



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**FALAS E SONORIDADES DO BLUES EM SALVADOR:  
UMA IDENTIDADE MUSICAL DOS ANOS 80 ATÉ OS DIAS ATUAIS**

**ERIC HORA FONTES PEREIRA**

Salvador  
2014

**ERIC HORA FONTES PEREIRA**

**FALAS E SONORIDADES DO BLUES EM SALVADOR:  
UMA IDENTIDADE MUSICAL DOS ANOS 80 ATÉ OS DIAS ATUAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Profª. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador  
2014

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

P436 Pereira, Eric Hora Fontes

Falas e sonoridades do blues em Salvador: uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais / Eric Hora Fontes Pereira. \_ Salvador, 2014.

xiii, 168 f. : il.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laila Andresa Cavalcante Rosa

1. Etnomusicologia 2. Música – blues – história I. Título

CDD 780.89

© Copyright by  
Eric Hora Fontes Pereira  
Fevereiro, 2014

A Dissertação de **Eric Hora Fontes Pereira** foi aprovada

  
Laila Andresa Cavalcante Rosa  
Orientadora

  
Luciano André da Silva Almeida

  
Angela Elisabeth Lühning

Salvador, 20 de fevereiro de 2014.

*Dedico este trabalho a cada alma blueseira soteropolitana.*

## AGRADECIMENTOS

Pela concretização deste trabalho, agradeço, primeiramente, a todas as pessoas da cena blues soteropolitana que, gentil e entusiasmadamente, participaram da pesquisa e me ofereceram um abraço de cumplicidade e força, que foi um alicerce fundamental para conduzir esta missão. Álvaro, Fred, Icaro, Jerry, Luiz, Márcio, Mario, Mauro, Miguel, Nena, Rodolpho, Rosi, Zen, muitíssimo obrigado!

Ao CNPq, pelo incentivo e investimento em minha formação.

A meus pais, irmão e Hanna, meu anjo da guarda de quatro patas, por toda luta, inspiração e amor incondicional. Aos meus queridos tios, tias, primos, primas e avós, com tantas pessoas queridas e generosas, que me fazem sentir efetivamente em família. A Helena, por todo carinho, apoio e presença constante. A Priscila Figliuolo e Luciano Peixoto, pela boa energia, amizade, excelente trabalho e gentileza a todo e qualquer momento. A Laurisabel, pela amizade, companheirismo e estímulo singulares.

A minha querida orientadora, Laila Rosa, que abraçou a ideia da pesquisa e me acolheu nesta etapa de minha vida acadêmica desde o início, tornando-se não só uma grande fonte de inspiração e conhecimento, mas uma grande amiga e companheira.

A Angela Lühning e Luciano Caroso, por terem participado de minha banca de qualificação e terem estado presentes ao longo de minha formação, sempre com toda disposição, generosidade e muito a me acrescentar como pesquisador e como ser humano.

Ao querido professor e amigo Flávio de Queiroz, fonte primária de inspiração para esta iniciativa e um incentivador desde o princípio. Aos professores Pablo Sotuyo, pela amizade e acolhimento, e Manuel Veiga, pela inspiração.

Ao amigo blueseiro de Fortaleza, Leopoldo Barbosa, por toda solidariedade e valioso compartilhamento de experiências.

Aos amigos e colegas Marco Feitosa e Sérgio Amorim, pelo acolhimento, boa energia, solidariedade e paciência nos momentos em que comecei minha caminhada na etnomusicologia. Aos colegas Tiago Carvalho, Aaron Lopes, Flávia Diniz, Fred Dantas, Geisan Varne, Ítalo Robert, Matheus Dantas, Priscila Gallo, Rebeca Sobral, Jorgete Lago, Michael Iyanaga, Ellen Carvalho, Laura Cardoso, Neila Kadhi, Adriano Rea e Álvaro Lemos, pelo compartilhamento de ideias, carinho e companheirismo, ao longo de minhas vivências acadêmicas.

Aos meus queridos amigos Vico Lemos, Jorge Chichôrro, Matheus Fauth, Kadu Veiga, Pedro Coelho, Filipe Coelho, Alexandre Amorim, Caio Aslan, Rafael Breschi, Maurício Ribeiro, Isaac Tocinho, Aurélio Galindo, João Fernandes, Rinaldo Rossi, Thiago Gomes, Ricardo Ubdula, Cavern Beatles, Herbert & Richard, Márcio Portuga, Cândido Neto, André Christovam, Plínio Marcus, Vinicius Lago, Marcos e Vanessa Clement, Humberto Tedão.

Aos demais amigos blueseiros de Salvador, Oyama Bittencourt, Cláudio Lacerda, Hélio Rocha, Diego Orrico, Kadu Cohim, Diego Andrade, Júlio Caldas, Cláudio Diolu, Guiga Blues Rock, Octávio Américo, Brian Knave, Lon Bové, Aline Cunha, Lia Chaves, Candice Fiais, Ellen Carvalho, Guimo Migoya, Jorge Brasil, Alexandre Montenegro, Maurício Uzeda, Osman Filho, Três de Vinte Blues, RestGate Blues Band, Alisson Percontini, Mauro Ybarros e tantos outros. Desde já, peço mil perdões a quem eventualmente esqueci de mencionar e estendo meu abraço carinhoso a todos(as)!



## RESUMO

Esta dissertação traz um estudo sobre a prática e a construção dos discursos e sonoridades da cena do blues na cidade de Salvador. Desenvolvo análises sobre questões e conceitos dentro do referido campo, a partir de relatos obtidos em entrevistas com 13 participantes deste cenário. Reconhecendo minha perspectiva de músico participante, adoto uma postura dialógica com as pessoas deste universo, alinho-me a referenciais epistemológicos oriundos de áreas como a etnomusicologia, a antropologia, estudos culturais e pós-coloniais e utilizo conceitos como cena musical, marcadores sociais de diferença e história oral como bases para a construção da presente abordagem. Ativo em Salvador há mais de duas décadas, o blues soteropolitano conta, em sua maior parcela, com protagonistas brancos de classe média que tiveram contato com esta identidade musical tendo como referência o rock de artistas estadunidenses e ingleses. Busco pensar sobre questões de representação nesta cena e sobre como se dá a reelaboração desta identidade musical cujo surgimento se deu em contexto diaspórico, com negros escravizados no sul dos Estados Unidos, no século XIX. Discuto conceitos e sonoridades, caracterizações dos perfis dos participantes, sua inserção diante da indústria cultural da cidade e o cotidiano das práticas sociais de seus protagonistas.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Música. Blues. Salvador.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study about the practice and the speeches and sounds construction of the blues scene in the city of Salvador. I develop analysis about issues and concepts inside that field from the reports obtained from interviews with 13 participants in this scene. Recognizing my participating musician perspective, I adopt a dialogical approach with people of this universe, align myself to epistemological frameworks coming from areas such as ethnomusicology, anthropology, cultural and postcolonial studies, and use concepts like music scene, social markers of difference and oral history as basis for the construction of this approach. Active in Salvador for more than two decades, Salvador's blues scene has, in greater part, white middle-class protagonists, who had contact with this musical identity from reference of the American and British rock artists. I intent to think about representation issues in this scene and how the reworking of this musical identity, whose emergence happened in diasporic context, with black enslaved people in the southern United States during the nineteenth century, works. I discuss concepts and sounds, characterizations of the participants profiles, its inclusion on the cultural industry of the city and the day-by-day social practices of its protagonists.

**Keywords:** Ethnomusicology. Music. Blues. Salvador.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b>	vi
<b>RESUMO</b>	viii
<b>ABSTRACT</b>	ix
<b>LISTA DE QUADROS</b>	xii
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b>	xiii
<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO DO PESQUISADOR E DA PESQUISA</b>	5
<b>1.1. Situando uma perspectiva de fala</b>	10
<b>1.2. Etnomusicologia e articulações com uma proposta participativa</b>	12
<b>1.3. Os marcadores sociais de diferença</b>	19
<b>1.4. Diálogos entre música popular, oralidade, identidades culturais e etnomusicologia</b>	28
<b>CAPÍTULO 2: SITUANDO O BLUES SOTEROPOLITANO</b>	34
<b>2.1. O blues</b>	34
<b>2.2. Situando o blues no Brasil e em Salvador</b>	39
<b>2.3. Levantamentos de arquivos</b>	43
<b>2.4. Fatos e trajetória do blues na cidade</b>	46
<b>CAPÍTULO 3: SUJEITOS, FALAS E SONORIDADES DO BLUES EM SALVADOR</b>	79
<b>3.1. As escolhas</b>	79
<b>3.2. Questões metodológicas</b>	81
<b>3.3. Apresentando as entrevistas e sujeitos</b>	83
<b>3.4. Relatos sobre o blues soteropolitano</b>	94
<b>3.4.1. Conceitos e sonoridades</b>	95
<b>3.4.2. Marcadores sociais de diferença na cena</b>	112
<b>3.4.3. Frequência e interesse do público, intercâmbios e espaços para a prática do blues</b>	130
<b>3.4.4. O blues na indústria cultural em Salvador e questões de sobrevivência a partir desta prática musical</b>	137
<b>3.4.5. Questões de representação e possíveis caminhos</b>	147
<b>CONCLUSÃO</b>	152

<b>REFERÊNCIAS</b>	157
<b>APÊNDICE A QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS</b>	165
<b>APÊNDICE B DVD (ÁUDIO E VÍDEO)</b>	166
<b>APÊNDICE C LISTA DE BANDAS E ARTISTAS DE BLUES EM SALVADOR</b>	167
<b>APÊNDICE D LISTA DE LANÇAMENTOS FONOGRÁFICOS DE ARTISTAS DO BLUES SOTEROPOLITANO</b>	168

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 1	Identificação dos sujeitos entrevistados	1
Quadro 2	Blues em Salvador: marcos históricos	47
Quadro 3	Blues em Salvador: alguns conceitos	95
Quadro 4	Categorias e músicas	111
Quadro 5	Marcadores sociais de diferença no blues	112

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1	Mapa da cidade de Salvador	41
Figura 2	Banda 14º Andar no Clube 45, em 1989	49
Figura 3	Blues Anônimo em dezembro de 1989	51
Figura 4	CD Talkin' Blues - Tua Face (1995)	54
Figura 5	Talkin' Blues no Atelier	56
Figura 6	Álvaro Assmar com participação da cantora Margareth Menezes em show no Shopping Sumaré, 1994	58
Figura 7	CD Álvaro Assmar - Standards (1995)	61
Figura 8	BondBlues ao vivo no Wednesday Blues, 2002	63
Figura 9	Álvaro Assmar & Mojo Blues Band no extinto French Quartier, após show no Teatro ACBEU pelo Wednesday Blues, 2001	68
Figura 10	Registro da edição de 2002 do Black Soul Concerts com Miguel Archanjo, Jorge Brasil, Aline Cunha, Luiz Almiro e Fred Barreto (da esquerda para a direita)	69
Figura 11	Cartaz de divulgação da 3ª edição do Encontro de Blueseiros de Salvador	71
Figura 12	Cartaz de divulgação do Blues Free Salvador, tendo o Água Suja como banda base do evento	73
Figura 13	CD Luiz Rocha - Pise Fundo, 2008	74
Figura 14	Cartaz de divulgação da edição do dia 13 de abril de 2013 da jam Blues ao Relento, com a RestGate Blues Band	77
Figura 15	Célula rítmica solfejada por Álvaro Assmar	97

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a abordar a prática e os discursos do blues em Salvador, Bahia, buscando entender os processos de reelaboração e os caminhos percorridos na construção das configurações presentes nas práticas sociais e nas sonoridades deste cenário.

A partir de entrevistas realizadas com treze participantes deste segmento, incluindo artistas, pessoas ligadas à produção cultural e o público, desenvolvo análises sobre conceitos que permeiam este universo, suas características, além de questões que dizem respeito à sua trajetória e a aspectos que envolvem a prática musical e as interações entre os agentes participantes deste cenário dentro do contexto soteropolitano. No Quadro 1, uma breve apresentação dos sujeitos da cena com os quais realizei as entrevistas. Apresento-os como importantes protagonistas da pesquisa.

Quadro 1 – Identificação dos sujeitos entrevistados

<b>PARTICIPANTES</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO GERAL</b>
Álvaro Assmar	Guitarrista, cantor, compositor e produtor cultural, atuante no blues desde 1989
Fred Barreto	Guitarrista e cantor, atuante no blues desde o fim dos anos 90
Icaro Britto	Guitarrista, cantor e compositor, atuante no blues desde o fim dos anos 90
Jerry Marlon	Baixista e produtor cultural, atuante no blues desde 1989
Luiz Rocha	Gaitista, cantor e compositor, atuante no blues desde o início dos anos 2000
Márcio Pereira	Guitarrista, cantor e compositor, atuante no blues desde o fim dos anos 90
Mario Dannemann	Guitarrista e cantor, atuante no blues durante a década de 90
Mauro Santoli	Gaitista, cantor e produtor cultural, atuante no blues desde o fim dos anos 90
Miguel Archanjo	Tecladista e produtor cultural, atuante no blues em Salvador entre 1992 e 2005
Nena Barbosa	Produtora cultural e entusiasta do segmento, atuante no blues durante a década de 90
Rodolpho Pimentel	Entusiasta do segmento desde 1994
Rosi Marback	Cantora atuante no blues desde o início dos anos 2000
Wylsel Junior (Zen)	Gaitista, cantor e produtor cultural, atuante no blues em Salvador a partir da segunda metade dos anos 2000

Ativo na capital baiana desde a segunda metade da década de 1980, período em que emergiram os primeiros artistas que se denominavam praticantes deste gênero musical na cidade, o blues em Salvador é representado, em maior escala, por uma juventude branca, de classe média que, não raro, tomou conhecimento desta prática musical a partir de seu convívio e contato com o rock. Este, por sua vez, teve seu surgimento inspirado em referenciais da música dos negros do blues estadunidense e eclodiu em todo o planeta na segunda metade do século passado, tendo artistas brancos dos Estados Unidos e Inglaterra como protagonistas importantes em sua trajetória.

Trata-se de um segmento que, como diversos outros, encontra identificação com uma minoria numérica e não goza de grande espaço nos principais veículos midiáticos da cidade, porém, possui histórias e vivências particulares que evidenciam a reelaboração de uma identidade musical ao longo de mais de duas décadas de atividade em Salvador. Divido a minha abordagem em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “A construção do pesquisador e da pesquisa”, busco situar a minha perspectiva de fala de músico participante e filho de músico de blues soteropolitano, contando os caminhos epistemológicos que percorri na construção de minha abordagem, as bases teóricas que tomei como referência, além de diálogos que estabeleci ao longo do processo.

Nesta esfera, exponho e discuto sobre conceitos chave para o desenvolvimento do trabalho, como referenciais importantes no curso da etnomusicologia (BLACKING, 1974; MERRIAM, 1964; PINTO, 2008), além da perspectiva dos marcadores sociais de diferença (LOURO, 1997), compreendidos pela articulação entre tópicos como raça/etnia, classe, gênero, sexualidade e geração, no sentido de situar os sujeitos em sociedade, cena musical (JANOTTI JÚNIOR; PIRES, 2011), como um construto que abarca negociações entre os



diversos agentes envolvidos na prática musical, música popular (NAPOLITANO, 2005), história oral (MEIHY; HOLANDA, 2010), identidades culturais (HALL, 2006), dentre outros.

No segundo capítulo, “Situando o blues soteropolitano”, forneço, inicialmente, uma breve contextualização histórica sobre o blues em âmbito estadunidense, com sua trajetória de chegada ao Brasil e, especificamente, em Salvador. Em seguida, proponho-me a relatar fatos e acontecimentos que julguei como marcos históricos ao longo da trajetória do blues soteropolitano, baseando-me nas falas das pessoas nas entrevistas, em levantamentos de arquivos de jornais e em suportes virtuais. Opto por um percurso cronológico e, a partir de um quadro, listo tais acontecimentos, relacionando-os ao ano em que aconteceram para, posteriormente, discutir sobre estes fatos, buscando inseri-los no contexto do cenário, de modo geral. Iniciativas como a formação de bandas e artistas, surgimento de casas de shows, festivais, encontros de artistas e lançamentos de CDs, são alguns dos acontecimentos que são expostos e abordados ao longo do capítulo.

Em “Sujeitos, falas e sonoridades do blues em Salvador”, último capítulo, discorro sobre o procedimento das entrevistas envolvendo escolhas, abordagens metodológicas, elaboração de questionário, apresentação dos perfis das pessoas entrevistadas e de suas falas. Nesta seção, inicio as análises dos relatos a partir de considerações sobre conceitos e sonoridades do blues em Salvador, expondo trechos relatados pelas pessoas em um quadro para discutir as questões emergentes destas falas. Em seguida, procedo da mesma maneira com relação às análises sobre marcadores sociais de diferença dentro da cena.

Ao fim destas discussões, continuo a exposição de relatos sobre temas como frequência e interesse do público de blues na cidade, diálogos com outros segmentos musicais, dificuldades para se conduzir a profissão de artista de blues em Salvador, a inserção

desta prática musical no contexto da indústria cultural soteropolitana, além de questões de representação, que envolvem a identificação dos sujeitos com esta música na cidade.

Encerro o trabalho com um breve relato sobre as conclusões às quais minhas análises me conduziram, expondo possíveis questões suscitadas pelas discussões e um arremate sobre as considerações que desenvolvi ao longo da dissertação.

## CAPÍTULO 1

### A CONSTRUÇÃO DO PESQUISADOR E DA PESQUISA

Proponho-me a abordar a prática do blues na cidade de Salvador, gênero musical cujo surgimento remonta ao século XIX, no sul dos Estados Unidos. A trajetória do blues, neste contexto, foi protagonizada por negros escravizados em lavouras de algodão, tendo sido posteriormente levado para espaços urbanos, adotado também por brancos e se tornado referência para o surgimento de gêneros como o jazz e o rock<sup>1</sup>.

Trago como questão principal deste trabalho o intuito de compreender de que forma são elaborados os discursos e as sonoridades do blues em Salvador. Escrevo a partir da minha perspectiva epistemológica de músico de blues, branco, como a maior parte dos interlocutores da presente pesquisa, nascido em Salvador e que esteve em contato com esta estética musical desde a infância.

Desenvolvi um vínculo afetivo com esta prática, mediado por relações pessoais com participantes deste cenário e pelo envolvimento com as iniciativas do segmento na cidade. Como traço de grande importância nesta trajetória, destaco a presença e o aprendizado que venho colhendo através de meu pai – o guitarrista, cantor e compositor Álvaro Assmar – ao longo de minha vida. A minha paixão pelo blues e pela guitarra são indissociáveis do meu convívio paterno e das músicas pelas quais tomei gosto ainda criança, por intermédio de meu pai.

---

<sup>1</sup> Neste âmbito, Herzhaft (1989) destaca o paradoxo de que, embora a importância do blues tenha sido relativamente reconhecida, muitas exegeses só lhe deram o valor de fonte, negando-lhe qualquer evolução específica e qualquer vida autônoma. Deste modo, exponho aqui a consideração sobre este aspecto apenas para fins de uma breve contextualização histórica sobre o blues e o caminho percorrido por sua trajetória de chegada em Salvador.

Tendo me graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no ano de 2010, desenvolvi, em paralelo, trabalhos como guitarrista de blues e rock na noite soteropolitana, exercendo a função profissionalmente desde a minha adolescência. Nomes como Luiz Rocha, Icaro Britto, Jerry Marlon, Mario Dannemann e Mauro Santoli são alguns dos músicos com os quais tive a oportunidade de compartilhar experiências, frequentar apresentações, ouvir conselhos e, também, de fazer música.

Instigado por estas vivências, pelas histórias ouvidas por cada uma das pessoas participantes deste cenário com quem tive oportunidade de conviver e pelo meu contato com leituras ligadas à etnomusicologia e à antropologia (BLACKING, 1974; DA MATTA, 1987; LÜHNING, 2006; MERRIAM, 1964; NETTL, 2005; PINTO, 2008), optei pela proposta de uma pesquisa acadêmica sobre o cenário do blues soteropolitano a partir destes referenciais epistemológicos, em aliança com os estudos culturais (BAUMAN, 2012; LARAIA, 1999; YÚDICE, 2004) e pensando em uma perspectiva de articulações entre identidades culturais, raça, etnia, classe, gênero, sexualidade e geração (CARDOSO, 2012; DAYRELL, 2003; HALL, 2006; LOURO, 1997; SEGATO, 2005; SOVIK, 2009) como marcadores sociais fundamentais para compreender os diferentes contextos musicais.

Utilizarei, ao longo da dissertação, a expressão “marcadores sociais de diferença”, inspirado na perspectiva de Louro, que propõe articulações entre os tópicos supracitados para a compreensão dos lugares de privilégios e dos sujeitos em sociedade. A autora enxerga estas conexões como indispensáveis para se conceber a constituição identitária das pessoas, refutando a ideia de uma categoria central neste sentido:

De fato, os sujeitos são, ao mesmo tempo, homens ou mulheres, de determinada etnia, classe, sexualidade, nacionalidade; são participantes ou não de uma determinada confissão religiosa ou de um partido político... Essas múltiplas identidades não podem, no entanto, ser percebidas como se fossem ‘camadas’ que se sobrepõem umas às

outras, como se o sujeito fosse se fazendo ‘somando-as’ ou agregando-as. Em vez disso, é preciso notar que elas se interferem mutuamente, se articulam; podem ser contraditórias; provocam, enfim, diferentes ‘posições’. Essas distintas posições podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas – perceber-se de distintos modos. Entender dessa forma os efeitos dos vários ‘marcadores’ sociais obriga-nos a rever uma das idéias [sic] mais assentadas nas teorias sociais críticas, isto é, a de que há uma categoria central, fundamental – consagrada a classe social – que seria a base para a compreensão de todas as contradições sociais. Se aceitamos que os sujeitos se constituem em múltiplas identidades, ou se afirmamos que as identidades são sempre parciais, não-unitárias, teremos dificuldade de apontar uma identidade explicativa universal. Diferentes situações mobilizam os sujeitos e os grupos de distintos modos, provocam alianças e conflitos que nem sempre são passíveis de ser compreendidos a partir de um único móvel central, como o antagonismo de classe (LOURO, 1997, p. 51-52).

Tomo esta abordagem como base epistemológica fundamental para se pensar sobre os sujeitos da presente pesquisa. Não pretendo empreender reflexões detalhadamente aprofundadas sobre cada um destes marcadores, individualmente, de modo que apenas trarei, ao longo do texto, algumas considerações pontuais e referências, com o intuito de dialogar com a perspectiva supracitada, observando as construções de identidades das pessoas participantes do blues soteropolitano.

Para além deste tópico, trago, também, algumas categorias de análise importantes para discutir questões concernentes às sonoridades e discursos do blues de Salvador, caminhos de reelaboração desta identidade musical por seus participantes, interfaces entre o blues e demais segmentos musicais na cidade, além da relação entre os diversos agentes que compõem esta cena musical, a exemplo de artistas, produtores, público, mídias e patrocinadores.

Como outro tópico chave para a presente pesquisa, o conceito de “cena musical” sugere associações viáveis para uma compreensão sobre a prática do blues no contexto da cidade de Salvador. Além das interfaces destacadas no parágrafo anterior, Tatiana Lima, em

sua dissertação sobre o “manguebeat”, traz um estudo sobre os grupos Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi e identifica o potencial de cena enquanto “um tipo de associação que engloba tanto a partilha de referências quanto a autonomia expressiva” (LIMA, 2007, p. 14). A autora toma como base teórica a perspectiva de Straw, que reconhece o termo como “o espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras com uma variedade de processos de diferenciação”<sup>2</sup> (1991, p. 372). Desta maneira, ambos apontam para o potencial da cena enquanto uma estrutura coletiva e, ao mesmo tempo, diversa, já que lida com diferentes subjetividades que interagem entre si com uma série de interfaces sucessivas.

Jeder Janotti Júnior e Victor Pires (2011) definem o termo enquanto a materialização das expressões musicais no tecido urbano, a partir da criação de um mercado segmentado, envolvendo a operação de diversas lógicas e interações entre bandas, público, jornalistas, produtores culturais e outros atores que fazem parte do processo, além de outras práticas musicais<sup>3</sup>. Considero que a cena blues soteropolitana diz respeito ao espaço simbólico no qual seus agentes lidam com estas articulações em práticas sociais e musicais.

Busco trazer, com esta pesquisa, uma abordagem dialógica com participantes desta cena, viabilizada pela realização de entrevistas semiestruturadas e pelo meu habitual convívio com estas pessoas<sup>4</sup>. Tal reconhecimento do sujeito enquanto ser social na realização da

---

<sup>2</sup> “*That cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation*”. Optei por efetuar a tradução dos trechos em inglês por conta própria, de modo que assim procederei ao longo de toda a dissertação, fornecendo as escritas originais em notas de rodapé.

<sup>3</sup> Ainda tratando sobre conceitos de cenas musicais, ver Janotti Júnior, Lima e Pires (2011) e Sá (2011).

<sup>4</sup> No que diz respeito à abordagem dialógica e ao envolvimento dos sujeitos sociais na produção do conhecimento, cito a experiência de minha participação no espetáculo cênico/musical “Eu sou o blues”, promovido pelo Espaço Cultural Pierre Verger e idealizado e coordenado pelo professor Ossimar Franco, que me convidou para participar do grupo como músico, em duas apresentações, durante o ano de 2012. O espetáculo se propôs a relatar uma história do blues através de um roteiro concebido pelo professor e estrelado por alunos da Fundação, em sua maioria jovens negros que residem no Engelho Velho de Brotas, bairro popular de Salvador. Cabem reflexões sobre outras paisagens e discursos sonoros do blues no contexto urbano da cidade a partir desta minha vivência, trazendo outros sujeitos, segundo a perspectiva de articulação dos marcadores sociais de diferença.

pesquisa vem necessariamente atrelado a implicações éticas (QUEIROZ, 2013), no sentido de assumir o meu local de fala enquanto músico participante da cena, minha responsabilidade enquanto pesquisador e meu compromisso com as relações de confiança que estabeleci com as pessoas envolvidas na pesquisa.

A partir desta dissertação, espero lançar uma contribuição acadêmica válida para pesquisas e estudos sobre a prática do blues em Salvador, universo sobre o qual até então não tenho conhecimento de nenhum trabalho em pesquisas na academia e também para além desta, sobretudo no campo da etnomusicologia no Brasil, país de dimensões geográficas extensas, marcado por uma diversidade cultural rica e heterogênea em sua extensão.

Reconhecendo o processo de implementação da etnomusicologia no Brasil como ainda em andamento à época da publicação de seu artigo, no ano de 2003, Elisabeth Travassos faz um curto balanço sobre a história, o perfil e as iniciativas na esfera institucional da disciplina no país<sup>5</sup> e, em determinado momento, pontua que “há muito mais territórios temáticos do que etnomusicólogos fazendo pesquisa, formados e apoiados institucionalmente” (2003, p. 84).

Levando-se em consideração a devida ressalva relacionada ao hiato de dez anos da publicação do artigo em relação aos dias atuais, em que a realidade da disciplina já assume outros contornos, considero importante uma abordagem etnomusicológica sobre o blues soteropolitano no sentido de contemplar a diversidade cultural do país, sobretudo no que diz respeito ao contexto urbano da cidade de Salvador, por meio de uma pesquisa sobre discursos musicais construídos neste espaço a partir de reelaborações de uma estética musical de origem estrangeira. Julgo este universo, portanto, passível de ser associado a um dos “territórios temáticos” apontados pela autora.

---

<sup>5</sup> Neste sentido, é válido destacar também os trabalhos de Behague (1999), Pinto (2005) e Sandroni (2008).

Como elemento que reforça a importância de pesquisas sobre este tema, reitero que é notável a escassez de trabalhos que se proponham a abordar a cena blues soteropolitana, dentro e fora da academia.

### **1.1. Situando uma perspectiva de fala**

Neste momento, considero importante situar o desenvolvimento das minhas reflexões dentro da pesquisa a partir da perspectiva de fala de músico e filho de músico de blues na cidade. Conforme destaquei nos parágrafos iniciais deste capítulo, minhas vivências pessoais com o segmento se entrelaçam com o vínculo paterno e com o gosto que, conseqüentemente, adquiri por esta música, ainda na infância. O entusiasmo e o interesse pelo blues e, em especial, a convivência com a prática musical de meu pai e o contato com outros artistas na cidade, ao longo de toda a minha vida, despertaram o desejo de me tornar um guitarrista de blues.

Desde criança, acompanhei o trabalho de Álvaro Assmar como artista, tendo convívio com seu estudo, além de shows, ensaios e com as iniciativas de produção musical comumente empreendidas por ele próprio, ao longo de sua carreira. Por conta de sua amizade com diversas pessoas da cena local, tive contato com estes sujeitos e me tornei, também, amigo de muitos.

Desta forma, durante minha trajetória, pude lidar com diversos destes agentes e testemunhar e vivenciar fatos do blues soteropolitano, desde a abertura e o encerramento de espaços receptivos a esta prática musical, a exemplo dos bares French Quartier, Balthazar, Fuar Fuia e do festival Wednesday Blues, às articulações entre músicos para formar grupos, estabelecer parcerias e projetos, além de críticas e eventuais queixas sobre questões



relacionadas à configuração da cena em Salvador, por parte de músicos, produtores, jornalistas e/ou público. Assim, a minha perspectiva de fala de músico *insider* em um curso de Mestrado na UFBA realizando uma pesquisa ligada ao meu diálogo enquanto pesquisador com agentes da cena musical, da qual também faço parte, e, ainda, tendo como um destes sujeitos etnográficos o meu pai, traz a esta pesquisa preocupações e demandas específicas.

Destaco, nesse contexto, a abordagem de Peirano (1999, p. 11), que reflete sobre a alteridade em pesquisas na antropologia, pontuando algumas mudanças de paradigmas temáticos e metodológicos na disciplina e dedicando um momento de sua publicação para tratar sobre o que define como “alteridade próxima”, em referência a estudos de fenômenos próximos aos pesquisadores. Gilberto Velho, também citado por Peirano (1999), dentre os títulos mencionados no texto, reconhece a familiaridade como um aspecto que traz consigo dificuldades de negociação distintas em relação ao exótico e sublinha a necessidade de relativização e reflexão sistemática por parte de quem observa.

Pensando a partir da minha proposta de abordagem dialógica para esta pesquisa com participantes da cena blues soteropolitana, enxergo uma contribuição na perspectiva do autor, na medida em que identifica aspectos particulares da familiaridade na produção de conhecimento e destaca o valor das opiniões, vivências e percepções de pessoas sem formação acadêmica ou sem pretensões científicas no sentido de “dar valiosas contribuições para o conhecimento da vida social, de uma época, de um grupo” (VELHO, 2008, p. 130). Acrescento, à referida consideração, a importância de se assumir este potencial discursivo de agentes sem a formação acadêmica também na esfera da academia enquanto uma produção válida de conhecimento científico, conectada com as vivências e percepções de participantes do grupo e ciente de seu protagonismo no universo de pesquisa do qual fazem parte.

Como aporte teórico para lidar com esta e diversas outras questões metodológicas que permeiam esta abordagem, trago como referencial fundamental a proposta de “conhecimento situado” apresentada por Donna Haraway (1995), que defende a produção de conhecimento como um ato político que carrega consigo a perspectiva parcial de quem fala, compondo uma produção social do conhecimento.

## **1.2. Etnomusicologia e articulações com uma proposta participativa**

Pensando a partir da referida perspectiva, encontrei na etnomusicologia conceitos e discussões férteis para dialogar com a pesquisa sobre o blues. Como um dos pilares da disciplina, na segunda metade do século XX, Alan Merriam (1964, p. 32), que define esta área de conhecimento como “o estudo da música na cultura”, conferindo destaque à influência de aspectos contextuais no que se entende enquanto música, propõe seu modelo de análise baseado em três níveis sendo eles a conceituação sobre a música, o comportamento em relação à mesma e o som da música por si só.

A articulação destes conceitos com as falas emergentes sobre o blues soteropolitano é viável para se pensar sobre categorias de análise e características inerentes a esta prática musical. Neste sentido, os aspectos culturais aparecem como elementos em diálogo constante com a música que se pratica. John Blacking (1974) sugere um conceito de música como “som humanamente organizado”, em uma abordagem sobre a conceituação e o estudo da música enquanto indissociáveis de aspectos inerentes ao ser humano.

Tal perspectiva antropológica é útil, dentre outras razões, para se pensar sobre a prática do blues em Salvador em relação a esta música em seu contexto de origem, tópico determinante para se refletir sobre a maneira pela qual são elaborados os discursos e as

sonoridades<sup>6</sup>. Perguntei sobre este tópico às pessoas que entrevistei para a presente pesquisa, reconhecendo-o como uma questão que toca diretamente em articulações entre a prática musical e o contexto cultural em que esta acontece<sup>7</sup>.

Anthony Seeger defende a proposta de se pensar a música não apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um “acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas”<sup>8</sup> (1977, p. 43). O autor reconhece o valor das estruturas sonoras e culturais no estudo etnomusicológico, postura que adoto como referência válida em minha pesquisa.

Ainda tratando dos referenciais da etnomusicologia que incorporei à presente abordagem, no capítulo inicial de seu livro, Bruno Nettl lista quatro pontos que, segundo ele, servem de base conceitual no decorrer dos temas discutidos ao longo do livro, ressaltando a forte interação entre música e sociedade. Em um destes tópicos, situa a etnomusicologia como “o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade”<sup>9</sup>, apontando para a necessidade de se estudar não só músicas de matrizes hegemônicas, mas de se lidar com a diversidade e multiplicidade de discursos musicais em minorias (2005, p. 13).

Considero este tópico passível de ser relacionado a anseios comuns dentre os chamados “estudos pós-coloniais” (BHABHA, 2001; CARVALHO, 2001; SAID, 2007; SPIVAK, 1999), que se propõem a lidar com a produção de conhecimento a partir de locais

---

<sup>6</sup> O blues teve seu surgimento associado às canções de trabalho protagonizadas por negros escravizados em lavouras de algodão no sul dos Estados Unidos, durante o século XIX. No capítulo a seguir, aprofundarei reflexões sobre este contexto, de modo a pensar sobre a reelaboração do blues em Salvador.

<sup>7</sup> Nos capítulos seguintes, trarei à baila os processos das entrevistas e minhas análises sobre as falas das pessoas participantes.

<sup>8</sup> O autor, em suas pesquisas com os índios Suyá, reúne tópicos importantes sobre a pesquisa etnomusicológica. “Performance” foi traduzida como “desempenho”, na versão do texto citado.

<sup>9</sup> “*Ethnomusicology is the study of all of the musical manifestations of a society*”.

periféricos de fala, dialogando diretamente com questões de subalternidade e diferença, em relação a uma produção de conhecimento eurocentrada, tida como hegemônica<sup>10</sup>.

Sobre possíveis articulações entre os referidos estudos no campo da antropologia e a prática das etnografias, Carvalho traz à tona a questão das óticas colonizadoras implícitas no olhar etnográfico dirigido a vozes subalternas bem como a ocidentalização do campo temático da disciplina e destaca a tarefa de “descolonização das paisagens mentais” (2001, p. 111) em diversas disciplinas das ciências humanas, implicando em uma revisão de seus cânones. Neste sentido, enfatiza a possibilidade de redefinição da disciplina a partir da desconstrução de epistemologias que, historicamente, legaram o caráter eurocêntrico dos saberes.

A problematização dos meios de produção do conhecimento dito neutro e a reflexão sobre estas políticas culturais de diferença são fundamentais para se conceber o surgimento e o protagonismo das novas identidades em seus discursos. Sobre a postura dos espaços dominantes, Gayatri Spivak (1999, p. xi) pontua: “[...] os pressupostos filosóficos, escavações históricas e representações literárias do dominante – na medida em que são compartilhados pelo pós-colonial emergente – também traçam um surgimento subliminar e descontínuo do ‘informante nativo’: autóctone e/ou subalterno”<sup>11</sup>.

Como aponta Carvalho, as falas de teóricos como Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Edward Said – indiana, indiano e israelense, respectivamente – representam lugares de fala periféricos cujas abordagens dão conta de pontos importantes que compreendem reflexões sobre a questão da subalternidade e a necessidade de diálogos mais eficazes com o discurso do subalterno tendo autonomia em relação a mediações de matrizes hegemônicas.

---

<sup>10</sup> Reconhecendo Nettl como um lugar epistemológico de fala hegemônico, no que diz respeito à produção de conhecimento científico, faço a presente associação no sentido de aliar a perspectiva dos estudos pós-coloniais à proposta de Nettl de estudar a diversidade, já que esta, por si só, não dialoga com anseios ligados ao questionamento dos locais de autoridade e ao protagonismo por parte de subalternos.

<sup>11</sup> “*The philosophical presuppositions, historical excavations, and literary representations of the dominant -- insofar as they are shared by the emergent postcolonial -- also trace a subliminal and discontinuous emergence of the 'native informant': autochthone and/or subaltern*”.

A partir da crítica a abordagens que reforçam o binarismo em novas teorias sobre o Outro, Homi Bhabha (2001, p. 51) defende a abertura de um “espaço de tradução”, um “lugar de hibridismo” que envolva negociações e construa novos objetos políticos, efetivamente<sup>12</sup>.

Pensando nos anseios do presente estudo, parece-me adequado enxergar a produção de conhecimentos e de diferença com os agentes da cena blues em Salvador a partir dos “entrelugares” (BHABHA, 2001, p. 69). O acesso ao blues estadunidense, viabilizado, em grande parcela, pelo contato inicial com o rock e os já citados processos de difusão do produto musical, além da reelaboração desta identidade por músicos, no contexto sociocultural da cidade de Salvador, constituem esta produção e lidam diretamente com este “lugar de hibridismo” e com as construções sugeridas por Bhabha.

O autor ainda se refere ao chamado “Terceiro Espaço” (2001, p. 66), que representa o local de passagem entre os dois lugares (o Eu e o Outro) onde a enunciação da diferença cultural sob as condições gerais de linguagem possibilita novas abordagens, novas escritas e construções de significados. Sendo uma música de origem estadunidense, reconcebida a partir de outros referenciais no contexto soteropolitano, defendo, com a presente pesquisa, a possibilidade de se enxergar o blues local como uma prática musical independente, com discursos e sonoridades específicas, para o que trago, na presente abordagem, discussões e análises destas representações locais a partir de diálogos com agentes da referida cena.

Tendo em vista esta proposta dialógica de pesquisa, julgo importante destacar pesquisas em etnomusicologia no Brasil que fornecem temas e discussões com subsídios importantes neste sentido. Sobre a recente trajetória da disciplina no país, Sandroni (2008, p.

---

<sup>12</sup> Não tenho aqui a pretensão de simplesmente estabelecer uma correspondência direta entre estes conceitos e o universo do blues soteropolitano, de modo que penso ser indispensável reconhecer que os estudos citados lidam com uma subalternidade ligada, sobretudo, a questões étnico-raciais, que se desdobram em discussões muito complexas, amplamente em voga no âmbito dos estudos pós-coloniais, e cuja análise demandaria uma dedicação significativa. Assim, é fundamental destacar que estes estudos dizem respeito a locais de fala e temas distintos em relação às associações que proponho com o blues em Salvador.

74) destaca aspectos institucionais e marcos históricos, identificando possíveis tendências temáticas e teóricas em seu campo. Nesta direção, aponta, dentre outros aspectos, para pesquisas ligadas ao trabalho “participativo”, “aplicado” ou “engajado”, refletindo sobre as feições particulares que este tipo de abordagem assume nas pesquisas brasileiras<sup>13</sup>.

No sentido de interagir diretamente com os sujeitos envolvidos em determinada pesquisa, Angela Lühning discorre sobre a chamada Etnomusicologia Participativa, referencial que considero útil para a perspectiva metodológica que proponho sobre o blues em Salvador. A autora pontua:

Através da participação dos portadores das músicas é possível e até necessário criar uma nova forma participativa de discussão e abordagem que enxerga os envolvidos de uma forma nova, tirando os últimos resquícios de ‘objetos’ de pesquisa, porém, sem fazer com que as músicas das diversas culturas em questão apareçam apenas como ilustração e exemplificação (2006, p. 51).

O envolvimento mútuo e direto entre pesquisadores e sujeitos de pesquisa possibilita uma melhor compreensão dos processos de aprendizado e conhecimento envolvidos nessas relações.

Pensando sobre estas práticas participativas e o engajamento político de pesquisadores em suas atividades, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão considera a participação nas pesquisas de campo como um “compromisso que subordina o próprio projeto científico de pesquisa ao projeto político dos grupos populares cuja situação de classe, cultura ou história se quer conhecer porque se quer agir” (1984, p. 12).

---

<sup>13</sup> Necessário pontuar que as abordagens identificadas pelo autor no campo das pesquisas etnomusicológicas brasileiras correspondem à prática de pesquisadores que, geralmente, pertencem a contextos socioculturais externos aos grupos imersos no tema de pesquisa, de modo que o engajamento de quem pesquisa se dá a partir da busca de soluções tomadas em diálogo com participantes para questões e demandas específicas da comunidade em questão.

Essas considerações expõem uma tendência recente e ainda muito em pauta na etnomusicologia brasileira, conforme versa a citada hipótese levantada por Sandroni (2008), sobre a participação do pesquisador junto aos grupos pesquisados, construindo a pesquisa a partir de uma ação dialógica e conectada com os anseios destes grupos. Rosiska e Miguel Darcy de Oliveira (1984) pontuam sobre a inimaginável separação entre o cientista social e a sociedade, considerando que o pesquisador é um ser social e as ações humanas, por sua vez, modelam e transformam a sociedade.

Partindo desta concepção, reforçam a importância do eu enquanto estrutura política e protagonista na produção dos saberes ao refletir sobre a chamada “pesquisa/ação” e sua finalidade de “favorecer a aquisição de um conhecimento e de uma consciência crítica do processo de transformação pelo grupo que está vivendo este processo” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1984, p. 27).

No caso da atual pesquisa, novos contornos e responsabilidades diante deste trabalho devem ser identificados. Busco, aqui, incorporar os referenciais citados, no sentido de pensar em uma produção dialógica de conhecimento, mas é imprescindível, conforme destaquei, situar os contextos em que tais propostas de pesquisa participativa são cunhadas<sup>14</sup>.

Como uma perspectiva válida para se conceber a presente abordagem, o professor Tiago Pinto relata que a etnomusicologia no Brasil “começa a apresentar exemplos em que o saber do pesquisador leva ao auto-reconhecimento e mesmo a uma forma de ‘autopesquisa’ de determinados grupos” (2008, p. 10). Penso que tal proposta pode se relacionar com os anseios de se pesquisar com agentes da cena blues de Salvador, com uma observação atenta para a minha inserção no local de fala de músico participante e pesquisador acadêmico.

---

<sup>14</sup> Estas frequentemente se referem a situações em que a pessoa que pesquisa se engaja com o grupo em questão, estabelecendo uma parceria e produzindo o trabalho através de diálogos entre pessoas de contextos socioculturais e locais de fala diferentes.

Destaco a importância de pensar a minha prática de pesquisa a partir desta perspectiva como uma forma de se produzir conhecimento que lida com outros paradigmas e questões, reconfiguradas, dentre outros tópicos, pelo fato de se tratar de um pesquisador acadêmico lidando com participantes não acadêmicos, ainda que todos nós sejamos agentes atuantes na cena em questão, e que, enquanto músico, está inserido no cotidiano das atividades e eventos do cenário na cidade. Estas demandas trazem, invariavelmente, questões éticas que precisam ser ponderadas a cada etapa da pesquisa, sendo inviável, portanto, a atribuição de uma conduta padrão na atividade etnográfica.

Queiroz, em artigo recém-publicado, propõe um balanço sobre medidas e abordagens ligadas à ética empregadas nas pesquisas em música no Brasil e no mundo, refletindo sobre a presença marcante destas discussões em diversos campos da ciência, citando normas e convenções cunhadas neste âmbito e considerando a flexibilidade deste conceito na prática, que requer bom senso e uma ampla capacidade de negociação, por parte do pesquisador, com diversos agentes. Tomando como referencial epistemológico o trabalho de Cotta (1999), o autor destaca um “duplo papel do pesquisador”, que consiste em: “atender às expectativas da ciência e sua inserção na sociedade, mas, também, cuidar, respeitar e preservar os direitos, as escolhas e as definições dos sujeitos pesquisados, com toda a gama de produtos, significados e saberes que permeiam suas relações com a música” (2013, p. 10).

Lidando com o universo do blues soteropolitano a partir do meu lugar de músico participante do segmento, tenho a responsabilidade de negociar com diversas questões, de modo a não expor os sujeitos etnográficos de uma forma por eles indesejada, buscando uma forma de produção de conhecimento que articule os interesses dos grupos e seja respeitosa com relação aos direitos individuais destas pessoas. A prática da pesquisa também envolve outros agentes, dentre músicos, produtores e fãs do blues soteropolitano, ao longo de seus



anos de existência. A produção do discurso se dá na interação entre estes diálogos, reconhecendo que serão mediados por quem produz a pesquisa, um aspecto que me coloca em uma condição de responsabilidade sobre o manejo dos dados, mas, também, de reconhecer as especificidades de minha perspectiva de fala dentro do universo do blues em Salvador.

A pesquisa, nesse caso, pode ser entendida como um protagonismo – válido – destas experiências, expondo, nas vivências etnográficas, a posição do eu político em diálogo com o convívio familiar que tenho com um dos sujeitos da pesquisa, resultando em uma forma particular de produção de conhecimento.

A perspectiva participativa que procuro incorporar à presente abordagem diz respeito a uma forma de engajamento social com os participantes da cena no sentido de levar à esfera acadêmica um trabalho que traz como tema central o blues soteropolitano, discutindo e lançando luz sobre algumas de suas questões a partir de análises e diálogos com os relatos de seus sujeitos.

### **1.3. Os marcadores sociais de diferença**

Assim como os citados marcadores sociais de diferença (LOURO, 1997), que definem e situam as identidades políticas, privilégios e desigualdades das pessoas de uma sociedade, raça é uma categoria indispensável de análise. A partir de sua noção de alteridades históricas, Rita Segato (2002), em outra publicação, confere destaque aos processos de interlocução construídos dialogicamente em comunidade, que moldam este marcador de diferença em um dado contexto. A autora defende que “raça é signo” e, como tal, depende de contextos definidos e delimitados para obter significação, definida como aquilo que é socialmente relevante (SEGATO, 2005, p. 6).

Considero imprescindível uma reflexão acurada sobre essas questões raciais no que diz respeito aos discursos do blues em Salvador que, representado, em sua maior parte, por uma classe média branca<sup>15</sup>, não figura entre os gêneros musicais com os quais a maioria negra da cidade mais se identifica, cabendo uma reflexão atenta às questões de representação, o que implica em situar os discursos hegemônicos desta prática na cidade no que tange aos marcadores de diferença. Com intenção de pensar esta questão no contexto do blues soteropolitano, retornarei à discussão com a devida atenção no momento dedicado à exposição e análises dos relatos.

Como outro tópico merecedor de uma criteriosa observação na presente abordagem, o conceito de “diáspora” é indissociável da trajetória do blues pelo mundo, desde seu contexto de origem, e também pensando sobre as feições e identificações que envolvem este gênero musical em Salvador. Sobre esta categoria, a abordagem de Paul Gilroy sobre o “Atlântico negro”, metaforicamente, faz referência à sua descontinuidade diante da tradição, identificando que as práticas discursivas dos grupos “raciais”, que operam no sentido de inventar, manter e renovar a identidade, “constituíram o Atlântico negro como uma tradição não tradicional, um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária” (2012, p. 370).

Gilroy enxerga “tradição” a partir de uma noção de tráfegos e transições que acontecem “entre as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros da diáspora”, rejeitando uma suposta concepção dicotômica para com a modernidade (2012, p. 371). O autor expõe temas que apontam para a transculturalidade e os fluxos na construção do

---

<sup>15</sup> Acrescento a perspectiva de Sovik (2009) sobre a branquitude, enxergando-a como problema político e estratégico, além de uma constituinte definidora de relações de poder, no contexto de abundância de discursos hegemônicos que, frequentemente, recorrem à falsa premissa de igualdade racial. Em seu trabalho, a autora busca problematizar as relações raciais no Brasil, destacando a valorização da mestiçagem e a invisibilização dos discursos de poder da branquitude como provedores de uma falsa convivência nacional pacífica.

Atlântico negro, transportando sua concepção também para a música negra e refutando abordagens essencialistas sobre a pureza cultural e racial. Estas interfaces são ilustradas através de exemplos de trocas e mesclas interculturais na música:

É muito apropriado que a música forneça os melhores exemplos dessa dinâmica complexa porque, neste vernáculo, ouvir música não está associado à passividade. O mais duradouro de todos os africanismos não é, portanto, especificável como o conteúdo das culturas do Atlântico negro. Ele pode ser mais bem-visto não só no lugar central que todas essas culturas destinam ao uso e à produção da música, mas na ubiquidade das formas sociais antifônicas, que sustentam e encerram a pluralidade de culturas negras no hemisfério ocidental (GILROY, 2012, p. 373).

Transportando o raciocínio para o universo do blues soteropolitano, esta concepção de trânsitos e descontinuidades no conceito de tradição se alia ao processo de identificação com práticas musicais no momento em que músicos “descobrem” o blues a partir de seu contato com a música de artistas brancos e ingleses como Eric Clapton, Rolling Stones e Led Zeppelin, que faziam o rock com uma maciça inspiração no blues e, eventualmente, executavam suas versões de *standards*<sup>16</sup> de artistas negros estadunidenses que tinham como referência.

A relação destes músicos com suas trajetórias de aproximação e identificação com um gênero musical secular como o blues implica em reflexões cuidadosas sobre suas ligações com as tradições dentro deste universo. O conceito de diáspora na pós-modernidade lida com essas negociações, quando reconhecido sob uma concepção não binária e sujeita a significações relacionais e mutáveis em seu processo:

---

<sup>16</sup> “[...] tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo” (HOBSBAWM, 1989, p. 369). O termo também é popularmente empregado no repertório do blues.

A alternativa é não apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de ‘pertencimento cultural’, mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da ‘diáspora’, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna (HALL, 2011, p. 45).

Stuart Hall (2006), nesta direção, enxerga o conceito de diáspora em sua articulação com categorias ligadas a fluxos culturais, aspecto que, por sua vez, toca na questão das identidades culturais na pós-modernidade, conforme conceituadas pelo próprio autor, que fornece um referencial epistemológico crucial para se pensar nos discursos do blues soteropolitano, sendo um aspecto que observo a partir da minha perspectiva de fala de músico e que, desta forma, me faz pensar sobre a minha condição, diante da construção de identidades neste cenário do qual faço parte. Todavia, nestes processos, considero importante pontuar sobre a interferência dos novos paradigmas decorrentes dos processos de globalização, que reconfiguram noções de fronteiras e lidam com relações de poder e diferença, promovendo outras perspectivas de interação entre as culturas. “A música, como uma forma de cultura, viaja. Em suas viagens, ela transita por e pára em lugares distantes de sua origem, mudando vidas e transformando-se”<sup>17</sup> (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 127).

Esses fenômenos estão atrelados a discussões muito amplas que lidam com diversas esferas da cultura contemporânea. Não pretendo esmiuçar análises sobre processos e correntes de pensamento que permeiam tal tópico, de modo que, neste momento, proponho basicamente uma reflexão sobre como estes operam de forma determinante no sentido de transformar as relações das pessoas com as músicas e com as tradições.

George Yúdice fornece importantes referenciais epistemológicos sobre os diversos usos da cultura e discute a chamada “cidadania cultural”. Em suas reflexões sobre o tema, o

---

<sup>17</sup> “*Music, as a form of culture, travels. On its travels it transits through and stops in places far away from its origin changing lives and in turn itself*”.

autor também traz a questão do direito cultural. Exponho aqui sua citação do Grupo de Friburgo:

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (1996 apud YÚDICE, 2004, p. 41).

A questão do direito cultural é um paradigma que ganha novos significados a partir dos processos de globalização e está intimamente ligada ao já citado conceito de identidade na pós-modernidade. Hall (2006) ressalta a emergência e suspensão de diversas identidades por toda a parte, sendo estas o produto destes complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado.

Nesse contexto da chamada pós-modernidade, o autor reflete sobre as questões das diferenças imbricadas nestas novas disposições de identidades. A partir daí, destaca que as ações produtivas nestes meios são o resultado de “políticas culturais de diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (HALL, 2011, p. 320).

No campo da etnomusicologia, Deborah Wong (2006) aborda os paradigmas da disciplina no período dos anos 90, com enfoque sobre as epistemologias das diferenças em seu corpo teórico. Neste âmbito, reforça o subsídio teórico fornecido pelos estudos culturais, no sentido de rediscutir conceitos de identidade e subjetividade, e reconhece a postura ainda tímida dos estudos na etnomusicologia que se propõem a abordar as questões de diferenças

ligadas a gênero, teoria queer<sup>18</sup> e raça/etnia, destacando, ainda, a irradiação tardia destes tópicos nas abordagens.

A autora entrevista quatro etnomusicólogas, colhendo relatos que tratam sobre as suas vivências como professoras em seus respectivos departamentos de música. Então, posiciona-se em favor da necessidade de quebra de binarismos e reflexões sobre possíveis estratégias a serem adotadas por estas profissionais que busquem mudanças sociopolíticas para comunidades minoritárias, abordando as diferenças a partir dos marcadores de diferença. Como um possível arremate sobre a inserção temática destas questões das diferenças na trajetória recente da etnomusicologia, Wong pontua:

A etnomusicologia sempre foi interdisciplinar, mas as apostas eram diferentes na década de 1990: de repente, era então possível argumentar que parte da sua autoridade era a sua base de vida experiencial em seu gênero, etnia, orientação sexual, etc, e que a sua subjetividade como um etnomusicólogo foi parte do que fez a sua perspectiva valiosa<sup>19</sup> (2006, p. 275).

Recorro a esta citação no sentido de pensar, também, sobre minha citada perspectiva parcial de fala (HARAWAY, 1995) diante do cenário blues soteropolitano, acrescentando que tal reconhecimento das subjetividades do eu político que escreve implica em uma compreensão que articule cada um dos marcadores sociais de diferença na produção de discurso (LOURO, 1997). A categoria de gênero é fundamental para entender e historicizar as dinâmicas desiguais que operam em cada sociedade. Vale citar a concepção de Joan Scott, que define gênero como “um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas

---

<sup>18</sup> Ver Brett, Wood e Thomas (1994).

<sup>19</sup> “*Ethnomusicology has always been interdisciplinary, but the stakes were different in the 1990s: it was then suddenly possible to argue that part of your authority was your experiential life base in your gender, ethnicity, sexual orientation, etc., and that your subjectivity as an ethnomusicologist was part of what made your perspective valuable*”.

diferenças percebidas entre os sexos” e “uma forma primária de significar relações de poder”<sup>20</sup> (SCOTT, 2004, p. 167).

Sobre a referida perspectiva articuladora, retomo que considero inviável uma concepção sobre raça/etnia, classe, gênero, sexualidade e geração como categorias isoladas e sem uma interferência mútua e direta na constituição das identidades. Portanto, é importante abordar a questão de gênero também no sentido de situar os sujeitos do blues em Salvador enquanto um universo majoritariamente masculino, sendo este um tópico que emergiu de relatos que obtive a partir das entrevistas com participantes desta cena.

Assim, entendo que a categoria de gênero não pode ser examinada sem uma associação com os demais elementos que constituem as identidades dos sujeitos políticos e as relações de poder e opressão em sociedade. Os locais de fala das mulheres que participam da cena do blues em Salvador são mediados por estas articulações. Neste sentido, gênero e raça podem revelar outras vivências e percepções<sup>21</sup>.

No que compete ao contexto soteropolitano do blues, identifico a relevância em se pensar sobre as perspectivas de discurso das poucas mulheres que participam da cena. Sendo brancas de classe média, em sua maioria, vivenciam privilégios e discursos diferenciados em

---

<sup>20</sup> “*Gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power*”. No campo da etnomusicologia, Nettl reserva um capítulo de seu livro para tratar das relações entre mulheres e música. Identificando possíveis tendências temáticas nesta seara no escopo da disciplina, o autor aponta que “apesar de as mulheres terem sofrido o mesmo tipo de exclusão experimentada em outras disciplinas acadêmicas, estas começaram cedo a fazer contribuições significativas para a etnomusicologia”, pontuando que acredita que tal fato ajudou significativamente a moldar o caráter da disciplina (2005, p. 415). “*Actually, women, despite the fact that they suffered the same kinds of exclusion they also experienced in all academic disciplines, began early on to make significant contributions to ethnomusicology, and I believe that this helped significantly to shape the character of the discipline*”.

<sup>21</sup> Cláudia Pons Cardoso (2012), em tese recém-publicada, propõe uma abordagem sobre o feminismo na perspectiva de mulheres negras, situa seu local de fala de mulher negra, relata histórias de sua participação no movimento de mulheres negras, suas interlocuções com estas mulheres e destaca as experiências de enfrentamento do racismo, sexismo e heterossexismo. Sua fala se alia a considerações de Sueli Carneiro, que reconhece que as mulheres negras diante do feminismo “tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras” (CARNEIRO, 2003, p. 1).

relação a determinados exemplos de trajetória de mulheres no universo do blues nos Estados Unidos.

No contexto de emancipação do blues estadunidense, no início do século XX, Angela Davis (1998) destaca que, inicialmente, as artistas solistas profissionais de blues eram mulheres, citando o exemplo da cantora negra Bessie Smith, que angariou o título de “imperatriz do blues”, sendo uma das primeiras grandes vendedoras de discos.

Acrescentando a importância da questão das sexualidades nesta trajetória inicial do blues, a autora pontua:

Emergente durante as décadas após a abolição da escravidão, o blues deu expressão musical às novas realidades sociais e sexuais encontradas pelos afro-americanos como homens e mulheres livres [...] Pela primeira vez na história da presença africana na América do Norte, massas de mulheres e homens negros estavam em posição de tomar decisões autônomas em relação à escolha de seus parceiros sexuais. Sexualidade, assim, foi um dos domínios mais tangíveis em que a emancipação foi manipulada e através do qual seus significados foram expressos. A soberania em matéria sexual marcou uma divisão importante entre a vida durante a escravidão e a vida após a emancipação<sup>22</sup> (DAVIS, 1998, p. 4).

A citação é útil no sentido de se compreender um aspecto da reelaboração dos discursos do blues na cidade de Salvador. Neste campo, identifiquei locais de fala rigidamente distintos em relação à questão do protagonismo e emancipação de mulheres negras nos contextos do blues nos Estados Unidos destacados bem como à referida autonomia, no que diz respeito às sexualidades. Aponto tal consideração tomando como referência a emergência

---

<sup>22</sup> “Emerging during the decades following the abolition of slavery, the blues gave musical expression to the new social and sexual realities encountered by African Americans as free women and men. [...] For the first time in the history of the African presence in North America, masses of black women and men were in a position to make autonomous decisions regarding the sexual partnerships into which they entered. Sexuality thus was one of the most tangible domains in which emancipation was acted upon and through which its meanings were expressed. Sovereignty in sexual matters marked an important divide between life during slavery and life after emancipation”.



quase nula de tópicos sobre as sexualidades nos relatos das pessoas que entrevistei. Sendo assim, acredito que seja pertinente considerar a hipótese de tal postura revelar que não haja uma percepção sobre estas questões como centrais aos sujeitos da cena e suas práticas musicais, o que também pode dizer algo sobre a configuração dos discursos e locais de fala destas pessoas.

Um olhar atento também à questão das sexualidades revela mais um traço constituinte das identidades em diálogo com os demais marcadores sociais de diferença<sup>23</sup>. Estes marcadores, por sua vez, podem se entrelaçar com as interfaces entre música e cultura sugeridas em pilares básicos da etnomusicologia, na segunda metade do século XX (BLACKING, 1974; MERRIAM, 1964), no sentido de reconhecer as subjetividades de quem faz a música como constituintes dos discursos sonoros<sup>24</sup>.

Como outro aspecto importante a ser articulado na perspectiva de intercâmbios entre estes marcadores, a categoria de geração, em um contexto como o blues soteropolitano, constituído por pessoas que tiveram o primeiro contato e se aproximaram desta estética ainda durante sua infância, adolescência ou início da fase adulta, é digna de reflexão e fornece elementos que enriquecem as análises sobre os sujeitos.

Os agentes da cena blues soteropolitana – diversos deles tendo tomado conhecimento deste gênero musical por intermédio de seu contato com o rock, gênero que atingiu, em maior parcela, uma juventude branca de classe média no país, conforme já mencionado –

---

<sup>23</sup> Sobre estes, acrescento a perspectiva de Stolcke, que traz uma crítica à naturalização das desigualdades sociais (e, conseqüentemente, no contexto, com reflexos em relações de gênero, raça, etnia e sexualidade) na sociedade de classes, considerando estes marcadores como “formulações simbólicas” (1991, p. 110), o que impossibilita serem dissociados de seu contexto sociopolítico e invalida a sua reducionista articulação biológica na referida sociedade, fato que contribui para a negação e a conseqüente perpetuação das desigualdades.

<sup>24</sup> Desta maneira, os marcadores sociais de diferença caminham coesos a um estudo sobre os sujeitos e as sonoridades do blues soteropolitano, que serão discutidos mais detalhadamente ao longo desta dissertação, a partir das falas de participantes e dos diálogos que desenvolvi com estas pessoas.

estabeleceram um diálogo de identificação com esta música, compartilhando estas experiências com pessoas que carregavam interesses afins.

Assim, o convívio social em grupo é mediado pela construção identitária de cada sujeito participante, com suas respectivas constituições biológica, social e cultural, envolvendo uma lógica complexa que inclui raça, etnia, gênero, classe, sexualidade e geração, articuladas em negociações que apresentam pontos de convergência nos processos de reelaboração das identidades, mas que não deixam de dizer respeito às subjetividades individuais dentro do todo.

#### **1.4. Diálogos entre música popular, oralidade, identidades culturais e etnomusicologia**

Como referencial importante sobre identidades culturais e o conceito de cultura, Bauman reflete sobre estas dinâmicas nos dias atuais e toca em questões interessantes para a presente pesquisa:

Mobilidade, desarraigamento e disponibilidade/acessibilidade global dos padrões e produtos culturais constituem agora a ‘realidade primária’ da cultura; como identidades culturais distintas, só podem emergir como resultados de uma longa cadeia de ‘processos secundários’ de escolha, retenção e recombinação seletivas (os quais, o que é mais importante, não são bloqueados quando a identidade em questão de fato emerge). (2012, p. 69).

Em sua perspectiva, o autor valoriza o movimento e a capacidade de mudança na apreensão do conceito das identidades nas culturas, nos dias atuais, associando metaforicamente esta dinâmica à figura de um redemoinho “ingerindo e vomitando material cultural raras vezes produzido por elas mesmas” (BAUMAN, 2012, p. 69), ao invés do isolamento de uma ilha.

Esta capacidade de mudança e as trocas de materiais culturais conduzem ao conceito de hibridação, tópico importante que também possibilita interfaces com os discursos do blues em Salvador. Néstor García Canclini define o termo enquanto “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XIX).

Refletindo sobre como os processos de hibridação reconfiguraram abordagens de temas como identidade, cultura, diferença e multiculturalismo, o autor defende a negação do mito da pureza cultural, a necessidade de se historicizar os processos e misturas que envolvem as configurações das identidades e reconhece a necessidade do estudo dos processos culturais no sentido de “conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XXIV).

Esta perspectiva permeia minha reflexão sobre o blues soteropolitano e auxilia na compreensão dos seus processos de reelaboração, dos discursos políticos e, conseqüentemente, sonoros dos artistas desta cena<sup>25</sup>.

A compreensão sobre aspectos de identidade cultural e hibridação na chamada pós-modernidade apresentou reflexos no campo da etnomusicologia, conforme ressalta Steven Feld:

Cada vez mais, a etnomusicologia incorporou *insights* dos estudos de música popular para efetuar uma mudança, a de estudar mundos musicais fechados e distintos para estudar outros, criados pelo contato com histórias e legados coloniais, por diáspora e hibridismo, por migração, urbanização e meios de comunicação de massa (2005, p. 13).

---

<sup>25</sup> Retornarei a esta questão adiante, no momento dedicado à exposição dos relatos obtidos nas entrevistas, pensando a partir dos diálogos que tive com participantes sobre sonoridades, peculiaridades e características do blues praticado em Salvador.

A postura destacada pelo autor chama a atenção para esta perspectiva de fluxos também dentro dos territórios temáticos da etnomusicologia e acentua outro conceito cuja análise e problematização são de grande valia para a presente abordagem: música popular.

Ao levantar possíveis definições e enfoques de diferentes autores sobre o conceito de música popular, Álvaro Neder considera as dimensões social e histórica deste campo:

Se os sentidos do termo ‘música popular’ se constroem continuamente em relação com seus outros musicais, de acordo com cada sociedade em questão, o termo é situado socialmente. Mas como os sentidos se modificam numa mesma sociedade, em diferentes períodos históricos, o termo é também situado historicamente (2010, p. 187).

Desta forma, a concepção do blues enquanto música popular em Salvador se dá, no âmbito social, mediante diálogos contínuos com outras cenas musicais do contexto urbano soteropolitano e estas interfaces, por sua vez, partem de uma dimensão histórica que configura os conceitos de música popular no período em questão<sup>26</sup>.

A perspectiva de música popular trazida por Marcos Napolitano (2005) acena para tópicos cujas configurações se aliam a questões intrínsecas à chamada pós-modernidade, como os já citados conceitos de identidade, hibridação e diáspora, que moldam os discursos musicais e, portanto, não passam ao largo de uma análise contemporânea sobre música popular.

---

<sup>26</sup> A abordagem clássica de Adorno (1986) sobre música popular, embora cunhada em um tempo histórico distante e permeado por outros paradigmas, lançou olhares sobre questões que ainda continuam em voga nos dias atuais, como a standardização, identificação, reconhecimento na música popular, além de interfaces com ações de marketing e veículos de difusão do produto musical, como o rádio. Como referencial mais recente, empenhado em refletir sobre a história cultural da música popular no Brasil, Napolitano (2005, p. 8) reconhece a presença mais intensa de estudos sobre esta temática nos programas de pós-graduação no país, a partir do final dos anos 70, com ênfase ao final dos anos 80. Os estudos sobre a música popular no Brasil remontam a contribuições de autores como Mário de Andrade, durante o período modernista no país, conforme destaca Travassos (2000) a partir de reflexões sobre a música brasileira envolvendo os aspectos de tradições, autenticidade e a chamada cultura de massa. A autora discorre sobre contribuições de Mário de Andrade diante do modernismo no Brasil e seu contato com diversas manifestações rurais e urbanas dentro do contexto de construção do ideário nacionalista do país vinculado à problematização de fatores concernentes à mestiçagem. Não pretendo estender as reflexões sobre perspectivas dirigidas a este momento histórico em particular, de modo que apresento referências apenas para fins de contextualização das discussões.

Napolitano busca fornecer subsídios teórico-metodológicos para se abordar a canção de forma produtiva e articulada com as diversas interações subjacentes em seu conceito. Em oposição a modelos que frequentemente fornecem análises pautadas quase que exclusivamente no texto das canções, pontua:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2005, p. 77-78).

Baseando-me nesta perspectiva e tomando como fontes indispensáveis as entrevistas que realizei, busco, no presente trabalho, mapear as camadas de sentido que permeiam os discursos do blues soteropolitano enquanto música popular, lidando com as subjetividades dos indivíduos que compõem este cenário e a consequente heterogeneidade das vivências, aliando estas reflexões à minha própria experiência de músico participante, a especificidades inerentes à cena, ao modo com o qual seus agentes se relacionam com estas e à inserção do blues diante de outros cenários do contexto soteropolitano.

Considerando inviável a concepção desta proposta sem o contato com os relatos dos sujeitos da cena em questão, recorro, também, à história oral como ferramenta indispensável de construção de conhecimento no contexto da presente pesquisa.

Conforme apontam José Carlos Sebe Bom Meihy e Fabíola Holanda, a história oral é um conjunto de procedimentos que envolvem personagens vivos colocados em situação de diálogo, em um vínculo inevitável com o imediato, com a ligação entre a memória e os modos de narrar. “Ao valer-se da memória, estabelece vínculos com a identidade do grupo entrevistado e assim remete à construção de comunidades afins” (2010, p. 14).

Acrescento a tais considerações a abordagem de Cardoso, que coloca a história oral como referencial fundamental em sua pesquisa sobre o feminismo na perspectiva de mulheres ativistas negras e destaca a importância do “relato a partir do ponto de vista de quem fala, na medida em que interessa saber como as identidades de ativistas foram construídas pelas mulheres negras em suas trajetórias de vida” (2012, p. 30). Nesse ínterim, pontua que a história oral geralmente é trabalhada como apoio a outras fontes, preferencialmente escritas, no que define como “primazia da escrita sobre a oralidade”<sup>27</sup>. No âmbito de sua pesquisa de campo, Cardoso expande suas reflexões sobre a história oral em sua abordagem e põe ênfase na necessidade de uma desconstrução prévia do que se esperava de seu contato e das falas das ativistas negras que seriam ouvidas. Neste contexto, destaco o seguinte parágrafo:

Entendo que a História Oral não procura a ‘verdade’ de como as coisas aconteceram, mas as particularidades, o enredo, a trama, aquilo que não se encontra em documentos, mas que os sujeitos viveram e atuaram. É como olhar para dentro de uma caixa de música, por exemplo, e ver como a engrenagem, que faz a bailarina se movimentar, funciona. (2012, p. 40).

A essa história oral, Cardoso incorpora a valorização das perspectivas parciais de fala de cada uma das entrevistadas, cada qual ocupando seu respectivo lugar social. Dando ênfase à valorização da memória, intrínseca à história oral, coloca-a como algo de interferência direta nos relatos, em reconhecimento à oralidade como fonte válida na produção de conhecimentos, e destaca a responsabilidade de quem realiza a pesquisa no sentido de estar atento e exercer um respeito pelo que as pessoas entrevistadas desejam falar, bem como pelo modo como contam suas histórias.

---

<sup>27</sup> Refutando tal posição, a partir de Hampatê-Bá, Cardoso (2012) recorre à concepção historiográfica africana sobre a história oral na qual a oralidade assume papel central no discurso. Traçando um paralelo com os griôs tradicionalistas africanos, pensa as ativistas negras como contadoras de suas histórias e guardiãs da palavra, utilizando-se da já aqui citada concepção de Paul Gilroy sobre tradição. Neste sentido, considera que o contato com outras visões de mundo, como o feminismo, (re)elabora a tradição africana presente em sua concepção política.

Tais conceitos e considerações sobre história oral estão intimamente ligados a anseios da etnomusicologia, frequentemente atrelados a pesquisas que lidam com sujeitos externos à tradição ocidental, com modos de viver e se expressar, concepções de tempo, parentesco e significados consideravelmente distintos, conforme reconhecem Meihy e Holanda (2010), ao discorrerem sobre tradição oral.

Com relação ao blues soteropolitano, é imprescindível identificar uma rígida diferença de realidades. Trata-se de um segmento musical que ocupa um contexto urbano, composto, em sua maioria, por pessoas de classe média, com acesso à Internet, instrumentos musicais e a conteúdos fonográficos. Portanto, é importante reconhecer que a história oral assume, neste contexto, uma outra conotação em relação ao recorte trazido pelas referências apresentadas.

Os sujeitos da cena blues de Salvador carregam histórias de mais de duas décadas de atividade na cidade. Assim, a história oral se apresenta como uma boa ferramenta para tratar desta trajetória, na medida em que viabiliza uma participação efetiva e fundamental das pessoas protagonistas no sentido de contarem suas histórias e participarem ativamente do processo de produção de conhecimento. Com este intuito, optei pela realização de entrevistas com pessoas desta cena de modo a viabilizar esta construção participativa.

Ainda no que concerne a questões metodológicas, a prática desta atividade é facilitada, por se tratar de uma história recente, além de eu, enquanto músico inserido na cena, pertencer ao mesmo contexto sociocultural dos participantes e de boa parte destes ainda estarem em vida.

Creio ser importante, neste momento, situar a prática e a trajetória do blues em Salvador, no sentido de buscar compreender de que maneira são elaborados os discursos e sonoridades das pessoas participantes desta cena. Concebo o capítulo seguinte com este intuito.

## CAPÍTULO 2

### SITUANDO O BLUES SOTEROPOLITANO

O presente capítulo pretende contextualizar e situar a prática do blues na cidade, abordando marcos históricos e relatando as atuações das pessoas na trajetória desta cena, o que será feito com base em levantamentos de arquivos físicos, como jornais e CDs, e de materiais obtidos na Internet, como notícias de shows e festivais, *releases*, fotografias, vídeos, *flyers* de eventos e postagens de artistas em redes sociais.

Porém, antes de adentrar de maneira mais minuciosa o campo do blues soteropolitano, considero apropriada uma reflexão no sentido de compreender aspectos históricos e conceituais do blues em âmbito estadunidense que, de algum modo, são importantes para se pensar sobre os percursos que configuraram os discursos do blues praticado em Salvador<sup>28</sup>. Abordarei brevemente questões concernentes à sua origem, sua trajetória secular e expansão pelo mundo.

#### 2.1. O Blues

Os primeiros indícios desta prática remontam aos processos de colonização e à consequente escravização dos povos africanos e afro-americanos nas lavouras de algodão, no sul dos Estados Unidos. Estes praticavam suas canções de trabalho, as *work songs*, que se contextualizavam com a necessidade de expressão do cotidiano destes trabalhadores,

---

<sup>28</sup> Cabe uma nota sobre a questão da análise de discursos. Sobre este tópico, Foucault, que define discurso como “aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (2012, p. 10), e Bourdieu (2012), que traz reflexões sobre o poder simbólico, fornecem referências importantes para se pensar sobre as construções das práticas discursivas e as relações de poder nestes processos.



permeado pelas árduas jornadas de trabalho e sofrimento. Ricardo Annanias Pires define estas manifestações como “canções dotadas de ritmo, sem o acompanhamento de instrumentos musicais e dotadas de melodias improvisadas” (PIRES, 2008, p. 40). Sobre aspectos contextuais, Roberto Muggiati descreve:

O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não podia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos recebiam 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 de cargas, etc. (1995, p. 9).

Nesta esfera, é pertinente um questionamento sobre a não proibição da utilização da voz e o fato de, segundo a citação, não se explicitar um temor pelo seu potencial em incitar códigos inclusive mais complexos do que os que poderiam vir dos instrumentos. Pontuada a devida ressalva, ainda sobre este contexto, Pinheiro e Maciel (2011, p. 227) destacam o aspecto antifonal do canto das *work songs*, caracterizado por um verso entoado por uma voz e um coro cantado pelos outros trabalhadores. Os autores ressaltam a presença inicial de cantos em línguas africanas pertencentes aos macrogrupos étnico-linguísticos banto e iorubá, que foram, posteriormente, a partir do convívio com fazendeiros e seus funcionários, mesclados com palavras em inglês<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Não é o objetivo do presente trabalho abordar este outro assunto, mas considero válido pontuar a existência de um número considerável de cantos de trabalho no Brasil, dentre os quais destaco aqui a prática musical dos Vissungos, no interior de Minas Gerais. Sobre esta, Machado Filho (1985, p. 13) descreve sua experiência etnográfica: “Em 1928, indo em gozo de férias a S. João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-me a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração”. Tratava-se de cantos de trabalho entoados, na ocasião, por negros escravizados, análogos, neste sentido, às *work songs*, ainda que seja necessário situar as diferentes diásporas e configurações dos sistemas de opressão, no que compete às práticas de colonização. Ainda sobre os vissungos, ver trabalho organizado por Sampaio (2009), que apresenta uma coletânea de estudos sobre os cantos de tradição banto remanescentes em Minas Gerais no século XX. Na esfera de cantos de trabalho no Brasil, cito, também, a prática musical das cantadeiras de sisal, do semiárido baiano, que apresenta alguns registros lançados em CD no ano de 2004. Disponível em:

No que concerne a categorias e aspectos musicais, o blues tem como elemento característico a utilização das *blue notes*, resultantes da bemolização da terceira e sétima notas da escala diatônica ocidental<sup>30</sup>. Quando começaram a utilizar instrumentos europeus, os músicos procuraram adaptar a prática nestes instrumentos à sua interpretação da escala pentatônica, com as *blue notes* (RIBEIRO, 2005).

A pentatônica, composta de cinco notas musicais, tem uma ampla gama de aplicações práticas e abordagens sonoras distintas em diversas culturas do planeta. Não pretendo aqui discorrer sobre origens e trânsitos nas concepções desta escala, tampouco me referir a ela como um construto homogêneo ou simplesmente análogo às demais representações em outros contextos musicais. Assim, é importante pontuar que, no campo do blues, a pentatônica menor, frequentemente empregada, se caracteriza pela presença dos intervalos de tônica, terça menor, quarta justa, quinta justa e sétima menor. A utilização das *blue notes* ocorre no contexto desta escala<sup>31</sup>.

A estrutura mais comum do blues se caracteriza por uma estrofe de três versos, na forma de doze compassos divididos em três partes de quatro compassos cada, com o segundo verso repetindo o primeiro e uma conclusão da ideia, no terceiro verso<sup>32</sup> (RIBEIRO, 2005). Nesta prática musical, utilizou-se, inicialmente, instrumentos como o banjo, a rabeca e a gaita de boca, sendo o violão o mais popular dentre estes. Conforme Muggiati (1995) destaca, com

---

<<http://mda.gov.br/portalmda/noticias/cd-registra-o-trabalho-das-cantadeiras-da-regi%C3%A3o-do-sisal>>.

Acesso em: 30 dez. 2013.

<sup>30</sup> A escala diatônica ocidental é composta pelas notas dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, em cinco intervalos de tom e dois de semitom, tornando-se um padrão que se repete a cada oitava.

<sup>31</sup> Importante ressaltar que, não necessariamente, a origem das *blue notes* é atribuída ao povo negro. Sobre sua contextualização, Philip Tagg (1987b, p. 7) identifica a utilização em tradições musicais de pessoas negras e brancas, citando exemplos, como a sua ocorrência em músicas de povos do oeste do Sudão e, também, na música popular da Escandinávia, apontando a inviabilidade de se atribuir sua prática exclusivamente a uma representação, no que diz respeito à questão racial.

<sup>32</sup> Como um exemplo da utilização desta estrutura em uma canção do blues soteropolitano, ver faixa 1 do DVD (Apêndice B), que corresponde à canção “Gimme Back Your Heart To Me”. ASSMAR, Álvaro. *Special Moment*. Salvador: Top Cat Records, 2001. 1 CD (ca. 52 min). Faixa 10. Utilizarei alguns exemplos musicais do blues de Salvador ao longo desta dissertação. Escolhi simplesmente canções que possibilitassem associações musicais com as questões que discuto no texto e, no Apêndice D, trago uma lista com os lançamentos fonográficos da cena, destacando os artistas, título e formato das obras, selo e ano de publicação.

base em estudos de Paul Oliver, o violão tornava viável a execução individual dos *bluesmen*, ocasionalmente vindo acompanhado simultaneamente por uma gaita de boca colocada ao alcance da boca por um suporte, que era tocada nos intervalos do canto.

Ainda sobre as origens do blues, existem outras interpretações a seu respeito. As *work songs* entoadas pelos negros escravizados nos algodoads do sul dos Estados Unidos bem como o diálogo com a música dos *spirituals* (canções *gospel* estadunidenses) forneceram elementos fundamentais para o surgimento do blues. Hobsbawm discorre sobre a influência das *work songs* e das peças *gospel* seculares neste período, narrando, também, o processo de expansão desta prática:

Depois da emancipação negra, o processo foi enormemente acelerado, inclusive ajudado pelo surgimento de menestréis-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas, dos quais algumas gravações foram feitas em nosso século [séc. XX]. Parece, porém, que só adquiriu seu nome no início de nosso século. O ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana. (HOBSBAWM, 1989, p. 65-66).

Na esteira desse processo, Angela Davis pontua que “os *spirituals* e as *work songs* confirmam que as preocupações individuais dos negros expressadas na música durante a escravidão centraram-se em um desejo coletivo por um fim no sistema que os escravizava”, frisando o aspecto coletivo das músicas, embora também destaque o fato de que “o blues, enquanto forma musical afro-americana predominante pós escravidão, articulou uma nova avaliação de interesses e emoções individuais”<sup>33</sup>, fazendo referência ao canto individual (1998, p. 4-5).

---

<sup>33</sup> “*The spirituals and the work songs confirm that the individual concerns of Black people expressed through music during slavery centered on a collective desire for an end to the system that enslaved them. [...] The blues,*

No verbete “Blues”, escrito por Paul Oliver e presente no dicionário *Grove Music Online*<sup>34</sup>, o autor afirma que “a partir de suas origens rurais americanas obscuras e pouco documentadas, o gênero musical se tornou o mais extensivamente gravado de todos os tipos de música *folk*”<sup>35</sup>.

Cabendo uma cuidadosa ressalva sobre a diversidade de gêneros musicais em todo o planeta e a incerteza sobre o blues, de fato, corresponder ao status conferido pelo autor, o verbete é subdividido em nove partes, esmiuçando, inicialmente, aspectos concernentes a definição e origens, pontuando aspectos formais característicos do gênero e destacando que a pesquisa do blues teve seu desenvolvimento independente retardado em função de sua constante associação ao jazz, até os anos 60. Também é pontuada a sua origem nas *work songs* e a transformação ocorrida após a Guerra da Secessão, a partir de 1865, culminando na subjetiva legitimação do posto de “músico de blues”, por volta de 1920.

A partir daí, o autor discorre sobre as primeiras gravações do estilo, pontuando a realização de pesquisas de campo, a diferenciação das formas de expressão de cada região, a ascensão dos pianistas e os processos migratórios do sul para regiões ao norte, como Chicago, na década seguinte à Primeira Guerra, dando início ao processo de “urbanização” do blues. Neste contexto, nomes como Big Bill Broonzy e Robert Johnson são destacados.

A subdivisão seguinte traz à tona o contexto pós Segunda Guerra, dando ênfase ao desenvolvimento do *rhythm and blues*, supostamente livre de conotações raciais comuns ao blues, vítima direta da segregação. Em seguida, vem a ampliação das plateias destinadas ao

---

*on the other hand, the predominant postslavery African-American musical form, articulated a new valuation of individual emotional needs and desires”.*

<sup>34</sup> OLIVER, Paul. Blues. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

<sup>35</sup> “*From obscure and largely undocumented rural American origins it became the most extensively recorded of all folk music types*”.

segmento, com sua conseqüente expansão para a Europa, protagonizada por nomes como Brownie McGhee e Sonny Terry, por volta de 1958.

Neste período, o autor situa as primeiras publicações consistentes sobre o blues, iniciando uma série de esforços para encontrar músicos das primeiras gerações. É destacada a contribuição do estilo para a emergência da música pop britânica e, nos parágrafos conclusivos, Oliver identifica que o blues “espelhou as qualidades e atitudes da América negra durante três quartos de século”<sup>36</sup>.

Gérard Herzhaft destaca, a partir de sua observação de testemunhos escritos e orais, o nascimento do blues não essencialmente da emancipação dos negros escravizados, “mas de transformações da música negra sob o efeito das novas condições sócio-econômicas criadas por essa emancipação”<sup>37</sup> (1989, p. 21).

Além do mencionado aspecto da intensificação de processos migratórios nos Estados Unidos e de tópicos como o desenvolvimento de novas tecnologias de gravação e difusão do produto musical, o blues dos negros estadunidenses se disseminou por outras cidades e contextos urbanos, tendo posteriormente fornecido subsídios fundamentais para o surgimento de gêneros musicais como o *jazz* e o *rock*.

## 2.2. Situando o blues no Brasil e em Salvador

Em Salvador, cidade com população estimada em 2.883.682 habitantes<sup>38</sup> cuja maior parcela corresponde a pessoas negras<sup>39</sup>, a cultura negra assume, também na música, uma

---

<sup>36</sup> “*Mirrored the qualities and the attitudes of black America for three-quarters of a century*”.

<sup>37</sup> O contato com esta referência se deu a partir da monografia de Barbosa (2012), que aborda a cena blues na cidade de Fortaleza.

<sup>38</sup> Dados referentes ao censo demográfico realizado, em 2010, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292740>>. Acesso em: 8 dez. 2013.

representatividade artística considerável, explícita em diferentes expressões musicais e também refletida em pesquisas, publicações e documentos acerca das mais variadas tradições que vivenciaram um histórico de opressão de povos negros em diversos níveis, no que diz respeito a matrizes de desigualdades dominantes durante muitos anos, no contexto da diáspora africana<sup>40</sup> (GILROY, 2012; HALL, 2011).

Para fins de contextualização, é válido destacar que o blues chegou até Salvador através de um percurso diferenciado. Embora a origem deste gênero musical tenha se dado em contexto diaspórico no sul dos Estados Unidos, sua identificação na cidade de Salvador dialoga frequentemente com pessoas brancas de classe média. No intuito de se pensar sobre os trânsitos que ocorreram nestes processos de representação, é importante retomar que as trajetórias do jazz e do rock foram traços de direta interferência na expansão e reconhecimento do blues pelo mundo afora. O blues em Salvador diz respeito a práticas musicais que se relacionam, em grande medida, com o rock de artistas brancos, em sua maioria, vindos da Inglaterra e dos Estados Unidos, fato que será discutido com mais afinco no decorrer do texto.

---

<sup>39</sup> 82,7%, segundo dados da Pesquisa Mensal de Emprego (PME), realizada em março de 2009, que envolveu seis regiões metropolitanas do Brasil. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme\\_nova/marco2009.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme_nova/marco2009.pdf)>. Acesso em: 8 dez. 2013.

<sup>40</sup> No que concerne à música popular em contexto urbano, a título de exemplos da produção acadêmica recente sobre músicas oriundas de matrizes africanas, é possível citar as pesquisas de Antônio Sérgio Amorim sobre memória e identidade musical no Engenho Velho de Brotas (AMORIM, 2012) e de Flávio de Queiroz (2010), que traz um estudo e etnografias sobre a música instrumental popular em Salvador ao longo de quase trinta anos, prática inspirada, dentre outros aspectos, em referenciais oriundos do jazz dos negros dos Estados Unidos, embora não haja uma discussão sobre questões raciais neste trabalho e, de maneira similar ao blues, se trate de um segmento reelaborado em Salvador, em sua maior parte, por brancos pertencentes à classe média. Destaco também os estudos de Fabricio Mota e Bárbara Falcón sobre a música reggae na Bahia, sintetizados nos livros “Guerreir@s do Terceiro Mundo: Identidades negras na música reggae na Bahia” (MOTA, 2012) e “O Reggae de Cachoeira: produção musical em um porto atlântico” (FALCÓN, 2012), além do trabalho de Rebeca Sobral sobre questões de gênero e o hip hop soteropolitano (SOBRAL, 2011), embora este não se centre sobre questões musicais. Sobre “música popular”, ver abordagens de Napolitano (2005), Neder (2010) e Tagg (1987a).

Figura 1 – Mapa da cidade de Salvador



Fonte: <https://maps.google.com.br/maps?q=salvador&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x716037ca23ca5b3:0x1b9fc7912c226698,Salvador+-+BA&gl=br&ei=cB-kUtDyD5PGkQeo9oEQ&ved=0CLABELYD>

Com os processos de globalização e os avanços nos meios de comunicação, o blues chega ao Brasil, com intensidade, na década de 1960, diluído nos dois gêneros musicais supracitados, embora sua disseminação mais intensa tenha se dado através do rock. Dentro deste universo, embora não tenha sido o pioneiro, pode-se destacar o movimento da Jovem Guarda<sup>41</sup>, que representava um reflexo da reelaboração do movimento iê-iê-iê, protagonizado pelos Beatles, na Inglaterra, que atingiu, em maior parte, a juventude branca de classe média no país. Nos últimos anos da década de 80, emergem, então, os primeiros artistas efetivamente de blues, como André Christovam e Blues Eéticos (São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente), encabeçando um processo de crescimento do interesse pelo gênero musical no país.

A respeito desta prática no Brasil, Muggiati destaca as primeiras bandas de blues como sendo formadas por “jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida” (1995, p. 191). Não pretendo adentrar a questão da intencionalidade presumida na afirmação do autor, de

<sup>41</sup> Sobre a Jovem Guarda, ver Fróes (2004).

modo que utilizo a citação como uma referência para fins de contextualização dos perfis destes músicos em linhas gerais.

Em Salvador, Bahia, surge, em 1989, o grupo Blues Anônimo como o primeiro grupo assumidamente de blues no estado, formado por Álvaro Assmar (guitarra e voz), Octávio Américo (baixo) e Raul Carlos Gomes (bateria), todos dissidentes dos grupos de rock Mar Revolto e Cabo de Guerra. A partir dos anos 90, diversos outros artistas despertam o interesse pelo gênero musical, na cidade, resultando na formação de grupos como Talkin' Blues, Blues Inc, Mario Dannemann e os Groovemasters, Bond Blues, Blues Mountain, Restgate Blues Band, A Dama e os Viralatas, dentre diversos outros, alguns já extintos e outros ainda em atividade.

Além do prolífico surgimento de novos artistas ao longo de sua trajetória, o blues em Salvador teve espaços de convergência importantes, a exemplo do bar Atelier, que se tornou um reduto valioso para a prática musical e para a congregação de pessoas que carregavam o interesse comum pelo blues nos anos 90; do French Quartier, casa noturna que praticou uma rotina fixa de apresentações deste gênero musical por cerca de sete anos na virada do século; além das edições dos Encontros de Blueseiros de Salvador, que ocorreram entre 2007 e 2010, trazendo artistas de diferentes gerações tocando juntos em um mesmo evento; e do festival Wednesday Blues, realizado entre 1999 e 2003, com a proposta de trazer, periodicamente, apresentações de blues de artistas locais e visitantes para o palco do Teatro ACBEU, na capital baiana.

Estas são algumas das iniciativas que aprofundarei com o devido cuidado ao longo do capítulo, de modo a historicizar e estimular reflexões sobre os contextos, as vivências e os discursos do blues em Salvador a partir de suas histórias e de diálogos com as pessoas participantes.



### 2.3. Levantamentos de arquivos

Julguei necessário o levantamento de materiais e arquivos que ajudassem a me ambientar, epistemológica e cronologicamente, na história da prática do blues em Salvador. Durante os meses de março, abril e maio de 2013, realizei visitas frequentes à biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e à Biblioteca Pública do Estado da Bahia, coletando materiais e anotações sobre publicações relacionadas ao blues nos principais jornais de circulação da cidade no período adotado. Foram pesquisados exemplares impressos dos jornais A Tarde, Correio da Bahia, Jornal da Bahia e Tribuna da Bahia, datados do período entre janeiro de 1985 e janeiro de 1990.

A escolha deste recorte temporal se deve às informações que me foram fornecidas nos relatos, em conversas informais que tive com os músicos de mais idade ao longo de minha vida. Todas as histórias sobre o início da prática do blues na cidade se situavam na segunda metade da década de 80, aspecto que foi confirmado nos depoimentos das entrevistas realizadas para a pesquisa. Desta maneira, consegui coletar matérias e notas diversas sobre as primeiras iniciativas relacionadas ao blues na cidade e as articulações e iniciativas de artistas e bandas no cenário musical de Salvador, no final dos anos 80<sup>42</sup>.

Dentre os materiais encontrados, destaco notas recorrentes nos meses de julho e agosto de 1989 noticiando a temporada semanal de shows do grupo de rock 14º Andar, na extinta casa de shows Club 45, situada no bairro da Barra, em Salvador. Na ocasião, o grupo se propôs a tocar blues em interpretações de canções de nomes como Muddy Waters, B.B. King,

---

<sup>42</sup> Por se tratar de uma atividade que demandava bastante tempo e cuidado nas observações de cada exemplar consultado, tive de concentrar a maior parte das pesquisas na Biblioteca Pública, por conta de seu horário de funcionamento diário mais abrangente em relação à biblioteca do IGHB que, no período em questão, funcionava somente entre as 14 e as 18 horas. Assim, fui realizando as buscas e manuseando criteriosamente os exemplares, estes já um pouco fragilizados pela ação das traças ao longo dos anos. Na medida em que ia encontrando publicações relacionadas ao blues na cidade, fui anotando as referências completas em um caderno, para, posteriormente, organizá-las em arquivos no computador, pois não eram permitidas fotografias ou cópias dos materiais pelas normas internas das bibliotecas.

Jimmy Hendrix, Eric Clapton<sup>43</sup>. Além destes registros, encontrei, também, a nota que anuncia a junção de integrantes dos grupos de rock Mar Revolto e Cabo de Guerra, Octávio Américo, Raul Carlos Gomes e Álvaro Assmar, resultando na formação do Blues Anônimo. A nota, escrita por Beu Machado, anuncia o ocorrido e divulga a primeira temporada de shows do grupo em Salvador, em 5 de setembro de 1989<sup>44</sup>.

Também importante, na contextualização das iniciativas posteriores da cena blues soteropolitana, foi o levantamento de arquivos virtuais, como vídeos de eventos e entrevistas no YouTube<sup>45</sup>, notícias em portais online, publicações em blogs e redes sociais que, de algum modo, se relacionassem com este segmento, a exemplo de postagens realizadas por diversos artistas e entusiastas do blues na comunidade “Bluseiros de Salvador”, no Orkut<sup>46</sup>, que revelam discussões destes sujeitos sobre questões relacionadas ao blues na cidade, além de divulgações de eventos, trocas de referências musicais, etc.

Na época em que estes músicos utilizavam com frequência a rede social para empreender as discussões, também participei ativamente, inclusive de um tópico postado pelo guitarrista e cantor Icaro Britto, em 22 de agosto de 2008, intitulado “Blues em Salvador? Pra onde vamos?”, criado para que os participantes da comunidade tecessem críticas e comentários sobre o cenário do blues na cidade. A postagem contou com 48 respostas e nelas emergiram diversas questões que partiram de músicos e entusiastas de blues locais, além da presença de Felipe Cazaux, músico de blues do Ceará, que participou das discussões contando um pouco de sua experiência em outro estado e dando opiniões sobre a prática do blues no Brasil.

---

<sup>43</sup> JORNAL A TARDE. *Rock*. Caderno 2. Salvador, 5 ago. 1989.

<sup>44</sup> MACHADO, Beu. Junção. *Jornal A Tarde*. Coluna Suingue. Salvador, 5 set. 1989.

<sup>45</sup> Site que permite o carregamento e compartilhamento de vídeos pela Internet.

<sup>46</sup> O *Orkut* é um software do *Google*, conhecido como uma rede social, criada, em 2004, pelo engenheiro turco Orkut Büyükkökten, com o objetivo de ajudar seus membros a iniciarem novas amizades e manterem as existentes. Além da busca de amigos e passeios por perfis, o software possibilita uma interação social através dos *posts* das comunidades onde cada um pode escrever o que deseja e receber um retorno (COUTO; ROCHA, 2010).

René Lysloff destaca que a Internet promove uma “nova materialidade” através da qual a subjetividade, as interações sociais e a formação de grupos identitários podem emergir sob novas possibilidades e novas metáforas (2003, p. 236). O blues soteropolitano vivenciou esta realidade, fato que perdura até os dias atuais e redefine as estruturas e práticas sociais dentro do cenário. A partir da referência do trabalho de Lysloff, Caroso (2008) identifica a virtualidade como uma “forma de mediação que ganha conotações próprias, principalmente pelas modificações que exerce nas práticas e produtos musicais”.

Além destas implicações nas interações entre os agentes da cena blues de Salvador, a Internet se configurou como um suporte indispensável para as entrevistas, fornecendo ferramentas que tornaram viável a realização e a gravação das conversas com pessoas atuantes na cena que não residem mais em Salvador, desenhando-se como uma boa alternativa à questão das distâncias geográficas. Ressalto, também, sua importância no sentido de facilitar a comunicação com os sujeitos e o ato de combinar os locais e horários para nossas entrevistas.

Ainda sobre os levantamentos de arquivos na Internet, no que diz respeito a vídeos e fotos, encontrei registros audiovisuais de diversas edições dos Encontros de Bluezeiros, que aconteceram a partir de 2007, na cidade, além de um vídeo resumo da última edição do festival Wednesday Blues, realizado no Teatro ACBEU, em 2003, evento idealizado e produzido por Álvaro Assmar, que foi amplamente citado pelas pessoas entrevistadas como um marco importante no que diz respeito a iniciativas de produção cultural relacionadas à cena blues soteropolitana.

Outro vídeo encontrado foi um curto documentário produzido por Vinícius Lago para o portal Balcão do Músico<sup>47</sup>, que consiste em um diálogo entre os músicos Álvaro Assmar e Mario Dannemann, na Rua Boulevard Suíço, no bairro de Nazaré, em Salvador, local onde

---

<sup>47</sup> BALCÃO do Músico. *Breve história do Atelier: templo do blues na Bahia nos anos 90*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=30dXuofywt0>>. Acesso em: 3 jul. 2012.

funcionava o extinto bar Atelier, importante reduto da prática do blues na cidade nos anos 90. No vídeo, os músicos contam breves histórias sobre o bar, sua importância em suas respectivas carreiras e na cena blues na cidade durante seus anos de atividade.

Dentre o material coletado, constam, também, vídeos de especiais e matérias de televisão abordando o trabalho de artistas locais, vídeos de apresentações em bares, em estúdio e casas de show, além de registros da Jam “Blues ao Relento”, que ocorre, esporadicamente, no bairro do Resgate, em Salvador, coordenada por Wylsel Junior, que prefere ser chamado de Zen, gaitista e cantor de blues. Trata-se de uma iniciativa recente, iniciada em 2012 por Zen e os colegas de sua banda, a RestGate Blues Band, de juntar músicos e instrumentos para tocar blues em frente aos bares do bairro e receber eventuais convidados para uma *jam session*.

Todos estes materiais aqui descritos funcionam como valiosos suportes adicionais às próprias entrevistas, na medida em que revelam registros fotográficos, de áudio e vídeo e escritos que dizem respeito às práticas musicais, acontecimentos e momentos históricos que emergem nas falas das pessoas participantes, além de fornecerem um auxílio à contextualização cronológica destes fatos diante de imprecisões, esquecimentos ou conflitos entre datas fornecidas pelos sujeitos em nossas conversas<sup>48</sup>.

#### **2.4. Fatos e trajetória do blues na cidade**

Dedico o momento presente à exposição e contextualização dos acontecimentos da cena blues soteropolitana ao longo de seus anos de existência. É imprescindível destacar que os relatos das pessoas que entrevistei para a presente pesquisa contêm boa parte dos dados que

---

<sup>48</sup> Trechos dos vídeos citados e das filmagens das entrevistas que realizei encontram-se compilados em um DVD anexado a esta dissertação (Apêndice B).

serão expostos ao longo do capítulo, de modo que utilizei as falas obtidas nas entrevistas como ponto de partida para tratar sobre os acontecimentos relacionados ao universo do blues em Salvador.

Neste momento, apresento apenas alguns relatos, para fins de contextualização das iniciativas do blues na cidade, e me proponho a listar e abordar aspectos inerentes à trajetória deste universo musical, ativo na cidade ao longo de mais de duas décadas. Tomando como ponto de partida os relatos das pessoas entrevistadas e utilizando os documentos obtidos nos levantamentos como ferramenta auxiliar, no intuito de delimitar datas e períodos de atuação de determinadas iniciativas, exponho a seguir, um quadro com fatos da cena blues soteropolitana que julguei como marcos históricos na trajetória deste segmento (Quadro 2).

Quadro 2 – Blues em Salvador: marcos históricos

<b>BLUES EM SALVADOR: MARCOS HISTÓRICOS</b>	
1989	- 14º Andar realiza temporada de blues, “Tributo a Muddy Waters” - Fundação do “Blues Anônimo”
1992	- Abertura do bar Atelier (92-96) - Fundação do “Talkin’ Blues” - Fundação da “Blues Incorporated”
1994	- Shows de blues no Shopping Sumaré
1995	- Lançamento de “Standards”, primeiro CD solo de Álvaro Assmar - Lançamento de “Tua Face”, primeiro CD do Talkin’ Blues
1996	- Kaiser Summer Draft Festival, com participações de Álvaro Assmar, Talkin’ Blues e artistas de blues de outros estados
1999	- Projeto Wednesday Blues (99-2003) - Abertura do French Quartier (99-2006) - Fundação da “BondBlues”
2000	- Fundação da “Blues Mountain”
2002	- Projeto Black Soul Concerts (2002 e 2003)
2003	- Início das veiculações do programa “Educadora Blues”, na Rádio Educadora FM
2004	- Fundação da “Água Suja”
2007	- Primeira edição do Encontro de Blueseiros de Salvador (2007, 2008, 2009, 2010)
2008	- Lançamento de “Pise Fundo”, primeiro CD de Luiz Rocha
2009	- Projeto “Clube do Blues” (2009 e 2010)
2011	- Temporadas de blues no Balthazar - Início da jam “Blues Free Salvador” no Dubliners Irish Pub (2011-2014)
2012	- Primeira edição da jam “Blues ao Relento”

Com a intenção de facilitar a compreensão e a sistematização dos fatos, organizei os acontecimentos em ordem cronológica, relatando temporadas de shows, festivais, gravações, formações de bandas, encontros de artistas e programas de rádio, partindo do ano de 1989 até os dias atuais (Quadro 2). Em seguida, discutirei e tratarei cuidadosamente da contextualização de cada fato apresentado.

Conforme relatos de pessoas como Álvaro Assmar, Jerry Marlon e Mario Dannemann, músicos de blues que vivenciam a cena soteropolitana desde os anos 80, as primeiras iniciativas musicais relacionadas ao segmento datam desta década. Observei, no relato destas pessoas, uma extensa atividade de grupos de rock no período em questão e, como já mencionado no capítulo anterior, os músicos contam suas histórias de aproximação com o blues frequentemente a partir de suas vivências no cotidiano da cidade. Desta maneira, descrevem como, através de meios de comunicação como o rádio e a televisão, além de trocas de materiais, LPs, cassetes e livros, com pessoas de seu círculo social com interesses afins, tiveram contato com o rock de grupos ingleses, concebido a partir de referenciais do blues.

No âmbito de iniciativas relacionadas ao blues na cidade, encontrei notícias de jornais referentes à realização de shows semanais da banda de rock 14º Andar durante os meses de julho e agosto de 1989. As apresentações aconteciam na extinta casa de shows Clube 45, situada no bairro da Barra, em Salvador, sempre aos domingos, em temporada batizada de “Domingo do Rock” (Figura 2).

No que concerne a artistas ligados ao universo do rock executando canções de blues, é imprescindível destacar a extensa produção composicional de Raul Seixas que, desde os anos 60, trouxe diversas músicas concebidas a partir de referenciais comuns ao universo do blues. Creio ser coerente identificar o artista, que ganhou um expressivo reconhecimento em âmbito

nacional, como um nome importante no processo de disseminação do blues não somente em Salvador, mas também em todo o país.

Contudo, alinhando-me ao recorte que adotei para a presente pesquisa, busco dar enfoque às iniciativas de artistas da cena no contexto da segunda metade dos anos 80, quando, conforme relatos e arquivos obtidos nos levantamentos, surgiram os primeiros artistas assumidamente de blues na capital baiana.

Figura 2 – Banda 14° Andar no Clube 45, em 1989



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Jerry Marlon

O 14° Andar, formado pelos músicos Hélio Rocha (guitarra e voz), Jerry Marlon (baixo) e João Flores (bateria), foi um grupo de rock atuante na cidade durante a segunda metade dos anos 80 e, na ocasião da referida temporada, preparou um repertório calcado em standards de blues mesclados com suas já habituais canções de rock. Jerry destaca:

*– A primeira temporada de blues foi a nossa, mesmo a gente não sendo uma banda de blues [...] 14° Andar, tributo a Muddy Waters. A gente só tocava duas músicas de Muddy Waters.*

Conforme evidencia a nota publicada no Jornal da Bahia, no dia 3 de agosto de 1989, a decisão de inserir o blues na programação musical da temporada do “Domingo do Rock” veio endossada por seu produtor: “Segundo o produtor musical Nelson Rocha, responsável pelo projeto, o Clube 45 é um espaço relativamente pequeno que lembra muito os blues de New York e New Orleans. É o local ideal para o blues em Salvador”<sup>49</sup>.

Durante dois meses, o grupo seguiu realizando, semanalmente, estes shows e, posteriormente, Jerry Marlon e Hélio Rocha também integraram outras bandas de blues na cidade, a exemplo do grupo Água Suja, que formaram, em 2004, com o guitarrista Oyama Bittencourt e o baterista Marcelo Torres que, tendo passado por diversas formações, se mantém em atividade até os dias atuais.

Em nota publicada em 12 de agosto de 1989, Hagamenon Brito reflete sobre o interesse que grupos de rock soteropolitanos adquiriram pelo blues ao anunciar mais um show da citada temporada do 14º Andar: “Esse fascínio pelo blues tem tudo a ver com o redescobrimento (inclusive comercial) do gênero nos 80, ajudado pelo aparecimento de novos ídolos, como os norte-americanos Robert Cray (um pouco mais pop) e Stevie Ray Vaughan, além da [sic] canadense Jeff Healey”.

O jornalista faz menção à maior visibilidade adquirida pelos citados artistas também no mercado fonográfico brasileiro da época, identificando este aspecto como um fator que, possivelmente, motivou o surgimento de novos adeptos do blues na cidade. Não é intuito deste capítulo adentrar esta discussão, de modo que abordarei questões sobre o contato inicial dos músicos com o blues no capítulo seguinte. Emprego a citação a fim de expor a postura de um jornalista sobre a prática do blues soteropolitano à época de suas primeiras iniciativas, opinião que pode dialogar com os depoimentos das pessoas que entrevistei.

---

<sup>49</sup> JORNAL DA BAHIA. *Blues no domingo do rock*. Salvador: 3 ago. 1989.



O 14º Andar encerrou suas atividades como banda em 1990, porém seus integrantes, conforme mencionei, deram continuidade à sua atuação em outros trabalhos. Em setembro de 1989, Beu Machado noticia a formação do Blues Anônimo, composto por Álvaro Assmar, guitarrista do grupo de rock Cabo de Guerra, Octávio Américo e Raul Carlos Gomes, respectivamente, baixista e baterista do também grupo de rock Mar Revolto.

Neste trabalho, Álvaro assumiu os vocais do grupo, que se propôs a tocar standards de blues e canções de rock em seu repertório e deu início a seus trabalhos em uma temporada, às quintas feiras, no também extinto Clínica Bar, no bairro do Rio Vermelho, na capital baiana. Posteriormente, o Blues Anônimo incorporou à sua formação o tecladista Sérgio Henriques, tornando-se, então, um quarteto, como ilustra a Figura 3.

Figura 3 – Blues Anônimo em dezembro de 1989



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Álvaro Assmar

Conforme relatos de Álvaro em nossas entrevistas, além das conversas informais que tivemos ao longo de nossas vidas, o músico identifica o Blues Anônimo como o primeiro grupo assumidamente de blues formado em Salvador. Artistas como Jerry Marlon e Mario Dannemann fizeram menção à atividade do grupo em seus relatos e contaram fatos

importantes concernentes à trajetória do blues nos anos 90 na cidade. O Blues Anônimo durou até 1993, tendo feito *shows pequenos, não havia nenhuma mega produção*, conforme pontua Álvaro ao destacar um momento importante na curta carreira do grupo:

*– A única vez que nós nos propusemos a fazer algo realmente sério, pensando um pouco na frente [...] foi inscrever o grupo no Troféu Caymmi, que revelou muitos artistas aqui em Salvador. Na ocasião era realizado pela Prisma Produções. Sou muito grato ao Troféu Caymmi porque deu visibilidade tanto ao Cabo de Guerra e também ao Blues Anônimo. Porque os destaques do semestre iam pra um show especial geralmente em lugares grandes. O Cabo de Guerra participou quando foi no Teatro Castro Alves, o Blues Anônimo, na Concha Acústica. Eram shows grandes, com ampla cobertura da imprensa e, por estarmos colocados entre os destaque do semestre, isso nos dava um certo status artístico, de uma nova leva de músicos que tava surgindo pra ocupar um espaço que a gente veio buscar. E eu diria que a gente conquistou, dentro das expectativas do que acontecia na época. Nós ganhamos nosso espaço, fizemos nosso público até onde foi possível.*

A participação no Troféu Caymmi é trazida pelo músico como uma relevante exceção na esfera das modestas proporções de produção, mercado e mídia que envolviam as iniciativas do Blues Anônimo.

Em 1992, surge um marco importante na cena do blues em Salvador, o bar Atelier. Ponto de partida para o interesse de diversos artistas e entusiastas do blues, possibilitou a formação de diversos grupos, que passaram a desenvolver sua música em outros espaços na cidade escrevendo sua trajetória com releituras de clássicos do blues e do rock, trabalhos autorais, gravações, encontros de artistas, festivais e shows em geral, até os dias atuais.

O bar surgiu a partir de uma iniciativa dos irmãos Miguel Archanjo e Maurício Simões, conhecido como “Miau”, no sentido de criar um espaço que recebesse shows de blues

e fosse um ponto de convergência para entusiastas deste gênero musical em Salvador. Na entrevista que realizei com o também músico Miguel, este forneceu relatos úteis sobre a trajetória do bar:

*– O Atelier nasceu de uma generosidade muito grande da minha mãe, Maria, que é filha de Prisciliano Silva<sup>50</sup> [...] E ela cedeu não só o espaço, que foi o espaço físico onde o Atelier foi construído, montado. [...] Algumas obras de artes que sobravam no acervo da minha mãe [...] esses objetos foram vendidos e patrocinaram toda a montagem do Atelier. E além dessa ajuda, não só do espaço e financeira, ela também interagiu lá no Atelier.*

O músico revela estes traços sobre a história do bar e relaciona o contexto também a suas vivências enquanto músico de blues na cidade, dando início a seu processo de aprendizado e, nesta situação, envolvido, em paralelo, com a difícil tarefa de administrar o espaço.

*– O Atelier mal pagava as contas. Por uma série de fatores, assim, de gestão, administração. Todos nós éramos muito mais artistas do que administradores, donos de bar e entretenimento de Salvador. Então, era sempre meio “na trave”, assim, a administração. Sempre, às vezes a gente tinha que... O que eu pude observar é que, como músico, eu poderia ganhar um pouco mais [risos], aí eu deixei o Atelier pra o meu irmão e fui ser músico, e foi a melhor coisa que eu fiz.*

Em um curto documentário filmado por Vinícius Lago e disponibilizado no YouTube através do portal Balcão do Músico<sup>51</sup>, os músicos Álvaro Assmar e Mario Dannemann comentam sobre a trajetória do Atelier, destacando a influência do espaço como agregador de músicos, público e precursor do movimento blues em Salvador.

---

<sup>50</sup> Pintor soteropolitano falecido em 1965. Informação obtida na página dedicada ao artista no Wikipédia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Prisciliano\\_Silva](http://pt.wikipedia.org/wiki/Prisciliano_Silva)>. Acesso em: 19 nov. 2013.

<sup>51</sup> BALCÃO do Músico. *Breve história do Atelier: templo do Blues na Bahia nos anos 90*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=30dXuofywt0>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

O bar, que sediava apresentações do gênero, regularmente, tornou-se um espaço viável para trocas de experiências e diálogos entre entusiastas deste gênero musical. Tendo o Atelier como referência desta prática musical na cidade, diversos músicos se identificaram com a música do blues e deram início a novos trabalhos, resultando, no primeiro momento, em apresentações no bar (que, segundo os depoimentos dos músicos no vídeo supracitado, angariava, a cada noite, um enorme número de pessoas movidas pelo interesse em ouvir blues) e, conseqüentemente, na demanda de outros espaços para sua música.

O grupo Talkin' Blues que, por determinado período, se apresentou semanalmente no Atelier, é um exemplo deste processo, tendo realizado, ao longo de sua trajetória, diversas apresentações pela cidade e gravado o álbum independente<sup>52</sup> “Tua Face”<sup>53</sup>, lançado em 1995 (Figura 4). O registro reúne interpretações de clássicos de blues, versões *bluesy* para clássicos de compositores da MPB e composições próprias do grupo.

Figura 4 – CD Talkin' Blues - Tua Face (1995)



---

<sup>52</sup> Utilizo o termo “independente” para designar uma iniciativa empreendida sem o respaldo de uma gravadora.

<sup>53</sup> TALKIN' Blues. *Tua Face*. Salvador: Independente, 1995, 1 CD (ca. 46 min).

Miguel Archanjo também destacou a importância do Atelier no que diz respeito ao surgimento de novos grupos e temporadas de blues, pontuando o pioneirismo do espaço neste sentido em Salvador:

*– Não existia um circuito de blues na Bahia, nem uma temporada, até então. Que eu conhecesse, né? Desculpa aí, se tiver algum outro anterior ao Atelier, mas eu não conheci. Conhecia shows esporádicos que tinha nos lugares e tal. Mas essa sexta feira do Atelier foi consagrada, assim, de blues. E ficou, acho que até o final do Atelier, nos últimos anos toda sexta tinha o blues. [...] Isso foi uma tradição nossa, foi muito legal. Eu acho que a cena blues em Salvador pode ter, se não nascido aí, começado aí, nesse momento. Foi quando surgiu o Talkin' Blues. [...] E nasceram outras bandas, a minha banda com Mario Dannemann, que chamava Blues Inc., Blues Incorporated, surgiu do Atelier. [...] O Álvaro quando não tocava, também sempre dava uma canja, era, assim, um momento de vários músicos se encontrarem e fomentarem o blues. Foi muito legal, um momento muito tradicional de uma época de Salvador. Tanto que, uns cinco anos depois do Atelier fechado, ainda ia gente lá procurar o Atelier... Sabia através de alguém... Era muito engraçado.*

Situado na Rua Boulevard Suíço, no bairro de Nazaré, em Salvador, o bar era, segundo o guitarrista e cantor Mario Dannemann, novamente em trecho do documentário já citado, completamente fora de rota das típicas opções de lazer (de um público de classe média, em sua maioria) na noite soteropolitana e, ainda assim, atraía um grande público – levando-se em consideração as dimensões do espaço – interessado na música que se fazia a cada noite.

O Talkin' Blues e a Blues Incorporated são duas bandas que foram montadas no período do Atelier e que fizeram temporadas semanais tocando standards de blues com uma boa receptividade de público, como relata Miguel, que destaca os shows do Talkin' Blues, realizados às sextas durante três anos (Figura 5).

Figura 5 – Talkin’ Blues no Atelier



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Jerry Marlon

Sobre este período, Jerry Marlon pontua:

*– No início, não foi fácil; a gente tocou pra pouca gente, no início o bar era, como eu te falei, não tinha estrutura pra receber tanta gente, era um ambiente que era muito informal demais, entendeu? [...] O Atelier tinha esse ambiente bucólico, de artista, que não tem como você tirar. É diferente de você fazer um trabalho com bar ou com um lugar que tenha música ao vivo, que tenha um restaurante, uma coisa, que você consiga ter essa atmosfera natural. No caso, ele tinha limitações no bar, no serviço e tudo, mas tinha um ambiente bucólico, um ambiente artístico natural, porque era o atelier de pintura dele [Presciliano Silva]. Isso ajudou muito. Eu acredito em Deus, e Deus entra nessas horas, velho. Entendeu? Não pode um lugar daquele ficar lotado. Saía todo mundo da Barra, da Graça<sup>54</sup>, pra ver o blues lá.*

<sup>54</sup> O Atelier situava-se no bairro de Nazaré que, conforme anteriormente relata Mario Dannemann, era completamente fora de rota das típicas opções de lazer da classe média soteropolitana. A Barra e a Graça são exemplos de bairros nobres da cidade citados por Jerry para exemplificar a vinda destas pessoas de classe média para o espaço do Atelier a fim de ver e ouvir bandas de blues no espaço.

Em seu relato, Jerry revela sua surpresa em perceber que a iniciativa de se fazer blues em um espaço “informal demais” como o Atelier deu resultados, mobilizando pessoas de outros locais da cidade e trazendo um grande público para as noites de blues no bar.

A banda Blues Incorporated, ou simplesmente Blues Inc., surgiu de uma parceria entre o guitarrista e cantor Mario Dannemann e Miguel Archanjo, que iniciaram suas atividades apenas em dupla para, posteriormente, incorporarem baixo e bateria na formação e ocuparem a programação musical do Atelier aos sábados.

Com a adesão de um determinado número de artistas e público ao blues, a partir de vivências proporcionadas pelas noites no Atelier, outros espaços passaram a requisitar shows de blues e artistas deram continuidade a seus trabalhos, que resultaram em composições, gravações, apresentações em bares, teatros, festivais, encontros de artistas, etc<sup>55</sup>.

Tendo encerrado suas atividades com o Blues Anônimo, em 1993, Álvaro Assmar participava de jam sessions no período de funcionamento do Atelier e deu início a suas atividades em carreira solo no mesmo ano. No ano seguinte, o artista participou de uma curta temporada de shows de blues no Shopping Sumaré (Figura 6), na capital baiana. Na ocasião, também participaram do festival nomes como André Christovam, guitarrista paulistano reconhecido como um dos pioneiros do blues no país, além da cantora soteropolitana Clara Ghimel, atualmente radicada em Portugal.

---

<sup>55</sup> Como meio de contextualizar as sonoridades dos grupos neste período, ver faixa 2 do DVD (Apêndice B), que corresponde à música “Noites no Atelier”, de Oyama Bittencourt e Cláudio Lacerda, ambos integrantes do Talkin’ Blues, que somente veio a ser gravada e lançada em 2005 por Álvaro Assmar, em seu álbum “Blues a la Carte”. Trata-se de um tema instrumental batizado de tal maneira porque consistia em uma música sem nome, concebida pelos autores no período em que tocavam semanalmente no bar homônimo. A forma da harmonia – que apresenta um determinado ritmo harmônico disposto em um pequeno número de compassos – se repete em ciclos ao longo de toda a música, o que a torna propícia para improvisações diversas, sem duração delimitada, como em uma típica canção de blues. Apesar de não se tratar de uma música que obedece, fielmente, às formas tradicionais do blues, a sonoridade e o “sotaque” empregados no fraseado dos instrumentistas conferem o caráter *bluesy* à música. Desta forma, Álvaro Assmar sugeriu o nome da faixa inspirado pela nostalgia das lembranças das jam sessions que embalavam as noites de blues no Atelier. BITTENCOURT, Oyama; LACERDA, Cláudio. Intérprete: ASSMAR, Álvaro. In: ASSMAR, Álvaro. *Blues à la Carte*. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 6.

Destaco esta série de eventos como um marco histórico importante na trajetória do blues de Salvador, em virtude de terem sido mencionados por algumas pessoas que entrevistei. Estas se referem a algum dos citados shows como um dos primeiros eventos de blues em que estiveram presentes, reconhecendo a importância da temporada no sentido de aproximá-las da cena blues soteropolitana e de congregar um número considerável de pessoas assistindo a um evento de blues em um espaço gratuito e aberto ao público na cidade.

Figura 6 – Álvaro Assmar com participação da cantora Margareth Menezes em show no Shopping Sumaré, 1994



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Álvaro Assmar

Rodolpho Pimentel, entusiasta que acompanha eventos de blues desde a época em questão, falou sobre sua experiência com o evento em nossa entrevista:

*– Digamos que eu não tinha muitas referências durante a minha adolescência. Nem oportunidade de assistir a uma apresentação de músicos de blues. Então, era um universo*



*ainda um pouco distante. Me interessava muito, mas não tinha acesso. Então, uma das coisas que me chamou atenção, certa vez, assistindo uma entrevista, numa matéria em um programa de TV, TVE Revista, se não me engano... Tava entrevistando um dos artistas que ia se apresentar num festival de blues que estava acontecendo no Shopping Sumaré. Isso em 93, 94, por aí. E aí, eu saí de casa, sozinho, andando, não tinha carro, no máximo, uma bicicleta. E cheguei lá e fiquei muito impressionado. Uma banda de blues tocando. Era uma mulher que cantava. Eu não lembrava o nome dela por muitos anos. Eu associei a Clara Ghimel. Alguém me falou que devia ter sido Clara Ghimel que participou. Então, ver uma banda completa ali, a galera soltando a voz, baixo, bateria, guitarra, me impressionou bastante. E despertou mais o interesse pelo gênero.*

Além de Rodolpho, os músicos Fred Barreto e Mauro Santoli fizeram considerações sobre suas vivências nos shows do Shopping Sumaré. Fred identifica o evento como um de seus contatos iniciais com o blues em Salvador e Mauro conta sua vivência como espectador e confere destaque ao sucesso de público atingido pelo evento:

*– Você sabe o que é, num dia de domingo, com o shopping fechado, lojas fechadas, só a praça de alimentação aberta e uma multidão adentrar o shopping pra assistir um show de André Christovam, a segurança do shopping ter que fechar as portas e começar a pedir auxílio à polícia pra organizar, porque o shopping não tinha condições de receber uma multidão daquelas. E foi um show marcante, foi uma coisa linda. As pessoas vibravam! Meu Deus, tinha ali, por baixo, umas 750 pessoas. Uma praça de alimentação pequenininha, todo mundo espremido e esperando o show de André Christovam.*

Em seu relato, Mauro destaca o ineditismo de um evento de blues soteropolitano que envolvesse um público de tal proporção numérica e lamenta a escassez de ações desta natureza no cenário atual.

Pensando além das questões identificadas, estes shows também foram importantes no sentido de possibilitar uma comunicação efetiva entre artistas do blues em Salvador com um representante importante da cena paulistana. André Christovam retornou à cidade por diversas vezes desde então, tendo também viabilizado apresentações de Álvaro Assmar em São Paulo, ao longo dos anos.

No que diz respeito a este tópico, não identifiquei que houvesse um diálogo frequente entre a cena blues de Salvador com cenas de blues em outros locais do país, mas as músicas de artistas como Blues Etfílicos e o próprio André Christovam tiveram uma relativa projeção no cenário do blues nacional, ainda nos anos 80. Icaro Britto e Mauro Santoli são exemplos de blueseiros soteropolitanos que reconhecem a importância dos artistas supracitados em sua formação como músicos de blues, tendo despertado seu interesse para o gênero musical também por conta do contato com as músicas destes artistas.

Assim, como relatei, as apresentações no Shopping Sumaré se configuram também como um momento importante de diálogo de artistas da cena blues soteropolitana com a cena da cidade de São Paulo.

Continuarei dando prosseguimento ao percurso cronológico que sugeri com a exposição do Quadro 2 e, mais adiante, tratarei sobre fatos relacionados à cena blues soteropolitana na atualidade.

No ano seguinte aos shows no Shopping Sumaré, 1995, Álvaro Assmar lança seu primeiro CD solo, “Standards”, de maneira independente, contendo interpretações de clássicos do blues e uma faixa de sua autoria, “Samba Reggae Blues”, além da participação de nomes da música baiana como Carlinhos Brown e Margareth Menezes<sup>56</sup> (Figura 7).

---

<sup>56</sup> ASSMAR, Álvaro. *Standards*. Salvador: Independente, 1995, 1 CD (ca. 51 min).

Figura 7 – CD Álvaro Assmar - Standards (1995)



Em meio a shows realizados para promover seu lançamento, Álvaro participa, em 1996, do *Kaiser Summer Draft Festival*, evento que aconteceu no Bar Canoa, que funcionava no extinto Hotel Meridien, situado no bairro do Rio Vermelho, em Salvador. Além de Álvaro Assmar, o festival trouxe shows do Talkin' Blues e do guitarrista gaúcho Solon Fishbone, que viria a participar da gravação do segundo CD de Álvaro, o “Live”, gravado ao vivo em 1998, no Teatro ACBEU, e lançado em 1999.

A realização deste evento no ACBEU e de mais outras duas apresentações de Álvaro Assmar & Mojo Blues Band, uma delas ao lado de André Christovam e outra contando com o guitarrista paulistano Luiz Carlini, foram apontadas por Álvaro como um ponto de partida para outra iniciativa que representa um marco de grande importância na trajetória do blues em Salvador: o projeto Wednesday Blues. Produzido e idealizado por Álvaro e Adalgisa Oliveira, sua esposa, o projeto teve cinco anos de atividade na capital baiana trazendo artistas locais e de outros estados para o palco do Teatro ACBEU, conforme relata Álvaro:

– *Nasceu o projeto, o embrião se constituiu destes três shows que fiz com o Solon, André Christovam e Luiz Carlini. Aí demos o ponto de partida com o projeto, tivemos o*

*patrocínio graças ao André Christovam, que nos apresentou à presidência da Budweiser. E a Budweiser foi patrocinadora do projeto Wednesday Blues. E o projeto foi um sucesso, porque trazia nomes que o público baiano ouvia falar, mas não conhecia de perto. Então, nós proporcionamos um encontro mais próximo de artistas como Lancaster, André Christovam, Danny Vincent, Big Allanbik, o próprio Solon Fishbone, que voltou de novo para fazer parte disto, Blue Jeans, Kenny Brown, Blues Etilicos, Flávio Guimarães, que veio em carreira solo fazer show comigo aqui. Então, esse projeto eu diria que foi, assim, o grande acontecimento em termos de blues, porque houve uma coisa calendarizada. O projeto começou em 99 e foi até 2003. Tinham projetos separados, como esse Kaiser Summer Draft, que trouxe grandes nomes do blues, mas foi uma coisa, assim, de um final de semana. De quinta até sábado, digamos. Tinha o show e acabou. Acabou aquilo ali, era patrocínio da Kaiser. No outro, foi a Budweiser; as cervejarias estavam investindo em projetos de blues. [...] E o Wednesday Blues foi assim, digamos, a coroação de um projeto mais efetivo, porque durou mais tempo. [...] Ele teve uma vida de cinco anos, a TVE possui os registros de 2001 até 2003 e eu tenho todos os áudios daqueles shows gravados em 16 canais. [...] Então, eu diria que a história do blues teve o momento mais alto dela na Bahia através do projeto Wednesday Blues.*

Desta forma, o Wednesday Blues funcionou como um importante espaço de convergência para entusiastas do blues, tendo sido tanto uma referência da prática do gênero em Salvador quanto um espaço de diálogos com a atividade de artistas de blues vindos de outros estados do Brasil<sup>57</sup> (Figura 8).

---

<sup>57</sup> Como fonte complementar para fins de contextualização sobre o Wednesday Blues, Álvaro Assmar disponibilizou, em seu canal no YouTube, um vídeo contendo um resumo da edição de 2003 do festival. ASSMAR, Álvaro. *Projeto Wednesday Blues 2003 – Melhores momentos*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6hoMt37SPtk>>. Acesso em: 3 jul. 2012.

Figura 8 – BondBlues ao vivo no Wednesday Blues, 2002



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Álvaro Assmar

Miguel Archanjo reconheceu o mérito do projeto em ter trazido o blues soteropolitano para o ambiente de um teatro, possibilitando um destaque maior ao trabalho dos artistas, em contraposição à ideia do lugar secundário que a música ocupa quando tocada em bares ou “botecos”, em meio a conversas entre clientes.

Em direção semelhante, o guitarrista Icaro Britto discorre sobre este tópico e pontua a importância do projeto para a sua formação enquanto músico de blues:

*– O Wednesday Blues era um estímulo pra a gente tocar, porque era uma referência. Você via num ponto até onde uma pessoa que se esforçou pra tocar poderia chegar. Tocar num teatro com luzes, câmera, pessoas prestando atenção. Isso é muito importante, você tocar no meio de uma multidão de pessoas que não está prestando atenção no que você tá fazendo é muito diferente de você tocar pra uma plateia de pessoas atentas ao que você está expondo ali, em qualquer circunstância de arte. [...] Era uma coisa que a gente pensava,*

*“Poxa, eu queria tocar até poder tocar assim, nesse festival”, por exemplo. No Wednesday Blues, foi a primeira vez que eu vi aquilo sendo feito de forma profissional aqui em Salvador.*

O Wednesday Blues teve suas atividades encerradas em 2003, por falta de patrocinadores para sua continuidade. No ano de 2000, o jovem Icaro se juntou com o baixista Kadu Cohim para formar a banda Blues Mountain que, durante seu período de atividade, realizou uma curta temporada no extinto bar Marina Blue, localizado na Avenida Contorno, em Salvador, além de eventos em festas e festivais de colégios.

*– A gente é sempre audacioso quando é adolescente, né? “Vamos fazer uma banda!” Só que nossa diferença era que a banda era de blues; todo mundo faz banda de rock hoje em dia, destaca Icaro sobre a decisão de, em sua juventude, montar uma banda de blues, diferente em relação à opção comum a adolescentes músicos que montavam bandas de rock, segundo seu relato.*

Retornando a 1999, vem à tona um acontecimento crucial na trajetória do blues soteropolitano: o surgimento do bar e restaurante French Quartier. Fundado no extinto Shopping Aeroclub, cujo público majoritário pertencia à classe média soteropolitana, o local surgiu como uma casa de shows inspirada nos bares de New Orleans, com seu nome fazendo alusão ao French Quarter, bairro da cidade conhecido pela intensidade de sua vida noturna<sup>58</sup>.

A proposta do French Quartier consistia em oferecer uma culinária típica da referida cidade americana e sediar shows de gêneros como blues e jazz a cada noite de funcionamento. Miguel Archanjo, que trabalhou como músico e diretor da programação musical da casa, no início de suas atividades, discorre sobre sua experiência:

*– No French Quartier, eu era diretor musical, então, eu tive a grande sorte de ser contratado por um empresário da noite. [...] Ele topava que fosse blues na sexta, no sábado,*

---

<sup>58</sup> Informação obtida na página dedicada ao bairro no Wikipédia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/French\\_Quarter](http://pt.wikipedia.org/wiki/French_Quarter)>. Acesso em 20 nov. 2013.

*mas ele queria que tivesse chorinho na terça feira, queria outros estilos também, jazz, música brasileira. Então, não era tão blues assim, mas tinha bastante opção de blues lá, três vezes por semana de blues, lá tinha, com certeza.*

O espaço possibilitou aos músicos e entusiastas do blues soteropolitano um importante ponto de encontro, com eventos do gênero acontecendo regularmente. O French Quartier trouxe uma opção de local para que músicos de blues desenvolvessem seus trabalhos semanalmente em Salvador. Fred Barreto, guitarrista soteropolitano, hoje em dia radicado em Luxemburgo, conta sua vivência:

*– Eu tive sorte, assim, porque eu peguei o French Quartier. E o French Quartier foi, bicho, eu acho que foi a melhor coisa que já aconteceu com o blues, assim, eu não tou falando dos festivais e essas coisas, não, tou falando de bar e restaurante, essa coisa assim. Foi a melhor coisa que já aconteceu pra o blues em Salvador foi aquele restaurante, bicho, foi o French Quartier. A gente já teve show de tanta gente lá, velho. Já tivemos vários shows de Álvaro, de André Christovam, de gente que vinha do sul e que ia tocar lá, São Paulo, Rio. E eles traziam pessoas lá do sul. [...] Eu até diria que, profissionalmente, eu comecei no French Quartier, sacou? Foi onde eu tinha duas, três gigs<sup>59</sup> toda semana, então, tinha aquela grana certa, eles pagavam direitinho pra época e tratavam o músico de uma forma educada, decente. O cara tinha uma visão, já completamente diferente das pessoas daí, dos empresários daí. Então, o restaurante rápido se tornou assim “famosíssissississíssimo” [...] A fila de espera desse restaurante era absurda! E todo mundo ouvia aquela música lá, ouvia blues, a gente tocava, as pessoas adoravam, batiam palmas e tudo mais.*

---

<sup>59</sup> Termo utilizado na língua inglesa e popularmente empregado também entre músicos brasileiros para designar um show ou apresentação.

Além desta questão citada por Fred, que diz respeito às boas condições de trabalho oferecidas pela casa, que possibilitavam aos artistas de blues locais se apresentarem com regularidade e conduzirem sua carreira na cidade, o French Quartier teve importância no sentido de viabilizar a articulação de novas bandas e iniciativas no cenário local.

Um exemplo inicial desse fato partiu de uma demanda da própria administração da casa, que solicitou a Miguel Archanjo, então diretor da programação musical, que formasse uma banda para se apresentar semanalmente no espaço. Assim, surgiu a Quartier Blues Band, que contou com diversas formações envolvendo músicos como o próprio Miguel, Fred Barreto, Cláudio Lacerda (Talkin' Blues), Jerry Marlon, Guimo Migoya, além da cantora Lia Chaves.

Julgo imprescindível, também, citar a banda Cajazz & Umblues Band, logo rebatizada como BondBlues, fundada por Mauro Santoli e Fred Barreto, em 1999, que se apresentou, muitas vezes, durante alguns anos, no French Quartier. A BondBlues tocou regularmente na casa e em outros espaços, como o citado Wednesday Blues, além de projetos realizados em espaços públicos da cidade como o “Música no Porto”, realizado na praia do Porto da Barra, e os palcos do Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador.

Mauro Santoli esteve à frente da banda como cantor e gaitista durante toda esta trajetória e também atuou como diretor da programação musical do French Quartier em um determinado período, quando a casa havia mudado de endereço para o bairro do Jardim dos Namorados, na orla da capital baiana. Sobre a experiência, Mauro descreve:

*– Eu fiz a direção musical por três anos e, coincidentemente, foram os três anos que ganhou como música ao vivo<sup>60</sup>: 2002, 2003 e 2005, 2004 eu não tava lá. Eu tinha carta branca pra, realmente, produzir, criar shows. Foram vários shows temáticos, que eu não*

---

<sup>60</sup> Mauro faz referência ao bar ter vencido premiações de “melhor música ao vivo” na cidade, empreendidas por órgãos privados, a partir de avaliações de uma crítica especializada no segmento.



*contratei show, eu criei show. E o pessoal, basta dizer que, no primeiro dia, no dia de lançamento do show da BondBlues versão bigband<sup>61</sup>, que foi uma versão inédita pra tocar blues aqui na Bahia, o bar comportava 230 pessoas sentadas confortavelmente. Na noite, circularam no bar, ao todo, mais de 700. Foi uma noite completamente atípica.*

A postura de Mauro de criar shows e buscar novos formatos para eventos, ao longo de sua presença enquanto diretor da programação musical do French Quartier, foi útil no intuito de viabilizar iniciativas como a citada “versão bigband”, caracterizada dentre outros fatores pela inserção de instrumentistas de metais (trompete, trombone e saxofone) na formação habitual da BondBlues, o que, conforme relata, gerou uma boa repercussão nas noites do espaço.

O guitarrista Márcio Pereira também vincula o início de sua atuação enquanto músico profissional de blues ao bar:

*– Eu acho que como blues profissional, como atuação profissional, como líder de banda, foi lá no French Quartier.*

Márcio tocou como artista solo, ou *líder de banda*, como define, e também acompanhando diversos artistas de blues e jazz na programação da casa.

Vale recordar que o citado Wednesday Blues aconteceu entre os anos de 1999 e 2003, período em que o French Quartier, extinto em 2006, ainda estava em atividade. Identifico este período como uma época de grande importância na trajetória do blues na cidade, por conta da existência concomitante de duas ações que considero como marcos para o cenário, pelas razões já explicitadas. Em um dos anos de Wednesday, inclusive, houve uma parceria entre o Festival e o French Quartier, de modo que, após os shows no Teatro ACBEU, os artistas que

---

<sup>61</sup> Termo que diz respeito a uma “orquestra de jazz, geralmente entre 14 e 20 músicos” (HOBSBAWM, 1989, p. 365). Também costuma ser popularmente empregado no blues e a grupos compostos por um número de músicos um pouco inferior ao destacado.

havam se apresentado na noite se dirigiam ao restaurante para a realização de uma jam session no espaço (Figura 9).

Figura 9 – Álvaro Assmar & Mojo Blues Band no extinto French Quartier, após show no Teatro ACBEU pelo Wednesday Blues, 2001



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Álvaro Assmar

Inspirado na proposta do Wednesday Blues, de trazer a prática do blues para dentro de um teatro, Miguel Archanjo se juntou à cantora Aline Cunha, também atuante na cena blues local, no início dos anos 2000, para conceber o curto projeto Black Soul Concerts, em 2002. A iniciativa consistiu em apenas duas apresentações, no mesmo Teatro ACBEU, nos anos de 2002 e 2003, com uma banda formada por músicos de blues locais e repertórios concebidos pelos músicos para as ocasiões (Figura 10). Miguel lamenta não ter tido respaldo financeiro por parte de iniciativas de patrocinadores para dar continuidade aos eventos:

– *Essa produção cultural era muito difícil, Eric, porque a gente conseguia vários apoios, conseguia uns 30, 40 apoios, mas não conseguia um patrocínio. E tudo que a gente precisava era de grana, um pouco de patrocínio pra fazer as coisas se movimentarem, né?*

A ausência de patrocinadores também foi a causa do encerramento das atividades do Wednesday Blues, conforme já mencionado. O projeto foi realizado com o respaldo financeiro da iniciativa privada, porém, com a perda dos patrocinadores, não foi possível a sua continuidade.

*– Foi uma época muito bacana, eu lamentei muito quando nós perdemos o patrocínio, depois [...] lamentei profundamente porque a intenção era de continuidade, mas não foi possível tornar uma sequência esse projeto, revela Álvaro Assmar.*

Figura 10 – Registro da edição de 2002 do Black Soul Concerts com Miguel Archanjo, Jorge Brasil, Aline Cunha, Luiz Almiro e Fred Barreto (da esquerda para a direita)



Fonte: Foto cedida do acervo pessoal de Miguel Archanjo

Em 2003, ano do fim do Wednesday Blues, o próprio Álvaro esteve à frente de outro fato que julgo marcante para a cena blues local. Tendo sido também radialista, ao longo de sua formação, Álvaro deu início à sua atividade como produtor e apresentador do programa Educadora Blues, veiculado pela rádio pública Educadora FM para todo o estado da Bahia a partir do referido ano. O programa vai ao ar semanalmente, às quartas feiras, até os dias

atuais, com uma proposta que consiste em apresentar, a cada edição, lançamentos fonográficos de blues em todo o mundo aos seus ouvintes. Com mais de uma década em atividade, o Educadora Blues se configura como uma referência em termos de acesso a conteúdos de blues para a população de todo o estado, através de uma rádio pública.

Dando continuidade à apresentação e discussão sobre acontecimentos e marcos históricos da cena blues soteropolitana, no mesmo ano de 2003, o baixista Jerry Marlon decide, ao lado dos músicos Hélio Rocha, Oyama Bittencourt e Cláudio Lacerda, formar o grupo Sindicato, que se propunha a tocar blues e rock nas noites da cidade. Conforme destacou o próprio Jerry, em sua fala, a banda foi *o embrião* do Água Suja, grupo formado, em 2005, com a mesma proposta e que, ao longo de seus anos de existência, já contou com diversas formações de músicos. *Só eu não saí*, destaca Jerry, como único membro que sempre esteve presente no grupo.

À frente do Água Suja, Jerry e sua esposa, a produtora cultural Ângela Cristina, idealizaram e produziram o primeiro Encontro de Blueseiros de Salvador, no ano de 2007, no extinto bar Fuar Fuia, localizado no bairro da Boca do Rio, na orla da cidade. Na ocasião, a banda atuou como banda base do evento, trazendo convidados como Álvaro Assmar, Luiz Rocha, Icaro Britto e Rosi Marback. Também tive a oportunidade de participar da noite como guitarrista, a convite do próprio Jerry. Em 2008, foi contemplado com patrocínio para ser realizado na Praça Pedro Arcanjo, no Pelourinho, com entrada gratuita. Com formato semelhante em relação à sua primeira edição, com o Água Suja como banda base e convidados da cena local, aconteceu, também, em 2009 e 2010 (Figura 11). Além das atrações locais, o projeto trouxe ao palco do Pelourinho o gaitista Andy Boy, do Rio Grande do Sul, e o guitarrista paulistano, André Christovam, nas edições de 2008 e 2009, respectivamente.

Figura 11 – Cartaz de divulgação da 3ª edição do Encontro de Blueseiros de Salvador



Identifico o acontecimento destes encontros como um marco fundamental na trajetória da cena local tanto pelo fato de terem possibilitado a congregação de um bom número de artistas do segmento no palco quanto, no que se refere, especificamente, às três edições realizadas no Pelourinho, por se tratarem de iniciativas gratuitas e em espaços públicos da cidade, fato que corrobora com a possibilidade de democratização da prática do blues em Salvador. Em virtude da perda do seu patrocínio, Ângela Cristina e Jerry Marlon, produtores e idealizadores do evento, não conseguiram dar continuidade ao Encontro de Blueseiros de Salvador nos anos seguintes. Contudo, a prática musical de Jerry à frente do Água Suja e as iniciativas empreendidas pela dupla no sentido de movimentar o cenário local e oferecer

eventos de blues na noite soteropolitana continuaram a acontecer. Ao longo de nossa entrevista, Jerry falou sobre a realização das quatro edições do citado Encontro de Blueseiros e, ainda na seara das iniciativas ligadas ao Água Suja, relatou fatos sobre outro acontecimento recente que vem empreendendo há alguns anos à frente da banda:

*– Veja bem, se eu contar a história do Água Suja vai ficar muito comprido, mas vamos sair do que é o Água Suja das várias formações, para o que é o Água Suja já há uns três anos. Então, eu venho tentando fazer e já fiz aquele Encontro de Blueseiros no Pelourinho. Consegui três edições no Pelourinho e fiz uma, sozinho, lá no Fuar Fuia, que você participou. [...] Eu já fiz isso e, por faltar assunto, eu preciso sobreviver, tenho que ter assunto pra isso, montei esse projeto com Angela Cristina, minha esposa, que é o Blues Free Salvador. Que agora eu encontrei um nicho, que, antigamente, o dono da casa não entendia, “Como é que você pode cobrar free dia de quarta-feira? E como é que você vai pagar os músicos?” Aí eu falei: “Como é que vai ser isso? De graça! Você pague à banda. Suba o preço da bebida, venda seus... faça qualquer coisa! Eu não quero cobrar”. E a coisa deu certo.*

Desta maneira, conforme descreveu o próprio músico, foi concebido o projeto Blues Free Salvador, que consiste na realização de jam sessions semanais de blues na cidade, sempre às quartas feiras, tendo o Água Suja como banda base dos eventos. A temporada acontece há cerca de três anos, segundo relata Jerry, tendo sido sediada em algumas casas de shows de Salvador por períodos curtos até que, desde 2011, os shows vêm acontecendo no Dubliners Irish Pub, casa situada no bairro do Rio Vermelho. Em maio, mês no qual realizamos a entrevista, Jerry contava 21 meses de existência da jam semanalmente neste local, falando com muito orgulho do fato de o evento se manter em atividade e ter se tornado uma referência da prática do blues e um ponto de encontro de artistas do gênero na noite

soteropolitana. O Blues Free Salvador se tornou um evento frequentado esporadicamente por um bom número de artistas de blues locais que se juntam nas jam sessions para interpretar clássicos do blues e do rock com a banda Água Suja, anfitriã das noites (Figura 12).

De volta ao ano de 2008, como outro fato a ser destacado na trajetória do blues soteropolitano, trago o lançamento do primeiro CD do gaitista Luiz Rocha, “Pise Fundo”, lançado de maneira independente (Figura 13). Composto por canções de autoria do artista, os arranjos do álbum foram fruto de anos de prática e experimentações com estas canções em shows do artista e em gravações em estúdio<sup>62</sup>.

Figura 12 – Cartaz de divulgação do Blues Free Salvador, tendo o Água Suja como banda base do evento



<sup>62</sup> ROCHA, Luiz. *Pise Fundo*. Salvador: Independente, 2008, 1 CD (ca. 55 min).

Figura 13 – CD Luiz Rocha - Pise Fundo, 2008



A importância de se pontuar tal fato no contexto da cena blues de Salvador se justifica por conta de se tratar de mais um registro da produção fonográfica e composicional dos artistas locais<sup>63</sup>.

Tendo começado sua carreira tocando música country em bares na cidade, Luiz está em atividade como gaitista e cantor, na cena blues soteropolitana, desde o início dos anos 2000, frequentemente realizando shows e participando de eventos com o intuito de difundir a prática da gaita e agregar entusiastas do instrumento em Salvador e no interior da Bahia<sup>64</sup>.

No que diz respeito a temporadas de blues realizadas nos últimos anos em casas de shows da cidade, destaco o projeto “Clube do Blues”, que aconteceu nos anos de 2009 e 2010, no Groove Bar, no bairro da Barra. Na ocasião, artistas como o próprio Luiz, Álvaro Assmar,

---

<sup>63</sup> Neste quesito, é importante destacar o nome de Álvaro Assmar que, ao longo dos anos desde seu primeiro CD, em 1995, lançou cinco CDs e dois DVDs, englobando diversas composições de sua autoria e interpretações de standards do blues.

<sup>64</sup> Como músico, tive oportunidade de participar da gravação de seu CD e de realizar uma série de shows promovendo o registro, executando canções de sua autoria e standards de blues.



Água Suja, Icaro Britto, Diego Andrade, Lia Chaves e Diego Orrico se revezavam, apresentando shows de blues, semanalmente, no espaço.

Como outro espaço receptivo à prática do blues em Salvador, no ano de 2011, o restaurante Balthazar, situado no bairro do Itaigara, também frequentado, em grande parcela, pela classe média soteropolitana, sediou temporadas de blues com atrações locais e eventos com artistas de outros estados. Sob a direção do gaitista Mauro Santoli, no que competia à programação musical, nomes como Flávio Guimarães, gaitista do grupo carioca Blues Étílicos, Lancaster, guitarrista paulistano, e Jefferson Gonçalves, gaitista carioca, realizaram shows no espaço, que permaneceu em atividade com shows de blues durante um bom período no referido ano.

Tais iniciativas são exemplos isolados de acontecimentos recentes na cena blues de Salvador, no que diz respeito a apresentações em casas de shows. Vale frisar que optei por destacá-las levando em conta o fato de terem envolvido um número considerável de artistas diferentes tocando nos espaços. Pontuo, também, que diversas outras temporadas de blues vêm acontecendo em casas de shows, ao longo dos anos de prática do blues em Salvador, embora seja comum que isto aconteça por curtos períodos, conforme Icaro Britto destacou na entrevista:

*– Aqui em Salvador, as casas noturnas, elas têm ciclos um pouco curtos. Ela começa, dá aquele movimento legal, e acaba. Os ciclos são sempre curtos. Eu já observei alguns acontecerem e já participei de alguns deles.*

Trazendo o foco para outras iniciativas, durante o processo das entrevistas que realizei para a presente pesquisa, tive a oportunidade de entrevistar o gaitista e cantor Wylsel Junior, ou Zen, como é habitualmente chamado, que foi um dos idealizadores de um acontecimento recente importante de ser destacado no âmbito da prática do blues soteropolitano em espaços

públicos. Trata-se da jam “Blues ao Relento”, concebida por Zen ao lado de sua banda, a RestGate Blues Band, no ano de 2012.

O nome “RestGate Blues Band” é um trocadilho com o nome do bairro do Resgate, conforme relatou Zen sobre sua ideia ao batizar a banda:

*– Eu morava no Resgate, na época, e eu tenho mania de fazer um trocadilho com as palavras em português para o inglês, e aí quando fez aquele silêncio, as pessoas ficavam esperando, ninguém tocava nada, e eu disse: “Pô, esse lugar, ao invés de se chamar Resgate, podia se chamar Rest Gate”. Eu botei um “t” no meio, depois do “s”, quase ninguém entendeu nada. Viriato [o guitarrista] compreendeu, achou bacana e falou: “Pô, se a gente tiver uma banda um dia, a gente bota esse nome”. E aí, foi o que acabou acontecendo.*

A jam session organizada pela banda acontece no Resgate, bairro popular da capital baiana e local em que vivem alguns dos integrantes da RestGate Blues Band. Sobre a iniciativa, o músico relata:

*– A gente começou fazendo ensaios em um bar lá no Resgate. A gente levava café, chimarrão, porque o guitarrista, Maurício, é gaúcho e o amplificador. Botava na mesa, tomava umas cervejas pretas, que é uma mania da turma, plugava lá e começou. Pegamos cinco músicas para trabalhar e ficamos trabalhando nelas até que a dona do bar reclamou e queria cobrar dez reais por vez que a gente plugasse. A gente ficava duas, três horas e ela queria cobrar dez reais por isso. Fomos para outro bar, o Relento, só pra beber mesmo. E lá tem Jô, que é a dona do bar, que é uma figura maravilhosa [...] aí, a gente contou pra ela porque que a gente tava sentado ali, que a gente tinha sido expulso do bar. Aí ela disse: “Plugue aqui”. Aí, tem uma tomada lá, que é onde a gente pluga para a jam; ela botou um relógio lá, ela paga a conta. [...] Aí, a gente disse: “Mas não é um show que a gente vai fazer, é um ensaio”; e ela: “Não, vou chamar meus amigos pra ver vocês”; e fizemos a*

*primeira, que chamávamos de Estúdio Aberto RestGate Blues, que começou sem compromisso, que o compromisso único era ensaiar mesmo, nem mesmo esperando que alguém fosse parar pra olhar, pra ver. [...] A gente começou a convidar pessoas e, desta história de convidar pessoas, veio a jam. Porque é muita gente, e você inserir essa galera toda num show era complicado. Ai virou a jam. [...] Eu esperava que viessem duas ou três pessoas para tocar blues. Mas teve, nessa primeira jam, acho que quatro baixistas, oito guitarristas, três bateristas, dois gaitistas, então, fluiu bacana e resolvemos ir pra frente.*

A jam “Blues ao Relento” ou “Estúdio Aberto”, como foi inicialmente batizada pelos músicos que a conceberam, foi uma iniciativa da RestGate Blues Band com a intenção de viabilizar um espaço para a prática musical da banda e também de reunir músicos para tocar blues em jam sessions no bar do Relento, no bairro do Resgate (Figura 14).

Creio que o projeto se configure como um acontecimento a ser destacado na trajetória recente do blues, em Salvador, por conta da natureza de sua iniciativa, que propicia a prática de artistas locais em espaço público situado em um bairro popular, fora do eixo da maior parte das casas de shows que sediam eventos de blues em Salvador, localizadas em bairros de classe média.

Figura 14 – Cartaz de divulgação da edição do dia 13 de abril de 2013 da jam Blues ao Relento, com a RestGate Blues Band



Desta forma, a jam representa um discurso importante no sentido de levar o blues para o conhecimento de outras plateias diferentes em relação às casas de shows, dialogando com um importante e viável processo de democratização desta prática musical. A RestGate Blues Band realizou algumas edições da jam Blues ao Relento desde sua fundação, tendo, inclusive, organizado um evento no Vale do Capão, na Chapada Diamantina, com participação do gaitista Luiz Rocha e da recém-formada banda Três de Vinte Blues, em maio de 2013.

Nos dias atuais, a cena blues soteropolitana prossegue suas atividades com eventos e iniciativas protagonizadas por artistas como as pessoas que entrevistei nesta pesquisa. Busquei, neste capítulo, situar fatos desta trajetória a partir dos relatos das pessoas participantes e de minhas vivências no cenário atuando como músico participante e espectador. A experiência das entrevistas foi um guia imprescindível para traçar este panorama, aliada ao levantamento de arquivos de jornais, fotos, gravações, vídeos e publicações na Internet relacionadas à prática do blues em Salvador.

Dedico o capítulo a seguir para tratar, no primeiro momento, sobre estas entrevistas e situar os sujeitos da cena, descrevendo os procedimentos metodológicos, as escolhas que efetuei no processo, além dos perfis individuais e do meu envolvimento com cada uma destas pessoas entrevistadas.

Na segunda parte do capítulo, exponho relatos das pessoas sobre questões concernentes a conceitos que envolvem o blues em Salvador, à caracterização das pessoas desta cena a partir dos marcadores sociais de diferença, às sonoridades e a outras questões que permeiam a dinâmica da cena e que emergiram nas entrevistas.

## **CAPÍTULO 3**

### **SUJEITOS, FALAS E SONORIDADES DO BLUES EM SALVADOR**

A escolha do tema de pesquisa, bem como dos recortes adotados na presente abordagem vieram inevitavelmente associados a uma necessidade de se pensar cuidadosamente na atividade de campo e sua execução. Foram imprescindíveis diversas reflexões sobre como lidar com um universo de pesquisa de fontes documentais escassas e que conta com uma trajetória de mais de duas décadas de atividade em Salvador.

Durante o meu percurso, estive diante da difícil tarefa de viabilizar diálogos com participantes da cena blues soteropolitana de maneira a apresentar um recorte fiel da diversidade do segmento e das pessoas que construíram esta trajetória. Para tanto, decidi optar pela realização de entrevistas, buscando argumentos e falas que permeassem e fossem norteadores desta produção dialógica de conhecimento. Inspirando-me em uma proposta de história oral concebida enquanto útil, não exclusivamente, para “tapar buracos documentais”, mas sim para “relevar o valor das narrações como forma de vê-las ‘em si’” (MEIHY; HOLANDA, 2010, p. 25), tive nas entrevistas a principal fonte documental para desenvolver as discussões e pensar sobre os diversos tópicos concernentes ao blues em Salvador.

#### **3.1. As escolhas**

No processo de escolha das pessoas a serem entrevistadas, busquei contemplar diferentes perfis e locais de fala dentro da cena blues em Salvador, pensando sobre tópicos como os perfis destas pessoas segundo os diversos marcadores sociais de diferença, além do

papel exercido e do reconhecimento de cada participante na cena da cidade no período em que atuou. Baseei-me, também, nas minhas vivências e observações para efetuar estas análises e colhi opiniões e sugestões de pessoas relacionadas à cena sobre possíveis entrevistados e nomes que poderiam figurar na lista, no sentido de conceber um quadro geral de perfis que englobem diferentes perspectivas de fala dentro do blues soteropolitano.

A partir do conceito de cena musical (JANOTTI JÚNIOR; PIRES, 2011; LIMA, 2007; SÁ, 2011; STRAW, 1991), foi imprescindível considerar a complexidade deste fenômeno que envolve negociações constantes entre diversos atores sociais tais como bandas, público, empresários, patrocinadores, jornalistas, produtores culturais, etc. Levando em conta as diversas interfaces entre estes agentes dentro da cena blues da cidade, optei por um enfoque qualitativo, buscando entrevistar pessoas que representassem a diversidade de perfis e o todo desta cena, segundo estes tópicos, sem deixar de considerar as proporções de uma pesquisa de mestrado e de pensar em um número de participantes compatível com a realidade do presente trabalho, de modo a viabilizar um debate aprofundado e atento às questões expostas por cada uma das pessoas nos diálogos.

Tendo como base as abordagens de Merriam (1964) e Queiroz (2006) sobre a relevância de aspectos comportamentais na música<sup>65</sup>, apresento o referido enfoque qualitativo com o intuito de investigar histórias de vida de pessoas ligadas à trajetória do blues em Salvador, em diálogo com seus posicionamentos e visões políticas sobre questões que envolvem este cenário.

Ao todo, entrevistei 13 participantes. Músicos, produtores culturais e executivos, músicos e produtores, fãs, entusiastas, homens, mulheres, brancos, negros, de diferentes

---

<sup>65</sup> Tomando como base o modelo tripartite de Alan Merriam (1964) que, dentre outros tópicos, confere destaque ao aspecto comportamental envolvido na prática musical, Queiroz (2006, p. 90) aponta para uma interpretação particular de questões como conceitos, produtos e comportamentos ligados à ação humana, de acordo com a singularidade de cada contexto.

classes e gerações, com experiências e trajetórias diferenciadas, estiveram presentes no recorte adotado. No momento anterior à escolha das pessoas entrevistadas, listei o máximo de participantes que tiveram algum envolvimento com a trajetória do blues em Salvador que me foi possível identificar, sendo que o total foi inferior a 100 pessoas<sup>66</sup>. Pensando nos critérios que descrevi, efetuei a escolha das pessoas entrevistadas.

### **3.2. Questões metodológicas**

Para nortear a realização das entrevistas, construí um questionário contendo perguntas relacionadas a questões biográficas da pessoa entrevistada, sua iniciação e trajetória com o blues, opiniões sobre características da cena local, incluindo relações entre artistas e entre artistas e público, o blues e os demais segmentos musicais da cidade de Salvador, perfis identitários de público e artistas e, ainda, a prática musical e a sonoridade do blues soteropolitano e a produção composicional e executiva dos artistas. Além destas, foram incluídas questões específicas sobre tópicos ligados à saída de Salvador, para três entrevistados – Fred Barreto, Miguel Archanjo e Nena Barbosa – que, ao longo de sua trajetória, se mudaram para outras cidades e atualmente residem em Luxemburgo (Europa), Rio de Janeiro-RJ e Itacaré-BA, respectivamente, dando continuidade a seus trabalhos como músicos e produtora nestes outros cenários.

O questionário foi construído a partir de temas e categorias que julguei importantes para se refletir sobre o blues soteropolitano, a exemplo de tópicos como os citados no

---

<sup>66</sup> No Apêndice C deste trabalho forneço uma lista de bandas e artistas do blues soteropolitano, destacando também suas formações instrumentais mais frequentes, diante do que pude observar, além do período em que atuaram. Chamo atenção para a possível ocorrência de imprecisões nas datas, uma vez que, em alguns casos, não houve um fato que delimitasse o ano exato de início ou término das atividades de determinada banda ou artista. Nestas situações, deduzi as datas a partir do que pude interpretar em informações contidas nos depoimentos dos participantes.

parágrafo anterior. Desta forma, elaborei um questionário semiestruturado listando um determinado número de perguntas para nortear a condução das entrevistas (Apêndice A). Tive, porém, o curso das conversas com participantes como prioridade, de modo que as próprias falas das pessoas muitas vezes respondiam a temas listados no questionário articulando as questões à sua maneira ou também apontavam para novas direções sobre as quais eu não havia pensado anteriormente<sup>67</sup>.

No que tange a minha postura diante da realização destas entrevistas, procurei deixar as pessoas à vontade para expressarem suas histórias de vida e pontos de vista, da forma que julgassem adequada, realizando apenas pequenas intervenções, em alguns momentos, para fazer perguntas, resgatar alguns temas e discussões interrompidas por outros pensamentos ou, simplesmente, dar continuidade a um eventual diálogo instigado pelos participantes. Procurei ao máximo respeitar o tempo de fala, raciocínio e desejo de cada pessoa entrevistada, entendendo e valorizando a importância dos silêncios e das sensações corporais, como um todo, na elaboração de um discurso.

Além da metodologia adotada por Cardoso (2012) na condução das entrevistas em sua pesquisa<sup>68</sup>, inspiro-me, também, na perspectiva de Queiroz que, em seu trabalho, explicita, detalhadamente, suas escolhas metodológicas, descrevendo cada etapa dos procedimentos de pesquisa e ressaltando sua opção pelo registro textual da fala dos entrevistados, de modo a buscar “registros contextualizados com a realidade do universo estudado” (2005, p. 114).

---

<sup>67</sup> É importante destacar o fato de que a minha perspectiva de fala dentro do blues, como músico já conhecido e em contato com a maior parte dessas pessoas, obrigatoriamente, deu características específicas e novas implicações à maneira de conceber e conduzir as entrevistas. Cláudia Pons Cardoso (2012), em sua já citada tese de doutorado que aborda o feminismo de mulheres negras no Brasil conta que, a partir de sua perspectiva de ativista mulher e negra, se viu na tarefa de desconstruir, de certo modo, expectativas sobre os relatos obtidos em suas entrevistas, de modo a deixar os diálogos florescerem sem buscar uma “verdade” sobre as histórias.

<sup>68</sup> No caso da presente pesquisa, embora eu também faça parte do universo estudado, como músico, a situação da entrevista e o local de privilégio representado pela minha presença enquanto pesquisador na academia são fatores que trazem consigo responsabilidades éticas para com os sujeitos, de modo que devo estar atento a seus modos particulares de se expressar individualmente e à maneira como exponho seus relatos e posicionamentos, de modo a não colocá-los em uma condição por eles indesejada, conforme destaquei no capítulo inicial desta dissertação.



### 3.3. Apresentando as entrevistas e sujeitos

Das treze pessoas entrevistadas, apenas os três já citados anteriormente não residem em Salvador, o que fez com que estas entrevistas tivessem de ser realizadas via Skype<sup>69</sup>. A partir daí, entre os meses de abril e junho de 2013, segui realizando as entrevistas individualmente com todos os participantes a partir de contatos por telefone, email ou Facebook<sup>70</sup> com cada pessoa entrevistada, procurando deixá-las à vontade para optar pelo dia, horário e local de maior conveniência, no caso das residentes em Salvador<sup>71</sup>.

A maior parte das entrevistas foi realizada em um único encontro<sup>72</sup>. Os materiais das 13 entrevistas totalizaram um tempo de 18 horas e 31 minutos e, além das filmagens das 10 entrevistas presenciais, as conversas por Skype foram gravadas em áudio e vídeo, nos casos de Miguel e Nena, e somente em áudio, no caso de Fred<sup>73</sup>. Ressalto que todas as gravações foram feitas com o devido consentimento e autorização de todas as pessoas participantes.

A seguir, fornecerei uma apresentação sobre os perfis de cada pessoa entrevistada, meu vínculo com estas e descreverei como aconteceram nossos encontros.

---

<sup>69</sup> Software que permite a comunicação entre duas ou mais pessoas através de chamadas de áudio e vídeo pela Internet. Conteí com a colaboração imediata de Fred, Miguel e Nena para tal, pessoas já conhecidas e que estiveram em contato comigo ainda na minha infância, por conta de suas amizades com meu pai, e logo marcamos horários para nossas conversas virtuais. As demais dez pessoas participantes, residentes em Salvador, também foram individualmente convidadas e receptivas à ideia das entrevistas, além de simpáticas à iniciativa e ao propósito da pesquisa.

<sup>70</sup> Rede social disponível na Internet, criada em 2004 pelo norteamericano Mark Zuckerberg, que se tornou bastante utilizada por latino-americanos, conforme destaca Recuero (2009) a partir de levantamento feito por O'Reilly no ano de 2008. Funcionou como um veículo eficaz de comunicação com os sujeitos da pesquisa, sobretudo com os não residentes em Salvador.

<sup>71</sup> Solicitei o apoio de dois amigos pessoais, Luciano Peixoto e Priscila Figliuolo e os contratei para que estes filmassem em qualidade Full HD cada uma das entrevistas realizadas, de modo que estiveram presentes comigo em cada um dos encontros.

<sup>72</sup> As exceções foram: a conversa por Skype com Fred Barreto, interrompida por problemas de conexão e pelo choque de horários com compromissos do músico; e o encontro com o gaitista e cantor Wylsel Junior, o Zen, que se estendeu por um período além da disponibilidade do músico na tarde de nossa conversa o que resultou na necessidade de marcarmos um novo horário para a sua continuidade.

<sup>73</sup> A exibição de vídeo teve que ser desabilitada para que a conexão de Internet não ficasse sobrecarregada e fosse possível escutar o áudio sem interrupções.

**Álvaro Assmar** – 55 anos, soteropolitano, branco, formado em Engenharia Civil (embora nunca tenha exercido a profissão), casado, dois filhos. Com quase 30 anos de carreira como músico profissional, foi membro fundador do Blues Anônimo, primeiro grupo assumidamente de blues a empreender atividades no cenário musical de Salvador, durante os anos 80. Antes da formação do grupo, Álvaro fez parte da banda de rock Cabo de Guerra.

Atualmente, com 5 CDs e 2 DVDs lançados em carreira solo, além de uma sólida trajetória à frente de iniciativas ligadas à produção cultural de eventos de blues na cidade, a exemplo do festival Wednesday Blues, atua como guitarrista, cantor, compositor e concebe a produção de seu sexto álbum. Exerce também a função de radialista, desde 1981, conduzindo há mais de dez anos, conforme destaquei no capítulo anterior, o programa Educadora Blues, pela Rádio Educadora FM, que vai ao ar semanalmente, trazendo sempre lançamentos de artistas de blues no mundo em transmissão através de uma rádio pública para todo o estado da Bahia.

A entrevista foi realizada em sua casa, no bairro de Nazaré, em Salvador, espaço onde nós dois costumamos nos reunir com frequência, inclusive para fazer música e conversar sobre diversos temas. Naturalmente, foi um bate papo bem descontraído, facilitado por seu habitual gosto em compartilhar suas histórias e experiências de vida, sempre com muito orgulho de sua trajetória.

Entrevista: 21 de abril de 2013, na casa de Álvaro, em Salvador.

Duração: 1 h e 47 min.

**Fred Barreto** – 37 anos, branco, 2º grau completo, casado, dois filhos. Soteropolitano, Fred trabalhou como guitarrista no segmento de blues na cidade a partir do fim dos anos 90, onde permaneceu até 2005, quando se mudou para a Europa e deu continuidade à carreira de músico no outro continente. Casou-se com uma alemã, com quem teve dois filhos e,

atualmente, vive em Luxemburgo, tocando e viajando por diversas cidades com o seu projeto Fred Barreto Group, além da banda de rock Porn Queen.

Por conta da distância e de não haver nenhuma viagem de retorno a Salvador prevista para Fred, no período em questão, fizemos a entrevista pelo Skype em dois momentos, pois na primeira tentativa ocorreram problemas com conexões de Internet que inviabilizaram a conversa.

Fred foi bastante solidário e bem humorado falando de sua trajetória, além de ter, espontaneamente, oferecido outro momento de seu tempo para realizarmos a entrevista, quando ocorreram os problemas citados. Ainda na minha infância, tive a oportunidade de conhecê-lo e o acompanhei em diversas de suas apresentações, tendo sido estas uma importante referência para o meu aprendizado como músico. Foi muito prazeroso ouvir suas histórias e impressões sobre questões ligadas ao blues em Salvador.

Entrevista: 21 e 24 de maio de 2013, por Skype.

Duração: 1h e 50 min.

**Icaro Britto** – 31 anos, soteropolitano, branco, formado em Arquitetura e Urbanismo, noivo. Movido pela referência do rock, do blues e pelo gosto por seu instrumento durante a sua adolescência, o guitarrista e cantor Icaro formou sua primeira banda de blues, a Blues Mountain, no início de sua fase adulta, período em que eu, sete anos mais jovem, tive a oportunidade de conhecê-lo. Ao longo dos anos, tocamos juntos em diversas ocasiões e nos tornamos amigos. Atualmente, trabalha como arquiteto e atua como guitarrista em trabalhos ligados ao blues, sempre que possível, tendo tocado com frequência durante alguns anos com a BondBlues e com seu projeto solo, em temporadas de shows na cidade.

Recebi Icaro em minha casa em um domingo à noite para nossa entrevista, que se deu em uma conversa bastante fluida e que me colocou em contato com opiniões e pontos de vista

sobre os quais até então não havíamos conversado, além de ter me possibilitado revisitar memórias dos momentos em que vivenciamos a música juntos.

Entrevista: 14 de abril de 2013, na minha casa, em Salvador.

Duração: 1 h e 12 min.

**Jerry Marlon** – 47 anos, nascido em São Paulo, branco, segundo grau completo, casado, um filho. Radicado em Salvador e músico profissional desde os anos 80, o baixista fez parte do grupo de rock 14º Andar e tocou na banda Talkin' Blues em longa temporada no bar Atelier, importante reduto do blues em Salvador nos anos 90. De lá pra cá, vem trabalhando como músico e, eventualmente, como produtor cultural, em um grande número de iniciativas ligadas ao blues e ao rock na cidade, a exemplo das quatro edições do Encontro de Blueseiros de Salvador, que aconteceram entre os anos de 2007 e 2010, e das jam sessions de blues semanais que acontecem tendo como banda base o seu projeto, a Água Suja.

Por conta de sua amizade com meu pai, desde os tempos do Atelier, conheço-o desde a minha infância, tendo acompanhado diversas de suas apresentações em Salvador ao longo dos anos. Jerry me convidou para ir até sua casa para lá realizarmos a entrevista em uma tarde de quarta-feira. O encontro consistiu em uma conversa direta e bem humorada, que me possibilitou o contato com muitas histórias e informações sobre fatos da trajetória da cena blues soteropolitana aos quais eu ainda não tinha tido acesso.

Entrevista: 15 de maio de 2013, na casa de Jerry, em Salvador.

Duração: 58 min.

**Luiz Rocha** – 32 anos, soteropolitano, negro, segundo grau completo, solteiro. Gaitista atuante em Salvador, Luiz é, antes de tudo, um aficionado pelo instrumento, com o qual teve contato, inicialmente, através da música country e, posteriormente, com o blues. Vem desenvolvendo sua trajetória como artista, professor e incentivador da gaita, desde os

anos 2000, tendo lançado seu primeiro CD em 2008. Tive a oportunidade de conhecê-lo em 2004, participei da gravação de seu álbum e, desde então, nos tornamos amigos e, eventualmente, tocamos juntos em Salvador.

Luiz me recebeu em sua casa, local onde, em determinada época, nos reuníamos com certa frequência para ensaiar. Lá, fizemos uma longa entrevista que provocou em mim reflexões sobre questões relacionadas ao cenário do blues na cidade e em especial no que tange à postura dos agentes desta cena, segundo a percepção do músico.

Entrevista: 1 de maio de 2013, na casa de Luiz, em Salvador.

Duração: 1 h e 50 min.

**Márcio Pereira** – 37 anos, negro, formado em Instrumento (Violão) pela UFBA e mestre em Performance pela Universidade de New Orleans, casado, um filho. Guitarrista soteropolitano, Márcio despertou interesse pelo instrumento através de um documentário sobre Jimi Hendrix ao qual assistiu ainda em sua adolescência. Tornou-se músico profissional e, ao longo de seus anos de atividade, vêm atuando como músico *freelancer* e produtor musical na cidade, tendo vivido em New Orleans por quase três anos, durante determinada época de sua trajetória.

Assisti a uma apresentação de Márcio com seu grupo no extinto French Quartier, em 2005. A partir de então, eu o via esporadicamente na cidade, em eventos relacionados à música. Nós fomos apresentados, mas, até recentemente, nunca havíamos conversado, de fato, um com o outro. Tive, então, a ideia de convidá-lo para a entrevista, que aconteceu no espaço Ossos 21, em Salvador, local onde Márcio e o músico Juracy Tavares ministram aulas de música. Ambos foram gentis e receptivos na ocasião, uma tarde de sexta feira, marcante por ter me proporcionado ouvir um pouco das histórias e vivências deste músico que, até então, eu praticamente só conhecia “de vista”, mesmo tendo a paixão pela música e pela guitarra em

comum. Foi enriquecedor ouvir impressões e opiniões de Márcio sobre questões relacionadas ao cenário blues em Salvador, além das histórias de sua infância no bairro da Caixa d'Água e o intercâmbio com outros colegas e músicos ao longo de sua vida, inclusive durante sua vivência como músico e estudante em New Orleans. No dia seguinte à nossa entrevista, Márcio compareceu a um show que fiz em Salvador com o Eric Assmar Trio, meu projeto autoral de blues/rock, a partir de um convite que eu havia lhe feito.

Entrevista: 26 de abril de 2013, no espaço Ossos 21, em Salvador.

Duração: 1 h e 41 min.

**Mario Dannemann** – 47 anos, soteropolitano, branco, formado em Ciências Contábeis e Engenharia Mecatrônica, casado, uma filha. Como guitarrista e cantor, atuou profissionalmente em Salvador entre o fim dos anos 80 e o ano 2000, quando decidiu encerrar suas atividades neste ramo. Na maior parte deste período, Mario tocou em grupos ligados ao rock, ao blues e também como artista solo. Também amigo de Álvaro Assmar desde os tempos do Atelier, eu o conheci ainda durante a minha infância, tendo sido inspirado por sua música na decisão de me tornar um guitarrista. Atualmente, vive da profissão de engenheiro. Eventualmente, comparece em eventos do segmento, mas afirma ter perdido o interesse em tocar.

Marcamos nossa entrevista na casa de Álvaro Assmar, espaço em que ele sempre aparece para tomar um café e conversar. Em um domingo à noite, Mario, gentilmente, contou diversos casos de sua longa trajetória como músico de blues e estimulou reflexões valiosas sobre diversos aspectos do blues soteropolitano sobre os quais eu ainda não havia pensado de tal maneira.

Entrevista: 16 de junho de 2013, na casa de Álvaro Assmar, em Salvador.

Duração: 1 h e 37 min.

**Mauro Santoli** – 40 anos, soteropolitano, branco, formado em Gastronomia, casado. Mauro despertou interesse para o blues durante sua adolescência, tendo se apaixonado pela gaita, inspirado em nomes como Sonny Boy Williamson II e Flávio Guimarães. Em 1999, formou o grupo BondBlues, com o qual realizou diversas apresentações como gaitista e cantor, em Salvador. Por três anos, atuou como diretor musical do bar French Quartier, além de ter se envolvido em iniciativas de produção ligadas ao blues em Salvador, nos anos 2000.

Conheci Mauro no início dos anos 2000, quando Álvaro Assmar costumava realizar encontros informais em um bar no bairro do Canela, em Salvador, para tocar blues em formato acústico. Mauro costumava frequentar estes encontros e, desde que tive conhecimento da BondBlues, passei a acompanhar os passos da banda. Sempre muito solidário, liguei para Mauro e marcamos a entrevista em um café no bairro da Pituba, em Salvador, onde tivemos uma tarde prazerosa e pude conhecer mais sobre suas histórias e vivências de músico, produtor e diretor musical, além de sua percepção sobre diversas questões que permeiam a cena blues local.

Entrevista: 22 de maio de 2013, em um café no bairro da Pituba, em Salvador.

Duração 2 h e 12 min.

**Miguel Archanjo** – 42 anos, branco, formado em Instrumento (Piano) pela UFBA, com especialização na Universidade de New Orleans, casado. Miguel é carioca e veio para Salvador em 1991. Tendo estudado piano clássico na infância e se afastado do instrumento por um período, retomou seus estudos no período em que veio para Salvador já com interesse no blues, tendo como referência o blues britânico de nomes como John Mayall e Eric Clapton. Nesse mesmo ano, no início de sua fase adulta, Miguel e seu irmão, Maurício, abriram o bar Atelier, que veio a se tornar um importante reduto do blues em Salvador nos anos 90, até 1996, ano do encerramento de suas atividades.

Pouco tempo após a abertura do bar, Miguel deixou sua administração a cargo de seus irmãos e foi se dedicar, exclusivamente, à função de pianista, tendo se tornado um músico profissional bastante atuante na cidade, além de ter sido diretor musical do French Quartier em 99 e, esporadicamente, se envolvido com produção cultural de eventos de blues. Mudou-se para o Rio de Janeiro, entre 2004 e 2005. Desde então, segue atuando profissionalmente como pianista na cidade.

Conheço Miguel desde a minha infância, também por conta de sua antiga amizade com Álvaro Assmar, que existe desde os tempos do Atelier. Fizemos nossa entrevista via Skype, em um domingo à noite. Foi muito importante e enriquecedor ouvir histórias da trajetória de Miguel, além de suas experiências como músico de blues vivenciando e identificando peculiaridades nos cenários de Salvador e do Rio de Janeiro.

Entrevista: 9 de junho de 2013, por Skype.

Duração: 1 h e 9 min.

**Nena Barbosa** – Soteropolitana, branca, produtora artística e cultural há 31 anos, trabalhou na divisão de educação e cultura do Serviço Social da Indústria (SESI), na Bahiatursa e com trabalhos autônomos. Durante os anos 90, Nena produziu iniciativas ligadas ao cenário do blues na cidade, tendo sido produtora do grupo Talkin' Blues e trabalhado, também, à frente da produção de shows de Álvaro Assmar naquela época.

Viveu em Aracaju por um período, tendo produzido eventos desses artistas soteropolitanos na cidade e, embora tenha se afastado da produção de artistas de blues, construiu uma sólida amizade com esses músicos e vem acompanhando com frequência notícias e eventos de blues em Salvador. Atualmente, vive em Itacaré, o que fez com que nossa entrevista ocorresse via Skype. Marcamos a conversa para uma manhã de quinta feira e Nena foi gentil e fez questão de ir até uma lan house de Itacaré para usufruir de uma conexão



de Internet mais rápida, de modo a viabilizar nossa entrevista via Skype. Foi um dia de chuva na cidade e Nena acabou se encharcando para chegar até lá. Além disto, a conexão acabou sendo um pouco prejudicada por conta do tempo chuvoso, o que provocou algumas interrupções no áudio e vídeo da entrevista. Contudo, tivemos um bom momento de conversa e pude ter contato com opiniões de Nena falando do seu lugar de mulher, produtora e também de público de blues em Salvador.

Entrevista: 2 de maio de 2013, via Skype.

Duração: 49 min.

**Rodolpho Pimentel** – 35 anos, soteropolitano, branco, formado em Administração de Empresas, casado. Rodolpho trabalha como funcionário público terceirizado e é guitarrista por hobby. Acompanha notícias e shows de blues em Salvador desde o início dos anos 90, quando teve a oportunidade de assistir a um show da cantora Clara Ghimel no Shopping Sumaré. Algum tempo depois, conheceu meu pai e, desde então, acompanha suas produções, pesquisa sobre artistas de blues e até hoje marca presença em diversos eventos em Salvador. Por coincidência, Rodolpho é primo de um grande amigo meu de infância, Flávio, e nós nos conhecemos ainda quando eu era criança, enquanto ele já era um adolescente.

Não mantivemos contato nessa época e fomos nos reencontrar somente anos depois, já adultos e com o interesse em comum pelo blues. Rodolpho me recebeu em uma terça à noite, na varanda de seu apartamento, para nossa entrevista e foi oportuno ouvir suas vivências e percepções enquanto público de blues aqui em Salvador. No dia seguinte ao nosso encontro, enviou-me um e-mail com algumas informações biográficas e opiniões complementares que ele confessou haver esquecido de falar a respeito no momento de nossa entrevista.

Entrevista: 16 de abril de 2013, na casa de Rodolpho, em Salvador.

Duração: 54 min.

**Rosi Marback** – 47 anos, soteropolitana, negra, formada em Medicina, solteira. Rosi começou a cantar por volta dos seus 30 anos, no ano de 1996, quando ingressou no Coronlaine, coral coordenado por Cícero Alves na cidade de Salvador. Teve contato com o blues através do músico Josary Martins, seu colega do coro, que fazia parte de uma banda de blues chamada A Dama e os Viralatas.

Durante uma participação de Rosi cantando com a banda, a então cantora, Juliana, a convidou para ocupar o seu posto. Inspirada em sua formação por cantoras negras como Billie Holiday e Aretha Franklin, Rosi fez diversos shows com a banda, nos anos 2000, e, desde 2007, vem fazendo shows como cantora solo no cenário blues da cidade. É gastroenterologista de profissão, tem a música como paixão e, atualmente, prepara um novo show e novas composições para um novo material.

Conheço Rosi desde que nos encontramos no Encontro de Blueseiros de Salvador, no ano de 2007, e, de lá para cá, tocamos juntos em breves ocasiões de jams de blues, muitas delas no período em que eu tocava com o gaitista Luiz Rocha.

Rosi foi bastante receptiva ao convite para a entrevista e, gentilmente, me recebeu em sua casa, no bairro de Itapuã, onde compartilhou relatos importantes de sua vivência enquanto mulher e cantora no cenário do blues em Salvador.

Entrevista: 19 de maio de 2013, na casa de Rosi, em Salvador.

Duração: 41 min.

**Wylsel Junior (Zen)** – 41 anos, soteropolitano, negro, estudou música no ensino técnico, na Escola de Música Pracatum, casado. A presença do blues na vida de Zen vem desde os seus seis anos de idade, quando descobriu que sua mãe tinha um chaveiro preso a uma mini gaita de 8 sons. Depois, descobriu, em sua adolescência, ícones como B. B. King e Sonny Boy Williamson e desenvolveu sua prática como gaitista. Zen viajou por muitos lugares, exerceu diversas ocupações diferentes, sendo atualmente barista e músico de blues.

À frente da banda RestGate Blues Band, conduz, desde 2012, a Jam Blues ao Relento, no bar Relento, situado no Resgate, bairro do Cabula, em Salvador. Não conhecia Zen até bem recentemente, quando Luiz Rocha me falou da jam e de sua banda. Resolvi procurar seu contato para convidá-lo para uma entrevista. Zen foi bastante receptivo, ficou feliz com o convite e, inclusive, já conhecia o meu trabalho e o do meu pai.

Gravamos nossa primeira entrevista em uma mesa no playground do edifício onde Luciano, amigo que filmou a entrevista, mora, no bairro de Brotas. A entrevista teve de ser interrompida, pois Zen precisava sair para um compromisso e, além disto, estava anoitecendo e o ambiente, ao ar livre, estava começando a ficar com pouca iluminação, o que dificultava a filmagem com os recursos que tínhamos à nossa disposição na ocasião.

No dia seguinte à entrevista, ocorreu mais uma edição da Jam no Cabula e, a convite de Zen, levei Álvaro Assmar e tivemos a oportunidade de tocar juntos. Fizemos a continuação da entrevista na semana seguinte, em um café, dentro de um shopping na cidade. Foi muito enriquecedor ouvir as inúmeras histórias de Zen sobre sua trajetória, sempre permeada pelo blues. Desde então, eu o convidei para fazer participação em alguns de meus shows e também já estive presente participando em outras apresentações da RestGate Blues Band.

Entrevista: 12 de abril de 2013, em um edifício em Brotas, e 19 de abril de 2013, em um café dentro de um shopping, ambas em Salvador.

Duração: 1 h e 51 min.

Todo o material resultante das conversas foi posteriormente transcrito e revisado por diversas vezes<sup>74</sup>. Ao fim das transcrições, elaborei quadros analíticos para nortear minhas reflexões e análises sobre os materiais obtidos.

---

<sup>74</sup> Conteí com o auxílio de Priscila Figliuolo, que trabalhou realizando a filmagem de algumas entrevistas, para transcrever uma parte dos materiais, enquanto eu transcrevia o restante. Dentre estes, precisei ter um cuidado maior em efetuar as transcrições do material colhido via Skype, por conta de problemas técnicos como

### 3.4. Relatos sobre o blues soteropolitano

Reservo este momento para a exposição e análise de relatos das pessoas, no sentido de identificar e discutir categorias e temas emergentes em suas falas. Busco trazer à baila questões conceituais, discursivas e sonoras colocadas pelos participantes no sentido de identificar elementos característicos do blues em Salvador.

Tópicos como as sonoridades e discursos do blues soteropolitano, caracterizações dos sujeitos segundo os marcadores sociais de diferença, dificuldades para se viver desta prática musical em Salvador, sua relação com outros segmentos musicais no contexto da cidade e a relação entre os agentes da cena são alguns dos pontos abordados nas conversas.

Julgo pertinente dar início a estas reflexões trazendo conceituações sobre o blues soteropolitano segundo as pessoas entrevistadas. Organizei quadros analíticos para nortear minhas análises e identificar categorias gerais recorrentes em trechos de falas dos participantes diante do curso peculiar de cada entrevista. Confeccionei, então, dois quadros, um identificando conceitos sobre os discursos e sonoridades do blues de Salvador (Quadro 3) e outro buscando discutir a caracterização dos sujeitos da cena local a partir dos marcadores sociais de diferença (Quadro 5). Considero estes tópicos vitais para adentrar outras questões e dialogar com outros aspectos da cena. Darei início à exposição dos relatos a partir dos quadros, associando as falas às respectivas pessoas autoras e desenvolvendo discussões sobre os dados identificados.

---

interrupções de conexão, falhas de transmissão de áudio, que tornaram mais complexo o trabalho de identificar alguns trechos de fala.

### 3.4.1. Conceitos e sonoridades

Quadro 3 – Blues em Salvador: alguns conceitos

Entrevistado	Conceitos
Álvaro Assmar	- Bluesman que entrou “pela porta dos fundos”: aproximação a partir do contato com o rock. - Equívoco de interpretação: “conceito rítmico”.
Fred Barreto	- Bluseiros soteropolitanos: “fraseado diferente, um jeito de tocar diferente, nós soamos diferente”. - “Quando eu cheguei aqui fora, digamos assim, era blues mas não era blues, entende?”
Icaro Britto	- “O blues e as pessoas que tocam o blues são muito ligadas ao rock and roll”. - Blues na Bahia: talvez um “swing diferente”, “a contagem do ritmo, a divisão de tempo”.
Jerry Marlon	- “Eu acho que esse blues deve ter vindo de alguma necessidade urbana”; “A gente já tem nosso som”.
Luiz Rocha	- “A raiz, a causa não é a mesma [...] O contexto, a realidade é diferente”.
Márcio Pereira	- Sonoridade “muito mais do blues rock, influenciado pelos britânicos, do que do americano; negro americano”, “mais cover”.
Mario Dannemann	- Blues caracterizado pela maneira como se interpretam os standards, composições em plano secundário. - “Só existe uma sonoridade do blues, que é aquela coisa do negão americano mesmo”.
Mauro Santoli	- “É um blues mais alegre. A gente toca blues mais solto”.
Miguel Archanjo	- Blues com “tempero brasileiro”: “Lá em New Orleans os músicos, até meus professores, diziam que eu tocava o ‘brazilian blues’”. - Influência do som obtido por técnicos em PAs. - Repertório das bandas: standards de blues em maioria, rara produção autoral.
Nena Barbosa	- Artistas que buscam influências externas ao contexto local. - Repertórios em maior parte compostos por covers.
Rodolpho Pimentel	- “Blues com sotaque brasileiro e baiano”: artistas procuram trazer personalidade à música, contexto diferente.
Rosi Marback	- “eu falaria talvez levemente, a gente tem um som mais cheio, um pouco mais alegre”. - Contexto diferente em relação ao americano. - Trânsito entre músicos de blues e rock and roll. Ausência de diálogos com outros segmentos: redução a guetos.
Wylsel Junior (Zen)	- Blues com influência cultural do baiano. - Semelhança de sentimentos, apesar de diferenças de contextos: “bata do feijão”. - Ligação com o movimento do rock local: “o blues tem uma relação com a música em Salvador, entrando pelo rock and roll”.

Boa parte dos trechos que expus nos tópicos destacados emergiu nos momentos em que perguntei às pessoas sobre a existência ou não de uma sonoridade típica do blues soteropolitano, sobre a trajetória individual de aproximação com o gênero musical ou sobre a

produção composicional dos artistas locais. No caso de Álvaro Assmar, o músico parafraseia o bluesman carioca Big Gilson ao se definir como um *bluesman que entrou pela porta dos fundos*. Nesse contexto, descreve:

– *Eu diria que alguns artistas que eu ouvia, já na década de 60, em 1965, tinham o blues plantado na música deles. Os Yardbirds, os Beatles (um pouco), Stones (bem mais); ouvi também Animals, David Clark Five, Herman's Hermits, Brian and the Brunelles, um grupo country chamado The Seekers, que eu também gostava muito de música country. Todos eles estavam reunidos em um disco, uma compilação nacional, que saiu no Brasil em 1965, chamada "Ídolos da Juventude", volume 1 e volume 2. Eu tinha ganhado o volume 2 de meu avô, que trazia essa turma que falei agora. Mais adiante, já tinha ouvido falar em Eric Clapton, por sua participação com os Yardbirds, e se falava em Eric Clapton, nos anos 60, pela participação dele naquele disco "John Mayall & Bluesbreakers with Eric Clapton". Então, eu comecei a acompanhar, também, um pouco do Clapton ainda na década de 60, passando pelo Cream (conheci o Cream um pouco mais tarde) e também Hendrix. Era uma corrente com vários elos que iam se juntando e trazendo sempre uma informação a mais pra mim.*

Aliando suas referências dos artistas estrangeiros, evidenciadas também pelo contato que teve, aos seis anos, com uma exibição televisiva dos Beatles tocando "*I want to hold your hand*", ao interesse pelos grupos do período da Jovem Guarda, Álvaro conheceu o blues "diluído" no rock destes músicos e, somente no fim da década de 60, foi *descobrir o blues propriamente dito*.

Quando perguntado sobre a relação entre o blues e demais segmentos musicais na cidade, o artista citou, com satisfação, exemplos de experiências positivas que teve ao longo de sua carreira como as participações de Margareth Menezes e Carlinhos Brown em seu

primeiro disco, “Standards”, de 1995, além de admirações pessoais e musicais por artistas como Gerônimo Santana, Letieres Leite (Orkestra Rumpilezz), Ivan Huol e Ivan Bastos (Grupo Garagem). No entanto, Álvaro também pontuou uma peculiaridade que pôde observar na maneira de algumas pessoas ligadas ou não a este universo interpretarem o blues, traço que foi relatado em outro momento de nossa entrevista, quando perguntei sobre em quais aspectos o blues soteropolitano difere desta prática nos Estados Unidos:

– *Muitos acham que baladas são blues. Por exemplo, você vê uma música como, como é que eu poderia dizer, um exemplo de uma balada conhecidíssima, “Bring it on home to me”, de Sam Cooke, uma música lindíssima, que foi adotada como sendo música de repertório de alguns blueseiros. Não há nenhum crime nisso, não é proibido, claro que não, mas em termos de constituição harmônica, ela não é blues, ela é uma balada. Mas muitos dizem que aquilo é blues, porque tem “tu, tutá, tumtum”<sup>75</sup> (sugere uma célula em 6/8). Aí vem a coisa do conceito rítmico, porque aquela célula rítmica coincide com a célula do blues, mas a constituição harmônica não. O equívoco é de conceituação.*

Figura 15 – Célula rítmica solfejada por Álvaro Assmar



Neste âmbito, o músico faz referência à forma básica de doze compassos e três acordes – tônica, subdominante e dominante<sup>76</sup> – como um padrão importante para se conceituar o blues enquanto forma musical, destacando, no contexto de seu relato, o equívoco

<sup>75</sup> Ver Figura 15. Optei por transcrever a célula rítmica sugerida por Álvaro em notação ocidental como um recurso adicional à compreensão do trecho. A linha mais grave na pauta corresponde ao bumbo da bateria, enquanto a mais aguda, à caixa. Não coloquei indicações de dinâmica e articulação propositalmente, pensando que a interpretação da célula é variável de acordo com a sensibilidade de cada músico/musicista. Sobre os papéis da transcrição e seu emprego no campo da pesquisa etnomusicológica, baseio minha perspectiva em referenciais como Ellingson (1992), Marian-Balasa (2005) e Nettle (2005).

<sup>76</sup> Graus I, IV e V do campo harmônico maior, respectivamente.

de se exercer esta conceituação levando em conta apenas a questão rítmica do blues. Percebo, no trecho citado, uma vinculação do conceito de blues a uma questão de ordem técnica, que diz respeito, neste caso, à correspondência ou não da canção à forma blues de doze compassos e três acordes<sup>77</sup>.

No entanto, é importante considerar que diversas canções que não seguem tal padrão formal se fazem presentes tanto no repertório de shows de artistas locais, quanto nos CDs destes artistas. Nestes casos, acredito que a referência à sonoridade do blues pode estar mais atrelada a questões melódicas, como a utilização da escala pentatônica e das *blue notes* no fraseado, e a questões rítmicas, a exemplo do padrão solfejado por Álvaro<sup>78</sup>.

O tópico sobre a percepção da interpretação de conceitos do blues por parte de pessoas soteropolitanas ganha novos contornos, a partir dos relatos como os do guitarrista e cantor Fred Barreto, que nasceu e exerceu sua profissão em Salvador até 2005, quando se mudou para a Europa. Fred compartilhou sua experiência com músicos de blues europeus, destacando a diferença de sonoridades percebida logo nos primeiros contatos:

*– Eu tocava de um jeito, tocava um estilo e, quando eu cheguei aqui fora, digamos, assim, era blues, mas não era blues, entende? As pessoas não consideravam, assim, que eu tocava realmente blues, achavam que eu tocava blues, sim, legal, mas você toca um blues, blues/rock, você toca uma coisa diferente, sacou? Que, na verdade, a gente não percebe isso quando a gente tá aí, só quando a gente sai, né?*

O músico faz referência à presença de elementos do rock em sua maneira de tocar blues e, sobre os músicos de blues de Salvador, relata:

<sup>77</sup> Como um exemplo do emprego desta forma em uma canção do blues soteropolitano, ver faixa 3 do DVD (Apêndice B), que corresponde à música “Crazy For So Long”, de Luiz Rocha. ROCHA, Luiz. *Pise Fundo*. Salvador: Independente, 2008, 1 CD (ca. 55 min). Faixa 6.

<sup>78</sup> Como exemplo de canção que não segue tal estrutura formal, mas apresenta elementos como os que citei, ver faixa 4 do DVD (Apêndice B), que corresponde à canção “Johnny Walker”, do grupo Talkin’ Blues. TALKIN’ Blues. *Tua Face*. Salvador: Independente, 1995, 1 CD (ca. 46 min). Faixa 4.



– *Nós temos um fraseado diferente, um jeito de tocar diferente, nós soamos diferente. [...] o fraseado, o jeito de você tocar a pentatônica é diferente, o jeito de palhetar é diferente. Eu acho que a gente, em Salvador a gente palheta forte, o que é legal, que a gente tem a coisa meio do “Texas blues”, aquela coisa de bater forte na guitarra, mas, ao mesmo tempo, eu acho que a gente perde por um lado. [...] eu acho que, talvez, a gente perca um pouquinho da dinâmica, uma coisa que eu aprendi, por exemplo, aqui, muito assim, com relação de dinâmica. Mas eu não tou falando de dinâmica da banda, “vamos tocar mais baixo”, é dinâmica, a guitarra, no instrumento mesmo, entende?*

O relato de Fred, que reconhece que adquiriu tal percepção após sua saída de Salvador, de posse das vivências na Europa e das reações de outros músicos à sua maneira de interpretar o blues, revela um traço importante a ser considerado sobre possíveis caracterizações sonoras do blues soteropolitano, fazendo menção a questões de dinâmica na prática musical individual.

Tal aspecto pode figurar como um elemento a mais para se pensar sobre conceitos e sonoridades inerentes à prática musical dos artistas da cena. Outro ponto interessante a se destacar no relato de Fred são as diferentes percepções sobre conceitos de blues, no caso, entre as citadas pessoas que vivenciam cenas blueseiras em países europeus e as pessoas do cenário soteropolitano.

A relação do blues soteropolitano com o rock também é um tema presente em relatos do guitarrista e cantor Icaro Britto:

– *Olha, eu acho que, aqui, o blues e as pessoas que tocam o blues são muito ligadas ao rock and roll, aquele rock and roll com a raiz blueseira. Rock and roll dos anos 70, Beatles, Rolling Stones, Zeppelin, Deep Purple, enfim, rock and roll propriamente dito. É o que dialoga com o blues.*

Acrescento, aqui, minhas experiências atuando como músico em bandas, junto com Icaro, sempre permeadas por trocas de referências musicais nos bastidores, muitas destas ligadas a artistas de rock, gênero também muito presente em minha formação musical. Ainda em nossa entrevista, quando indaguei sobre a existência ou não de uma sonoridade específica do blues soteropolitano, Icaro também pontuou outro aspecto a ser acrescentado neste momento, que trata sobre a questão rítmica:

*– Eu não sei se eu sou a melhor pessoa pra responder, porque às vezes quem tá dentro observa muito menos do que quem tá fora. Porque, às vezes, você tá muito acostumado com o que ouve, com as coisas que você participa, pra ter referência comparativa. Mas, eu já vi algumas pessoas comentarem que o blues na Bahia teria um swing diferente. Eu acho que o povo baiano tem uma característica naturalmente percussiva, muito rítmica. Toda música tem que ser rítmica, mas como a música tem muito ritmo, muita célula rítmica, muito particular essa percussão, eu acho que tá assimilada de forma natural nas pessoas. Talvez a contagem do ritmo, a divisão de tempo, eu acho que isso tá muito bem enraizado na cultura. E isso acaba aparecendo, essa coisa do ritmo.*

Nesse âmbito, Icaro citou um relato do gaitista carioca Jefferson Gonçalves, que revelou gostar de tocar na Bahia porque “toda vez que puxava aplauso da plateia, a plateia batia no ritmo certo”.

O aspecto rítmico é um traço importante e, de certo modo, recorrente nos relatos. Creio que figure como um elemento a ser incorporado nas discussões, no que diz respeito às maneiras como as pessoas soteropolitanas concebem o blues. Dando prosseguimento a este traço conceitual, o também gaitista Mauro Santoli apontou características que dialogam com essa percepção:

– *A gente toca blues mais solto. [...] eu acho que ganha um pouco da peculiaridade da cultura do “tira o pé do chão” da galera, “mãozinha pra cima”. Eu acho que as pessoas aqui sentem falta dessa interação. Porque a cultura aqui é assim, então as pessoas sentem falta. Se você chega lá e só apresenta seu show, é uma coisa. Mas, se rola uma interatividade, o resultado é completamente diferente.*

Mauro, em seu relato, faz menção aos típicos chamados de cantores e cantoras da *axé music* ao público, identificando o “tira o pé do chão” e a “mãozinha pra cima” como traços da cultura do Carnaval no cotidiano do soteropolitano. Deste modo, considera que o público de blues na cidade, embora de uma forma diferenciada e em outro contexto, sente falta de uma interatividade estimulada pelo artista. Então, o gaitista faz referência a iniciativas de artistas estadunidenses que se preocupam em propiciar diálogos com a plateia durante o show e reconhece uma certa dificuldade de se adotar tal postura no contexto soteropolitano, motivada, dentre outros fatores, pela barreira do idioma, já que muitos dos artistas locais executam standards de blues em inglês.

Associo esta prática a uma fidelidade dos artistas a uma tradição comum, no que diz respeito à interpretação de standards, sendo importante identificar este traço em outros estados, de modo que diversos artistas do blues no país concebem seus repertórios a partir de standards cantados em inglês e, não raro, escrevem canções também neste idioma. Contudo, ainda que, no contexto dos repertórios, esta ocorra em menor número<sup>79</sup>, há uma produção composicional em português por parte destes artistas. Considero pertinente levantar uma questão sobre uma possível associação deste aspecto, dentre outros, com o fato de o blues frequentemente se restringir a pequenos nichos de público na capital baiana. Voltarei a esta

---

<sup>79</sup> Como exemplo de CD composto inteiramente por canções em português no universo do blues nacional, destaco o álbum “Mandinga”, lançado por André Christovam em 1989. CHRISTOVAM, André. *Mandinga*. São Paulo: Eldorado, 1989, 1 CD (ca. 34 min).

questão mais adiante, incluindo outros tópicos na discussão e dialogando com a exposição de novos relatos de pessoas da cena.

Acrescentando outros pontos de vista diante do mapeamento de conceitos emergentes sobre o blues em Salvador, o tecladista Miguel Archanjo, que teve a oportunidade de se especializar em piano na Universidade de New Orleans, nos Estados Unidos, revelou traços valiosos de sua experiência como músico de blues neste país:

*– O tempero brasileiro do blues tocado por brasileiros, ele tem um sotaque muito, muito especial. Tanto que, lá em New Orleans, os músicos, até meus professores, diziam que eu tocava o “brazilian blues” [risos]. Porque é o blues tocado com o sotaque brasileiro. Eu não saberia te explicar isso, cara, teria que pensar melhor nessa pergunta e, talvez, escrever, pra sair uma coisa mais bem explicada. Mas eu acho que o que difere seria mais ou menos isso, tem um temperinho aí brasileiro que é muito bom e eles lá, inventores do blues, eles admiram. Eles gostam.*

Após esta fala, pedi para que Miguel tentasse explicar melhor e entrar mais em detalhes a respeito do assunto, na tentativa de ouvir mais informações sobre esse dito “tempero brasileiro” no nosso blues. O músico falou sobre uma interpretação das quiálteras e semicolcheias<sup>80</sup> diferenciada em relação ao blues estadunidense, que gera um “sotaque diferente” e, ainda sobre este tópico, acrescentou:

*– Acho que sim, acho que existe uma sonoridade específica do blues feito em Salvador e existe também uma... Os técnicos de som tiram o som em Salvador de uma forma totalmente diferente também. Então, eu sinto isso, assim, quando eu vou aí em Salvador e faço alguma coisa eu me lembro da sonoridade de blues daí. Como é que eu vou te dizer isso, cara? Mas, assim, o bumbo é diferente, a presença do baixo no PA é totalmente diferente. [...] Eu acho*

---

<sup>80</sup> Expressões utilizadas no universo da teoria musical ocidental que representam, respectivamente, alteração na subdivisão de tempo e a duração de uma nota musical.

*que, talvez, ele tenha um pouco mais de grave em Salvador e o bumbo, eu diria que ele é um pouco menos seco em Salvador, talvez aquela coisa da música do axé, né? Os técnicos de som, habituados ao axé, eu acho que talvez não saibam tirar o som de blues que a gente precisa.*

Este é um traço curioso para o qual eu já havia atentado em determinadas ocasiões ao longo de minha vivência como músico. No entanto, a revelação deste aspecto no relato de Miguel veio como uma surpresa, tendo sido um caminho adotado pelo próprio músico em sua fala, sem que eu anteriormente tivesse perguntado a respeito. Valendo-me de minha perspectiva de fala e do depoimento do músico, considero que a questão dos aparatos técnicos e a postura dos operadores de som representam aspectos determinantes nas sonoridades e paisagens sonoras<sup>81</sup> do blues soteropolitano.

Trazendo às discussões outra perspectiva epistemológica, a cantora Rosi Marback frisou a importância do aspecto cultural na prática do blues, reconhecendo-a, no contexto soteropolitano, como fundamentalmente diferente em relação a seu contexto de origem. Conforme relatou, *mudou de lugar, já mudou tudo, né? A sonoridade*. Em outro momento de nossa entrevista, Rosi descreveu:

*– A gente faz um som que eu acho que não fica nunca alguém ao som que é original, mas tem a nossa levada, a nossa pegada. Não sei, eu falaria, talvez levemente, a gente tem um som mais cheio, um pouco mais alegre. Eu ouço um som mais amplo e mais alegre no blues, do que aquela vertente mais densa, não sei. Não tem jeito de ser exatamente igual. Eu não saberia lhe dizer quais são as diferenças, mas ouvindo, pra mim, talvez seja mais leve, talvez seja mais alegre do que o que a gente ouve no dia a dia.*

---

<sup>81</sup> Sobre conceitos de paisagens sonoras na contemporaneidade, ver Carvalho (1999), Hora (2012), Pereira, Castanheira e Sarpa (2010), Sá (2010) e Schafer (2001).

O relato da artista sobre uma sonoridade do blues “um pouco mais alegre”, conforme destaca, dialoga com temas recorrentes nas já citadas percepções de Miguel, Mauro e Icaro, o que conduz a uma necessária problematização sobre aspectos ligados a estereótipos do estilo de vida, humor e suposta sensibilidade rítmica diferenciada do soteropolitano<sup>82</sup>.

Em outro momento, quando perguntei sobre a relação entre o blues e os demais segmentos musicais no contexto de Salvador, Rosi fez menção à articulação com a cena do rock na cidade e se queixou de uma ausência de diálogos com outras vertentes:

*– Com o rock and roll, a gente vê isso, as pessoas transitam entre o blues e o rock and roll, é muito pai e filho. Mas os outros segmentos acontecem absolutamente distantes. A gente consegue, no Carnaval, colocar um trio e tocar Raul, tocar rock and roll também. Acho que o pessoal acolhe mais. Porque é uma terra onde o carnaval é a principal festa. Mas, não existe uma comunicação, eu não consigo enxergar um diálogo entre o axé, ou o arrocha, ou o pagode, ou outros ritmos que a gente tem na nossa terra, com a nossa música, com o blues.*

Rosi, em seu relato, aponta para uma “guetificação” do blues em Salvador, destacando que, apesar de sua ligação estreita com o rock, não identifica diálogos efetivos do blues com outros segmentos. Também emergente nos relatos de Álvaro, Icaro, Fred e novamente identificada por Rosi, a relação do blues com o rock na cidade veio como um dos tópicos mais frequentemente expressos pelas pessoas participantes. O cantor e gaitista Wylsel Junior, o Zen, também toca nesta questão e acrescenta:

*– Eu acho que o espaço que o blues encontra, muitas vezes, ele encontre algum espaço, por conta desse pouco movimento rock and roll que existe aqui. Pouco, eu digo,*

---

<sup>82</sup> A título de contextualização sobre estas sonoridades, julgo válido expor o registro de uma performance de Rosi Marback. Como ainda não há nenhum CD ou DVD gravado pela artista, destaco o link de um vídeo que disponibilizei no YouTube a partir da postagem anterior de Alexandre Guimarães, cinegrafista responsável pelo registro. O vídeo trata-se da participação de Rosi no 4º Encontro de Bluezeiros de Salvador, com a banda Água Suja, no Pelourinho, em 2010. 4º ENCONTRO DE BLUESEIROS DE SALVADOR - Banda Água Suja com Rosi Marback. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DA--dZBXYiw&feature=youtu.be>>. Acesso em 14 mar. 2014.

*comparado a alguns lugares, outros estados. Então, o blues tem uma relação com a música em Salvador, entrando pelo rock and roll.*

Aliado a esse aspecto, Zen percebe um *blues com influência cultural do baiano*, pontuando que a música que aqui se faz carrega muito de nós *enquanto músicos e enquanto baianos*. Quando o assunto em pauta em nossa conversa foram as possíveis diferenciações do blues praticado em Salvador em relação ao blues em seu contexto de origem, o músico destacou:

*– Eu acho que não vejo muita diferença. Acho muito parecido, por causa dessa questão, porque vem de um povo negro. Eu sei que a gente tá falando em Salvador, mas eu vejo muita coisa que eu fui ver, por exemplo, a bata do feijão, que eu não sei se você conhece. Tem uma cidade aqui perto onde as mulheres cantam ladainhas e o ritmo é dado com a batida das batas de feijão. A ideia, na verdade, é tirar o feijão daqueles galhos, então, enquanto elas batem, elas vão cantando a ladainha e não há instrumento<sup>83</sup>. Então, essa é uma das atividades que a gente encontra aqui na Bahia, existem muitas que vão pelo mesmo trilho que o blues caminhou para estar hoje como está, por ter sido eletrificado e tal. Então, eu penso que tá por dentro da musicalidade, mas o sentimento é o mesmo, é igual, é muito parecido. Eu diria que não há muita diferença.*

Tomando a bata do feijão como referência, Zen faz alusão à trajetória de surgimento do blues a partir das *work songs*, identificando uma semelhança de sentimentos nas práticas musicais, possivelmente por se tratarem de canções de trabalho, apesar dos contextos geográficos e diaspóricos rigidamente distintos entre ambas. Tal aspecto vem como um traço a mais nas análises de conceitos emergentes sobre o blues local e, de algum modo, se

---

<sup>83</sup> Sobre a bata do feijão no município de Irará, ver <<http://www.youtube.com/watch?v=fdiajIW3zj0>>. Na cidade de Feira de Santana, ver <<http://globov.globo.com/rede-bahia/jornal-da-manha/v/conheca-a-tradicao-da-bata-do-feijao-na-cidade-de-feira-de-santana/2844020/>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

contrapõe a opiniões como a do gaitista Luiz Rocha, que pontuou sobre o blues soteropolitano em relação ao blues em seu contexto de origem da seguinte maneira:

*– A raiz, a causa não é a mesma. [...] O contexto, a realidade é diferente. Nunca, nunca a gente vai fazer blues como eles faziam, nunca. Por mais que a gente estude, por mais que a gente leia, visite os lugares, pesquise. A gente vai fazer o nosso blues. Porque o blues não é só a técnica, não é só a forma como se toca. Não tá só aí. [...] O que você tá pensando, o seu contexto, a sua realidade, influencia no que você tá fazendo. Influencia na forma como você toca.*

Novamente emerge o papel da questão cultural das pessoas protagonistas do blues soteropolitano no sentido de moldar as sonoridades e discursos musicais, que se articula com as opiniões de Rosi, Miguel, Mauro, Icaro e também é expressa por Rodolpho Pimentel, entusiasta do blues e frequentador de eventos ligados à cena, que percebe que os músicos também procuram trazer personalidade ao fazer musical, naquilo que identifica como um *blues com sotaque brasileiro e baiano*. Trazendo este aporte para o campo das composições de artistas locais, através dos exemplos de Álvaro Assmar, Cláudio Lacerda (membro do Talkin' Blues) e Icaro Britto, o baixista e produtor Jerry Marlon reconhece um traço comum nesta produção e posiciona o blues soteropolitano ainda em situação de captação de público:

*– Eu acho que, até em trabalhos autorais, seu pai, Cláudio Lacerda, o próprio Icaro já tem composições dele, você tem composições, já existe uma característica do blues baiano. Claro que a gente ainda não conseguiu formatá-lo, porque a gente tem muito ainda a se apresentar, mais público pra vir. A gente tá formatando o público, ainda. Vamos aumentar ele.*

Sobre esta produção composicional, a opinião da produtora e entusiasta do blues de Salvador, Nena Barbosa, aponta para uma escassez de iniciativas, que resulta em um mercado



majoritariamente composto por artistas que tocam *covers*. Neste sentido, afirma que, para uma banda entrar, efetivamente, no mercado, *ela tem que ter composição autoral, pra as pessoas entenderem o que é. Ninguém vive de cover*. Sobre as referências para a prática musical e a sonoridade local, Nena acredita que os artistas busquem conceitos e pesquisem referenciais *de fora*, de modo que *as pessoas não vão buscar o blues em Salvador, vão buscar blues em outros lugares, com outros segmentos, com outros artistas, que vêm de outros lugares*.

O guitarrista Márcio Pereira identifica traços semelhantes quando destaca: *Aqui é mais cover. Mesmo quando tem o autoral, remete muito a um cover*. No contexto de seu relato, Márcio acrescenta que percebe nos artistas locais uma sonoridade que carrega como referência importante o blues/rock britânico, fazendo menção também a ícones brancos do blues estadunidense, a exemplo de Stevie Ray Vaughan. Ainda sobre a questão da produção composicional, considero oportuno expor a fala do guitarrista e cantor Mario Dannemann:

– *O blues tem muito isso também, você se caracterizar pela maneira como você interpreta os standards. A composição das pessoas, de uma certa forma, no meio do blues, na maioria dos casos, se torna até meio secundária. Por que? Porque o blues é como uma impressão digital, você tem que chegar, velho, e dizer: “Ó, eu sou do blues por ‘isso’, por ‘isso’ e por ‘isso’”. Chegar lá e mostrar seu “esqueminha”. Depois, daí, você pode ou não variar pra uma coisa que seja de composição própria ou, simplesmente, continuar tocando os standards. Então, é meio por aí, né? Eu acho, ainda, que o blues, o que ele tem a dar é muito de o pessoal mostrar a sua própria visão sobre um estilo que já existe. Porque, na realidade, se você for olhar, o blues começou com Robert Johnson no começo do século XX, no final dos anos 20 e tal, com aquela coisa do violãozinho, mas, nesses quase 100 anos de história, eu acho que tudo já foi feito. O blues, como forma musical, já foi exaurido. Não existe mais o que criar, entendeu?*

O músico, conforme descreve no trecho acima, acredita em uma condição de exaustão do blues enquanto forma musical nos dias atuais, atribuindo mérito aos artistas praticantes mais por suas interpretações dos standards do que por composições inéditas.

No que tange ao aspecto da composição, Mario fez uma analogia que me surpreendeu e revelou uma linha de raciocínio até então inédita para mim. O músico fez um paralelo entre um padrão comportamental da sociedade ocidental nos dias atuais e o binarismo do sistema digital, que resulta em uma quebra da noção de *múltiplos e infinitos pontos entre o 0 e o 1*, pontuando que *a cabeça das pessoas tá indo pra essa coisa do 0 ou 1*. Neste contexto, Mario exemplifica sua afirmação através de um pensamento sobre a temática do sofrimento pela perda da pessoa amada, recorrente em diversos standards do blues, aplicada aos dias atuais e a esse paradigma dos binarismos por ele apontado:

*– Hoje em dia, você, eu sou casado há 21 anos com a mesma mulher, vou dizer uma coisa aqui que a galera não vai nem acreditar, mas eu não traio a minha mulher. Mas, o que a gente percebe é o seguinte: é que, hoje em dia, as pessoas mudam de relações como a gente troca de cueca, bicho. O cara tava com uma figura aqui de beijinho e abraço, pensando até em casar e ter filhos. Na outra semana: “Ah, não deu certo, já tou procurando alguém”. Você não tem aquele tempo de latência da relação, entre uma relação e outra. Imagine no caso do blues, que sobrevive, o estilo musical sobrevive justamente desse período de latência, quer dizer, quando você foi usado e jogado fora ou quando você pisou numa mulher e ela veio te cobrar uma posição, sacou? Então, hoje em dia não tem mais isso. A mulher vai olhar pra você: “Pô, você não vale mais a pena, tchau”; ou você vai olhar pra ela e dizer “tchau”, entendeu? Como é que você vai fazer um blues disso? Vai ficar esquisito, né? Então, é dessa forma que eu vejo. Eu acho uma coisa, assim, anacrônica. Na realidade, hoje em dia o que eu busco, quando eu vou ver um show de blues é mais o cara tocando os standards, pra ver*

*realmente se ele sabe realmente tocar os standards, se ele tem o sentimento do blues verdadeiramente, do que realmente buscar uma música inédita. Entendeu?*

À sua maneira, Mario considera o citado paradigma do binarismo no cotidiano da sociedade ocidental exemplificando através da efemeridade das relações amorosas nos dias atuais e considerando a inviabilidade de se tratar desta temática no blues, gênero musical que *sobrevive deste tempo de latência* após o fim de uma relação e da dor consequente da perda da pessoa amada após o término.

Sobre a atribuição de mérito aos músicos/musicistas a partir de suas interpretações dos standards do blues, Mario pontua que *só existe uma sonoridade do blues, que é aquela coisa do negão americano mesmo*, revelando sua preferência por ouvir se os intérpretes conseguem captar o *sentimento do blues* em suas interpretações.

As considerações efetuadas por Mario nos trechos citados revelam, nitidamente, a percepção de uma sonoridade ligada a tradições dentro do universo do blues, de modo que o músico concebe a prática do blues por músicos soteropolitanos a partir da interpretação dos standards e da importância de uma preocupação dos artistas em fazer jus ao referido *sentimento do blues*, tomando como referência os ícones do passado.

Como um dado importante no sentido de dialogar com o aspecto composicional no blues praticado em Salvador, o tecladista Miguel Archanjo considera uma rara produção autoral no blues praticado em Salvador, segundo sua perspectiva ao longo dos anos em que atuou na cidade e a partir do que consegue acompanhar de notícias a respeito do cenário nos dias atuais. Sobre sua prática nos tempos em que residia em Salvador e tocava profissionalmente com outros músicos locais, Miguel declara:

*– Em sua maioria, a gente tocava sucessos de 1920, músicas já antigas, que não eram compostas por nós. Em sua grande maioria, a gente interpretava os standards de blues, assim, tradicionais. Não rolava uma produção autoral de blues, assim, uma coisa meio rara.*

Procuro, a partir dos relatos aqui expostos, dialogar com considerações feitas por participantes da cena no que diz respeito a conceitos e sonoridades sobre o blues soteropolitano, de modo a identificar categorias emergentes e problematizar os dados. No tocante a estas questões, é recorrente sua associação ao rock, seja por conta de referenciais do rock inglês dos anos 60 e 70, cujo surgimento se deu a partir da herança do blues, ou pela articulação entre os cenários do blues e do rock soteropolitano. O blues de Salvador conta com músicos que atuam também no segmento do rock na cidade e que, em seus repertórios, frequentemente executam canções deste gênero musical.

A associação do blues com supostos padrões comportamentais do soteropolitano, mais afeito à alegria, aos festejos e receptivo à interatividade entre artistas e público, também é uma categoria a ser destacada, dada a sua ocorrência em alguns dos relatos. Os participantes cujos relatos e posicionamentos destaquei individualmente fizeram menção a aspectos como uma suposta sonoridade mais alegre, a uma interpretação diferenciada das quiálteras e semicolcheias e também à reação do público, geralmente mais afeita a interagir corporalmente com a prática musical dos artistas.

Outro aspecto recorrente e presente nas análises que busco desenvolver é a questão de os repertórios dos artistas soteropolitanos de blues serem compostos, em sua maioria, por interpretações de standards de artistas estrangeiros, com uma pequena produção autoral local. Talvez seja útil conceber as práticas do blues soteropolitano como atividades realizadas a partir de referenciais estrangeiros que, reelaborados por estes artistas em diálogo com outras referências, assumem novos contornos caracterizados por aspectos como os citados acima.

A fim de sistematizar tópicos citados pelos participantes nas construções sobre conceitos e sonoridades do blues em Salvador, segue abaixo um pequeno quadro destacando algumas das categorias citadas e, a cada uma destas, relaciono uma música deste universo que, no meu entendimento, pode dialogar com a respectiva característica identificada. Ressalto que não pretendo, necessariamente, atribuir a tais composições uma intencionalidade direta sobre os tópicos citados. Assim, utilizo as referências a fim de incluir exemplos sonoros que permitam dialogar com as hipóteses levantadas e creio que o Quadro 4 pode ser um elemento útil para ambientar tais paisagens sonoras.

Quadro 4 – Categorias e músicas

<b>Categoria</b>	blues mais roqueiro	blues mais alegre, dançante	blues a partir da interpretação dos standards (covers)	blues com apelo rítmico diferenciado
<b>Música</b>	“Ao Averso”, de Eric Assmar, interpretada pelo Eric Assmar Trio <sup>84</sup>	“Forró Blues”, de Álvaro Assmar <sup>85</sup>	“Walking By Myself”, de Jimmy Rogers, interpretada pelo Talkin’ Blues <sup>86</sup>	“Harp Swing Blues”, de Luiz Rocha <sup>87</sup>

Dando prosseguimento aos diálogos com os relatos das pessoas participantes, reservo a seção seguinte para expor um quadro sobre possíveis caracterizações dos sujeitos da cena blues soteropolitana, segundo os marcadores sociais de diferença (LOURO, 1997), representados por tópicos ligados a raça/etnia, gênero, sexualidade, classe e geração. Novamente, exponho os relatos relacionando-os às respectivas pessoas autoras das falas.

<sup>84</sup> Ver a faixa 5 do DVD (Apêndice B). TRIO, Eric Assmar. *Eric Assmar Trio*. Salvador: Independente, 2012, 1 CD (ca. 52 min). Faixa 4.

<sup>85</sup> Ver a faixa 6 do DVD (Apêndice B). ASSMAR, Álvaro. *25 Anos Ao Vivo*. Salvador: Independente, 2011, 1 CD e 1 DVD (ca. 64 min). Faixa 7.

<sup>86</sup> Ver a faixa 7 do DVD (Apêndice B). TALKIN’ Blues. *Tua Face*. Salvador: Independente, 1995, 1 CD (ca. 46 min). Faixa 8.

<sup>87</sup> Ver a faixa 8 do DVD (Apêndice B). ROCHA, Luiz. *Pise Fundo*. Salvador: Independente, 2008, 1 CD (ca. 55 min). Faixa 12.

### 3.4.2. Marcadores sociais de diferença na cena

Quadro 5 – Marcadores sociais de diferença no blues

Entrevistado	Marcadores Sociais de Diferença
Álvaro Assmar	- “Música negra”. Desconhecimento das pessoas sobre as suas origens: papel e responsabilidade da imprensa (educação). - “Poucos negros que fazem blues”. “Talvez porque passe pelo âmbito do poder aquisitivo, da minoria privilegiada”.
Fred Barreto	- Música de uma elite branca, mais velha: “pessoa bem sucedida”. - Predomínio do sexo masculino entre músicos. - Inacessível às camadas populares.
Icaro Britto	- Faixa etária diversificada. “Pessoas com um nível de cultura, informação, um pouco mais elevado” (conhecimento da língua inglesa). - “Público músico, que é mais masculino”.
Jerry Marlon	- Público da jam do Dubliners: “Não vejo, assim, o perfil definido”. - Público geral de classe média alta: “Essa informação do blues chegou aqui como uma coisa sofisticada”.
Luiz Rocha	- “Eu observei, até um certo momento, uma coisa muito elitista no blues”. - Experiências com workshops: “Todo tipo de público e idade”.
Márcio Pereira	- Sobre ter crescido na Liberdade e na Caixa d’Água: “Vivenciar uma cultura que eu hoje chamo de cultura blues”. - Apresentações em locais frequentados pela classe média branca: “Eu não via no blues que eu fazia lá no Quartier, as pessoas da Liberdade”. - Maioria de homens brancos de classe média. - Diferença em eventos gratuitos (Pelourinho): “Pra mim remetia ao sentimento que eu tinha quando descobri logo”.
Mario Dannemann	- Público e músicos: maioria de homens brancos de classe média. Jovens.
Mauro Santoli	- Música negra: diferenças conceituais em relação ao que se entende como tal em Salvador. - Em maioria homens, brancos, de poder aquisitivo elevado. - Sinônimo de pessoa “cult”.
Miguel Archanjo	- Público ligado à elite, salvo raras iniciativas em espaços públicos. Músicos de classe média. - YouTube como ferramenta facilitadora de acesso e aproximação do público jovem.
Nena Barbosa	- Público elitizado, que viaja; questão da acessibilidade. - Tribo pequena: ausência de blues na programação de rádios e em políticas públicas ou privadas.
Rodolpho Pimentel	- Público diversificado, apesar de implicações da questão da acessibilidade.
Rosi Marback	- Público mais jovem, diversificado, embora seja “uma coisa meio que elitizada, meio da intelectualidade”. - Poucas mulheres cantando: “universo masculino”.
Wylsel Junior (Zen)	- Público adulto jovem, “com um interesse mais firme”. Diversificado no contexto da jam no Resgate. - Em Salvador, “público branco”. “Não vejo tanto interesse do público negro”. - Questão da acessibilidade, dificuldade de se fazer chegar ao grande público.

Destaquei categorias que julguei importantes nas entrevistas e dou início à exposição e discussão dos relatos com o momento da entrevista com Álvaro Assmar em que o músico reflete sobre o fato de o blues em Salvador ser um segmento musical restrito a uma minoria de adeptos. Nesse ínterim, considerou:

*– Em termos de cultura, eu nunca consegui entender como a Bahia, sendo uma população predominantemente negra, os próprios negros desconheçam completamente suas próprias origens.*

Álvaro aponta uma incoerência no fato de o blues enquanto música negra não ser adotado por uma maior parcela da população de Salvador, cidade majoritariamente negra e que dialoga com outras músicas oriundas de matrizes africanas. Em direção semelhante, o gaitista Mauro Santoli pontua:

*– Quando você fala em música negra, você remete a uma coisa, pra as pessoas de Salvador vai remeter a uma coisa totalmente diferente e distorcida do que realmente é. Então existe um universo negro, no tocante à música, que não é “abraçado”, que não é citado, que é boicotado; e o que é pior, velho, foi boicotado até nos Estados Unidos mesmo.*

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

As falas de Álvaro e Mauro, que endossam um discurso do blues enquanto música negra que não é absorvida por um público numericamente expressivo em uma cidade majoritariamente negra como Salvador, no meu entendimento, apresentam uma inconsistência, levando em consideração estas questões. Acredito que existe intenção, por parte dos artistas, de estimular diálogos com outras classes e outros públicos na cidade, conforme tópico que discutirei adiante, mas é necessária uma reflexão sobre estas questões de representação que conferem ao blues feições e sonoridades que o colocam como uma música frequentemente associada a uma elite branca na cidade de Salvador, por uma série de questões que serão analisadas em diálogo com os relatos das pessoas da cena que entrevistei<sup>88</sup>.

Voltando as atenções para os perfis dos músicos e do público de blues soteropolitano a partir dos marcadores das diferenças, sobretudo no tocante a questões de raça e classe, Álvaro Assmar acrescenta:

*– Geralmente você tem poucos negros que fazem blues. É um paradoxo, eu acho sim. [...] A predominância da população, que é negra, mas que infelizmente não tem no blues a informação que deveria, até mesmo pra saber as suas próprias origens musicais. [...] Talvez porque passe pelo âmbito do poder aquisitivo, da minoria privilegiada, já que nós somos aqui na Bahia 80% de excluídos, né?*

Reconhecendo traços que se relacionam com esta percepção, Fred Barreto fornece um panorama histórico sobre a trajetória do blues, no sentido de situar os discursos sobre os marcadores de diferença no blues soteropolitano:

*– Rapaz, eu acho que o que acontece com o blues em Salvador é o que acontece com o blues no mundo inteiro, hoje em dia. Na verdade, o blues, quando começou, era música dos negros. Antes mesmo de ser o blues, quando ainda era da época dos escravos, se chamava de*

---

<sup>88</sup> Sobre “música negra”, ver Tagg (1987b).



*“work song”, que era a música de trabalho, que eles cantavam aquelas músicas pra poder fazer o trabalho. E, nessa época, até acho que talvez, digamos, década de 40, 50, era realmente uma música dos negros americanos. Quando veio a década de 50, 60, aí os brancos começaram a gostar e começaram a entrar no blues, aí vieram as primeiras bandas de blues com brancos, final da década de 50, década de 60. E aí, o blues se espalhou pelo mundo. Foi pra Inglaterra, com Eric Clapton e tudo mais. Então, é o que acontece com o blues no mundo inteiro, o que acontece na Europa também. É música de branco, né? Já começa por aí. E, além disso, eu acho que é música mais de, digamos, virou uma música meio que de elite.*

Fred discorre sobre seu ponto de vista e exemplifica a questão da *música de elite* a partir de suas vivências no período em que tocou regularmente no restaurante French Quartier, em Salvador:

*– O French Quartier é um restaurante, digamos, de, como é que eu posso dizer, que é mais pra uma classe social mais alta, digamos assim, e era onde tocava o blues. Então, vamos dizer que uma pessoa que é pobre e não tem recursos e gosta de blues, o cara quer ouvir blues, como é que vai no French Quartier? Não é? Pô, ele vai sentar na mesa, o garçom vai chegar, ele tem que consumir alguma coisa. Vai pedir o que? Um copo de água? Então meio que ficou elitizado o blues. Então, é música de branco e elite, digamos assim.*

Nesta seara, Fred faz menção à questão da acessibilidade como determinante no recorte de classe que existe sobre o blues em Salvador, que não raro o torna inacessível às camadas populares. Acrescenta, ainda, no que diz respeito a gênero, um predomínio do público masculino e, sobre a questão geracional, faz associação à destacada perspectiva de classe, pontuando que a pessoa que tem condições financeiras de frequentar os espaços privados onde se pratica o blues e adquirir CDs e DVDs já *chegou a uma certa idade, já tem*

*um, digamos, uma profissão, diria, um sucesso profissional.* Conforme pontua Fred, esta condição permite à pessoa ter acesso a estes meios.

Em acréscimo a tal perspectiva, Icaro Britto também comenta sobre as questões de classe e geração, lançando luz sobre outros fatores:

*– Eu acho que o público de blues em Salvador é diversificado em termo de faixa etária, geralmente é um público com pessoas com um nível de cultura, informação, um pouco mais elevado. Não intelectuais, mas pessoas que tiveram a oportunidade de estudar em faculdade, estudar em colégios onde ouviam mais tipos de música, que têm, de repente, a possibilidade de falar um pouco de inglês, até, por isso, ter acesso à música estrangeira, porque o blues é essencialmente norte-americano. Então, eu acho que isso acaba definindo um pouco o tipo social das pessoas.*

A questão da escolaridade emerge no relato e, por sua vez, se imbrica com o acesso à língua estrangeira, crucial no recorte de classe sobre o blues soteropolitano, conforme a afirmação de Icaro. Neste campo, cabe uma reflexão sobre possíveis razões que, de certo modo, segregam o blues, no que diz respeito à facilidade de acesso por parte de classes populares. A questão da língua inglesa é um aspecto relevante na discussão, contudo, creio que cabe pensar sobre os discursos de gêneros musicais como o *reggae*, por exemplo, que, frequentemente, é cantado em inglês, mas, no que diz respeito a questões de representação, atinge pessoas de outras camadas sociais e se tornou mais popular também entre pessoas negras na cidade<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Tendo consciência de sua complexidade, não trago como propósito neste momento um aprofundamento sobre esta outra cena musical em Salvador, sendo assim, apenas fiz menção à sua prática com o intuito de estimular uma percepção sobre outras questões externas ao acesso à língua inglesa que tornam o blues soteropolitano representado em maior parte por brancos de classe média.

Sobre o marcador social de gênero, Icaro Britto reconhece a existência de um *público músico, que é mais masculino*, apesar da presença de mulheres musicistas e também presentes no público. Como possível explicação para esta realidade, destaco o relato do músico:

– *Eu acho que pelos ícones mais representativos, como bluesman, que, apesar disso, tiveram mulheres musicistas de blues antigamente que tocavam muito bem e eram muito representativas. Mas, não sei porque, isso não chega aqui com tanto destaque. Mas os ícones, B. B. King, Eric Clapton, Freddie King, Albert King, Jimi Hendrix, Stevie Ray Vaughan, Johnny Winter, são todos ícones masculinos. Eu acho que acaba fazendo uma conexão mais direta com o imaginário de ídolo, de objetivo, mais com os homens mesmo.*

O relato de Icaro suscita reflexões sobre os ícones masculinos do blues e sua ligação com a realidade de um público predominantemente masculino. Ainda sobre questões de gênero, considero imprescindível trazer a perspectiva de fala da cantora Rosi Marback. Quando perguntada sobre como ela, enquanto mulher, se enxerga diante do cenário blues na cidade, Rosi respondeu:

– *Somos poucas, né? Se somos poucos músicos, imagine mulheres cantando blues. Então, tem um lugar assim que às vezes me colocam “Olha, a diva do blues!”, “não sei o quê!”. Mas é porque é pouca gente fazendo isso. Eu fico muito sozinha, me sinto muito sozinha. Sei que Candice<sup>90</sup> canta, mas a gente não tem contato, a gente não se fala, a gente não se vê. Eu fico muito só, em um universo masculino. É um universo masculino, o blues aqui, podemos dizer assim. Um universo masculino de músicos antigos. Então, tem os jeitos, os trejeitos, as formas de ver. Eu fico muito só, me sinto sozinha.*

---

<sup>90</sup> Candice Fiais, cantora, gaitista e guitarrista de blues soteropolitana.

Ao longo da entrevista com a cantora, fui motivado a levantar esta questão por conta do relato de Rosi sobre suas composições, quando declarou que escrevia sobre diversas temáticas, dentre elas sobre a mulher, a mulher *nessa vida de cantante*, segundo ela própria. Em outro momento, decidi perguntar-lhe sobre como ela é recebida dentro do universo masculino do blues soteropolitano, já que havia relatado que se sente sozinha como cantora neste segmento e destacou o fato de ser este um universo masculino:

– *Eu acho que sou bem acolhida, assim, as pessoas me aceitam. Dentro do blues ninguém diz “não faça”, muito pelo contrário! Dentro do universo do blues em Salvador, eu sou realmente bem recebida por todos. E às vezes me convidam: “Olha, tem show, Rosi, e a gente quer sua participação”. Eu não vejo nenhuma reticência. Não. Dentro do blues, não. O blues em relação à nossa terra, sim. Mas eu, dentro do universo masculino deste estilo de música, não tenho problemas. Canto, interajo e tenho boas relações.*

Esta questão sobre *o blues em relação à nossa terra*, que diz respeito, principalmente, às interfaces entre o blues e os veículos de mídia, mecanismos de patrocínio e incentivos à produção cultural do segmento, foi também um aspecto frisado pela maior parte dos entrevistados, para além da questão de gênero<sup>91</sup>.

Ainda sobre opiniões acerca de aspectos que tocam nos marcadores sociais de diferença no universo do blues soteropolitano, Rosi percebe um público mais jovem e diversificado, embora o blues em Salvador, segundo ela, tenha se tornado *uma coisa meio que elitizada, meio da intelectualidade*. No sentido de dialogar com outros discursos e fornecer outras possibilidades neste campo, Rosi fez referência ao período em que cantava na banda A Dama e os Viralatas, especificamente quando foram convidados para participar do projeto Ver de Trem, que consistia em apresentações artísticas periódicas no trem da Calçada, bairro

---

<sup>91</sup> Reservarei um momento para discutir estas questões com o devido cuidado no decorrer deste capítulo.

popular de Salvador. O projeto, que surgiu em uma circunstância de revitalização do trem, se configurou como uma iniciativa que trouxe experiências positivas na formação de Rosi como cantora:

*– Era uma coisa especial, porque a gente tocava, alguém tinha que ficar segurando a bateria, a nota saía errada porque balançava o trem, mas o blues foi para o subúrbio, entende? O blues saiu do nosso gueto, do nosso espaço que a gente toca em Salvador, você conhece bem isso, e as pessoas gostavam, entende?*

Rosi identifica no projeto uma iniciativa válida no sentido de democratizar o acesso ao blues na cidade. No tocante a este tópico, a vivência do baixista e produtor Jerry Marlon empreendendo jam sessions semanais com a sua banda, a Água Suja, no bar Dubliners Irish Pub, com entrada franca, trouxe uma perspectiva que, de algum modo, se relaciona com a percepção de Rosi sobre o papel dos shows gratuitos no trem da Calçada. Quando perguntei sobre o perfil predominante no público do blues soteropolitano a partir dos marcadores sociais de diferença, Jerry respondeu, baseando-se em sua referência das jams:

*– Pelo que eu tenho visto aí, cara, eu não posso definir esse público, não. Porque tá aparecendo de velha guarda, de mauricinho, patricinha, maluco, traficante, cafetão, puta, gatinha, homossexual, bissexual, transexual, homem, stripper, ator, cantor, produtor, tá aparecendo a porra toda, velho. Eu não tenho perfil pra traçar não, porque eu não vejo assim o perfil definido.*

Quando demos continuidade à nossa conversa sobre este assunto, Jerry, que atua profissionalmente como músico, desde os anos 80, acrescentou outras informações sobre o tema, baseado nos anos em que atuou como músico na noite soteropolitana, identificando, também, um caráter elitista em um nicho do público do blues na cidade:

– *É, tem uma certa linha que pode se acentuar. Agora eu entendi a pergunta. Tem um perfil do público de blues, que é aquele cara que tem grana, um cara que vai pra ouvir o som, que vai com sua mulher ou com seus amigos, tomar um uísque, comer alguma coisa, né? Tem aqueles aficionados, que ficam pedindo música, que são uma classe média alta, que já permeia isso aí. Porque essa informação do blues chegou aqui como uma coisa sofisticada. E, entre isso, tem a classe média baixa e a classe baixa, também, que se enquadram aí chegando mais discretamente, tomando uma cerveja e ficando a noite toda com uma cerveja, entendeu? Então, o perfil mais lógico é esse aí mesmo. É o perfil de quem tá precisando sair na noite, que tem grana, que quer comer bem, quer ouvir uma boa música.*

Tendo sido um tópico recorrente nas falas expostas até então, ainda que de maneiras diferenciadas, a questão do recorte de classe sobre o público e músicos de blues de Salvador também é colocada pelo gaitista Luiz Rocha, que identifica, até o momento, *uma coisa muito elitista no blues*. Enquanto músico atuante no cenário da gaita na cidade, Luiz frequentemente empreende e participa de workshops e encontros de entusiastas do instrumento, a exemplo do seu projeto “Papo de Gaita” que, embora não seja direcionado especificamente para o blues, consegue captar pessoas interessadas também por este universo. Os encontros do Papo de Gaita, com entradas a preços populares, na faixa de 1 ou 2 reais, atraem, segundo o músico, pessoas de perfis bastante variados, configurando-se como iniciativas democráticas no que diz respeito à questão da acessibilidade e que repercutem, por sua vez, no cenário do blues soteropolitano.

Sobre a citada questão elitista neste cenário, Luiz relata uma experiência que teve tocando com a recém-formada banda Três de Vinte, composta por jovens de classe média que, desde o início de suas atividades, trocaram referências musicais e ouviram opiniões do músico acerca de tópicos como o direcionamento de arranjos, aprendizado dos músicos e repertório.

– *A primeira vez que eu me senti tocando blues DE VERDADE, que eu tive aquele sentimento verdadeiro de “ISSO é a vivência de blues”, por incrível que pareça, eu já toquei blues com várias pessoas que fazem blues em Salvador, gostei de ter tocado, foi importante ter tocado, teve o seu papel, mas o que eu quero dizer é que a vez que eu senti que, realmente, era uma coisa poderosa, assim, no sentido de estar levando realmente a música pra todo tipo de público, foi uma vez que eu toquei, isso foi recentemente, no Rio Vermelho, ali na praça da Dinha, ali, com a Três de Vinte! [...] A energia com que eles tavam fazendo, a verdade que eles tavam transmitindo, de QUERER apenas fazer aquele som. E o local onde a gente tava, era uma praça, era todo tipo de gente ali passando e eles me chamaram pra uma jam, eu cheguei lá, entrei, toquei e tal<sup>92</sup>.*

A banda Três de Vinte vem realizando shows esporadicamente na noite soteropolitana e, nesta esfera, destaque também a RestGate Blues Band, da qual Wylsel Junior (Zen) faz parte, que também vem se apresentando com frequência na cidade. Em nossa entrevista, o músico contou sobre a experiência das jam sessions que organizou com a banda no Resgate, bairro popular de Salvador. Na ocasião, os músicos se juntavam periodicamente e montavam um palco próximo aos bares do bairro e, com o auxílio logístico dos comerciantes da região, tocavam standards de blues, composições próprias e recebiam convidados<sup>93</sup>.

Partindo de sua perspectiva de fala, Zen nota um público diversificado no contexto da jam, porém, faz considerações pontuais sobre os marcadores de gênero e geração:

– *Eu acho que o público de blues em Salvador, é um pessoal que já com os seus 18, 17 anos, talvez, eu já vejo se manifestando. Inclusive, dentro da jam, muitos meninos, garotos de*

---

<sup>92</sup> Optei por grafar algumas palavras do trecho em caixa alta por ter percebido uma entonação enfática do músico sobre estas em seu relato.

<sup>93</sup> No dia seguinte à nossa entrevista, que foi o meu primeiro contato com Zen pessoalmente, fui com Álvaro Assmar à jam, conforme relatei no momento dedicado à apresentação do perfil de Zen, e, para nossa surpresa, o músico fez a gentileza de nos convidar pra tocar com a RestGate Blues Band, de modo que pudemos vivenciar um pouco da experiência prática da jam.

*17 anos. Algumas namoradas desses meninos e, por muitas vezes, elas acabam até tendo um interesse maior, porque é diferente, que o comentário é esse, que é uma música diferente. Acho que os caras já tão mais meio formatados com o que eles querem. Acho que um público mais adulto, com um interesse mais firme.*

Sobre a questão racial, Zen faz referência à questão dos ícones do blues contemporâneo, considerando que, talvez, o quadro atual possa exercer alguma interferência no panorama racial do público e dos músicos de blues em Salvador. O músico fala sobre uma presença tímida de artistas negros no blues contemporâneo e cita o guitarrista estadunidense Gary Clark Jr. como um ícone negro da nova geração do blues:

*– É uma coisa até que eu comento, porque o blues é uma música negra e, de uns tempos pra cá, surgiu Gary Clark Jr., e foi anunciado, acho que por Eric Clapton, como a salvação do blues americano. E é uma coisa que eu sentia falta no blues em geral. Músicos negros de blues contemporâneos. Aí, levando isso pra o público, eu não sei se os músicos, de repente, de alguma forma influencia o público de alguma forma racial, mas eu acho que o público de blues em Salvador, Bahia, uma terra de origem negra, é um público branco, por assim dizer. Eu acho que, nesse caso, não vejo tanto interesse do público negro. Mas eu posso estar flutuando. Eu tenho alguns amigos músicos e vejo alguns com interesse em tocar, mas que não tocam blues, músicos de outros segmentos. Mas público em si, passeando por aí, olhando os lugares, eu acho que é mais um público branco.*

O relato de Zen, de alguma forma, dialoga com a questão da referência dos ícones estrangeiros, abordada por Icaro Britto, em relação a questões de gênero e que, agora, toca nos marcadores de raça. Sobre classe, Zen também faz menção à questão da acessibilidade como um obstáculo para a democratização do blues na cidade.



– *Eu acho que é a questão do acesso. Porque, na nossa jam, no pub eu acho que se mistura. Talvez a faixa menos favorecida tenha uma certa dificuldade, porque é a questão do acesso. Aí, eu diria, no Irish Pub<sup>94</sup>. Mas, lá na nossa jam, eu vejo que até mesmo os meninos de rua param em volta pra prestar atenção e ouvir e voltam. Eu vou ficar repetindo isso, mas eu acho que a questão do acesso, você consegue trazer, de repente, não mudar, mas trazer mais e mais quem quer que seja, em se tratando de público.*

No contexto de sua fala, Zen também destaca uma responsabilidade da mídia sobre esse quadro, acreditando que:

– *O blues poderia ser uma música popular. Se o blues fosse dito pela mídia para essa população que é, eu acredito que os negros gostariam de ouvir o que é que o blues diz.*

A preocupação com tais questões e a própria iniciativa de organizar a jam Blues ao Relento se relacionam com o interesse de músicos, como Zen, em que o blues se popularize na cidade. Sobre a referida responsabilidade da mídia neste processo, a citação do músico também pode ser associada à opinião da produtora Nena Barbosa, que acrescenta a esta questão a ausência do blues na programação cotidiana das rádios na cidade e a responsabilidade dos órgãos governamentais ligados à esfera cultural de fornecerem maior apoio a projetos voltados para o blues. Nena também identifica perfis predominantes no público do blues soteropolitano:

– *Acho que é um público elitizado, um público que tem conhecimento e cultura dentro do mercado de blues, aquele que viaja, aquele que tem condições financeiras de ter acesso a informações sobre esse segmento e músicos. Ou amigos de músicos.*

A questão da acessibilidade, recorrente em boa parte dos relatos expostos até então, também emerge na fala de Rodolpho Pimentel, que acompanha eventos da cena desde os anos

---

<sup>94</sup> Dubliners Irish Pub, local em que acontece a jam semanal com a banda Água Suja, citada por Jerry Marlon, baixista da banda.

90 e acrescenta a importância de eventos que democratizem o acesso ao blues, utilizando o Pelourinho como exemplo de espaço útil no sentido de levar o blues *ao conhecimento de outras pessoas que não fazem ideia de quem seja aquele artista ou do que seja o gênero blues.*

Miguel Archanjo também frisa a importância dos eventos de blues em espaços públicos, no processo de democratização do gênero musical, no intuito de levá-lo para nichos sociais externos às elites:

*– Acho que é elite. Por uma falta de fomentação, de projetos sociais, assim, de fazer show aberto ao público, de todos os públicos, eu acho que acaba virando coisa de elite mesmo. De teatro, de bar, que você tem que consumir, tem que pagar. Ou então de teatro, tem que comprar ingresso. Eu acho que é bem elitizado mesmo. Salvo projetos esporádicos, né? Show no meio do Porto da Barra, já ouvi falar que teve; show no Parque da Cidade, tiveram vários lendários, também. Mas, fora esses pequenos projetos, eu acho que é uma coisa social, assim, bem de elite mesmo.*

Em acréscimo à questão de classe sobre o público, no que concerne à geração, Miguel considera que ferramentas como o YouTube e a chegada da banda larga proporcionaram um *boom da diversidade cultural, da coisa de expandir e ultrapassar fronteiras*, tendo, desta forma, aproximado o gênero musical do público mais jovem.

O gaitista Mauro Santoli também toca na questão da Internet associada a recortes de raça e classe neste âmbito:

*– A maioria das pessoas que consomem o blues aqui são brancos e tem o poder aquisitivo alto. É quem consome informação, é quem navega pela internet, é quem visita os Estados Unidos, é quem procura fugir da mesmice.*

Considerando uma perspectiva de articulação entre os marcadores sociais de diferença no sentido de situar os discursos e mapear as identidades dos sujeitos da cena do blues soteropolitano, noto que boa parte das pessoas entrevistadas atribuiu a questões relativas a classe o recorte principal sobre o público e músicos da cena. Márcio Pereira, guitarrista e cantor, que viveu por um curto período no exterior, em New Orleans, revela aspectos do seu cotidiano e do bairro onde cresceu, Caixa d'Água, imbricados com seu interesse pelo blues e sua prática musical:

*– A Caixa d'Água é interessante, porque ela fica ali no meio. No caso, se você se basear no Barbalho, é o próximo bairro que vem; se você virar pra cá e se você seguir direto é a Liberdade. Ou seja, um núcleo bem diferente da cidade. Um núcleo onde você vivencia o blues de uma maneira diferente. De uma maneira mais próxima de como você vivencia nos Estados Unidos, de uma forma popular. Embora você não tenha tanto contexto de blues aqui, nem de nada. O nosso blues aqui, na verdade, como manifestação cultural, acontecia lá nos blocos afro, na Liberdade, e isso se estendia aos outros bairros, como aqui no Santo Antônio, etc.*

Márcio se refere ao blues enquanto uma música de matrizes africanas no contexto estadunidense e destaca os blocos afro na Caixa d'Água, bairro popular da capital baiana, e em suas adjacências como manifestações culturais negras que dialogam com o cotidiano da maior parcela da população no que classificou como *o nosso blues aqui*.

O relato do artista fornece uma informação de grande valia para se pensar sobre as questões de representação do blues em Salvador. Identifico a alusão do blues à prática musical dos blocos afro, no que tange às questões culturais, como um possível elemento chave no sentido de se mapear os discursos do blues em Salvador. Entendendo o blues como uma prática musical reelaborada neste contexto, com outros sujeitos e outros locais de fala, é

necessário frisar a ausência de questões que dizem respeito ao enfrentamento racial, inerentes ao contexto de origem do blues nos Estados Unidos. Pensando sobre práticas musicais afeitas a este percurso histórico permeado pela emergência de tais questões, Márcio Pereira cita os blocos afro como práticas que lidam com estes discursos no contexto soteropolitano<sup>95</sup>.

Tendo se interessado pelo blues a partir de seu contato com um documentário sobre Jimi Hendrix, que assistiu na televisão durante os anos 80, Márcio vivenciou um discurso de classe e raça diferenciado em relação ao estigma de música elitista do blues em Salvador que veio à tona em boa parte dos relatos. O guitarrista, que exerce sua função profissionalmente tocando blues e outros gêneros, como músico *freelancer*, conta experiências de sua prática profissional e pontua questões sobre os marcadores de diferença neste campo:

*– O fato de eu ter crescido na Liberdade, Caixa d'Água, por ali, vivenciar uma cultura que eu hoje chamo de cultura blues, mas quando ia conseguir uma gig legal, uma coisa mais bacana, rentável, melhor do ponto de vista econômico, era no French Quartier. Um lugar porreta, de gente branca. Não trazendo em discussão essa coisa de cor, mas era fato. Eu não via, no blues que eu fazia lá no Quartier, as pessoas da Liberdade. Aí, quando eu comecei, eu comecei cantando e ouvindo e não entendia nada que eu cantava. Quando eu passei a entender uma coisa ou outra e cantar até correto, eu cantava as músicas de qualquer jeito, né? Acontece, é natural, e também pela emoção do ouvido. Aí eu passei a estabelecer um distanciamento muito maior, como se aquele blues que eu vinha praticando, que eu vinha defendendo, não tivesse muito a ver com aquele contexto do French Quartier. Mas eu gostava*

---

<sup>95</sup> Neste sentido, ao refletir sobre questões de afeto, diferença e identidade brasileira, Liv Sovik, enquanto pesquisadora estrangeira, narra impressões no contexto de seus primeiros contatos com o Brasil: “No primeiro momento, estranhei que um povo tão oprimido não tivesse um *blues* para lhe acompanhar, formando uma pedra de toque de amargor ou causando prazer, ao transformar a dor em melodia, ritmo e poesia. Depois de um tempo, o impulso comparativo diminuiu e entendi melhor a forma brasileira de processar, na cultura, o sofrimento gerado pelo passado de colonização e de escravidão e o presente de injustiça social. Uma forma aparentemente menos ligada à tristeza ser senhora do samba do que à apreciação lúdica da relação amorosa, como fonte de riso, prazer e felicidade, enfim, de alegria” (SOVIK, 2009, p. 33). A autora, desta forma, identifica no samba dentro do Brasil um potencial discursivo análogo ao que o blues, em linhas gerais, representou no contexto estadunidense, fazendo referência às questões destacadas no trecho.

*tanto que ficava com o lado bom. Que essa questão toda da cultura “extra-guitarrista”, mas assim, se houvesse só a oportunidade de tocar e fazer os solos, pra mim já tava valendo, entendeu? Meio que o delírio passou a ser esse, tocar guitarra. Mas as outras questões não tinham muito sentido.*

O já citado French Quartier foi um espaço importante no sentido de congregar músicos e bandas, angariar público e ser uma referência de espaço para a prática do blues na cidade, em seu período de atividade. Sendo, contudo, um restaurante dirigido a uma classe financeiramente mais favorecida, era restrito em sua maior parcela a pessoas deste nicho social, composto, majoritariamente, por pessoas brancas em Salvador. O relato acima revela a percepção de Márcio acerca dos marcadores sociais das diferenças no contexto de sua prática musical no bar. Em uma consideração que dialoga com o que foi apontado por Miguel, Rodolpho e Nena, Márcio cita o exemplo do Pelourinho como um espaço de acesso democrático a eventos de blues na cidade:

*– No French Quartier você tocava pra um público “porreta”, né? Já no Pelourinho, o bebum da rua ouvia o som da sua guitarra e falava: “Porra, que legal!”. E pra mim remetia ao sentimento que eu tinha quando descobri logo. Eu não sabia o que era, eu só ouvi e fui atraído por aquilo. E aí eu percebi que, tocando, o cara bebum também era atraído por aquilo, era aquela mesma energia.*

O músico revela sua atração pela sensação que sente em shows em espaços públicos como o Pelourinho, em contraposição ao contexto do French Quartier, no qual percebia o recorte de classe sobre o público. Quando perguntei sobre um perfil predominante no público do blues soteropolitano, Márcio respondeu:

*– Pra mim o público de blues ainda é o público do French Quartier. O cara que tem condições, que mora na Pituba, é uma coisa conveniente pra ele, vai lá, senta, tem condições*

*de pedir um vinho bom, de 100, 150 reais. [...] Brancos, na sua grande maioria. Eu diria que 90, 85%, pra não ser tão cruel. Porque tem a questão emergente do negro que tem uma posição na sociedade. Então, ele também frequenta e quer frequentar esses lugares. Mas se eu lembrar do French Quartier, como era, então ainda é uma maioria bem branca.*

A fim de compreender de maneira mais abrangente a constituição identitária e os discursos dos sujeitos envolvidos na cena blues soteropolitana, questões sobre sexualidade foram perguntadas a todas as pessoas que entrevistei, juntamente com os marcadores de raça/etnia, classe, gênero e geração. Estas emergiram somente no relato de Márcio, que declara nunca ter ouvido falar em um bar gay que tocasse blues, nem em sua vivência em New Orleans.

*– O gay não gostava muito de blues, não. Ele gostava de música eletrônica, pontua.*

A associação entre questões de raça, gênero e classe também é destacada pelo guitarrista Mario Dannemann, que acrescenta sua percepção sobre os perfis predominantes dentre os músicos soteropolitanos:

*– Seriam homens brancos, em sua grande maioria, de classe média, de classe média alta ou de classe alta. Na minha época, era assim. Na época do Atelier, tinham algumas mulheres, mas, normalmente, o pessoal classe média. E muito pouca gente da raça negra, muito pouca gente. É até uma coisa curiosa, porque seria uma música étnica, com um apelo negro fortíssimo, mas essa raiz o pessoal negro não tinha interesse em conhecer ou aprofundar. Inclusive, os músicos de blues da cidade, na minha época e pelo que eu vejo hoje também, não sei como é que tá o esquema hoje, assim, completamente, mas o que eu vejo, na grande maioria, são homens brancos de classe média. Isso não mudou.*

Incorporando a perspectiva de geração, Mario identifica uma presença mais expressiva de jovens que, em sua opinião, correspondem ao público *que vai realmente pra noite*. Sobre a

questão racial, a menção feita pelo músico ao blues enquanto *música étnica com um apelo negro fortíssimo* suscita novamente reflexões sobre as representações do blues no universo soteropolitano enquanto prática musical que traz discursos raciais completamente distintos em relação a seu contexto de origem, não sendo viável, portanto, uma identificação direta do negro soteropolitano por meio deste argumento referente às origens. No que diz respeito aos músicos, segundo as interseções entre os marcadores, acrescento a perspectiva de Miguel Archanjo, que fornece reflexões sobre sua condição enquanto músico de blues que atuou em Salvador:

*– É, acho que, no mínimo, uma classe média que, assim, faz com que a gente tenha um mínimo de tudo pra que cheguemos até aqui e consigamos tocar e viver de música, né? Talvez se não fossemos, se fossemos todos de origem muito pobre, não conseguiríamos nos alimentar, vivendo só de blues, dependendo só do blues e só dessa área. Os recursos, eu acho que são pequenos pra isso.*

Desta maneira, Miguel atribui o recorte de classe também aos músicos do cenário soteropolitano, dialogando e fornecendo elementos adicionais ao que foi colocado por Mario, em seu relato.

Optei por fornecer um panorama inicial sobre as categorias emergentes das falas das pessoas que entrevistei a partir de conceitos, sonoridades e caracterizações de público e músicos a partir dos marcadores sociais das diferenças e o fiz no sentido de situar os discursos e as feições específicas do blues soteropolitano, segundo seus próprios sujeitos, a partir das experiências de nossos diálogos. Seguirei adiante com este propósito, abordando outros aspectos emergentes nestes relatos e eventualmente recorrendo a traços já destacados aqui nesta seção.

### 3.4.3. Frequência e interesse do público, intercâmbios e espaços para a prática do blues

Conforme expliquei preliminarmente, no momento dedicado à metodologia referente à realização das entrevistas, as perguntas presentes no questionário lidam com temas inerentes à cena blues soteropolitana e foram complementadas por outras categorias emergentes nos relatos de participantes da pesquisa. Questões concernentes a dificuldades para se viver financeiramente da prática do blues em Salvador, avaliações sobre a frequência e interesse do público nos eventos, a realidade do cenário no que diz respeito à produção cultural, e a situação do blues diante do mercado da música em Salvador são temáticas que também estiveram em voga nos relatos e são dignas de uma cuidadosa análise a partir da exposição das falas.

Trazendo ao centro das discussões a questão da frequência e interesse do público de blues na cidade, observei tópicos recorrentes nas falas das pessoas, que reconhecem que as iniciativas da cena não atingem um número expressivo de pessoas e a isto atribuem algumas razões. A cantora Rosi Marback relata suas impressões a partir de suas vivências enquanto musicista e médica:

*– Quem gosta, gosta e vai, não tenho dúvida disso. Mas, de novo, eu repito, a gente acessa poucas pessoas. E eu acho que as pessoas que não vão, muitas pessoas que não estão ali é porque, de fato, não conhecem, não estão habituadas a ouvir. Como eu tenho, por exemplo, muitas pessoas da minha área de trabalho, por eu ser médica, e convido essas pessoas a ir ao show, é impressionante. Eles gostam, mas não têm muita informação do blues. [...] A gente não lota um estádio, não lota uma casa de show. Mas muito porque não tem conhecimento. Mas quem gosta tá lá, frequenta e tá assíduo, enfim.*



O relato da artista vincula a escassez de público ao fato de o blues não ser conhecido pela maior parcela das pessoas. Em direção similar, Wylsel Junior, o Zen, fornece sua perspectiva acrescentando a questão do acesso à citada falta de conhecimento:

*– Eu acho que, quando eles encontram acesso, o interesse é grande. Acontece muitas vezes, quando a gente termina de tocar, o público vem até a gente e diz que não sabia onde escutar, nunca tinha visto blues em Salvador. Na nossa página na rede social, o pessoal comenta que tem blues em Salvador. Então, a gente percebe que interesse há, a partir do momento que encontra acesso.*

A questão da dificuldade de acesso das pessoas ao blues é apontada por outras pessoas entrevistadas. Algumas destas apontam a disponibilidade restrita de espaços de mídia para divulgação das iniciativas como um fator que corrobora com este quadro e dificulta o processo de se levar o blues para o conhecimento de outras pessoas. Rosi dá prosseguimento a sua fala anteriormente exposta discorrendo sobre este fato:

*– Toda vez que a gente vai fazer show, a gente divulga pelo que a gente tem na mídia: Internet, pelos meus contatos pessoais, Facebook, e-mail, tem acesso ao rádio, rádio divulga mesmo. Às vezes, a televisão também, jornal... Isso não é difícil conseguir divulgar, não. E é assim que a gente faz: um informa ao outro e vai passando. Mas, por exemplo, a gente vê outdoor na cidade de tudo quanto é show, né? A gente não consegue colocar um outdoor. Até quando o encontro é um bom encontro, assim como o Encontro de Blueseiros. Divulgação é uma coisa mais restrita, não é uma coisa ampla. A gente vai à televisão, a televisão acolhe. A gente vai ao rádio, o rádio acolhe. A gente vai ao jornal, mas, ainda assim, é pouco, entende? [...] Não é uma coisa de divulgação em massa, que fica na cabeça da pessoa todo dia. É assim, no dia do show, uma notinha no jornal, uma chamada na televisão.*

Desta maneira, Rosi pontua que há espaços de divulgação para os eventos de blues na cidade, porém estes ainda são restritos e não possibilitam que um maior número de pessoas que poderiam se interessar pela informação tomem conhecimento do que acontece na cena. Álvaro Assmar faz uma crítica à postura da maioria dos veículos de mídia na cidade de não dedicar um espaço expressivo às cenas musicais externas ao *mainstream* e destaca a importância das redes sociais no sentido de se configurarem como uma ferramenta que possibilita um contato direto entre artistas e público e, por sua vez, um meio valioso para divulgação de eventos:

*– Hoje, eu diria que as redes sociais vieram em boa hora, porque a gente consegue atingir quem a gente quer, em qualquer parte do mundo.*

Zen aborda este potencial das redes sociais e relata sua experiência utilizando o Facebook para divulgação de seus eventos de blues:

*– É inevitável falar, o Facebook é como um catalisador. Ele consegue manter aquele público que foi te ver um dia e não sabia do seu evento, consegue manter o seu contato. Através dali, mais do que e-mail e outra forma de contato, o Facebook consegue fazer com que as pessoas, porque você vai, divulga, a galera entra e, a partir dali, o próximo você pode contar com pelo menos 50% daqueles que estiveram ali. É uma coisa que eu percebo, no próximo eu consigo rever rostos que estavam na vez anterior.*

Tal ferramenta possibilita que Zen se comunique com as pessoas de sua rede virtual de amigos e as informe de sua agenda de shows e demais iniciativas relacionadas à carreira de músico de blues. Conforme relata, Zen consegue perceber um aumento de público em seus eventos, a partir da divulgação pelo Facebook. A questão da comunicação direta do artista com seu público é um tópico que também emerge nas falas de outras pessoas. Luiz Rocha

relata sua experiência como professor de gaita e com o citado projeto Papo de Gaita e pontua a importância de se buscar ouvir o que as pessoas têm a dizer:

*– Você tem internet, você cria grupos, eu construo meu público. Como? Eu dou aulas de gaita. Cada aluno que passa por aqui, eu tenho o e-mail dele guardado. E quando você manda um e-mail pra um aluno desse, ele manda pra outras três pessoas. Então, assim, desde 2005, 2006, que eu dou aula, já tive muitos alunos. E também através do Papo de Gaita, que são essas reuniões pra falar sobre o instrumento, eu também separo ali o e-mail de todo mundo, sabe? Eu me preocupo, me preocupo não, eu me interesso pelo que as pessoas têm a dizer. Eu produzo o que eu chamo de “termômetros”, que eu boto lá, escrevo: “Você gostou do Papo de Gaita? Dê uma sugestão”.*

Agregando vivências, no que diz respeito ao contato direto com o público, Mario Dannemann recorda os tempos em que atuava como guitarrista e cantor na noite de Salvador e identifica sua postura diante desta questão, revelando um papel fundamental, externo aos palcos, no sentido de o artista se manter em contato com seu público e com a cena, de maneira geral:

*– O contato era muito direto mesmo, o pessoal vir falar com a gente, vir conversar. Eu, normalmente, quando não estava tocando, não saía de casa, tava descansando. Então isso, de uma certa forma, atrapalhava bastante. Porque o cara que está na noite, tem que estar na noite todo dia, entenda que seu escritório é a noite. Então, isso é um ponto. Hoje, eu acho mais fácil, porque têm redes sociais e tudo mais, só que, como eu tou afastado do meio musical, eu não tenho uma dimensão clara da diferença que isso faz.*

Opiniões favoráveis à necessidade dos artistas se manterem em comunicação com o público são comuns à maior parte das pessoas que entrevistei e, falando a partir de minha perspectiva enquanto músico, busco tomar atitudes nesta direção e percebo artistas da cena

movimentando com frequência suas páginas em redes sociais também com o intuito de dialogar com as pessoas. Contudo, esta postura não é suficiente para que os eventos de blues na cidade consigam ter uma regularidade de público, tampouco possam angariar um número expressivo de adeptos.

Artistas como Icaro Britto, Mauro Santoli e Márcio Pereira deram ênfase a esta questão em seus relatos. Acho apropriado citar a descrição feita por Mauro:

*– Quando a gente faz shows aqui, com uma sequência, da forma que o contexto tá hoje, você termina, se você faz uma programação pra quatro shows, você se vê obrigado a estar chamando convidados. Porque criou-se a cultura dos convidados, aqui. A partir do momento que você não renova repertório, que você só faz aquilo ali semanalmente, é muito mais fácil você chamar um convidado pra tornar aquilo ali interessante, do que você polir seu diamante, estudar mais um pouco, tirar novas músicas. Então, criou-se essa cultura: fulano de tal e convidados. Então, quando você faz o primeiro show, tá lotado, com seus amigos que você convidou. No segundo, também tá. Mas corre o risco de não estar todo mundo que tava no anterior. Você não tem uma “gordura de reserva”, vamos dizer assim, pra ter uma rotatividade.*

Dentre as queixas comuns no que diz respeito à escassez de público, Mauro relata questões que podem estimular algumas hipóteses que expliquem este quadro. A prática comum na cena soteropolitana de se realizar temporadas semanais de shows com o mesmo artista ou grupo, ligada à manutenção do mesmo repertório e formato de show por parte dos artistas, a cada semana, pode provocar um desinteresse do público em acompanhar todos os shows da temporada, mesmo que estes artistas tragam convidados diferentes a cada semana, na tentativa de fornecer um diferencial a cada noite, conforme cita Mauro. Neste universo, acho pertinente questionar em que medida existe uma responsabilidade dos artistas em

procurar tornar os eventos mais interessantes e acessíveis ao público e se questões como a busca por novos formatos de shows e mudanças nos repertórios seriam aspectos cruciais no intuito de dialogar com estas pessoas e angariar, efetivamente, um número maior de adeptos para as iniciativas na cena.

Rodolpho Pimentel, que acompanha eventos de blues na cidade, fornece sua opinião na perspectiva de público e relata suas observações sobre a participação e o interesse deste público em Salvador:

*– Falando por mim, eu me considero assíduo. Sempre que tenho a oportunidade, vou. E sempre que vou, vejo as pessoas que eu tinha visto em apresentações anteriores. [...] Quem gosta, procura. Quando não tá em casa ouvindo, tá procurando, tá no show. Você fala a assiduidade? É, como eu já falei, já pude observar certas figurinhas que estão sempre presentes nas apresentações.*

Rodolpho reconhece o blues soteropolitano enquanto nicho minoritário, em termos de público, ponto de vista também frisado por Miguel Archanjo, embora o músico destaque a assiduidade do público na época da temporada do Talkin' Blues no Atelier e nos shows de artistas diversos no extinto French Quartier. Fazendo menção ao período em que atuava na cena soteropolitana, Miguel considera que os entusiastas do blues na cidade eram *como que um tribo* que, embora composta por um número modesto de adeptos, estes compareciam aos eventos e, além disto, havia uma comunicação mútua entre as pessoas.

Fred Barreto argumenta em direção similar, reconhecendo um público pequeno, porém fiel no blues soteropolitano. O guitarrista também acrescenta um ponto valioso à discussão, que diz respeito à ausência de espaços que sejam referência da prática do blues na cidade:

*– Eu acho que, na verdade, Salvador tá carente de um lugar. De um não, de dois, de três, de quatro lugares em que role realmente o blues. Mas, como você falou, eu não moro aí*

*vai fazer oito anos já, né? Mas, por exemplo, ano passado eu tive aí, eu tive em Salvador três vezes. E não tem assim um lugar realmente que você possa dizer assim: “Pô, isso é a casa do blues em Salvador” [...] Tinha o French Quartier e tinha blues toda semana, no mínimo, uma banda de blues por semana. Às vezes duas, três, dependia. E tinha público para aquilo. E não só tinha público como formou público, o restaurante. As pessoas iam: “Pô, diz que tem música boa lá, diz que tem blues, tem jazz, vamos lá ouvir”; muita gente começou a gostar do blues, conhecer o blues através do French Quartier. E depois que ele fechou, ficou meio que... o público ficou carente, ficou órfão.*

Esta ausência de espaços que abriguem a prática do blues com regularidade e sejam referência neste sentido é um ponto importante a ser frisado, mas creio que haja algumas considerações a serem feitas.

O French Quartier, conforme já citado, foi um restaurante cujo público majoritário era compreendido por pessoas brancas de classe média, que representam uma minoria, dada a população de Salvador. É válido considerar que a existência de um espaço com estas características como sendo a referência de eventos regulares de blues na cidade possivelmente restringiria o alcance do público através deste recorte de raça e classe, inviabilizando uma amplitude da iniciativa para outros públicos de outros nichos sociais da cidade.

O blues soteropolitano, enquanto universo musical que lida com um número pouco expressivo de participantes no público, no meu entendimento, teria a ganhar com iniciativas que dialoguem com sua democratização, a exemplo de eventos regulares em espaços públicos e uma mobilização mais incisiva dos artistas no que tange a esta questão. Contudo, esta é uma discussão complexa que envolve outros desdobramentos inerentes à situação do blues diante da indústria cultural na cidade, à carência de políticas de incentivo a estas práticas por parte da iniciativa pública e privada, dentre outras questões colocadas por participantes da cena.

#### **3.4.4. O blues na indústria cultural em Salvador e questões de sobrevivência a partir desta prática musical**

No intuito de pensar sobre estas questões e de buscar estabelecer articulações entre tópicos que ajudem a compreender as dinâmicas sociais entre agentes da cena, considero oportuno dialogar, também, com relatos que apontem dificuldades percebidas pelas pessoas entrevistadas para que os artistas de blues soteropolitanos conduzam suas carreiras.

Sobre questões ligadas à produção cultural, Miguel Archanjo pontua:

*– Eu acho que falta patrocínio, apoio de grandes empresas pra “moverem a roda” do blues. Têm certas dificuldades, como o idioma, né? O pessoal gosta do blues, mas não entende o que o cantor fala, quando ele é cantado em inglês. E tem a parte musical, que contagia, aquela coisa melódica, a simplicidade, coisas que enriquecem o blues. Mas eu acho que aí falta apoio, falta tipo ter trio elétrico de blues, por que não? Ter mais casas noturnas tocando blues. Ter mais projetos, apoio a projetos musicais relacionados ao blues.*

A questão do idioma, conforme já discutido, é amplamente exposta por participantes da pesquisa e é complementada por outros aspectos ligados a questões de representação que lidam com a frequente situação do blues como um discurso hegemônico nos aspectos raciais e de classe, no contexto soteropolitano. Sem pretender abordar novamente estes tópicos da discussão, reservo o presente momento a desenvolver reflexões sobre a inserção do blues na dinâmica da indústria cultural na cidade.

A produtora cultural Nena Barbosa, que trabalhou com artistas como Talkin’ Blues e Álvaro Assmar e esteve envolvida em produções relacionadas ao blues na cidade, opina a partir de suas vivências:

– Na Bahia, sempre foi muito difícil. Primeiro, porque os patrocinadores não se interessam muito por esse segmento: você tenta vender o produto, você tem que contar toda uma história do blues, desde o começo, de quando o blues começou a existir, e porque que aquilo tá acontecendo na Bahia; você ainda tem que ter o trabalho de apresentar a banda, porque, assim, não é a mesma coisa de você vender um artista que você já conhece, o cara faz: “Não, eu quero a marca da minha empresa vinculada a ele porque eu sei que ele vende, eu sei que a minha marca vai estar bem”.

O desinteresse dos patrocinadores e a dificuldade de conseguir estabelecer parcerias para eventos de blues são associados por Nena ao fato de este gênero musical não ser muito conhecido na cidade. Estes obstáculos se entrelaçam, também, com a dinâmica da indústria cultural na cidade de Salvador na qual o blues, dentre diversos outros segmentos, figura como um nicho restrito em termos de alcance de público e carece de apoios e patrocínios oriundos das esferas pública ou privada.

No que tange a esta questão, destaco a canção “Fio da Navalha”, de Álvaro Assmar<sup>96</sup>. Esta, de sonoridade “roqueira”, escrita em português e fiel à estrutura típica de doze compassos, recorrente no blues, trata, em seu texto, sobre a persistência não obstante as dificuldades enfrentadas na carreira de um músico que exerce seu ofício em um universo musical minoritário, fora do *mainstream* – nesse caso, o blues – em uma cidade como Salvador, carente de espaços receptivos à sua prática musical e de patrocinadores que viabilizem a realização de eventos.

---

<sup>96</sup> Ver a faixa 9 do DVD (Apêndice B). ASSMAR, Álvaro. *Blues à la Carte*. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 3.



Sobre este último aspecto destacado, é pertinente contextualizar a prática do blues dentro da cidade de Salvador, que tem, há anos, a *axé music* como um dos segmentos que figuram no *mainstream*<sup>97</sup>.

O livro “As donas do canto”, de Marilda Santanna, que aborda a trajetória das estrelas/intérpretes deste gênero musical em Salvador em diversas representações, pontua que

o Carnaval se constitui num dos espaços de maior disputa de patrocinadores que antes se limitavam a patrocinar – particularmente as cervejarias – camarotes institucionais, como os da Prefeitura. Atualmente, vêm-se cada vez mais outros anunciantes, a exemplo de empresas de telefonia celular, shopping centers e empresas de eletrodomésticos, dentre outros (SANTANNA, 2009, p. 221).

A indústria do Carnaval, que já há alguns anos assume proporções que vão muito além do período restrito da festa, a exemplo dos 40 carnavais extemporâneos contabilizados pela autora na época em que foi escrito seu livro, foi, por muito tempo um alvo constante dos grandes patrocinadores e ainda goza de grande espaço nos principais veículos de mídia, em diversas esferas.

O blues, provavelmente por transitar em um segmento hegemônico, em termos sociais e raciais, basicamente, dado o contexto de Salvador, frequentemente figura como “música das elites”, supostamente dotadas de maior erudição para a apreciação do gênero musical, de origem estrangeira, sendo este mais um dentre os fatores que o restringem a pequenos nichos de público e que, conseqüentemente, não o tornam correspondente às expectativas de retorno econômico dos patrocinadores em suas iniciativas.

É válido ressaltar que a breve menção sobre estas questões dentro do Carnaval de Salvador se dá, aqui, no sentido de ilustrar um aspecto concernente à realidade da indústria

---

<sup>97</sup> Embora seja oportuno citar que existem outros gêneros que ocupam este cenário com bastante destaque nos dias atuais, a exemplo do arrocha, do pagode e do sertanejo.

cultural na cidade de Salvador, ainda que haja uma série de outros fatores imbricados neste processo que colocam o blues e diversos outros gêneros musicais minoritários em condições limitadas de produção e veiculação.

A canção “Fio da Navalha” dialoga com esta realidade, no ato protagonizada por Álvaro Assmar e vivida, de forma semelhante, pela maior parte dos artistas soteropolitanos que decidem viver de blues e enfrentam dificuldades neste processo<sup>98</sup>. Abaixo, trago os primeiros versos da canção:

*Sei que foi preciso  
Levar a vida no fio da navalha  
Não temi perigo  
Pois logo vi que era fogo de palha  
Tudo em nome do prazer  
De prosseguir sem ter que jogar a toalha*

Citando trechos da letra da música em questão, o próprio Álvaro fala sobre a correspondência destes versos com sua realidade enquanto blueseiro soteropolitano:

*– Aquela música, eu diria que é a minha biografia em poucos minutos. Se você prestar atenção à letra de “Fio da Navalha”, é exatamente o retrato da minha vida. Porque, quando eu termino assim, “tudo em nome do prazer de prosseguir sem ter que jogar a toalha”, eu acho que eu já disse tudo. O meu prazer. De fazer a minha música, o meu blues, o prazer de não ter que jogar a toalha, de seguir sempre em frente, porque eu não tomo conhecimento de nada, nem de ninguém.*

Principal expoente do blues na Bahia, conforme relatei em sua descrição, Álvaro também atua como produtor cultural de suas iniciativas, tendo, por cinco anos, coordenado o

---

<sup>98</sup> Os parágrafos que trazem a referência da canção “Fio da Navalha” como exemplo deste traço do blues em Salvador foram retirados e adaptados a partir de trechos do artigo “Paisagens sonoras do blues em Salvador: representações e considerações”, que apresentei no III Encontro Regional Nordeste e I Encontro Regional Norte da ABET, em 2012, em Salvador.

projeto Wednesday Blues na capital baiana, cuja realização só foi possível com a ação de patrocinadores que, durante o período, viabilizaram a vinda de artistas de blues de outros estados do país, com apresentações em teatro, publicidade e transmissão dos eventos para rádio e televisão. Com a perda do apoio da iniciativa privada, o Wednesday Blues encerrou suas atividades em 2003.

Além da questão da ausência de patrocinadores, artistas de blues soteropolitanos frequentemente se queixam das dificuldades encontradas para conseguir gerir suas carreiras e tirar seu sustento vivendo exclusivamente do blues. Jerry Marlon relata:

*– Eu trabalho com várias bandas, com algumas bandas, mas só de blues, impossível, bicho. O blues me dá uma certa... Tem me dado, nesses últimos anos, um certo equilíbrio, mas a nossa vida de músico é muito incerta, né? É uma profissão que a gente não tem uma estabilidade, até porque a gente não tem um sindicato representativo [...] Então, de blues só, não. Eu vivo de música. Vivo e vivo mesmo. Vai fazer 26 anos.*

Jerry iniciou sua carreira instigado pelo rock, nos anos 80, tendo feito parte de diversas bandas no cenário rock da cidade desde então. O “equilíbrio” citado pelo artista é uma referência ao fato de haver uma regularidade de shows com a banda Água Suja, com as jams semanais no Dubliners Irish Pub, dentre outros eventos. Porém, conforme relata, sua agenda como músico de blues não é suficiente para garantir seu sustento a partir de sua arte. Jerry atua como músico *freelancer* também em eventos de rock em Salvador.

Fred Barreto adiciona uma perspectiva de quem trabalhou intensamente como músico de blues na cidade, por alguns anos:

*– Salvador é a terceira maior cidade do Brasil. Mas, quantos bares de blues têm em Salvador? Aliás, bares de blues mesmo, não tem nenhum, nenhum, nenhum. Mas, vamos dizer, quantos bares em Salvador tocam blues? Tem alguns que tocam, né? Você consegue*

*ainda tocar em alguns bares, só que eles não são em número suficiente pra você poder tocar uma vez a cada seis meses em um bar e você poder ir revezando de bar em bar, entende? E, além disso, você não tem público o suficiente pra você poder, por exemplo: “Ah, as pessoas não vão nesse bar, mas vão no próximo, no da semana que vem. Ah, mas eles não vão no da semana que vem, mas vão no outro, outro...”;* vai chegar um ponto em que todo mundo já assistiu você, sacou?

A fala de Fred aponta para a escassez de bares ou casas de show receptivas ao blues na capital baiana e lida com uma nova dimensão, a partir do momento em que o músico traz a visão de quem vive há anos tocando blues na Europa. Sobre suas vivências no outro continente, Fred destaca a facilidade de se viajar para outros países, devido à proximidade geográfica, além da existência abundante de casas de shows receptivas a artistas de blues. O músico cita uma casa de shows em que estava prestes a realizar uma apresentação à época de nossa entrevista e relata:

*– Não preciso ficar tocando toda semana lá ou a cada mês lá, porque tem outros bares e, então, eu vou tocar no outro bar e depois no outro bar e aí vou alternando. E isso em Salvador não existe, não tem como fazer, porque é tudo longe demais no Brasil.*

Fred conclui seu relato pontuando a dificuldade de se organizar uma turnê, sendo um músico de blues em Salvador e levando em consideração a referida ausência de locais receptivos ao blues.

A prática dos músicos de blues soteropolitanos acontece com frequência em casas de shows ou bares, fato que possivelmente tem relação com a queixa comum entre músicos da escassez de iniciativas de eventos em espaços públicos ou teatros.

Creio ser oportuno frisar, novamente, a possibilidade de se estimular a cultura do blues diante da população através de iniciativas que não necessariamente sigam o modelo de

apresentações em casas de shows. Assim, penso que a viabilidade de uma democratização e de um maior alcance de público está relacionada à concepção de novos modelos, que busquem dialogar com outros públicos e levar o blues para outros espaços.

Levando adiante a análise sobre as atividades de produção cultural do blues soteropolitano diante do cenário da indústria cultural na cidade, Icaro Britto relata sua percepção sobre a situação da cena neste contexto:

*– Eu acho que existem algumas iniciativas bem louváveis. Eu mesmo já inscrevi em uns quatro editais de captação de recurso pra show de blues, festival de música, circulação de shows de blues, tudo mais, nunca ganhei. Mas, iniciativa houve. Assim como outras pessoas fizeram a mesma coisa. Algumas tiveram sucesso, outras não. Dentro do segmento blues, eu ainda não tive notícias de ninguém que tenha tido sucesso com captação de recurso. Já tiveram iniciativas de lugares pra se tocar, bacanas, coisas pontuais, de donos de casa de show.*

A falta de *sucesso com captação de recurso* mencionada por Icaro diz respeito ao fato de iniciativas da cena blues de Salvador não terem sido contempladas por editais públicos ou privados de fomento à produção cultural<sup>99</sup>. O músico conclui sua fala apontando para a movimentação, a partir de eventos das casas de show que, conforme mencionado, são os espaços onde a maioria dos shows de blues acontecem na cidade. Sobre os donos de bares que abrigam a prática do blues na cidade, Jerry Marlon relata: *A gente fica refém, vítima dos*

---

<sup>99</sup> O projeto Papo de Gaita, idealizado por Luiz Rocha, recentemente foi contemplado em um edital promovido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA), que patrocinou e viabilizou sua circulação por algumas cidades do interior do estado. O projeto foi cunhado com o propósito de difundir a gaita e agregar entusiastas do instrumento, cuja sonoridade é empregada em diversos gêneros musicais que não somente o blues. Sendo assim, o Papo de Gaita pode exercer alguma interferência sobre a cena blues soteropolitana, estimulando o interesse de novos públicos, mas é válido pontuar que não se trata de um evento prioritariamente dedicado ao blues. O portal online da Secretaria noticiou a realização dos eventos. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2013/03/15/%E2%80%9Cpapo-de-gaita%E2%80%9D-inicia-projeto-de-circulacao-pelo-interior-da-bahia/>>. Acesso em 25 dez. 2013.

*bares, do formato deles, da maneira como eles trabalham e da maneira como eles tratam a gente.*

Creio que o relato de Jerry faça referência a questões de má remuneração e do tratamento dirigido aos músicos, mas julgo válido articular esta discussão com o tópico suscitado por Icaro, que trata sobre o papel dos donos das casas de shows em terem viabilizado bons acontecimentos para o blues na cidade.

As atividades desta cena ficam, de certo modo, limitadas às iniciativas dos donos de bares de empreender temporadas com o blues em seus espaços, que acontecem em meio à carência de iniciativas de patrocínio e fomento a eventos em outros locais e com outros formatos. Tal fato, entrelaçado com a ausência de pessoas destinadas a trabalhar com as atividades diversas que permeiam a produção cultural da cena, no sentido de galgar estes outros espaços e formatos de apresentações, coloca os músicos de blues soteropolitanos no papel de terem que se mobilizar para cuidar de uma série de tarefas extramusicais, para tornar suas carreiras viáveis.

Márcio Pereira traz importantes questões sobre o que percebe da realidade do cenário blues em Salvador com relação às atribuições inerentes à produção cultural:

*– Precisava de mais pessoas. Uma equipe mesmo, ter o apoio de alguém além de mim, né? Tem que escrever um projeto, tem que buscar patrocínio, tem que ter um projeto gráfico, tem que ter alguém que entenda dessa parte. [...] Assessoria, assessoria de imprensa e coisa e tal. Você tem o seu trabalho e você sabe. E, se você vai abraçar fazer quase tudo, é quase impossível. Você vai ser fotógrafo, você vai ser o assessor de imprensa. Só divulgar, colocar no Facebook, nas redes sociais, você leva o dia todo sentado ali fazendo isso. E aí, entra em contato com jornalista, você fecha a gig, você marca o ensaio... Chega um ponto em que, quando a engrenagem não se desenvolve legal, você começa a ficar meio cansado. Foi o que*

*aconteceu comigo. De batalhar as mínimas coisas, tipo ensaio, tou com a grana curta, o cachê que a gente ganha com essas pequenas gigs não é o suficiente pra bancar os ensaios, então, tem que ver alguma maneira de viabilizar isso.*

De maneira similar a Jerry, Márcio vive de música tocando outros estilos que não somente o blues, atuando como músico *freelancer*. A dificuldade relatada em lidar com as diversas etapas que envolvem a produção cultural sem ter uma equipe trabalhando em conjunto, com pessoas especializadas em cada tarefa, é uma queixa também exposta por outras pessoas. Penso que este seja um problema também inerente a outros segmentos numericamente minoritários, diante da realidade da indústria cultural em Salvador.

Falando a respeito de sua postura de “tomar as rédeas” das atividades de produção cultural de sua carreira, o gaitista Mauro Santoli é um exemplo de músico soteropolitano que lidou com esta realidade:

*– Durante muitos anos eu vivi de blues. E não acho uma tarefa impossível. É uma tarefa árdua, mas é uma tarefa pra quem tá a fim de batalhar [...] Eu, quando decidi fazer aquilo, no começo da Bond Blues, eu meio que abri mão de estudar mais blues pra estar no meio da produção, articular, muitas vezes inventar, criar eventos, pra a gente poder participar, tocar. Então, no começo eu meio que dividia as tarefas com Fred<sup>100</sup>. Eu fazia mais a parte de produção e cantava, tocava gaita e ele fazia mais a parte da direção musical. E assim, a gente foi caminhando, durante muitos anos.*

Importante retomar que Mauro, ao longo de sua trajetória, também trabalhou como diretor musical do French Quartier e do Balthazar, sempre em paralelo às suas atividades de músico. Outras vivências, como as de Álvaro Assmar, que viabilizou a produção de seus CDs e DVDs, além do projeto Wednesday Blues, e as de Miguel Archanjo, com o Atelier, o Black

---

<sup>100</sup> Fred Barreto, guitarrista e cantor.

Soul Concerts e a direção musical do French Quartier devem ser destacadas neste sentido, configurando um cenário em que artistas acabam assumindo a responsabilidade sobre diversas etapas da produção musical.

Dialogando com outras realidades dentro da cena soteropolitana, dentre as pessoas que entrevistei, constam também artistas que praticam o blues e mantêm, em paralelo, outras carreiras profissionais, a fim de viabilizar seu sustento, no que diz respeito a questões financeiras. Rosi Marback é uma destas, conforme conta:

*– Não, não vivo do blues, infelizmente. Assim, todo o trabalho que eu tive, como todos os músicos daqui, a gente tem uma bilheteria, mas eu tinha que pagar os músicos e isso era suficiente pra pagar os músicos. Mas não pra eu sobreviver disso. Até porque, também não sou uma pessoa de fazer shows todas as semanas, todos os dias, como muitos colegas músicos fazem. De quarta a domingo, tocam todo tempo, né? Vários shows. Então, não sobrevivi disso, não sobrevivo disso. Faço pelo prazer de fazer.*

Os obstáculos para conduzir a profissão de artista de blues e conseguir sobreviver financeiramente desta prática são consenso entre as pessoas que entrevistei, sendo que, como expus, muitas relatam a opção de tocar outros estilos e fazer outros trabalhos fora do blues como uma solução para tornar viável a profissão de músico em Salvador e, além destas, pessoas como Rosi vivem de outra profissão e têm a música como uma atividade em paralelo.

Rodolpho Pimentel, enquanto representante do público de blues na cidade, dentre as pessoas que entrevistei, também percebe traços desta realidade a partir de sua observação sobre o cotidiano dos artistas:

*– Se for pra tocar só blues, acho que não daria para o músico se manter. Uma série de obrigações, de investimentos. Você investe em equipamento, tem que investir em ensaio, tem conta pra pagar. [...] Eu sei que muitos músicos têm a sua profissão, mas têm outra*



*profissão em paralelo também. Para ajudar a se manter e até para poder tocar adiante o seu trabalho como músico. Assim, eu creio que não dê pra você, falando especificamente de blues, viver só daquilo ou se quiser montar uma banda de blues e chamar o pessoal pra acompanhar. Pra ter uma frequência de público regular, que chegue ao conhecimento de muitas pessoas, pra se manter essa frequência, essa assiduidade, eu acredito que é pouco provável. Eu não conheço. Eu não sou músico, mas eu acho que é um pouco complicado.*

### **3.4.5. Questões de representação e possíveis caminhos**

Estas colocações de pessoas da cena blues soteropolitana sobre a dificuldade de se viver desta prática musical em Salvador vêm acompanhadas de reflexões e possíveis explicações ou questões que poderiam acontecer no sentido de modificar este quadro. Neste âmbito, Rosi Marback fornece considerações:

*– Primeiro, a mídia, que não nos favorece, e espaços. A gente não tem muitos espaços pra tocar. O público, culturalmente, não assimila o blues como assimila os ritmos dos atabaques. Tem a ver com a nossa cultura, claro, mas tem a ver com essa coisa que ficou trancada no gueto, eu acho. Eu lembro que um desses shows que nós fizemos em um dos bares do Rio Vermelho e, quando a gente tava saindo, um dos guardadores de carro veio e falou: “Velho, que som é esse? Ele é muito bom!”; e eu falei: “Isso é blues”; e ele: “Pô, blues? É blues?”; e eu falei: “É, é blues, então, você vem na semana que vem assistir a gente tocar”. E ele foi assistir. Então, as pessoas não têm muito acesso a essa informação.*

No sentido de discutir tópicos presentes neste relato, retomo questões que se entrelaçam com as representações e discursos do blues em Salvador. Quando Rosi compara a assimilação do blues pelo povo soteropolitano aos ritmos dos atabaques em outras práticas

musicais locais, reconhecendo a discrepância nesta esfera, estas questões se tornam novamente perceptíveis. Na continuidade do relato, contudo, a cantora relata a experiência do guardador de carros no Rio Vermelho que, quando teve a oportunidade de ouvir sua música, se interessou pelo blues, gênero musical até então desconhecido para o rapaz.

O discurso hegemônico frequente no blues soteropolitano, no que diz respeito aos marcadores sociais da diferença, é um aspecto de grande interferência no fato de o blues não ser comumente “abraçado” pelas camadas populares na cidade. Não há, desta forma, uma afinidade direta entre os discursos desta prática musical com as músicas de maior apelo para a população, traço que, *a priori*, dificulta um diálogo eficaz com o cotidiano e os interesses das pessoas soteropolitanas.

Como um tópico adicional a essas questões de representação, julgo oportuno acrescentar a questão corporal como um aspecto importante e cogitar em que medida o fato de o blues não atingir uma amplitude maior e perfis mais diversificados de público em Salvador está relacionado ao contexto mais comum de suas apresentações, que corresponde a casas de shows em que as pessoas apreciam o blues sentadas e “contemplando” a música.

Sobre a questão corporal na prática e performance do blues no contexto estadunidense, Mauro Santoli pontua:

*– Eu acho que Salvador carrega um outro clichê errado a respeito do blues. Que blues é só música de lamento, que blues é só música triste, pé na lama, que é coisa de drogado, de quem enche a cara. Não é bem assim, não é, basicamente, assim. O blues é dançado nos Estados Unidos. É uma música dançante. Existem mais de 30 vertentes de blues. Então, vários deles são dançados. A costa oeste, principalmente, dos Estados Unidos, é toda feita de blues dançante. E nós poderíamos aproveitar essa veia aqui. Agora, é muito difícil você tirar esse clichê da tristeza do blues, aqui. Então, quando você chama uma pessoa pra*

*assistir a um show de blues, ela imagina que ela vai sentar na cadeira, pegar uma cerveja, botar em cima da mesa e contemplar. Pode ser, mas nem sempre. Não vai ser raro você, numa visita aos Estados Unidos, você ouvir blues e ver as pessoas levantarem pra dançar. Ou assistir um filme onde esteja tocando blues e as pessoas estejam dançando, num pub, num café, numa coisa assim.*

O aspecto relatado por Mauro fornece outro elemento para se pensar sobre as representações do blues na cidade. Embora o próprio músico tenha identificado, em relato já exposto, que o blues soteropolitano apresenta uma conotação mais dançante em sua sonoridade, creio que a presença da dança, no contexto desta prática, aconteça de maneira bastante tímida, traço que se relaciona, dentre outros fatores, ao estigma de “música apresentada” comum no blues soteropolitano cujo público, frequentemente, assiste às apresentações sentado, apreciando a prática musical<sup>101</sup>.

Penso que este estigma esteja articulado à citada representação do blues enquanto música consumida em maior parcela por um nicho sociorracial hegemônico. De maneira diferente em relação aos contextos estadunidenses citados por Mauro, nos quais existe uma prática significativa do blues como música dançante, em Salvador, esta prática musical carrega outros discursos e não dialoga de maneira direta com tradições musicais locais e seu apelo percussivo e corporal.

Não obstante tais questões, tomando como ponto de partida a vivência de Rosi Marback com o guardador de carros que se interessou pelo blues, aponto novamente para a viabilidade de se trazer pessoas externas aos citados nichos hegemônicos para que se

---

<sup>101</sup> Utilizo como referência neste sentido os conceitos de “performance participatória” e “performance apresentacional”, propostos por Turino (2008). A primeira, de maneira breve, diz respeito a uma perspectiva em que músicos e público participam ativamente do processo, enquanto a segunda prevê uma performance na qual o público figura como mero espectador da prática dos artistas.

interessem pelo blues de artistas de Salvador. Rodolpho Pimentel identifica a importância de se democratizar o acesso às iniciativas da cena, no sentido de trazer novos adeptos ao público:

*– Acho que falta um pouco dessas oportunidades, do pessoal tocar numa praça. Lugares gratuitos. Talvez seja até uma forma de chegar ao conhecimento do público. Às vezes, a pessoa não está ligada na programação de bares e casas noturnas. Mas, pelo fato de frequentar determinado lugar [...] aberto ao público, vê o artista e acha legal. Já passa a ter o conhecimento.*

No momento em que Rodolpho faz referência à suposta pessoa em questão não estar por dentro da programação de bares e casas noturnas, considero oportuno resgatar a ressalva de que tais espaços acabam tendo o alcance dos eventos restrito a uma minoria que goza de condições de pagar para frequentar estes locais.

Sobre a prática do blues em eventos em espaços públicos e gratuitos, o gaitista Zen consegue aferir a aproximação de um público que antes não tinha acesso ao blues através das jams no bairro do Resgate, além da chegada de músicos que se interessam pelo aprendizado desta prática musical:

*– Esse outro público, quando tem acesso, muitas vezes se manifesta admirado. Se manifesta surpreso e até chega a dizer: “Porque é que eu não escutava isso antes?”. Porque uma coisa bacana que a jam faz é isso: levar o blues para muita gente que nunca ouviu. Às vezes, até viu o cartaz, mas disse: “Eu não tou a fim de pagar pra ver isso, isso não me interessa, não quero ir lá”. Mas aí, a gente pega e leva e o retorno é muito bacana. E, dentro disso, o que a gente faz também com a jam? Tenho muitos amigos músicos que eu digo, “olha, vai rolar uma jam”, e mando um blues pra ele: “Escuta isso aqui, vê se você tira, vê se você faz, vamos fazer isso juntos, vamos brincar com isso”. E rola. Acontece. Então, muitos músicos que não tinham acesso terminam encontrando algum canal e passam.*

Zen argumenta a favor da ideia de que o acesso ao blues, quando viabilizado (no presente caso, através da jam session realizada no espaço público do Resgate), pode facilmente angariar novas pessoas interessadas na prática do blues, englobando público e músicos. No entanto, é importante situar o contexto de realização da jam, que acontece sem qualquer patrocínio, respaldada financeiramente pelo próprio esforço dos integrantes da RestGate Blues Band com o apoio dos donos de bares do Resgate que permitem a utilização de sua energia elétrica e proveem outros auxílios logísticos, conforme já descrito por Zen em outro momento deste texto<sup>102</sup>.

Articulando as questões diante da situação, os músicos que realizam a jam do Resgate arcam com todas essas despesas e, sem nenhum patrocínio para a realização dos eventos, não ganham qualquer remuneração pelos shows, de modo que conduzem as iniciativas movidos pelo intuito de movimentar o espaço e possibilitar intercâmbios entre artistas e público.

Acho válido considerar a hipótese de que o respaldo financeiro de patrocinadores para iniciativas como esta poderia ajudar substancialmente o processo de democratização do blues em Salvador, de modo a oferecer subsídios para que eventos gratuitos ao público aconteçam com regularidade, possibilitando, em paralelo, a continuidade das carreiras de artistas locais e se configurando como estímulo, também, à formação de novos grupos e novos entusiastas desta cena.

Esta é uma discussão complexa e que, conforme procurei expor no decorrer do texto, se entrelaça com uma série de questões merecedoras de novos recortes e abordagens.

---

<sup>102</sup> Ainda, para que eventos desta natureza aconteçam, é necessária a obtenção de um alvará expedido pela Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município (SUCOM), órgão responsável por supervisionar, acompanhar, fiscalizar e planejar o cumprimento das normas relativas ao ordenamento do uso e ocupação do solo do município. A expedição do referido documento é feita mediante avaliações do órgão e existe a cobrança de uma taxa para a autorização dos eventos. As informações sobre a SUCOM foram obtidas através da página dedicada ao órgão no Wikipédia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Superintend%C3%A2ncia\\_de\\_Control\\_e\\_Ordenamento\\_do\\_Uso\\_do\\_Solo\\_do\\_Munic%C3%ADpio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Superintend%C3%A2ncia_de_Control_e_Ordenamento_do_Uso_do_Solo_do_Munic%C3%ADpio)>. Acesso em: 23 dez. 2013.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, busquei estabelecer reflexões sobre como são concebidos os discursos e sonoridades do blues em Salvador, partindo de uma perspectiva de fala de músico participante do segmento e desenvolvendo análises sobre temas ligados a esta cena musical a partir de falas das pessoas entrevistadas.

O blues soteropolitano, cujas atividades tiveram seu início ao final da década de 1980, contou, ao longo de sua trajetória, com a formação e surgimento de diversos artistas, casas de shows, além de uma variedade de iniciativas importantes no sentido de movimentar os eventos da cena. Artistas, como Blues Anônimo, Talkin' Blues, Álvaro Assmar & Mojo Blues Band, Mario Dannemann e os Groovemasters, BondBlues, Blues Mountain, Água Suja, Luiz Rocha, Rosi Marback e RestGate Blues Band, e casas noturnas, a exemplo do Atelier e do French Quartier, além de festivais e iniciativas, como o Wednesday Blues e os Encontros de Blueseiros de Salvador, são alguns destes acontecimentos que destaquei como marcos históricos da cena.

Procurei mapear cronologicamente estes fatos e, então, desenvolver análises sobre questões ligadas às sonoridades do blues local, a classificações de agentes da cena a partir dos marcadores sociais da diferença, à frequência e interesse do público, ao blues diante da realidade da indústria cultural em Salvador, às dificuldades para se sobreviver desta prática musical na cidade e a diálogos desta cena com outros segmentos musicais no contexto soteropolitano.

No que compete às questões de representação, os discursos do blues soteropolitano lidam com características consideravelmente distintas em relação ao contexto diaspórico de origem desta prática no sul dos Estados Unidos. Conforme expus em diversos relatos, não

raro os artistas de Salvador tomaram conhecimento do blues a partir de seu contato com o rock, sendo que grupos formados por brancos ingleses foram apontados por boa parte das pessoas que entrevistei.

Desta forma, enquanto um discurso em maior parte atrelado a uma minoria composta por homens brancos, de classe média, na cidade de Salvador, o blues soteropolitano apresenta sonoridades distintas e sua aproximação com a cena do rock na cidade e com uma sonoridade mais roqueira foi um tópico recorrente nos relatos e é, também, passível de diálogo com a realidade dos repertórios executados pelos artistas. Estes, frequentemente são compostos por interpretações de standards do blues de diversas épocas, além de clássicos do rock, gênero que teve seu surgimento inspirado nos referenciais do blues, nos anos 50. É importante pontuar que a produção composicional destes artistas existe, vide a produção fonográfica de artistas como Álvaro Assmar, Talkin' Blues e Luiz Rocha, porém o enfoque mais expressivo nos repertórios diz respeito às mencionadas interpretações.

Dentre outras características sonoras e discursivas do blues em Salvador expostas pelos participantes, pude observar tópicos que apontavam para um possível apelo rítmico diferenciado nas sonoridades também no que diz respeito à sensibilidade do público, sendo que alguns relatos fizeram referência a um blues “mais dançante”, frisando uma suposta maior afeição do soteropolitano à parte rítmica nas canções. No âmbito destes tópicos e hipóteses sobre o “sotaque” do blues praticado na cidade, busquei estabelecer conexões entre estas falas e algumas canções dos artistas locais, utilizando exemplos em que pude perceber alguma viável associação com o que foi apresentado nos relatos, no sentido de estimular análises e uma percepção mais acurada destas paisagens sonoras.

Como outro aspecto central nas discussões sobre os relatos, conforme discorri ao longo do texto, o blues soteropolitano figura como um segmento minoritário, no que se refere

a alcance de mídia e de público, lidando com públicos numericamente modestos, ainda que compostos por pessoas assíduas aos eventos, segundo apontaram alguns participantes.

A questão da acessibilidade, amplamente mencionada nas entrevistas e um tópico chave na compreensão deste contexto, está ligada ao recorte de classe social mais comum nas pessoas da cena, sendo válido reiterar a presença de pessoas que tiveram acesso ao blues a partir de veículos de mídia como rádio e televisão, além de suportes físicos como LPs, cassetes, CDs ou livros. O fato de a possibilidade de aquisição destes suportes ser comumente restrita a determinadas camadas da sociedade é um ponto importante nesta discussão.

Ainda sobre o acesso ao blues em Salvador, este se relaciona também com a questão do idioma, já que boa parte das músicas são cantadas em inglês, além disso, com o fato de boa parte dos eventos de blues da cidade acontecer em bares, restaurantes e casas de shows, com ingressos pagos, que conseqüentemente restringem o público a uma minoria que tem condições de pagar para estar presente nestes locais.

Aliando estas a outras questões, como discuti ao longo da dissertação, o fato de o blues não gozar de espaços de mídia favoráveis à divulgação e difusão de suas iniciativas e não ser um alvo preferencial de iniciativas de patrocínio para eventos em outros espaços, também são pontos que dificultam sua irradiação para outros públicos na cidade e acabam deixando-o restrito a um pequeno nicho de entusiastas, com raras iniciativas em espaços públicos e gratuitos, muitas destas respaldadas no próprio esforço dos artistas, no que se refere à produção executiva.

Estes, muitas vezes, acabam assumindo diversas etapas da referida produção em suas carreiras e enfrentam dificuldades para custear sua sobrevivência a partir do ganho financeiro obtido com a prática do blues. Assim, é comum observar artistas que tocam outros gêneros



musicais ou que conduzem outras profissões em paralelo à música, alegando ser financeiramente inviável viver exclusivamente de blues em Salvador.

Para além destes tópicos, as questões de representação do blues soteropolitano são tópicos aos quais dediquei atenção, reconhecendo que, apesar de tratar-se de uma reelaboração de uma música oriunda de matriz africana, os contornos que o blues assume em Salvador são permeados por outras características discursivas e não dialogam diretamente com as tradições negras na música da cidade.

Contudo, identifiquei um interesse por parte de artistas do segmento em levar sua prática musical para outras plateias, estabelecendo diálogo com uma possível democratização de suas iniciativas, através de shows, encontros de artistas e jam sessions realizadas em espaço público, também no sentido de buscar congregar os entusiastas da cena blues soteropolitana, ainda que haja a queixa das pessoas no que tange à citada escassez de iniciativas em relação à produção cultural dos eventos.

Considero ser imprescindível uma postura dos artistas que aponte para esta democratização, congregando os sujeitos do blues na cidade e angariando outras pessoas interessadas no segmento, embora julgue importante que esta mobilização venha articulada com iniciativas de fomento a eventos da cena e que busquem levar estes discursos musicais a outras plateias e outros entusiastas, estimulando a diversidade cultural no contexto soteropolitano.

Procurei fornecer uma abordagem inicial sobre esta cena, carente de estudos na esfera acadêmica e, também, fora desta, buscando mapear iniciativas que ocorreram ao longo de sua trajetória e pensar a concepção dos discursos e sonoridades da prática do blues em Salvador.

A experiência de pesquisar com um universo do qual faço parte foi instigante e, ao mesmo tempo, desafiadora, sendo válido destacar que pude contribuir com as minhas

vivências com pessoas e com a prática do blues de Salvador e, em paralelo, fui conduzido a estabelecer reflexões e lidar com perspectivas para as quais ainda não havia atentado, de modo que procurei conduzir as análises a partir de uma mediação destas questões e atento aos diferentes locais de fala dentro da cena.

Com uma história de mais de duas décadas em atividade na cidade, o blues soteropolitano representa uma reelaboração de uma identidade musical que dialoga com a densa diversidade de segmentos musicais em atividade no contexto urbano de Salvador. Na perspectiva que adoto, alinho-me à proposta de Geertz (2007, p. 30) no sentido de “ver-nos, entre outros, como apenas mais um exemplo da forma que a vida humana adotou em um determinado lugar, um caso entre casos, um mundo entre mundos”.

O blues em Salvador pode figurar aqui como um “mundo entre mundos”, estes representados por diversos outros segmentos musicais atuantes na cidade, cada qual com suas respectivas histórias e discursos. Carrego o desejo de que este recorte preliminar estimule novos olhares que atentem para novas perspectivas, dialoguem com outros sujeitos da cena e lidem com outros lugares de fala dentro do universo do blues soteropolitano.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.
- AMORIM, Antônio Sérgio de Brito. *Os afoxés Congos d'África e Badauê e a construção da identidade no Engenho Velho de Brotas*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- BARBOSA, Leopoldo. *Sentimentos do blues: a cena blues e(m) personagens na cidade de Fortaleza 1988-1998*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BEHÁGUE, Gerard. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2. *Anais...* 1999. p. 41-69.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Pesquisar – participar”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 9-16.
- BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary (Org.). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York: Routledge, 1994.
- BRITO, Hagamenon. 14º Andar em chamas. *Jornal A Tarde*. Caderno 2. Salvador, 12 ago. 1989.
- BRITTO, Icaro. *Blues em Salvador? Pra onde vamos?*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=576721&tid=5237373864811817162>>. Acesso em: 21 ago. 2013.
- CARDOSO, Cláudia Pons. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras*. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – NEIM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO Cidadania (Org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003. p. 49-58.
- CAROSO, Luciano. Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia do ciberespaço? In: CONGRESSO DA SIBE – SOCIEDADE DE ETNOMUSICOLOGIA, X: Música, Cidades, Redes: Creación Musical e Interacción Social. *Anais...* Salamanca, 2008.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, v. 7, n. 15, p. 107-147, Porto Alegre, 2001.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, v. 5, n. 11, p. 53-91, Porto Alegre, 1999.
- COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 185-209, 1999. In: QUEIROZ, Luis R. S. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18.
- COUTO, Edvaldo Souza; ROCHA, Telma Brito. Identidades contemporâneas: a experimentação de “eus” no Orkut. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. (Org.). *A vida no Orkut: narrativas e aprendizagens nas redes sociais*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 13-32.
- DA MATTA, Roberto. *Relativizando; uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, n. 24, p. 40-52, set./out./nov./dez. 2003.
- DAVIS, Angela Y. *Blues legacies and black feminism*. New York: Vintage Books, 1998.
- ELLINGSON, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton, 1992. p. 110-152.
- FALCÓN, Bárbara. *O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto atlântico*. Salvador: Pinaúna, 2012. Série Sons da Bahia, v. 3.
- FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. Tradução e notas José Alberto Salgado e Silva. *Debates 8 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, CLA/Unirio*, Rio de Janeiro, 2005.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. 2. ed. São Paulo: 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da Introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Tradução Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HORA, Eric. Paisagens sonoras do blues em Salvador: representações e considerações. ENCONTRO REGIONAL NORDESTE, III; ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABET, I. *Anais...* Salvador, 2012.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediação dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JORNAL DA BAHIA. *Blues no domingo do rock*. Salvador, 3 ago. 1989.

JORNAL A TARDE. *Rock*. Caderno 2, Salvador, 5 ago. 1989.

KOTARBA, J. A.; VANNINI, P. *Understanding society through popular music*. [S.l.]: Taylor & Francis, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura; um conceito antropológico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- LIMA, Tatiana Rodrigues. Maguebeat – da Cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – FACOM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como uma etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosangela Pereira; QUEIROZ, Rubem Caixeta de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- LYSLOFF, René T. A. Musical community on the Internet: an on-line ethnography. *Cultural Anthropology*, v. 18, n. 2, p. 233-263, 2003.
- MACHADO, Beu. Junção. *Jornal A Tarde*. Coluna Suingue, Salvador, 5 set. 1989.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.
- MARIAN-BALASA, Marin. Who actually needs of transcription? notes on the modern rise of a method and the postmodern fall of an ideology. *The World of Music*, v. 47, n. 2, p. 5-29, 2005.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- MOTA, Fabricio. *Guerreir@s do Terceiro Mundo: identidades negras na música reggae na Bahia*. Salvador: Pinaúna, 2012. Série Sons da Bahia, v. 2.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: 34, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 22, p. 181-195, Belo Horizonte, 2010.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2<sup>nd</sup> ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de; OLIVEIRA, Miguel Darcy de. Pesquisa social e ação educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 17-33.

OLIVER, Paul. Blues. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

PEIRANO, Mariza G. S. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. Brasília: 1999. p. 1-35. Série Antropologia, n. 255.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio; SARPA, Rafael. Simbiotecnoises: ruídos extremos na cultura do entretenimento. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 189-208.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. Blues: manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. *Revista Outros Tempos – Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana*, v. 8, n. 12, p. 221-238, 2011.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, II, Salvador, 2004. *Anais...* Salvador: Contexto, 2005. p. 103-124.

PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 6-11, 2008.

PIRES, Ricardo Annanias. A tradição oral africana e as raízes do jazz. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Caminhos da música instrumental em Salvador. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

QUEIROZ, Luis R. S. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 27, p. 7-18, 2013.

QUEIROZ, Luis R. S. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Em pauta*, v. 16, n. 26, p. 95-120, jan./jun. 2005.

QUEIROZ, Luis R. S. Pesquisa qualitativa e pesquisa quantitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Revista Claves*, Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, n. 2, p. 87-98, 2006.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura).

RIBEIRO, Helton. *Blues*. São Paulo: Abril, 2005.

SÁ, Simone Pereira de. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos estudos de som. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 91-110.

SÁ, Simone Pereira de. Cenas musicais, sensibilidades, afetos e cidades. In: GOMES, Itânia; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 147-161.

SAMPAIO, Neide Freitas (Org.). *Vissungos; cantos afro-descendentes em Minas Gerais*. 2. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2009.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 66-75, 2008.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SCHAFER, Murray R. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. In: \_\_\_\_\_. *Feminism and history*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 152-180.

SEEGER, A. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. (Org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.

SEGATO, Rita Laura. Identidades políticas e alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Revista Nuevas Sociedad*, n. 178, p. 104-125, Buenos Aires, 2002.

SEGATO, Rita Laura. *Raça é signo*. Brasília, 2005, p. 1-16. Série Antropologia, n. 372.

SOBRAL, Rebeca. Hip Hop feminista? convenções de gênero e feminismos no movimento hip hop soteropolitano. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – NEIM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. London: Harvard University Press, 1999.

STOLCKE, Verena. Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade? *Estudos Afro-Asiáticos*, 20. São Paulo: USP, 1991. p. 101-119.



STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, n. 5, p. 368–388, 1991.

TAGG, Philip. *Musicology and the semiotics of popular music*. 1987a. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

TAGG, Philip. *Open Letter about 'Black Music': 'afro-american music' and 'european music'*, 1987b. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/xpdfs/opelet.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 9, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: \_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 122-132.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and difference. *Ethnomusicology*. v. 50, n. 2, p. 259-279, 2006. 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer). University of Illinois Press; Society for Ethnomusicology.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

**Entrevistas:**

Álvaro Assmar Pereira, 21 de abril de 2013, em Salvador-BA.

Ana Lúcia Benevides Barbosa, 02 de maio de 2013, por Skype.

Frederico Barreto de Oliveira, 21 e 24 de maio de 2013, por Skype.

Icaro Rebouças Britto, 14 de abril de 2013, em Salvador-BA.

Jerry Marlon Alexandria, 15 de maio de 2013, em Salvador-BA.

Luiz Rocha Palma Filho, 01 de maio de 2013, em Salvador-BA.

Márcio André Pereira de Jesus, 26 de abril de 2013, em Salvador-BA.

Mario Dannemann, 16 de junho de 2013, em Salvador-BA.

Mauro Santos de Oliveira, 22 de maio de 2013, em Salvador-BA.

Miguel Archanjo Moniz Silva Becker Amaral, 09 de junho de 2013, por Skype.

Rodolpho Pimentel dos Santos, 16 de abril de 2013, em Salvador-BA.

Rosicreusa Marback de Souza, 19 de maio de 2013, em Salvador-BA.

Wylsel Santos Junior, 12 e 19 de abril de 2013, em Salvador-BA.

## APÊNDICE A

### QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS

#### **Perguntas comuns a todas as pessoas entrevistadas:**

- Nome completo, idade, formação e ocupação.
- Como se deu seu primeiro contato com o blues?
- Fale sobre suas experiências acompanhando eventos no cenário do blues ao longo dos anos em Salvador.
- Como você avalia a frequência e interesse do público de blues na cidade?
- Qual é, no seu entendimento, o perfil social, étnico/racial, de gênero, sexualidade e geração predominante entre músicos e público de blues na cidade?
- A que aspectos você atribui esse status?
- Na sua opinião, existe uma sonoridade específica do blues feito em Salvador?
- Como você avalia a produção dos artistas de blues na cidade?
- Como você percebe a relação entre os músicos nesta cena?
- Como você percebe a relação entre o blues e os demais segmentos musicais na cidade de Salvador?
- Em quais aspectos o blues soteropolitano difere em relação ao contexto de origem desse gênero musical nos Estados Unidos?
- Por que blues?

#### **Perguntas específicas para músicos:**

- Com que idade e de que maneira começou a tocar/cantar?
- Quando e como resolveu tornar-se um músico/musicista profissional?
- Você vive ou já viveu exclusivamente de blues?
- Fale sobre suas experiências profissionais e sobre o cenário do blues ao longo dos anos de sua vivência neste segmento em Salvador.
- Quais as maiores dificuldades para se viver profissionalmente de blues em Salvador?
- Como se dá o seu contato com o público do blues na cidade?
- (Para Miguel e Fred) Fale sobre a decisão de mudar-se para exercer a profissão em outra cidade.
- (Para Miguel e Fred) Como você avalia a prática do blues no lugar em que vive atualmente em relação aos anos de vivência em Salvador?

## **APÊNDICE B**

### **DVD (ÁUDIO E VÍDEO)**

#### **LISTA DE EXEMPLOS EM ÁUDIO**

- Faixa 1 Gimme Back Your Heart To Me (Álvaro Assmar), por Álvaro Assmar.
- Faixa 2 Noites no Atelier (Cláudio Lacerda/Oyama Bittencourt), por Álvaro Assmar.
- Faixa 3 Crazy For So Long (Luiz Rocha), por Luiz Rocha.
- Faixa 4 Johnny Walker (Boness/Cláudio Lacerda), por Talkin' Blues.
- Faixa 5 Ao Avesso (Eric Assmar), por Eric Assmar Trio.
- Faixa 6 Forró Blues (Álvaro Assmar), por Álvaro Assmar
- Faixa 7 Walking By Myself (Jimmy Rogers), por Talkin' Blues
- Faixa 8 Harp Swing Blues (Luiz Rocha), por Luiz Rocha
- Faixa 9 Fio da Navalha (Álvaro Assmar), por Álvaro Assmar

#### **VÍDEO COLETÂNEA DE GRAVAÇÕES DAS ENTREVISTAS**

## APÊNDICE C

### LISTA DE BANDAS E ARTISTAS DE BLUES EM SALVADOR

<b>Artista/banda</b>	<b>Formação</b>	<b>Período de atuação</b>
Blues Anônimo	Guitarra/voz, baixo e bateria	1989-1993
Álvaro Assmar	Guitarra/voz, baixo, bateria, teclado	1993-atualmente
Clara Ghimel	Voz/violão, guitarra, baixo, bateria, teclado	1994-atualmente
Jean Mitchell	Voz, guitarra, baixo, bateria, teclado	1993-2008
Talkin' Blues	Voz/guitarra, guitarra, baixo e bateria	1993-1996
Blues Inc.	Voz/guitarra, teclado, baixo e bateria	1993-1996
Mario Dannemann e os Groovemasters	Voz/guitarra, baixo e bateria	1993-2000
BondBlues	Voz/gaita, guitarra, baixo e bateria	1999-atualmente
Márcio Pereira	Voz/guitarra, baixo e bateria	1999-atualmente
Lon Bové	Voz/guitarra, baixo, bateria e teclado	1999-atualmente
Blues Mountain	Voz/guitarra, guitarra, gaita, baixo e bateria	1999-2002
Quartier Blues Band	Voz, guitarra, teclado, baixo, bateria.	1999-2003
A Dama e os Vira Latas	Voz, guitarra, guitarra, baixo e bateria.	2001-2007
Aline Cunha	Voz, guitarra, teclado, baixo e bateria	2001-atualmente
220 Volts	Voz/guitarra, gaita, baixo e bateria	2002-2005
Icaro Britto	Voz/guitarra, baixo e bateria	2005-atualmente
Luiz Rocha	Voz/gaita, guitarra, baixo e bateria	2005-atualmente
Água Suja	Voz/guitarra, baixo, bateria, teclado	2005-atualmente
Diego Orrico & The Blue Bullets	Voz/gaita, guitarra, baixo e bateria	2006-atualmente
Rosi Marback	Voz, guitarra, teclado, baixo e bateria	2007-atualmente
Eric Assmar Trio	Voz/guitarra, baixo e bateria	2009-atualmente
Candice Fiais	Voz/gaita/guitarra, guitarra, teclado, baixo e bateria	2011-atualmente
RestGate Blues Band	Voz/gaita, guitarra, guitarra, baixo e bateria	2012-atualmente
Três de Vinte Blues	Voz/gaita, guitarra, teclado, baixo e bateria	2012-atualmente

## APÊNDICE D

### LISTA DE LANÇAMENTOS FONOGRÁFICOS DE ARTISTAS DO BLUES SOTEROPOLITANO

<b>Artista</b>	<b>Título/Formato</b>	<b>Selo</b>	<b>Ano</b>
Álvaro Assmar & Mojo Blues Band	Standards (CD)	Independente	1995
Talkin' Blues'	Tua Face (CD)	Independente	1995
Clara Ghimel	Every Night Of The Week (CD)	Movieplay	1996
Álvaro Assmar & Mojo Blues Band	Live (CD)	TopCat Records	1999
Álvaro Assmar	Special Moment (CD)	TopCat Records	2001
Clara Ghimel	Old Poster (CD)	Mulambo	2002
Álvaro Assmar	Blues A La Carte (CD)	Independente	2005
Álvaro Assmar	Blues A La Carte Ao Vivo (DVD)	Independente	2007
Luiz Rocha	Pise Fundo (CD)	Independente	2008
Álvaro Assmar	25 Anos Ao Vivo (CD e DVD)	Independente	2011
Eric Assmar Trio	Eric Assmar Trio (CD)	Independente	2012