



O OUVIDO DO HISTORIADOR: COMO O *BLUES* PODE NOS ENSINAR SOBRE O MÉTODO DA LEITURA MUSICALIZADA

THE HISTORIAN'S EAR:
HOW *BLUES* CAN TEACH US ABOUT MUSICALIZED READING METHOD

Kenny Kendy Kawaguchi¹

RESUMO

Este artigo aborda a questão metodológica da leitura das fontes musicais. Situa-se esta investigação no contexto da luta pelos direitos civis nos EUA durante as décadas de 1950 e 1960. Uma canção é objeto desta pesquisa, "*Grinnin' in your face*", lançada em 1965 e composta pelo cancionista de *blues*, Son House (1902–1988). A metodologia de leitura sonora apoia-se na teoria da semiótica da canção e alia-se com o ofício do historiador. Este estudo propõe abrir o debate metodológico ao analisar o documento musical. Defende-se que a leitura musicalizada pode auxiliar a investigar códigos musicais impressos em contextos históricos específicos, por meio da análise qualitativa da entonação, dividida entre sentidos passionais, temáticos e figurativos. Portanto, interessa que a historiografia trate os documentos musicais em seu campo musical, mantendo o debate em torno da aplicação de forma acessível e didática, visando, assim, diminuir a aflição da história em se aproximar do campo dos sons e seus sentidos.

Palavras-chave: leitura musicalizada; história e música; história social do *blues*.

ABSTRACT

This article discusses the methodological question of reading musical sources. Our research is situated in the context of the civil rights struggle in the United States during the 1950s and 1960s. A song that is the subject of our investigation is "Grinnin' in your face," released in 1965 and composed by blues songwriter, Son House (1902–1988). The methodology of sound reading is supported by the semiotics theory and aligns with the historian's craft. Our research aims to open the methodological debate by analyzing the document. We argue that musicalized reading can assist in investigating musical codes embedded in specific historical contexts through qualitative analysis of intonation, encompassing passionate, thematic, and figurative meanings. Therefore, it is important that historiography treat musical documents in their musical field, keeping the debate around the application in an accessible and didactic way, thus aiming to reduce history's distress in approaching the field of sounds and their meanings.

Keywords: musicalized reading; history and music; social history of the blues.

¹ Discente do Programa de Pós-graduação em História na Linhas de Pesquisa Territórios, Sociedades e Dimensões da Política da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado em andamento, orientado pelo professor Dr. Rodrigo Davi de Almeida. E-mail: kenny.atwa2@gmail.com



INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva responder a questionamentos simples, mas metodologicamente complexos ao historiador: Como trabalhar fontes musicais? Como é ir além da letra e compreender a relação entre intervalos, melodias, ritmos e atos compositivos? Ou seja, como podemos ouvir como historiadores?

Pretendemos, de forma breve e compactada, apresentar algumas possibilidades de leitura musicalizada que possam expandir e abrir caminhos para a história e a música. Essa empreitada sobre o método será realizada dentro do nosso campo de pesquisa, ou seja, dentro da história do *blues*. Nosso objetivo é demonstrar as ferramentas e possibilidades e indicar caminhos e abordagens que integram o objeto musical. Buscamos a abertura do diálogo. Nossa pretensão é facilitar a criação de um repertório auditivo para a história.

Importa destacar que uma das críticas às fontes musicais que impulsionou e contribuiu para o método desta pesquisa foi a do historiador Marcos Napolitano², que aponta para a necessidade de explorar os elementos da canção como peças integrantes do texto lírico. Esse diagnóstico consoa com a nossa experiência e pretensão de trabalhar a música, nos levando à tentativa de desenvolver a leitura musicalizada.

Este estudo foi dividido em quatro partes. Na primeira, apresentamos o aporte teórico visando facilitar a compreensão. A segunda trata da contextualização do *blues* e de nossa fonte musical, *Grinnin' in your face*, de Son House, seguida pela terceira parte, em que realizamos de fato a leitura musicalizada³. Por fim, as considerações finais, que sintetizam algumas pistas e caminhos para ouvir a música.

APORTE TEÓRICO: SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Por excelência do método de análise musical, o sentido da audição será nosso maior aliado para a interpretação histórica. Enquanto continuarmos na superfície do texto lírico, a possibilidade vasta de interpretar a história por meio da música pode ser silenciada.

Nas palavras de Pinto (2001, p. 222):

Um mal-entendido comum entre pesquisadores não familiarizados com a documentação musical é que pensam estar analisando e falando de música, quando na verdade discorrem sobre a letra. [...] outros pesquisadores

² Essa crítica se encontra na obra *História e Música*, publicada no ano de 2002. Segundo Napolitano, há uma acepção errática em analisar unicamente as letras da música, pois essa abordagem ignora a relação entre os campos líricos e campos sonoros. A combinação desses dois campos que gera informações entonativas. É por meio dessa conciliação que conseguimos compreender as intenções compositivas.

³ A terceira parte é a aplicação do método que ainda está em desenvolvimento. No entanto, já é possível treinar a nossa audição e revelar um campo de discussão e, principalmente, possibilidade.



encaram a música na sua acepção mais estreita: quando não sabem ler partitura, deixam a manifestação musical de lado por completo, como se ler partitura fosse sinônimo de entender e pré-condição para falar sobre música.

Evidentemente, a letra da música é a primeira porta de entrada para o ouvinte. Não devemos descartá-la, mas somar seu significado narrativo com os atos compositivos. Interessa-nos a relação entre os versos e os acordes, desejamos buscar e explorar as tramas melódicas dentro das canções. Essa relação é chamada de texto-canção, caracterizada pelo alinhamento dos elementos entonativos e líricos. Dito isso, dúvida e insegurança podem surgir ao pesquisador: “Mas como nos atentar às relações melódicas das notas desses ‘versos e acordes’, se não possuímos vocabulário musical ou formação musical?”.

Como historiadores, podemos compreender a linguagem musical e criar nossos critérios de análise, pois nossas ferramentas servem e se moldam ao documento. Vinci de Moraes (2000, p. 210) afirma que o historiador desconhecer as especificidades de um objeto nunca foi um impeditivo para se fazer história. É prática de nosso ofício criar, apreender e inventar métodos para a escrita da história. Moraes aponta que é necessário enxergar as relações simbólicas da música que são alimentadas por filtros subjetivos e históricos, levando em consideração o contexto e a classe social.

Antes de prosseguir, é importante salientar uma propriedade da canção-popular. Ela não é produzida pelos meios tradicionais como escolas de música, pela partitura ou teorização acadêmica. Pelo contrário, os cancionistas⁴ acessam a linguagem musical por meio de suas vivências sociais (TATIT, 2003, p. 7-9), lidando com questões do cotidiano e estabelecendo relações temporais com seu contexto sócio-político⁵. Os compositores populares, que desconhecem a linguagem musical erudita, tecem suas mensagens e organização de som por meio do uso de entonação. Entoar, aqui, ganha o sentido proposto por Tatit (2016, p. 16), em que ora a melodia imita a irregularidade da fala, e, também, o oposto, quando a letra se acomoda na regularidade estrutural da música (a estrutura ordena a letra, criando gêneros como o *rock*, o *jazz*, o *blues*).

⁴ O termo cancionista é um conceito que revela uma postura teórica, neste caso, em consonância com a teoria da semiótica da canção de Luiz Tatit. Cf. Tatit (2016).

⁵ Nossa pesquisa explora a relação do *blues* elétrico com o Movimento pelas Lutas dos Direitos Civis durante a década de 1960. A temática pode ser estendida em outros âmbitos, por exemplo: a ditadura militar e a Tropicália. Isso pressupõe dizer que existe uma afinidade entre atos compositivos e contexto político da sociedade que o pesquisador investiga.



Em razão disso, se cancionistas criam músicas a partir de sua experiência social, não seria o historiador, que parte de uma visão social de mundo, o mais adequado para analisar esse fenômeno?⁶.

Sendo assim, o *texto-canção* atende a três elementos expressivos: **Figuração**, **Passionalização** e **Tematização**. Esses três elementos são inspirados pelo conceito teórico desenvolvido por Tatit (2003) e geralmente aparecem nas fontes-musicais. Podem ser explicadas da seguinte forma:

FIGURAÇÃO

Quando o texto-canção imita o ato de *melodia* da voz. É a voz do cotidiano, da fala irregular, da improvisação dos diálogos. Pode ser também o grito, bem como o silêncio. A figuração é a música trazendo o ruído da fala como elemento compositivo por meio da utilização de vocativos, demonstrativos, imperativos e afins. Nessa situação, o *eu lírico* presentifica a relação entre enunciador e enunciatário, com gestos líricos ou compositivos que se conectam à prática linguística.

Um exemplo clássico é a música de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano, chamada de *Conversa de Botequim* (1935)⁷. Apesar de fugir do nosso tema, ela ilustra de forma didática o uso da fala do cotidiano. Seu personagem é um “malandro” que não paga sua conta devido ao seu “papo”. Nela, a estrutura melódica da voz procura imitar a cadência das falas irregulares de um Botequim, opção compositiva que cria melodias que são imprevisíveis e jogam com nossa percepção musical.

PASSIONALIZAÇÃO

Geralmente está ligado às emotividades que se descarregam no desenho da melodia e em sua duração/extensão silábica. Solidão, raiva, sarcasmo e festividade são emoções manifestadas na longitude/encurtamento das sílabas que mexem com nossa percepção química/emotiva da letra. Em suma, é como se a psique do personagem e do cantor estivesse expressa na entonação extensiva ou curta.

Tem-se como exemplo o uso que Billie Holiday⁸ faz de sua extensão vocal em *Strange Fruit*. Nessa música, o uso prolongado dos agudos passionalizam luto e pranto.

⁶ Essa ideia foi captada em uma entrevista concedida por Geraldo Vinci de Moraes, no programa da Revista de História da USP, intitulado: Escutar os mortos: dilemas do estudo dos sons. Cf. De Moraes (2023).

⁷ Cf. CONVERSA de Botequim, 1935.

⁸ Abel Meeropol (1903-1986) foi um escritor, professor e compositor americano. Sua música mais conhecida é "*Strange Fruit*/Frutas Estranhas" (1937), adaptada de seu poema "*Bitter Fruit*/Fruto Amargo", especialmente gravada por Billie Holiday em 1939. Essa composição foi inspirada pela



Essas curvas melódicas podem também representar uma promessa, um ponto de chegada que se estende das frequências graves até os agudos mais altos, gerando senso de paixão e celebração.

TEMATIZAÇÃO

Está relacionado à qualificação atribuída a algum personagem ou objeto, cujo formato é incorporado pela letra. Se o objeto da música fala sobre o estilo musical de *blues*, seu formato pode imitar a estrutura do estilo (respeitando sua métrica, usando desenhos melódicos e rítmicos do gênero, articulando entonações, etc.)⁹.

Assim, por exemplo, o delta *blues*¹⁰ geralmente vai possuir o *slide*¹¹, irá falar da morte, segregação, dor, e, comumente, segue uma estrutura de pergunta e resposta no desenho melódico que condiciona a ordenança da letra.

De acordo com Tatit (2003, p.10):

A presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista. A composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação. Para captarmos as dominâncias, precisamos estar bem familiarizados com as características específicas de cada um dos processos.

indignação de Meeropol ao ver a fotografia do linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith, de 7 de agosto de 1930. Na interpretação de Billie Holiday, a música soa como lamentação pelo uso dos *howls* (um gesto melódico que projeta a voz nas alturas agudas, quase como um grito). Esse signo de escalada ao agudo, que seria um fechamento agradável de um espetáculo, em *Strange Fruit* ganha uma conotação de luto. Esse *howl*, em específico, é colocado ao final da música, no espaço em que os instrumentos se jogam para trás. A preparação dessa sensação se inicia aos [2m50s] e atinge seu pico aos [3m10s]. Aqui, o uso da sílaba fonética em “A” melodiza o pranto, a dor e a longitude de um rio de morte. Cf. STRANGE Fruit, 1939.

⁹ Como a música Baião de Luiz Gonzaga, no trecho: “*Eu vou mostrar pra vocês. Como se dança o baião. E quem quiser aprender. É favor prestar atenção*”. Talvez a forma mais didática de mostrar como o texto-canção ganha forma que atravessa o campo da poesia escrita, ora, o baião está na forma estrutural melódica da linha vocal, na qual a letra encontra seu sentido (literalmente, é só prestar atenção em seu desenho notativo para aprender o baião). Cf. BAIÃO, 1946.

¹⁰ O *Delta Blues* é marcado por sua natureza rural, destaca-se por um som singularmente bruto e emotivo, muitas vezes entoado por músicos solitários que faziam uso de instrumentos como violões e gaitas. Originou-se no Mississippi e obteve projeção comercial durante a década de 1950.

¹¹ O termo “*slide*” corresponde a uma técnica musical aplicada em instrumentos de corda, notadamente a guitarra e o violão. Essa técnica envolve o deslizamento suave de um objeto, geralmente um tubo de metal ou vidro conhecido como “*slide*,” sobre as cordas. Esse movimento produz um efeito sonoro distintivo de variação contínua de altura, que resulta em um timbre expressivo e “elástico”.



BREVE CONTEXTO DO *BLUES* E DE SON HOUSE

Próximo ao fim da década de 1920, ao sul do Mississippi, o *bluesman* Tommy Johnson ouviu a pergunta admirada de seu irmão: “Como em tão pouco tempo, Tommy pôde aprender a tocar *blues*”. Assim respondeu:

Se você quer aprender a tocar qualquer coisa que queira e compor suas próprias músicas, pegue seu violão e vá para uma encruzilhada. Certifique-se de chegar um pouco antes da meia-noite para ter certeza de que estará lá. Tenha seu violão e fique tocando uma peça sentado, sozinho. Um homem negro alto vai aparecer, vai pegar seu violão e vai afinar. Em seguida, ele irá tocar e te devolver o violão. Foi assim que aprendi a tocar qualquer coisa que desejo (PAMER, 1982, p. 60).

Essa mitologia do pacto em troca da habilidade musical (folclore mais tarde atribuído ao músico Robert Johnson)¹² compõe uma das características essenciais do *blues*: a espiritualidade. É instintivo associar o pacto ao demônio, como símbolo e prática da crença cristã. Mas um homem alto e de pele preta indica que a visão do sobrenatural vem de outro lugar. É certo que a midiaticização e iconografia do estilo do *blues* orbitem nessas imagens disputando significados diferentes sobre demônio, pacto, etc. Mas, para a frustração dessa mitologia, Tommy Johnson se refere a uma entidade vinda do vodu haitiano¹³.

O nome da entidade que oferta o violão afinado, o homem negro e alto, é *Legba*, aquele que abre e fecha caminhos e mostra possibilidades (o sentinela que intermedeia o plano espiritual do físico). Essa deidade também pode ser encontrada com o nome de *Liba* ou *Limba*. Na cosmologia vodu, *loas* ou *lwa* (em Creole) são manifestações do divino, servem como espíritos que incorporam ao invocador (TRINDADE; LA CROIX, 2021, p. 57). *Legba*, por vezes, é representado manco, segurando uma bengala¹⁴, pois seus pés estão em alturas cosmológicas diferentes: um pé está no plano espiritual e o outro, no terreno.

¹² Robert Johnson, nascido em 8 de maio de 1911 e falecido em 16 de agosto de 1938, foi um famoso músico e guitarrista de *blues* norte-americano. Sua vida e carreira foram envoltas em mistério e lendas, tornando-se uma figura mística da música.

¹³ Existem três grafias sobre esse sistema/prática religiosa que podem confundir o leitor. O Vodu refere-se à prática religiosa haitiana, pois é um sistema de fé que rememora os costumes dos negros que foram distanciados da África. O voodoo é uma derivação do vodu haitiano, no entanto, em território norte-americano. Ambos partilham de uma cosmologia semelhante, com ritos de possessão e entidades em comum, mas possuem diferenças em suas práticas ritualísticas. Já o Hoodoo está associado à magia popular, como a criação de talismãs de proteção (como os *gris-gris* ou *mojo hands*) ou a utilização de ervas medicinais.

¹⁴ Os templos voduístas (*ounfó*) possuem uma haste central, cujo valor espiritual é a ligação entre o mundo invisível e o visível. Essa haste é chamada de *poteau-mitan*, é por esse apoio que os *loas* descem ao nosso plano físico. Por isso, *Legba* carrega consigo uma bengala, ela é a *poteau-mitan*. No entanto, os relatos de *Legba* no *blues* não citam essa bengala, mas em seu lugar está o violão, oferecido para se conectar com o plano espiritual e físico pelas mãos do sentinela (TRINDADE; LA CROIX, 2021, p. 39).



Assim, *Legba* é o primeiro *loas* a ser invocado, pois é ele quem permite a comunicação entre os dois planos (TRINDADE; LA CROIX, 2021, p. 72-73).

A história do desenvolvimento do *blues* é inseparável da história da colonização norte-americana. As práticas religiosas africanas possuem uma habilidade de adaptação que gera a partilha entre religião e música como simultaneidades (rezar, dançar, cultuar, cantar são membros de um mesmo corpo). Alguns exemplos dessa adaptação musical: no Brasil, a influência africana originou Maimbê e o Candomblé; em Cuba, a Santeria e Nyannego; na Jamaica, o Bongoismo e a African Cumina (também conhecida como Dança Maroon); em Trinidad, o Shango; e nos Estados Unidos, *Blues* e Voodoo (FINN, 1986, p. 6).

De se notar que a origem do *blues* está ligada à travessia do oceano Atlântico, quando os primeiros escravos foram levados até a colônia de Virgínia (1619). É nesse contexto colonial da escravidão norte-americana que as práticas espirituais africanas são evocadas como táticas contra o colonizador. Os descendentes da África invocam a ancestralidade para lutar contra o sistema escravocrata, buscando realizar conexões espirituais por meio do canto, dança e invocação dos *loas*. O que chamamos de *blues primitivo* nasce dessa prática de rememorar a espiritualidade do ancestral, de incorporar sua espiritualidade no plano físico (possessão). Segundo Finn (1986, p. 154), a crença e ritualismo dos *loas* criaram três elementos sociais únicos no Estados Unidos:

Os Deuses da África, os *loas*, não alcançaram as resplandecentes reencarnações nos Estados Unidos tal como ocorreram nas Índias Ocidentais ou na América Latina. Em vez disso, suas forças foram canalizadas em três manifestações diferentes: hoodoo ou curandeiros de raízes, a igreja cristã e o *blues*.

O segundo período do *blues* é chamado de “*blues clássico*” e surgiu no início do século XX nos Estados Unidos. Alguns dos artistas desse período foram “redescobertos” na década de 1960. O *blues clássico* é alocado entre a década de 1926 até 1950 devido aos registros musicais, considerados até então raros. Entre 1926 e 1931, muitos cantores de *blues* foram gravados em estúdios: Henry Thomas (1874-1930), Furry Lewis (1893-1981), Charley Patton (1891-1934), Son House (1902-1988), Tommy Johnson (1896-1956), Ishman Bracey (1899-1970), Mississippi John Hurt (1892-1966), Skip James (1902-1969), Barbecue Bob (1902-1931), Mamie Smith¹⁵ (1883-1946), Peg Leg Howell (1888-1966), Blind Willie

¹⁵ A primeira mulher negra a registrar o *blues*, Mamie Smith (1883-1946) desempenhou um papel essencial para a classe dos músicos negros. Suas músicas possibilitaram a abertura de um mercado fonográfico para o público negro, colaborando para a divulgação e para a contratação de músicos afro-americanos. Sua contribuição para a história do *blues* é fundamental.



McTell (1898-1959) e Blind Blake (1893-1934) se tornaram a referência desse período (EVANS, 2003, p. 30).

A terceira fase, chamada de *blues elétrico*, começou na década de 1950 até (e além) 1960. Na metade da década de 60 o estilo passou por uma popularização internacional, alguns *bluesman* como B.B King (1925-2015) e Muddy Waters (1913-1983) realizaram turnês internacionais. Em quesito tecnológico e de gênero musical, essa fase está muito próxima da estética atual do *blues*.¹⁶ Essa fase de comercialização do gênero do *blues* leva à redescobertas de artistas do *blues clássico*, ocasionando um fenômeno de “*revival*” do estilo (SONNIER, 1994, p. 106). Foi nesse período que o orgulho da descendência africana esteve plenamente exposto, alinhando-se com os interesses da luta pelos direitos civis.

Um dos marcos históricos¹⁷ que pontuam a segregação do colonizados são as leis de *Jim Crow*. Esse conjunto de medidas dava à população afro-americana o *status* de cidadãos de segunda classe, enfrentando ampla discriminação e segregação institucionalizada (Figura 1). O sistema não apenas reforçou a subjugação dos negros, mas também legitimou o racismo que permeava setores basilares da sociedade. Essas ideias distorcidas que soam como supremacia da pele branca foram usadas para justificar a segregação racial e promover a crença na inferioridade intelectual e cultural dos negros em relação aos brancos (BOSKIN, 1976, p. 25).



Figura 1. Placa que proíbe a entrada de "cães, negros ou mexicanos" (s/d)
Fonte: Jim Crow Museum (1880).

¹⁶ Entre 1933 e 1942 ocorreu um processo significativo de consolidação na indústria de gravação de *blues*, juntamente com uma padronização notável do som. Três gravadoras assumiram papéis importantes nas chamadas *Race Records* (gravações de cor). A *American Record Company* (1938), através do seu principal selo, “*Vocalion*”, reviveu o catálogo da gravadora Okeh. Mais tarde, a *American Record* foi incorporada ao *Columbia Broadcasting System* (CBS). O selo *Bluebird* foi criada como sucessor da antiga *Victor Records*, revitalizando gravações históricas da década de 1950. No mesmo ano de 1938, surgiu a *Decca Records* como uma nova gravadora interessada na *black music*. Essas três gravadoras (*American Record*, o selo *Bluebird* e *Decca*) assumiram uma posição dominante na indústria do *blues* até a década de 1960 (EVANS, 2003, p. 32).

¹⁷ Neste artigo optei por destacar as leis *Jim Crows* como ponto de partida geral. No entanto, a discussão da escravidão e dos debates políticos sobre pessoas negras serem “propriedades” ou “humanas” é extensivamente densa e complexa. Para mais, recomendo a obra de Jill Lepore (2020).



As vitórias legais e as ações de resistência pacífica debilitaram aos poucos as estruturas legais do racismo, desencadeando uma reação desesperada por parte daqueles que temiam a igualdade racial. A década de 1960 girou em torno desses conflitos e transformações, conquistas e lutas, em um momento decisivo que marcou o declínio de um sistema discriminatório e o início de uma jornada em busca de uma sociedade mais inclusiva. Algumas figuras históricas importantes desse período são Rosa Parks (1913-2005), Martin Luther King Jr. (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965), que lideravam protestos e campanhas para combater a segregação e a discriminação racial.

Em 1963 o icônico discurso de Martin Luther King Jr. foi pronunciado. Sua participação durante a Marcha em Washington reforçou a importância da não violência na luta pelos direitos civis. No ano seguinte, em 1964, Malcom X extremou a necessidade de conquistar a democracia pela força em seu discurso "O Voto ou a Bala", para ele, era o momento de retribuição. No mesmo ano, a aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964 proibiu a discriminação racial em locais públicos e instituições federais, outro marco na luta contra a segregação. Em 1965, a aprovação da Lei dos Direitos de Voto garantiu o acesso para todos os cidadãos independentemente de sua raça, diminuindo supostamente as práticas de discriminação.

Nesse contexto entre segregação e preservação da ancestralidade por meio do *blues*, está Son House (1902-1988). O cancionista Son House é considerado o pai do *Delta Blues*. O cancionista deixou sua sólida marca na história da música ao interpretar um *blues* primitivo em *Grinnin' in Your Face/Rindo da Sua Cara* (gravada e lançada em 1965). Nascido em 1902, em Coahoma Conty, no Mississippi, cresceu imerso nas tradições musicais enraizadas nas plantações e comunidades rurais negras do sul.

Son House gravou na *Paramount Records* em Grafton, Wisconsin, em julho de 1930, por intermédio do seu amigo Charles Patton. No mês de julho de 1930 surgiram as faixas "*Preachin' the Blues*" e "*Dry Spell Blues*". Entretanto, ao perder repentinamente seu companheiro musical, Willie Brown, em 1948, Son House entrou em um hiato, interpretando essa perda como uma advertência divina. Embora tenha sido difícil se desvincular completamente do *blues*, ele resistiu à gravação de novas músicas até o ano de 1962, quando Alan Lomax o convenceu a fazer uma série de registros para a Biblioteca do Congresso (PALMER, 1982, p. 30-31).



Nesse cenário, a música *Grinnin' in Your Face* foi gravada e lançada em abril de 1965¹⁸ e obteve grande sucesso, marcando a volta de Son House para o cenário musical. Nesse contexto, sua composição estava submersa no cenário da luta pelos direitos civis.

LEITURA MUSICALIZADA: *GRINNIN' IN YOUR FACE*

A música “Rindo da sua cara”, de Son House, está traduzida abaixo, recomendamos a primeira audição¹⁹ antes de prosseguir:

Não se importe com as pessoas rindo da sua cara
Não importa pessoas rindo da sua cara
Apenas tenha em mente, ooh, um amigo verdadeiro é difícil de encontrar
Não se importe com pessoas rindo da sua cara

Você sabe que sua mãe vai falar sobre você
Suas própria irmãs e irmãos, também
Eles não se importam como você está tentando viver
Eles ainda vão falar sobre você

Sim, apenas tenha em mente, ooh,
um amigo verdadeiro é difícil de encontrar

Você sabe que eles vão te usar de cima a baixo
Vão te carregar para um lado e outro
E quando você virar suas costas
Eles vão tentar te pôr para baixo
E apenas tenha em mente, um amigo verdadeiro é difícil de encontrar
Não se importe com as pessoas rindo da sua cara²⁰ (tradução nossa)

Ser zombado, usado para carregar pesos de cima a baixo, ser tratado como propriedade. Os negros eram vistos como objeto sem vontade própria. Essa pintura lírica do negro como propriedade assume o ponto de vista corrompido dos escravocratas. Essa descrição ganha espaço e drama devido ao uso de poucos instrumentos na música.

¹⁸ Esses dados são encontrados nos versos das capas de vinis ou em ficha catalográfica. Conferir os scans dos encartes: <https://www.discogs.com/release/648084-Son-House-The-Original-Delta-Blues>. Acesso em 5 de novembro de 2023.

¹⁹ Cf. *GRINNIN' in your face*, 1965. Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=QA8-ZOUketU>. Acesso em 25 de dezembro de 2023.

²⁰ *Don't you mind people grinnin' in your face/Don't mind people grinnin' in your face/You just bear this in mind, a true friend is hard to find/Don't you mind people grinnin' in your face/You know your mother would talk about you/Your own sisters and your brothers too/They just don't care how you're tryin' to live/They'll talk about you still/Yes, but bear, ooh, this in mind, a true friend is hard to find/Don't you mind people grinnin' in your face/Don't you mind people grinnin' in your face/Don't you mind people grinnin' in your face/Oh, just bear, ooh this in mind, a true friend is hard to find/Don't you mind people grinnin' in your face/You know they'll jump you up and down/They'll carry you all 'round and 'round/Just as soon as your back is turned/They'll be tryin' to crush you down/Yes, but bear this in mind, a true friend is hard to find/Don't you mind people grinnin' in your face/Don't mind people grinnin' in your face/Don't mind people grinnin' in your face, oh, Lord/And just bear this in mind, a true friend is hard to find/Don't you mind people grinnin' in your face.*



As palavras possuem muito espaço para reverberar (atente-se ao eco na voz, como ele expande a reverberação nos finais das frases).

Como uma fonte que possui em seu corpo musical voz e palma pode transmitir uma mensagem política? O “rir da sua cara” é um ato de escárnio do colonizador. O colonizador bate as palmas de forma torta, corrompida. Eles o subjagam, não lhe dão crédito por nada. O amigo verdadeiro que é difícil de encontrar, existe. É o cancionista, ele é o nosso único apoio contra o ritmo corrompido do colonizador. Vejamos.

De se notar que Son House, em sua composição singular, opta por empregar apenas sua voz sólida e as palmas descompassadas. Essa escolha deliberada de excluir instrumentos musicais é uma forma de reverenciar as *worksongs* nas quais os negros eram privados do acesso aos instrumentos. O ritmo intrínseco à música de Son House é ambíguo e fragmentado, desprovido de uma demarcação temporal contínua. Seu pulso é irregular, precipitado e com furos. Esse é o detalhe importante da música, repare que por não ter tempo marcado, não há sensação de aceleração, nem de ralento. O que sentimos é um conflito entre palma e voz, sendo ritmado justamente pela falta de pulso musical²¹.

Por que Son House opta por não instrumentalizar *Grinnin' in Your Face*? Por que escolher o vazio? O vazio a que me refiro não é sobre seu conteúdo entonativo ou da sensação de abismo. Mas o músico despir-se dos instrumentos e vir à frente com palma e voz. O que motiva esse ato compositivo?

Ocorre que a voz e a palma são diferentes aportes imitando um vocabulário musical de um gênero (o tema). Uma das qualidades dessa fonte é a sua estrutura que tematiza o texto-canção, visto que Son House está entoando desenhos melódicos que são encontrados no estilo do *blues* que, por vezes, lembram o comportamento melódico da guitarra e tensionam a letra na estrutura. Há também outra qualidade na fonte, breve, mas que gera passionalização, vinculada aos *howl's* e agudos. Os escravos que trabalhavam nas plantações muitas vezes viviam em condições difíceis e dolorosas, e o *blues* foi uma forma de expressar suas emoções, sentimentos e experiências de vida. Esse resquício é encontrado nos *howl's* ou, uivos, que alcançam a região aguda, o plano divino.

As palmas também possuem sentido tematizante ao não incorporar a estrutura da música, mas vestindo-se como a figura que se opõe, um alguém que causa danos à estrutura musical, que machuca seu ritmo. A música fora da música. O opositor se encontra nos intervalos entre uma palma e outra, fazendo do ritmo algo torto. Se formos ouvir as

²¹ O pulso musical, também conhecido como *beat*, é uma unidade básica de medida do tempo e ritmo na música. É o elemento fundamental que cria uma sensação de pulsação regular e estabelece a cadência de uma composição.



execuções ao vivo de Son House, o *pulso* da música está sempre em sentido festivo e constante, com células rítmicas definidas pelo seu pisar no chão (atuando como um bumbo de bateria).

Na apresentação ao vivo de *Grinnin' in your face*, Son House mantém o ritmo das palmas por volta dos 80bpm's de forma constante. Ora, mas por que a versão de estúdio não seguiu esse padrão de ritmo?

Grinnin' in your face conclama esse vazio intencional, essa retirada do nosso trilho rítmico para a criação do abismo, ao mesmo tempo que faz da voz nosso resgate. Para essa análise, vamos focar no sentido agudo e grave e em seus desenhos. A seguir, apresentamos as estruturas das curvas melódicas, ou os desenhos da altura entre agudo ao grave/grave ao agudo (nos 10 segundos iniciais):

Don't you mind [Melodia descendente]
people grinnin'
In your face
Don't mind [Melodia ascendente]
people grinnin'
in your face

(yeah)You just
bear
this in mind, [Melodia descendente]
a true friend is hard to find [Melodia descendente]

Vamos ouvir as frequências graves. O grave está valorizando o sentimento de estabilidade ou resolução, provida pelo desenho descendente da melodia. Essa opção estética concede significado para reconhecer o jogo compositivo. O jogo é a oposição entre ritmo contra a voz.

O desenho da nota melódica descendente em "*Don't you mind*" repousa em G (sol), evidenciando sua casa tonal (Figura 2)²².

²² A tônica é o primeiro grau de uma escala musical, é o "ponto de repouso" ou o "centro tonal" da música. É a nota que dá nome à escala e, geralmente, é a tonalidade em que uma música está sendo executada.

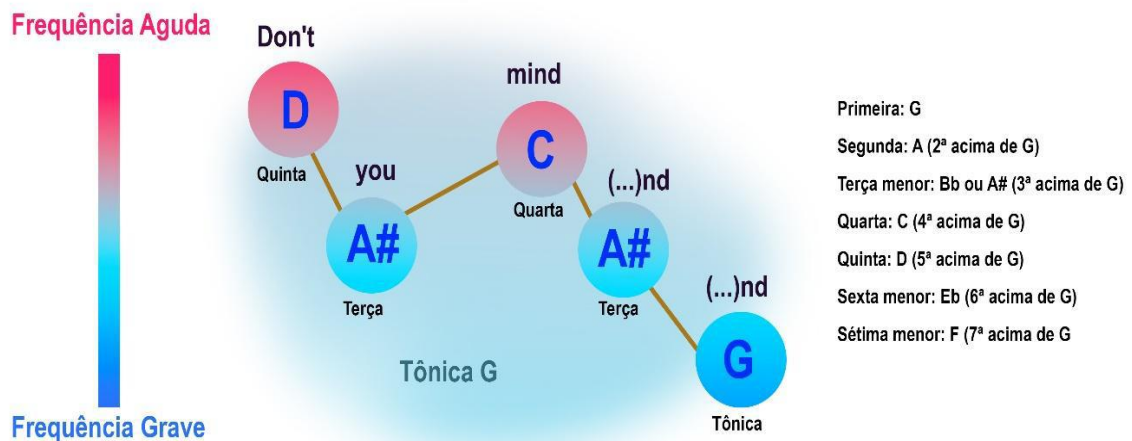


Figura 2. Mapa do desenho melódico na frase *Don't you mind*
Fonte: Elaborado pelo autor.

Destaca-se que, quando a curva melódica é descendente, isto é, do agudo para o grave, cria-se uma ideia de resolução, de fechamento, resultando em emoção de estabilidade. Ao correlacionar as notas nesse pequeno trecho com a tônica, a terça (a terceira nota de uma escala) nos indica que essa frase possui uma qualidade menor²³ que nos leva à sensação de tristeza, melancolia, pranto, ou *blues*. Segundo uma perspectiva semântica musical, as tonalidades podem ser entendidas como expressões afetivas e sentimentais, cada uma carregando cores emocionais distintas dentro do campo das alturas. No sistema tonal, a diferenciação entre os modos maior e menor atribui nuances mais “luminosas” ou “sombrias” (neste caso, estamos em sol menor) bem como sensações de alegria ou tristeza. Essas características tonais se tornam elementos de transmissão das emoções e significados na linguagem da música (WISNIK, 1989, p. 64).

Outra evidência que pode nos ajudar a captar a tematização de estabilidade, está na primeira nota, em D (ré) em “*Don't*”, que possui uma relação de quinta com a tônica (no final da palavra “*mind*”). Assim, D é a quinta em distância da sua tônica, o G (sol). Em termos práticos, os intervalos de quinta geralmente reforçam a tônica. Por isso, iniciar em D e resolver em G indica mais um fechamento de uma ideia. A tematização está performada nessa relação das notas: a voz se torna o ponto de apoio, nosso guia em forma de grave.

O que estamos realizando aqui são dois facilitadores da nossa análise:

²³ Em uma escala de G menor, a tônica é a nota G e a terça é a nota Bb. O acorde formado com a tônica G, a terça Bb e uma quinta D resulta em G menor (representado como Gm). O que nos interessa é que os intervalos de terça são codificados com emoção.



1. Detectar a energia harmônica. Isto é, essa energia concentra-se de forma proeminente na nota que atua como a fundamental/tônica para uma outra nota (terça, quinta, ou etc.). Enquanto isso, a energia das frequências assume uma tensão ao ascender em direção aos agudos e, ao descer para os graves, encontra relaxamento ou resolução (WISNIK, 1989, p. 237)
2. Estamos nos guindo pelas curvas. Nossa primeira detecção é o que é grave ou agudo e como seus desenhos são realizados. Recomendo a audição das frequências graves primeiro, elas são o grande apoio tonal das canções, uma haste que segura a composição.

Quando ouvimos falar que o *blues* é caracterizado por jogo de perguntas e respostas, é devido a essas resoluções harmônicas. Para que haja retenção da atenção do ouvinte, Son House precisa criar perguntas e respostas pelo desenho das suas notas vocais, pelos *hook's* (ganchos). Apesar de haver trechos com o desconforto passional causado por outras decisões compositivas, essa estrutura de resolução, que nos traz estabilidade, está repetida nas seguintes “áreas” de conforto da música:

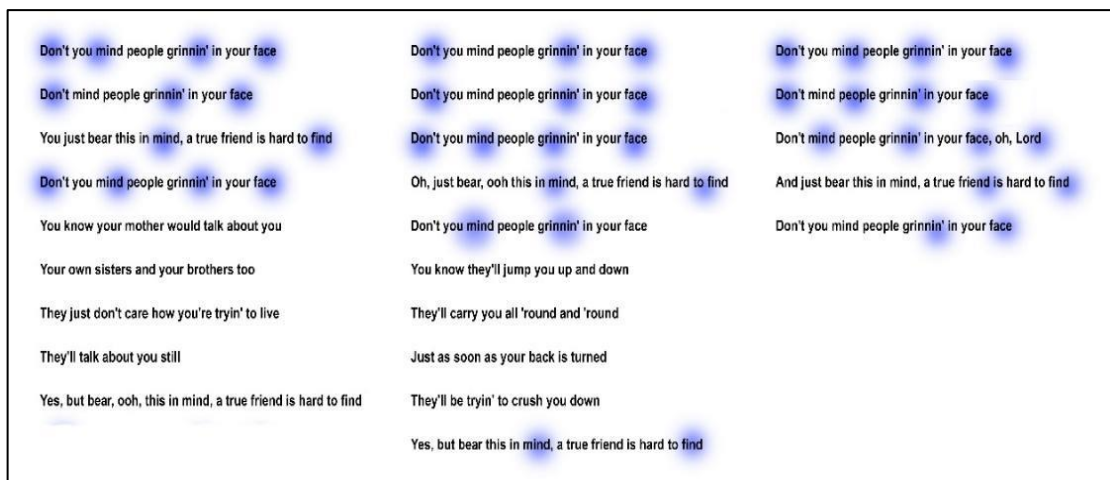


Figura 3. Áreas onde ocorre a relação de resolução
Fonte: Elaborado pelo autor.

Depreende-se da Figura 3 que Son House nos conduz pela sua música entregando pontos de estabilidade, causados pela relação temática manifestada nas resoluções (nas perguntas e respostas). Podemos chamar essas partes de *refrão*, pois se repetem na sua utilidade temática e imitam um mapa melódico (seção A). Na canção popular, o refrão é identificado pela sua função de célula-repetível e em efeitos de composição, é como exaltar uma mesma ideia várias vezes, dando mais carga dramática para sua mensagem.

Se formos reparar, existe uma certa liberdade para mudar o refrão em pequenos trechos, isto é, ele não necessariamente respeita a métrica textual. No entanto, isso é um resquício da liberdade de improvisação dentro do *blues*, afinal, é comum que o cantor use de sua intencionalidade musical e estenda por demais ou mude a ordem do texto, quem manda, para o cancionista, é o tema melódico. Considerando isso, a estrutura da música representada na figura é conhecida como “ABABA” (sendo B as partes não iluminadas da Figura 3).

Para visualizar a qualidade descendente explorada aqui, a seguir, um mapa da estrutura melódica do primeiro trecho de “*Don't you mind people grinnin' in your face*”:

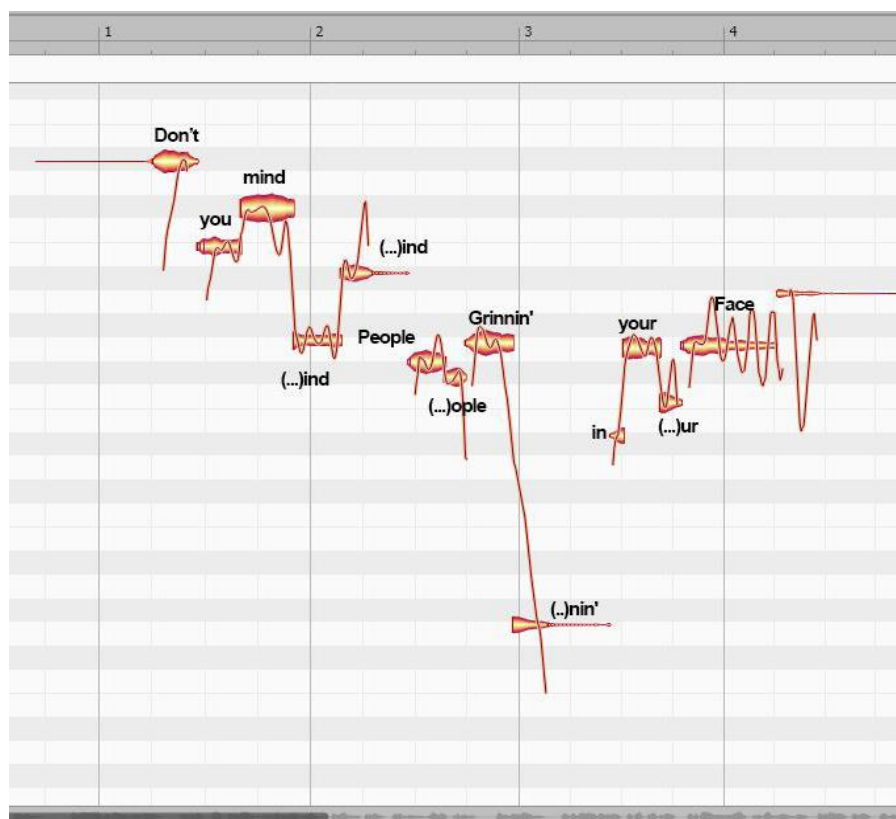


Figura 4. Representação visual da Descendência Melódica
Fonte: Elaborado pelo autor²⁴.

Conforme a figura, se repararmos em “*Grinnin*” (a queda em direção ao grave), a voz se encapsula no som fonético da vogal “i”, que, quando aliado ao contexto da curva que

²⁴ Para esta análise foi utilizado o Melodyne como ferramenta de análise de espectros melódicos. A voz foi isolada da mixagem de forma manual e, depois, processada pelo software. O Melodyne é um software de edição de áudio que possibilita a manipulação individualizada das notas musicais em uma forma de onda, permitindo ajustes de afinação, duração e intensidade das notas e de sua visualização. Sua utilização foi essencial para examinar com detalhamento os aspectos das performances vocais. Conferir: Celemony software gmbh. Versao 5.3.1.018. 2023. Disponível em: <https://www.celemony.com/pt/melodyne/what-is-melodyne>.



desce ao abismo grave, realça a ideia de fechar-se. Entre a forma de melodizar as palavras, a vogal “l” traz ainda mais estabilidade pelo seu uso conotativo, de autoridade vinda da resolução harmônica. Ao ser entonada, ela se encerra em voz de peito²⁵, demarcando com ênfase sua resposta. E mais, a palavra começa aproximadamente em G3 e desce para sua oitava, o G2²⁶. Ou seja, a casa tonal resolve nela mesma (de Sol para Sol), olhando para si como ponto de apoio e entrando na sombra do seu próprio grave. Son House, nesse sentido, acha em si mesmo um ponto como resultado do próprio *blues* entoado (eis como sua voz é regente, ele nos conforta diante do ritmo troncho). Esse gesto de descer uma oitava permite a reverberação do próximo verso melódico, que se inicia em frequências médias em “*in your face*”.

O refrão aqui destacado (Seção A) nos ajuda a enxergar que a letra está na estrutura do seu passado, narrando musicalmente a *worksongs*. A voz, que assume função de guia, está sendo confrontada por um distúrbio rítmico que acaba virando ruído diante das resoluções melódicas propostas por Son House. A estabilidade tematizada pela voz concede outra conotação num trecho da letra. Não “*é difícil achar um verdadeiro amigo*”, pois já o encontramos: a voz de Son House é o nosso regente, nosso amigo. A profundidade dessa fonte, em parte, é de sua autoridade nas concessões de resoluções harmônicas encontradas no seu refrão tematizante, que resulta em nossa confiança no *eu lírico*. Assim, confiamos na voz e lhe concedemos poder devido a sua função temática: o conforto e arma contra a arritmia.

A partir da música dos seus ancestrais, do uso compositivo da sua concepção de passado refletido na manutenção da estrutura musical do *blues*, o *eu lírico* não tem ninguém para se apoiar a não ser na própria música que ele entoa. Vale lembrar a ideia de *Legba*. É ele que nos acompanha durante caminhos tortuosos, uma entidade que nos rege diante dos nossos anseios. O espírito que se manifesta em rituais, vindo do passado, lhe concede respostas diante dos tempos difíceis. Prestar homenagem às entidades em ritos, cantos e danças é o papel que a voz do Son House entoa. Como o uso do texto-canção flutua em seu sentido temático (a voz como o guia) o resultado é o apelo dramático no ouvinte, vindo do conflito travado entre melodias térreas (estabilidade) e ritmos impedidos (palmas/oposição). Para resumir: estamos sendo guiados numa música em que o ritmo nos

²⁵ A voz de peito é uma técnica vocal em que o cantor utiliza as pregas vocais de forma mais espessa e relaxada, produzindo um som mais encorpado e com ressonância nas cavidades torácicas.

²⁶ O G2 possui uma frequência aproximada de 98 Hz e, quando se trata de instrumentos musicais, muitos deles são capazes de tocar notas nessa faixa. Por exemplo, em um piano, o G2 estará localizado na região mais grave do teclado. Além disso, instrumentos como violoncelo, contrabaixo, viola, saxofone barítono e alguns tipos de flautas também são capazes de atingir essa nota. O G3 e numerações consecutivas exibem frequências mais altas, gerando um alcance mais agudo.



expulsa, mas a estruturação da voz é tão profunda, densa, volumosa e ao mesmo tempo simples que, ao imitar os desenhos estruturantes do *blues* antigo, consegue vencer o incômodo dos padrões anômalos das palmas conservadoras. A voz nos guia pela encruzilhada, pela provação de um caminho árido, conservador, corrupto ou escravagista.

Na seção B, vamos focar nos agudos, em que a métrica textual flui de forma menos engessada e permite algumas notas alçarem voo. Os *howl's* são importantes nesse momento. Nessa seção há uma certa liberdade em desenhar para o alto, para a liberdade. É até irônico pensar que a letra aponta para uma vida de escravo, enquanto cultiva notas que encontram no agudo o seu céu, a sua permissão de viver (ora, e não seria essa uma das pautas dos direitos civis? O direito pela liberdade?).

Os *howl's* estão alinhados com o sentido passionalizante do código musical. Sua expressividade muitas vezes está escondida na escolha da vogal. Para os cantores, as aberturas das vogais A, E, I, O e U²⁷ são fundamentais para o ato de emocionar o ouvinte. Cada vogal traz consigo uma abertura e configuração específicas, que reverberam na ressonância, projeção e qualidade do sentimento de liberdade. A dimensão da tessitura vocal do *blues* e seu comportamento de saltos em oitava em *howls* são encontrados também nas músicas africanas:

As vozes africanas são usadas para ecoar o discurso e os pensamentos do povo o mais fielmente possível, sem adornos. Sua técnica é uma busca pela verdade. Um cantor africano gaguejará se estiver cantando sobre um gago ou literalmente tentará enrolar sua língua quando tiver algo difícil de dizer. [...] O cantor africano alterna entre a cabeça e o peito e a voz, como um jogo de esconde-esconde em um labirinto de ritmos. Cada nota que ele canta é um reflexo da própria vida, e sua técnica é amplamente adequada para esse papel de retratar a vida. Sua voz recria um mundo de riso e dor, zombaria e elogios; e ela abre as portas do tempo para revelar um vislumbre do futuro. Em outras palavras, por mais transcendente que seja a substância da música africana, ela sempre é expressa em um nível humano. Essa é talvez a mais desconcertante de todos os paradoxos; a música celestial que é elevada à glória dos deuses tem suas raízes nas realidades terrestres da vida diária. (As artes da pintura e escultura na África negra são, nesse aspecto, comparáveis à música.) (BEBEY, 1969, p. 132).

²⁷ Alguns exemplos: I (como em “muito” ou em “Don’t ou em “**in** your face”): A boca, agora mais fechada do que na vogal “E”, encontra seu ponto de equilíbrio. A língua, posicionada mais alta, próxima aos dentes frontais superiores. A garganta, aberta para acomodar a claridade e ressonância do som que pode soar metálico, finalizador, fechado, feroz. A (como em “pai” ou em “**mind**”): A abertura da boca deve ser moderada, mais ampla do que no discurso cotidiano, mas evitando excessos. A língua repousa no centro da boca. A garganta em expansão permite que o som flua livremente, encontrando em seu pleno ressoar, ideia de expansão, liberdade, energia, altura.



Esse ataque passional na vogal fonética “U” ocorre aos [00m:42s]. No trecho a seguir:

Você sabe que sua mãe vai falar de você
Suas próprias irmãs e seus irmãos também
Eles simplesmente não se importam em como você está tentando viver
Eles ainda vão falar sobre você
Sim, mas saiba, **ooh**, tenha em mente, é difícil encontrar um verdadeiro
amigo. (Tradução nossa)²⁸.

A canção nos avisa da impossibilidade de escapar do mal dizer. A traição está dentro do núcleo familiar, mas, se o *eu lírico* não pode confiar no núcleo familiar, a quem resta recorrer? Ele está só? A letra é consciente dessa narrativa, a forma que o *howl* está posicionado traz o sentido passionalizante de dor. Há respeito em flexionar esse comportamento musical africano/ancestral na altura do agudo, que apresenta a noção de liberdade proporcionada pelo altar, no campo das frequências mais altas. Essa altura é utilizada para cumprir uma promessa de soltar a dor e mostrar compaixão com o *eu lírico*. Esse efeito é atingido pela curva ascendente melódica (Figura 5):

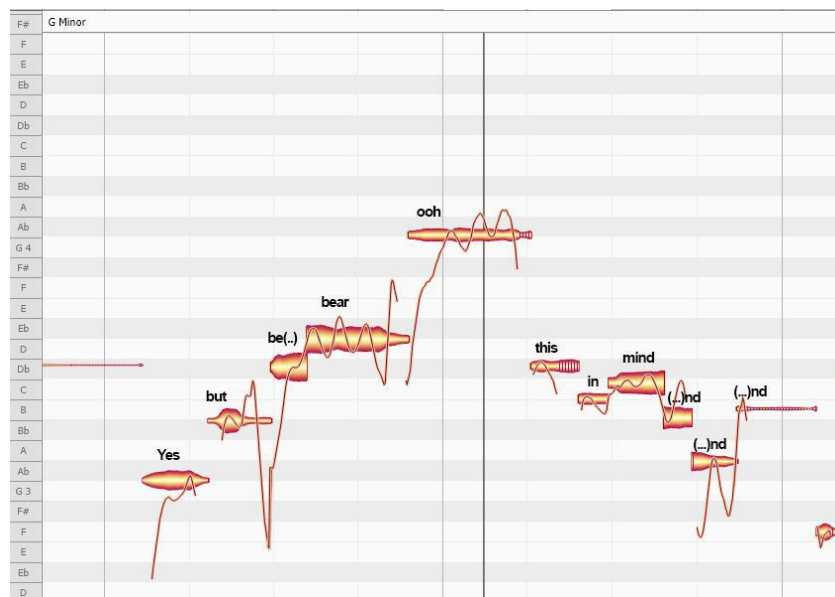


Figura 5. Representação visual da Ascendência Melódica
Fonte: Elaborado pelo autor.

Visualmente, a tônica prepara o terreno para propulsionar o falsete²⁹. Promessa que é atingida em “ooh” em forma fonética “u”, como na palavra “**mu**ito”. A utilização dessa vogal

²⁸ *You know your mother would talk about you/ Your own sisters and your brothers/They just don't care how you're tryin' to live/ They'll talk about you still/ Yes, but bear, **ooh**, this in mind, a true friend is hard to find.*

atende à expectativa e concede tessitura brilhosa ao falsete. A voz potencializa uma sílaba em altura, mas ainda respeita uma métrica (em quantidades de sílabas poéticas, o “oh” possui o mesmo espaço que “yes”, mas é destacada tanto na horizontal/duração quanto na vertical/altura).

Esses falsetes são respiros de liberdades pontuais. O efeito da escolha do falsete, alinhado com a entonação em “u”, o posiciona como resolução da expectativa, gerando efeito de emotividade. Outra pista dessa sensação vem da escalada que começa em G3 e alcança G4 (no falsete) uma oitava acima. Novamente, a resolução que gira na própria tônica, dessa vez em direção à luz.

Ao revisitar a letra, parece que esse uivo (*falsete/how's*) é, também, alívio. Son House causa a emoção de dor no ouvinte para gerar compaixão com o *eu lírico*, que solitariamente encara a deslealdade da própria família (*Você sabe que sua mãe vai falar sobre você/Suas própria irmãs e irmãos, também*). Reconhecer a lamentação do outro é uma forma de criar vínculo, de compartilhar histórias e de ritualizar coletivamente. O *blues*, o movimento pelos direitos civis e o voodoo reconhecem a própria dor e usam dessa amargura como instrumento de guia durante a década de 1960. Eles tendem a preservar seu passado pela crença da ancestralidade, pela estrutura solidificada do *blues* e pelo passado antes dos EUA.

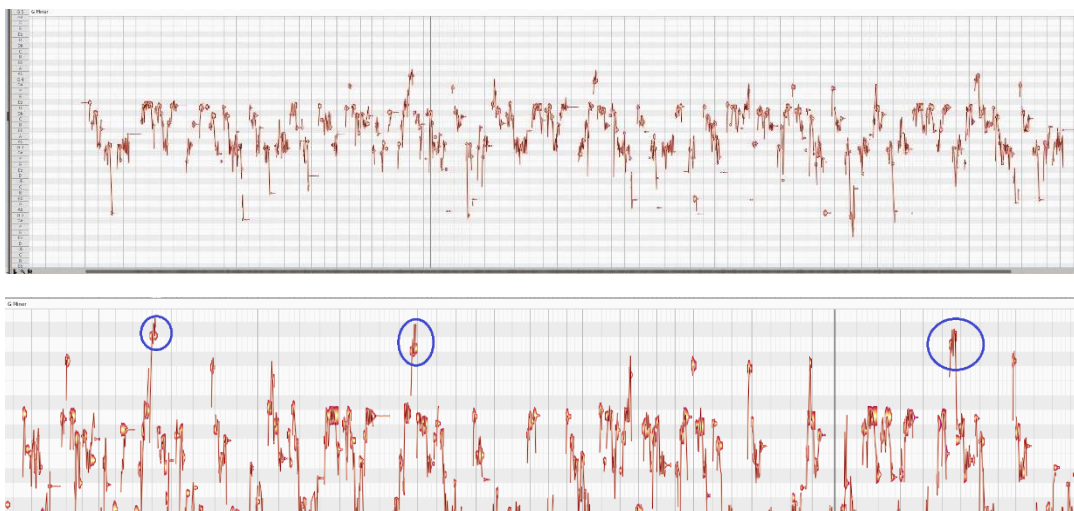


Figura 6. Representação geral dos Howl's
Fonte: Elaborado pelo autor.

O desenho ascendente em *howl's* ocorre em três momentos. O primeiro, analisado anteriormente, aos [0m42s]. O segundo, aos [1m05s], quando Son House enuncia que

²⁹ O falsete é uma técnica vocal em que os cantores produzem notas mais altas do que sua faixa vocal natural. Para fazer isso, as cordas vocais se esticam e afinam para criar tons agudos e claros.

verdadeiros amigos são difíceis de achar. Em ambos os casos, a passionalidade do falsete nos leva à dor. O último *howl*, que expressa melancolia, ocorre aos [01m55s] sendo perceptível após a palavra de lamentação “*oh lord/oh deus*”.

Afinal, qual o motivo de as palmas serem “desafinadas”? Abaixo, uma comparação da gravação da apresentação ao vivo³⁰, na qual a demarcação das palmas é constante. Na outra imagem, a versão de estúdio, propositadamente “sabotada”:

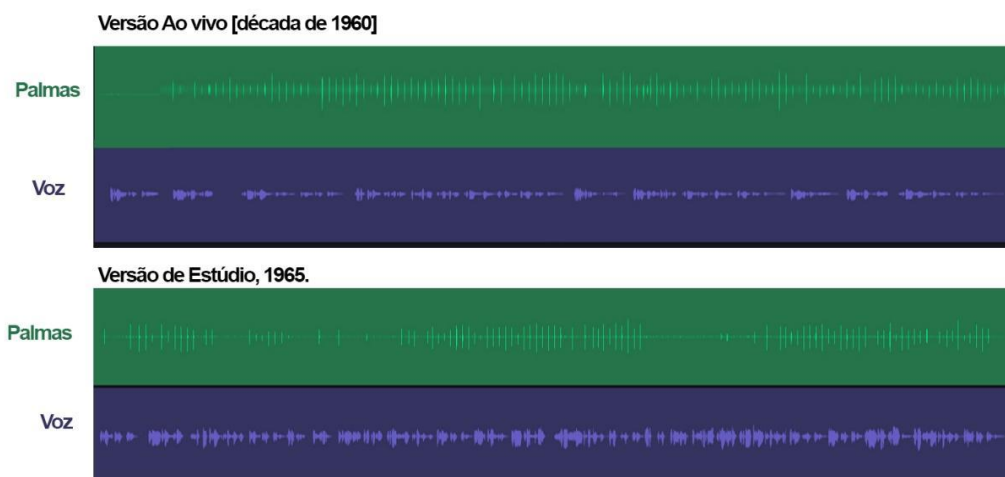


Figura 7. Comparação da constância das palmas em *Grinnin' in Your Face*
Fonte: Elaborado pelo autor.

É possível detectar, visualmente, que a versão de estúdio carece de progressividade e constância (elementos basilares do ritmo). Já, olhando a versão ao vivo, a palma guia o ouvinte. Nossa interpretação é de que o ritmo foi sabotado de forma intencional, pois entoa na qualidade tematizante. Para ouvir essa pista contida na gravação do estúdio, que o ritmo da música foi corrompido e propositadamente esvaziado, basta ater-se logo no começo, aos [0m11s]. Nesse momento, as palmas indicam um fluxo de ritmo que deveria ser constante, por volta dos 78bpm (na representação visual das palmas, é o único momento em que as linhas se alinham com constância). Esse seria o tempo ideal da música, inclusive, próximo ao bpm que Son House pratica ao vivo. Essa pista revela-se quando o fluxo contínuo ocorre aos [0m16s]. A sensação química para o ouvinte é de promessa falsa, ou como se o ritmo da música o abandonasse.

Em um momento particular, aos [01m:17s] as palmas cessam, dando lugar a uma comunicação direta entre o cantor e o ouvinte. Nessa pausa, Son House limpa a confusão rítmica, guiando o ouvinte com delicadeza. É nesse instante que ele estabelece uma

³⁰ Para ouvir a versão ao vivo: www.youtube.com/watch?v=Mlt76tCrDdg. Acesso em: 5 nov. 2023.



O trecho destacado em vermelho na Figura 3 é onde idealmente o ritmo estaria completo (na tríade rítmica)³¹, atingido seu formato ideal, acompanhado de seus pares, de suas irmãs e de seus irmãos. Em seguida, quando o verso canta que eles apenas não se importam como você tenta viver, a palma volta à sua solidão sob o verso, apoiando a estrutura melódica, pulsando solitariamente uma única vez, reforçando a mensagem de ser abandonado. É natural que a oposição reforce uma experiência de dor, afinal, o que o ritmo deseja é jogar contra nós. A hipótese é que a oposição (palma) representa um tempo conservador que machuca. As palmas são as violências cometidas pelos reacionários (linchamentos, enforque, racismo, leis *Jim Crows*, etc.). O conservadorismo mantém estruturas erráticas tal como o ritmo errático, tenta em vão sublevar-se contra a voz. Portanto, as palmas podem ser lidas como o *Opositor*, elas atrapalham o fluxo normal da música, visto que deveriam possuir o pulso representado no trecho [0m:51s até 1m:06s].

Essa dualidade entre estabilidade e instabilidade possui nexos com a estética de conservação da matéria sonora. Segundo Tatit (1994, p. 4-5):

O esforço dos compositores em controlar tais instabilidades e assegurar a coerência interna da peça repercute, por exemplo, nas operações tonais de preparação e resolução das dissonâncias que constituem, em última instância, recursos de desaceleração.

O ritmo, como já mencionado, perde para a voz, que possui energia harmônica com qualidade rítmica contra os “furos” propositadamente performados pelas palmas. *Son House* parece zombar: o que traz a estabilidade do ritmo é a voz; o que deveria nos guiar ritmicamente, está desafinado. A seguir, um quadro que resume o que foi brevemente analisado:

³¹ A tríade rítmica consiste em três notas ou elementos com durações diferentes. Essas notas se combinam para formar um padrão rítmico que se repete ao longo de uma sequência musical. É como um ciclo de ritmo formado por três partes diferentes.



Atos compositivos	Código Musical	Qualidade Entonativa
Resolução dos graves, linha melódica descendente, estrutura ABABA (ou do <i>blues</i>), grave como tônica, voz que regencia.	Figura de amigo (reforçado pela sensação de estabilidade, conforto)	Tematizante
Ironia melódica na troca da função musical (voz que rege contra a palma que desafina) e o zombar lírico (o sentido de <i>grinnin</i> não é para o ouvinte, mas para sua oposição); <i>Howl's</i> de lamento.	Sarcasmo Liberdade	Passionalizante
Palmas desafinadas, erros rítmicos conservados na perseverança, vazios que se recuam diante da voz.	Oposição (conservadorismo e reacionarismo)	Tematizante

Quadro 1. Resumo da Análise da Fonte
Fonte: Elaborado pelo autor.

Qual o apelo somático que nos faz permanecer navegando contra as palmas? Ora, nosso regente (voz). A cada entoação, Son House convida o ouvinte a não se importar com o riso zombeteiro direcionado para eles, transformando a atmosfera negativa em uma forma de enfrentar o opressor pelo intuito artístico.

A canção de Son House noveliza duas forças que estavam em disputa durante a sua trajetória como artista na década de 1960. A espiritualidade afro-americana está na voz que ganha as alturas para ser livre e que nos guia pelos seus graves. Esse movimento das curvas entonativas cria uma movimentação de perguntas e respostas que gera a sensação de caminhar, avançar, celebrar (além do seu apelo melódico hipnótico). A palma insiste em permanecer no erro, tal como o conservadorismo se aterra no passado e reage contra as mudanças³².

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, podemos reunir aqui algumas das opções metodológicas que nos auxiliaram nesta pequena análise.

Em primeiro nível, pesquisar os elementos extramusicais, ou o contexto histórico do objeto (já é de nossa práxis). Depois, é compreender a letra, observar figuras de linguagem e pontos de vistas assumidos. É buscar na pintura temática da letra o uso da descrição, narração ou personificação. Importa-nos como o *eu lírico* conta uma história e quais seus objetivos emocionais.

³² Essa análise foi reduzida para não comprometer o objetivo do artigo, que é a exposição do método.



Em um segundo momento, é identificar as alturas (os graves e agudos) e sua relação de desenho. Eles ascendem/descendem em qual momento da letra? Qual é a emoção que isso causa em nossos ouvidos? Como o cantor ou cantora está se expressando? Em qual sílaba a voz parece codificar sua emoção? Particularmente, preferimos investigar primeiro na região dos graves, que geralmente nos indica a casa tonal da música.

O terceiro ponto é observar os ritmos. Eles crescem? Mantêm-se estáveis? Instáveis? Qual é a sua métrica? Qual a sua divisão de tempo? Como eles mexem com nossos sentidos somáticos? Parece que estamos em marcha? Parece que estamos desacelerando? Quais as extensões silábicas que nos chamam atenção em contraste com o ritmo?

Depois dessa primeira análise da energia harmônica e rítmica, é possível iniciar a aplicação da semiótica da canção. É este o momento que a entonação pode servir de grande auxílio para identificar as três qualidades (passionalização, tematização ou figurativização).

Em outro nível, e esse talvez seja o mais difícil em questão teórica, é a compreensão das relações dos intervalos entre as notas. É importante entender as relações de intervalos melódicos, visto que é como compreender a combinação de ingredientes que gestam diferentes sabores. Essas relações de intervalos ajudam a apreender a sensação emotiva dos acordes e facilitam nossa leitura.

Acreditamos que essa postura com o objeto-música ajude a sedimentar uma abordagem acessível da história e da música. Este formato de análise metodológico auxilia a ouvir a linguagem do cotidiano, pois respeita a produção compositiva da música, exibindo sua textura, profundidade e intenção política. Talvez seja essa a encruzilhada que devemos percorrer para que o historiador possa investigar seu objeto com mais precisão, conforto e possibilidades.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de história**, v. 3, n. 1, p. 50-70, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/27903/16571>. Acesso em: 3 ago. 2023.

LEPORE, Jill. **Estas Verdades: A História de Formação dos Estados Unidos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2020.



MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGvYXSywvpcDm/?lang=pt>. Acesso em: 31 jul. 2023.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/PnnKJTCvbQzVyN4dXMrsHyw/?lang=pt>. Acesso em: 3 ago. 2023.

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. **Revista USP: Língua e Literatura**, São Paulo, [s.v], n. 21, p. 131-143, 1994. Disponível em: www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114551/112382. Acesso em: 24 maio 2023.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista USP**, São Paulo, v. 111, n. 111, p. 11-20, out./nov./dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594>. Acesso em: 26 jul. 2023.

TATIT, Luiz. Elementos Para a Análise da Canção Popular. **CASA, cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 125-138, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 26 dez. 2023.

LIVROS

BEBEY, Francis. **African Music: A People's Art**. Editora: Lawrence Hill & Company, 1969.

BOSKIN, J. **Urban Racial Violence in the twentieth century**. 2. ed. Boston, MA, USA: Northeastern University Press, 1976.

FINN, Julio. **The Bluesman: The Musical Heritage of Black Men and Women in the Americas**. Nova York: Quartet Books, 1986. Disponível em: <https://archive.org/details/bluesmanmusicalh00finn/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 3 ago. 2023.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papyrus Editora. 1989.

HERZHAFT, Gerard. **Encyclopedia of the Blues**. 2. ed. University of Arkansas Press, 1997. Disponível em: <https://archive.org/details/encyclopediaofbl00herzh>. Acesso em: 3 ago. 2023.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEPORE, Jill. **Estas Verdades: A História de Formação dos Estados Unidos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2020.

LIMA, Paulo Costa. **Música Popular e outras adjacências...** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

EVANS, David. The development of the blues. In MOORE, Alan (org.). **The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Disponível em: <https://archive.org/details/cambridgecompani00alla>. Acesso em: 03 ago. 2023.



NAPOLITANO, Marcos. **História e Música – História Cultural da Música Popular**. Autêntica: Belo Horizonte, 2002.

SONNIER JR, Austin. **A guide to the blues: history, who's who, research sources**. Greenwood Press, 1994. Disponível em: <https://archive.org/details/guidetoblueshist00sonn>. Acesso em: 03 ago. 2023.

TRINDADE, Diamantino Fernandes; LA CROIX, Hougan Sebastián De. **Vodu, Voodoo & Hoodoo: A Magia do Caribe e o Império de Marie Laveau**. São Paulo: Editora Arole Cultural, 2021.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

APRESENTAÇÕES E MÚSICAS

BAIÃO. Intérprete: 4 azes e 1 coringa. Compositor: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. *In*: Odeon Records, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ljd6zQuSLBo>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CONVERSA de Botequim. Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa; Oswaldo Gogliano, 1935. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=in9W6vHyl5k>. Acesso em: 20 dez. 2023.

GRINNIN' in your face. Intérprete: The legendary Son House: father of folk blues. Compositor: Son House. Columbia Records, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QA8-ZOUKetU>. Acesso em: 30 jul. 2023.

GRINNIN' in your face. Intérprete: Son House. Compositor: Son House. 1965. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Mlt76tCrDdg Acesso em: 23 jul. 2023.

STRANGE Fruit. Intérprete: Billie Holiday. Compositor: Lewis Allan. *In*: The Commodore Master Takes. Nova Iorque: Commodore Records, 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zgHLvpfQU0>. Acesso em: 3 ago. 2023.

ENTREVISTAS

DE MORAES, G. V. **Escutar os mortos: dilemas do estudo dos sons**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WJhtZoYInJg>. Acesso em: 05 nov. 2023.