The Transformation of Plantation Politics: Black Politics, Concentrated Poverty, and Social Capital in the Mississippi Delta**, Albany: State University of New York Press, 2006.

ANEXOS

CHACONA BLUES

Weslei Flávio Rodrigues

Chacona Blues

$\text{♩} = 75$

System 1 (Measures 1-4):
 Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#).
 Guitar: *full*, gliss. in measure 4.
 Bass: *mp*.

System 2 (Measures 5-8):
 Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#).
 Guitar: *mf*, triplets, gliss. in measure 8.
 Bass: *f*.

System 3 (Measures 9-12):
 Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#).
 Guitar: *mf*, triplets, half-note triplets.
 Bass: *mf*.

System 4 (Measures 13-16):
 Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#).
 Guitar: *f*, gliss., triplets.
 Bass: *mp*, *mf*.

2
17

TAB

f *mp* *p*

21

TAB

sf

25

TAB

mp

29

TAB

mp

33

TAB

3

37

TAB

41

TAB

sfz

45

TAB

mp

49

TAB

mf *p*

53

TAB

mp

4
57

6
3 2 1 1 2 4 2 5 4 3 3 4 0 10 9 8 10 7 4 4 5 5 6 5 6 7 6 5 6 7

T
A
B

6 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 4 5 5 6 6 7 5 6 7

61

T
A
B

6 5 0

p

<https://drive.google.com/file/d/1EL9zHbizYAOIQsIHVLoYGqfMR5nLLMTe/view?usp=sharing>

BLUES FOR BAILEY

Weslei Flávio Rodrigues

Blues For Bailey

Ad libitum

To Coda

20

TAB

2

25

TAB

D.C. ao Coda

31

TAB

36

TAB

42

TAB

