

Blues e transgressão no Brasil: apropriações musicais e resistência cultural do rock durante a ditadura militar

Blues and transgression in Brazil: musical appropriations and cultural resistance of rock during the military dictatorship

Alexandre Saggiorato¹

RESUMO: Este artigo analisa a incorporação do blues, expressão musical de resistência nascida no contexto afro-americano, pelo rock brasileiro da década de 1970, com atenção especial ao movimento conhecido como Barra Rock. Parte-se da hipótese de que a mobilidade do blues, ao atravessar fronteiras culturais e históricas, e sua apropriação por músicos brasileiros constituíram uma forma de resistência simbólica à ditadura militar. Ao ressignificar uma tradição marcada pela marginalidade e pela contestação, o blues ofereceu aos jovens artistas uma linguagem potente para expressar sua oposição à repressão cultural. A pesquisa articula análise de letras, escuta musical e interpretação histórica contextualizada, em diálogo com a historiografia da música popular e da resistência cultural. Sustenta-se que, embora ocupando uma posição marginal no cenário musical da época, a estética do blues mediada pelo rock funcionou como veículo de crítica social e afirmação de identidades alternativas. O trabalho também considera os limites dessa apropriação à luz das particularidades do contexto histórico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Blues; Barra Rock; Ditadura Militar; Resistência Cultural; História da Música.

ABSTRACT: This article analyzes the incorporation of blues, a musical expression of resistance rooted in the African American experience, into Brazilian rock of the 1970s, with a particular focus on the movement known as Barra Rock. It is based on the hypothesis that the mobility of the blues, as it crossed cultural and historical boundaries, and its appropriation by Brazilian musicians constituted a form of symbolic resistance to the military dictatorship. By re-signifying a tradition marked by marginality and protest, the blues offered young artists a powerful language through which to express opposition to cultural repression. The study combines lyrical analysis, musical listening, and historically contextualized interpretation, engaging with historiography on popular music and cultural resistance. It argues that, although marginal within

¹ Graduado em Música, Mestre e Doutor em História. Professor dos cursos de Música e do PPGH da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: saggiorato@upf.br.

the national music scene, the blues aesthetic reframed through Brazilian rock served as a vehicle for social critique and the construction of alternative identities. The article also addresses the limitations of this appropriation in light of the specificities of Brazil's historical context.

KEYWORDS: Blues; Barra Rock; Military Dictatorship; Cultural Resistance; Music History.

Introdução:

O blues ao longo do século XX exerceu uma influência profunda sobre a música americana e mundial e foi fundamental para o desenvolvimento do jazz, do rock and roll e de outros gêneros musicais. Artistas como B.B. King, Muddy Waters e Robert Johnson se tornaram ícones, levando sua música para ouvintes em todo o mundo e inspirando gerações de músicos. Subversivo em várias maneiras, especialmente no contexto histórico e social em que ele surgiu, o blues pode ser considerado transgressor² pelo fato de desafiar o poder estabelecido, uma vez que emergiu das comunidades afro-americanas no sul dos Estados Unidos e conquistou visibilidade como forma de afirmação de sua cultura. Assim, ele deve ser compreendido não apenas como um gênero musical, mas como um campo de produção simbólica que desafiava, de modo sutil ou explícito, a ordem segregacionista ultimada somente em 1965³.

Segundo Oliver (1998), o blues constituiu simultaneamente um veículo de expressão pessoal e um comentário coletivo sobre as condições de marginalização e opressão racial. Nesse sentido,

² Transgressor é um termo que descreve alguém ou algo que viola normas, regras ou convenções estabelecidas pela sociedade. Na música, um artista pode ser considerado transgressor se suas letras, estilo, sonoridades ou *performances* desafiam as convenções estabelecidas, abordando temas tabus, questionando autoridades ou provocando choque e controvérsia.

³ Guerra Civil Americana (1861-1865) opôs o Norte, defendendo a União, contra o Sul, que queria preservar a escravidão. A vitória do Norte levou à abolição, mas o racismo persistiu. Só em 1954, com *Brown v. Board of Education*, a segregação escolar foi proibida. Nas décadas seguintes, o movimento liderado por Martin Luther King Jr. conquistou direitos civis com leis como o *Civil Rights Act* (1964) e o *Voting Rights Act* (1965). Ainda assim, a luta por igualdade continua.

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, [...] o desespero dos desempregados. [...] O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar. Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e para beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. O blues pode ser a criação de artistas dentro de uma pequena comunidade étnica, seja no mais profundo Sul rural, seja nos guetos congestionados das cidades industriais. O blues é todas essas coisas e todas essas pessoas, a criação de artistas famosos com muitas gravações e a inspiração de um homem conhecido apenas por sua comunidade, talvez conhecido apenas por si mesmo (Oliver; Harrison; Bolcom, 1989, p. 127).

Ao articular o blues como voz dos oprimidos, este estudo examina sua apropriação pelo Barra Rock⁴ na ditadura militar brasileira⁵, onde se tornou código de tenacidade ante a repressão às culturas marginais. Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar de que modo o blues enquanto tradição musical de resistência e marginalidade foi apropriado por músicos brasileiros do movimento Barra Rock como forma de expressão cultural do período. Busca-se compreender em que medida essa apropriação reconfigurou sentidos de contestação política e estética no Brasil dos anos 1970, ao inserir elementos do blues em um contexto repressivo específico, marcado pela censura, perseguição e tentativa de exclusão das culturas juvenis alternativas.

A pesquisa fará uma análise entre a transgressão do blues e a transgressão contida na obra de artistas de rock durante a ditadura militar brasileira através da mobilidade do blues no Brasil e de uma apreciação dos paralelos contextos históricos e as formas de expressão artística utilizadas por ambos os grupos⁶. Nesse sentido, a metodologia baseia-se na análise textual das

⁴ Barra Rock é o termo para designar o estilo de rock brasileiro produzido durante o final da década de 1960 e década de 1970. Os artistas ligados ao movimento como Os Mutantes, Secos & Molhados, O Terço, A Bolha, Casa das Máquinas, Raul Seixas e outros, eram contraculturais e desenvolveram um rock transgressor em um período de censura e repressão causado pela ditadura militar (Saggiorato, 2021).

⁵ A ditadura militar brasileira (1964-1985) foi um regime autoritário instaurado pelo golpe de Estado de 1964, que depôs o presidente João Goulart sob o pretexto de combater a “ameaça comunista”. Caracterizou-se pela supressão de direitos civis e políticos, censura à imprensa e às artes, perseguição, tortura e desaparecimento de opositores, além da imposição de atos institucionais (como o AI-5 em 1968) que consolidaram o arbítrio estatal.

⁶ Por se tratar de um artigo com escopo limitado, não aprofundarei as discussões sobre identidades raciais no Brasil, especialmente considerando que os artistas de rock analisados

letras, escuta atenta (Moore, 2012) dos arranjos e articulação com o contexto sócio-histórico, dialogando com autores como Hobsbawm (1999), Napolitano (2004), Muggiati (1995), Gilroy (2001) e Oliver (1998). Adota-se, neste trabalho, uma abordagem ancorada na análise histórica da cultura popular, com ênfase nas relações entre música, letra e contexto sociopolítico, conforme orientam os autores mobilizados ao longo do texto. Cabe destacar que, por se tratar de um artigo, a análise musical será direcionada aos elementos mais evidentes em cada obra (como letra, melodia, harmonia e ritmo), sem a pretensão de realizar um exame técnico exaustivo de todas as composições mencionadas, nem de aplicar, indistintamente, os mesmos critérios analíticos a todas elas.

Parte-se da hipótese de que a apropriação do blues por músicos do movimento Barra Rock constituiu em mais uma forma de resistência simbólica à ditadura militar brasileira, na medida em que ressignificou uma tradição de marginalidade e contestação afro-americana para expressar a oposição juvenil à censura e à repressão. Dessa forma, ao longo do texto a seguinte pergunta será respondida: como o blues estadunidense - música marginal nascida das frustrações de um povo subjugado - foi apropriado pelos artistas de rock no Brasil ditatorial, servindo tanto como linguagem de resistência política quanto como ferramenta criativa para narrar realidades locais e desafiar as injustiças sociais do regime militar? Para responder a esta questão, são analisadas obras de bandas como Perfume Azul do Sol, Os Mutantes, Made in Brazil, Som Imaginário, O Peso e O Terço, considerando suas relações com o blues tanto em nível musical quanto em seu potencial de crítica e resistência simbólica.

A seleção das músicas analisadas neste artigo foi orientada por critérios de representatividade histórica e estética. Optou-se por trabalhar com composições que figuram entre as primeiras manifestações do blues no panorama musical brasileiro, todas vinculadas ao movimento conhecido como Barra Rock, emergente ao longo da década de 1970. As canções foram

neste trabalho são majoritariamente brancos. Ainda assim, reconheço que essa questão é fundamental para uma abordagem mais ampla sobre as relações entre música, raça e apropriação cultural, tema que poderá ser explorado em pesquisas futuras.

organizadas em ordem cronológica, de modo a favorecer uma leitura diacrônica do processo de incorporação e ressignificação dessa matriz sonora no contexto nacional. Importa frisar que, considerando o recorte temporal e temático adotado, não se identificam outros registros relevantes dentro do universo do Barra Rock que apresentem marcas tão evidentes da estética blues, o que reforça a pertinência e a delimitação do corpus selecionado.

A escolha por investigar a presença do blues no Brasil durante a ditadura militar justifica-se por sua relevância tanto historiográfica quanto cultural. A historiografia brasileira sobre música e ditadura já avançou no estudo da canção de protesto, mas ainda há poucos trabalhos sobre o papel de gêneros como o blues nesse contexto. Ao abordar a circulação transnacional de formas musicais e sua apropriação em contextos autoritários, esta pesquisa contribui para ampliar o campo da história da música, ainda pouco explorado nas relações entre gêneros musicais estrangeiros e movimentos de resistência no Brasil. Outro aspecto relevante é que a década de 1970 coincide com a chegada do blues ao Brasil, o que permite ao artigo não apenas analisar sua apropriação social e política, mas também contribuir para o entendimento de sua mobilidade e mapeamento das origens do gênero no país.

Para compreender como o blues foi incorporado pelos músicos brasileiros como linguagem de resistência, é necessário, inicialmente, analisar seu surgimento histórico enquanto forma cultural de contestação no contexto da experiência afro-americana.

O blues como forma histórica de resistência cultural

Durante os séculos XVIII e XIX, milhões de africanos foram escravizados e transportados para as plantações do sul dos Estados Unidos, onde foram submetidos a condições desumanas de trabalho e tratamento. As brutalidades da escravidão juntamente com as leis de segregação racial que se seguiram após a emancipação criaram um ambiente de opressão e sofrimento para os afro-americanos. “O monopólio do poder exercido pelos europeus nas

colônias escravagistas teve uma forte influência nas maneiras como foram mantidas as continuidades culturais e sociais da África” (Mintz; Price, 2003, p. 44).

Com a escravidão oficialmente abolida nos Estados Unidos em 18 de dezembro de 1865, devido à aprovação da *13ª Emenda à Constituição*, foi promulgada dez anos depois, no estado do Tennessee, a primeira lei Jim Crow, instituindo a segregação entre negros e brancos em diversos espaços públicos, incluindo trens, estações ferroviárias, hotéis, barbearias, restaurantes e teatros (Fremon, 2000). Essa medida legislativa catalisou o surgimento de grupos segregacionistas, como a *Ku Klux Klan* (KKK). Uma das ações recorrentes da sociedade envolvia a prática cruel de linchamento de indivíduos negros. Dessa forma, Fernandes e Morais (2007, p. 146) afirmam que

a prática pavorosa de linchamentos era justificada por seus membros a partir de acusações de supostos estupros de mulheres brancas por negros — numa clara hierarquização da sociedade: a mulher, indefesa e inocente, estaria sendo vitimizada pelo negro, ser “inferior e bestial”, que precisava ser combatido pelos protetores dos “bons costumes”, os cavaleiros brancos da Klan.

Práticas como trabalho forçado, dívidas perpétuas e prisões como ferramentas econômicas recriaram a opressão sob um disfarce “legal”, perpetuando a hierarquia racial do passado. De acordo com Anderson (1988, p.02), mesmo com o fim da escravidão,

os negros foram cruelmente privados de seus direitos; sua subordinação cívica e política foi fixada nas leis do sul e os estatutos e costumes sociais foram uma armadilha fixando-os a uma economia agrária que restava pesadamente sobre o controle e a distribuição de uma mão de obra coagida. Desde o fim da Reconstrução até a década de 1960, negros no sul existiam num sistema social que lhes privava de sua cidadania, do direito ao voto e do controle voluntário de sua mão de obra. Estavam na situação de um povo oprimido.

Diante de um cenário marcado pela violência e pela opressão institucionalizada, a arte passou a ocupar um papel central como espaço de denúncia e resistência. Nesse contexto, o blues despontou como um potente veículo de expressão cultural, dando forma às experiências, angústias e

estratégias de sobrevivência das populações negras. Ao relatar essas vivências, desafiava (de maneira simbólica e por vezes sutil) os valores sociais e políticos que sustentavam a ordem dominante da época.

Desenvolvido a partir de raízes das tradições musicais africanas, o blues surgiu das *work songs*⁷ executadas principalmente nas plantações de algodão, *ring shout*⁸, *field holler*⁹ e os *spirituals*¹⁰. A primeira forma de blues ficou conhecida como blues rural, por nascer no início do século XX às margens do rio Mississippi, na planície fértil que corre entre os rios *Mississippi* e *Yazoo*, e ser executado por músicos descendentes de escravizados no interior das pequenas cidades que cantavam normalmente sozinhos suas lamentações acompanhadas de violão e gaita de boca.

Suas letras usavam metáforas e duplos sentidos para abordar temas como violência e até pactos com o demônio, transmitindo mensagens subversivas de maneira velada. Outras expressam lamentações e melancolia, refletindo a dor da opressão, enquanto desafiam as estruturas de poder. Com crueza realista, elas abordam temas como pobreza, injustiça e desigualdade. Além disso, “o cantor de blues se exprime, em relação ao sexo e ao amor, com admirável lucidez e lirismo” (Muggiati, 1995, p. 34).

Um dos primeiros bluesmans foi Lead Belly que escreveu em 1938 *The Bourgeois Blues*, uma canção de protesto que denuncia a segregação racial e a hipocrisia social em Washington, D.C., capital dos EUA, durante a era das leis Jim Crow. A letra expõe a rejeição enfrentada por ele e sua esposa em espaços públicos, a violência policial racializada e a contradição entre o discurso

⁷ Canções de trabalho afro-estadunidense originalmente desenvolvidas na era do cativeiro, entre os séculos XVII e XIX. Como faziam parte de uma cultura quase totalmente oral, não tinham forma fixa. Uma característica comum das *work songs* era o formato de pergunta e resposta, em que um líder cantava um versículo ou versos e os outros respondiam em coro.

⁸ O *ring shout* é um ritual religioso praticado pelos escravizados nos EUA, no qual os adoradores se movem em círculo enquanto dançam e batem palmas.

⁹ Espécie de “grito” que deu origem às melodias afro-estadunidenses. Uma música cantada, sem acompanhamento, que reflete uma assinatura vocal africana nos EUA.

¹⁰ Canções criadas por afro-estadunidenses. Os espirituais eram originalmente uma tradição oral que transmitia valores cristãos ao mesmo tempo que descrevia as dificuldades da escravidão. As obras eram religiosas e executadas nas Igrejas Batistas.

democrático do país e a realidade da opressão negra. O texto critica a elite branca (burguesia) por sustentar um sistema racista.

A letra diz:

Eu vou contar pra vocês, meu povo / O que aquela burguesia me fez / Me levaram pra Washington D.C. / E lá me trataram tão mal, tão mal / Washington D.C. é um buraco / É um lugar de gente falsa e cruel / Onde os negros não podem entrar / Nos hotéis da burguesia / O presidente e sua esposa / Eles até me convidaram pra jantar / Mas quando cheguei naquela cidade / Ninguém quis me hospedar / Oh, Deus, que blues burguês / Esse blues me deixa louco / Esse blues burguês / Me fez sentir tão mal, tão mal / Eu andei por toda a parte / De norte a sul, leste a oeste / Mas nunca fui tão humilhado / Como nesse lugar de burguês / Eles falam de liberdade / De democracia e igualdade / Mas quando um negro chega lá / Eles viram as costas na hora / Oh, Deus, que blues burguês / Washington D.C. é um lixo / Esse blues burguês / É a pior coisa que já vi (Lead Belly: The Smithsonian Folkways Collection, 2015)¹¹.

The Bourgeois Blues transcende o protesto individual para se tornar um documento histórico da luta negra. Ao articular raça, classe e geopolítica, Lead Belly expõe as contradições do liberalismo americano. *Backwater Blues*, *Trouble in Mind* e *Cotton Field Blues* são outras obras que trabalham com temas sobre o sofrimento dos negros nos Estados Unidos da América.

Nos anos 1920, o blues transformou-se de expressão rural em gênero urbano, inserido na cultura de massa. Dois fatores foram cruciais: o lançamento de *Crazy Blues* por Mamie Smith (1920), primeira gravação comercial do gênero, e o desenvolvimento das race records, voltadas ao público afro-americano. Esse processo coincidiu com a Grande Migração, quando milhares de negros sulistas deslocaram-se para cidades do Norte, fugindo do racismo e

¹¹ I'm going to tell you, my people / What that bourgeoisie did to me / They took me to Washington D.C. / And there they treated me so badly, so badly / Washington D.C. is a hole / It's a place of false and cruel people / Where black people can't enter / In the bourgeois hotels / The president and his wife / They even invited me to dinner / But when I got to that city / No one wanted to put me up / Oh, God, what bourgeois blues / That blues drives me crazy / That bourgeois blues / Made me feel so bad, so bad / I've been everywhere / From north to south, east to west / But I've never been so humiliated / As in that bourgeois place / They talk about freedom / Of democracy and equality / But when a black person gets there / They turn their backs right away / Oh, God, what bourgeois blues / Washington D.C. is a dump / That bourgeois blues / It's the worst thing I've ever seen

de crises agrícolas, atraídos por empregos industriais. Centros urbanos como Chicago absorveram essa cultura musical, potencializada pela popularização de fonógrafos. Embora as gravadoras vislumbassem seu potencial comercial, setores conservadores ainda viam o blues como expressão “inferior” (Miller, 1975), paradoxo que reforçava justamente sua autenticidade como voz marginalizada.

Com a eletrificação nos anos 1940, o blues ultrapassou suas raízes unindo públicos brancos e negros. Artistas como Muddy Waters e Howlin’ Wolf modernizaram o gênero, preservando sua carga emocional e temática de resistência, mas adaptando-o ao contexto urbano. Assim, manteve seu papel de expressão das angústias negras enquanto se tornava crucial para a indústria musical. Neste contexto, suas letras ainda continham manifestações de protesto como em *Why I Sing the Blues* de B.B. King e Dave Clark.

Todo mundo quer saber / Por que eu canto o blues / Sim, eu digo
que todo mundo quer saber / Por que eu canto o blues / Bem, eu
estou por aqui há muito tempo / Eu realmente paguei meus pecados
/ Quando eu peguei o blues pela primeira vez / Me trouxeram em
um navio / Homens estavam sobre mim / E muitos mais com o
chicote / E todo mundo quer saber / Por que eu canto o blues /
Bem, eu estou por aqui há muito tempo / Eu realmente paguei meus
pecados / Eu me deitei em um apartamento de gueto / Frio e
entorpecido / Ouvi os ratos dizerem aos percevejos / Para darem
um pouco às baratas / Eu fiquei na fila / Lá no Paço Municipal /
Ouvi um homem dizer: "Vamos construir alguns apartamentos
novos para vocês" / Meu filho vai crescer / Vai crescer para ser um
tolo / Porque não têm mais espaço / Não há mais espaço para ele na
escola / Sim, você / Sabe que a empresa me disse / Acho que você
nasceu para perder / Todo mundo ao meu redor, gente / Parece que
todo mundo tem o blues / Mas eu os tenho há muito tempo / Eu
realmente, realmente paguei meus pecados / Você sabe que não
tenho vergonha disso, gente / Eu simplesmente adoro cantar meus
blues / Eu ando pelas cidades, gente / Descalço / Me enchi de bagre
e de linguiça de miúdos / Para cima e para baixo da *Beal Street* /
Você sabe que estou cantando o blues / Sim, eu realmente / Eu
simplesmente tenho que cantar meus blues / Estou por aqui há
muito tempo / Gente, eu realmente, realmente paguei meus pecados
/ Agora o Senhor Tempo está me alcançando / Minha juventude se
foi / Eu olho no espelho todos os dias / E deixo ele me contar a
verdade / Estou cantando o blues / Sim, eles me disseram que tudo /
Seria melhor no interior / Tudo estava bem / Peguei um ônibus para
o centro, baby / Um homem cego na esquina / Pedindo uma moeda
/ Os policiais vieram e o pegaram / E o jogaram na cadeia por um
crime / Oh, eu pensei em ir para a assistência social / Para
conseguir um pouco de grãos e outras coisas / Mas uma senhora se

levantou e disse / "Você não está por aqui há tempo suficiente" / É por isso que eu tenho o blues (B.B.King: Live & Well, 1969)¹².

A canção condensa séculos de opressão racial, transformando uma experiência pessoal em uma narrativa coletiva. Já na frase de abertura, “Todo mundo quer saber por que canto o blues”, os compositores deixam claro que o blues não é uma escolha estética casual, mas sim uma linguagem moldada pela violência histórica. Essa trajetória é evocada desde a experiência da diáspora africana, presente no verso “Me trouxeram em um navio / Homens estavam sobre mim / E muitos mais com o chicote”, até a crítica ao racismo estrutural aparece de forma direta na imagem do “homem cego na esquina / Pedindo uma moeda / Os policiais vieram e o pegaram”, enquanto o sistema educacional é denunciado como um mecanismo de submissão, como se vê em “Meu filho vai crescer para ser um tolo / Não há mais espaço para ele na escola”. Nesta canção, cantar torna-se um ato político, em que a dor individual, ao ser partilhada, adquire potência coletiva. A própria estrutura dos versos, ao alternar passado, presente e futuro, aponta para a concepção do blues como uma forma de memória viva e ao mesmo tempo denúncia, lamento e promessa de resistência.

¹²Everybody wants to know / Why I sing the blues / Yes, I say everybody wanna know / Why I sing the blues / Well, I've been around a long time / I really have paid my dues / When I first got the blues / They brought me over on a ship / Men were standing over me / And a lot more with the whip / And everybody wanna know / Why I sing the blues / Well, I've been around a long time / Mm, I've really paid my dues / I've laid in a ghetto flat / Cold and numb / I heard the rats tell the bedbugs / To give the roaches some / I stood in line / Down at the County Hall / I heard a man say, "We're gonna build / Some new apartments for y'all" / My kid's gonna grow up / Gonna grow up to be a fool / Cause they ain't got no more room / No more room for him in school / Yeah, you / know the company told me / Guess you're born to lose / Everybody around me, people / It seems like everybody got the blues / But I had 'em a long time / I've really, really paid my dues / You know I ain't ashamed of it, people / I just love to sing my blues / I walk through the cities, people / On my bare feet / I had a fill of catfish and chitterlings / Up and down Beal Street / You know I'm singing the blues / Yes, I really / I just have to sing my blues / I've been around a long time / People, I've really, really paid my dues Now Father time is / catching up with me / Gone is my youth / I look in the mirror everyday / And let it tell me the truth / I'm singing the blues Yeah, they told me everything / Would be better out in the country / Everything was fine / I caught me a bus uptown, baby Blind man on the corner / Begging for a dime / The rollers come and caught him / And throw him in the jail for a crime Oh I thought I'd go down to the welfare / To get myself some grits and stuff / But a lady stand up and she said / "You haven't been around long enough" / That's why I got the blues.

E a circulação do blues no Brasil?

A análise da apropriação e transformação do blues no Brasil, durante os anos de ditadura militar, parte da compreensão de que os estilos musicais são também objetos de mobilidade cultural. Conforme argumenta Urry (2000), a mobilidade não envolve apenas o deslocamento físico de pessoas ou mercadorias, mas também a circulação de práticas culturais, formas estéticas e significados simbólicos que, ao atravessarem fronteiras geográficas e sociais, sofrem processos de reinterpretação. No campo da música popular, essa perspectiva é aprofundada por Toynbee (2000), ao demonstrar como músicos, ao se apropriarem de estilos estrangeiros, promovem um processo criativo de adaptação e transformação estética, em que os gêneros que circulam, são localmente ressignificados e ganham novas camadas de sentido histórico e cultural.

Para Gilroy (2001, p.370), “mesmo quando a rede utilizada para comunicar seu conteúdo volátil tem sido um coadjuvante na venda da música popular negra, há uma relação direta entre a comunidade de ouvintes construída no curso da utilização dessa cultura musical e da constituição de uma tradição que é redefinida aqui como a memória viva de um mesmo que é mutável”.

Neste aspecto,

as narrativas de perda, exílio e viagens que, como determinados elementos da interpretação musical, cumprem uma função mnemônica: dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social. O contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo "racial" e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa - as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade (Gilroy, 2001, p.370).

Nos Estados Unidos, músicos brancos do rock apropriaram-se do blues como uma forma de alinhamento simbólico com a expressividade do sofrimento e da marginalidade negra, ressignificando seus códigos sonoros dentro de um

contexto de rebeldia juvenil e contestação cultural. O blues, ao ser acelerado e estilisticamente transformado por artistas brancos e negros, deu origem ao que se consolidaria como rock'n'roll, gênero que rapidamente conquistou o público jovem e tornou-se símbolo de transgressão e entretenimento de massa. Embora amplamente comercializado, o rock manteve, em muitos de seus discursos sonoros e performáticos, traços de crítica social e resistência simbólica, herdados de sua matriz afro-americana. Hobsbawn (1999, p.324), afirma que

a novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou que tomavam por tais como modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça” ou “Rhythm and Blues” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos.

Portanto, o rock herdou do blues não só o estilo musical, mas também sua essência como narrativa de resistência, luta por liberdade e justiça, dando voz a marginalizados. De acordo com Mazzoleni (2012, p. 157), ele “definiu [...] as mudanças que ocorreram no período, entre as quais a aceitação progressiva dos músicos negros, o reinado da juventude, o consumismo desenfreado e o nascimento de ícones dos tempos modernos, verdadeiros reis do rock”.

Porém, mesmo com o predomínio do modelo norte-americano, após o final da Segunda Guerra Mundial onde as camadas urbanas do Rio de Janeiro viveram uma atualização dos padrões “modernos” em razão das importações (ainda no governo Dutra - 1945 a 1951), de materiais pessoais vindas dos Estados Unidos, o blues não parece ter movimentado a cena carioca e brasileira. Como descreve Tinhorão (1998, p. 307):

abertas as portas das importações, a conta das divisas obtidas pelo país durante a guerra com a venda de minérios e matérias-primas, a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos Ray-Ban, de calças Blue Jeans, pelo consumo de whisky, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (as boîtes montadas quase sempre nos subsolos de edifícios de Copacabana) e, naturalmente, pela adesão

à música das orquestras internacionais que divulgam os ritmos da moda feitos para dançar, como o fox-blue, o bolero, o bebop, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado rock'n roll.

Estas importações vindas dos EUA originaram dois importantes gêneros no Brasil: a bossa nova e o rock and roll. O impacto do aparecimento dessas duas novas maneiras de se fazer música no país foi tão grande que de certa forma não houve espaço para uma terceira corrente musical onde a angústia era a tônica. A bossa nova deu luz a letras sobre a praia, o mar e as belezas do Rio de Janeiro, enquanto que o rock se concentrou em versões de músicas sobre amores juvenis. As desoladas letras de blues e seu ritmo melancólico tiveram que esperar um momento mais sombrio para serem compreendidas no Brasil. Embora o rock já estivesse presente no país desde a década de 1950 com artistas como Celly Campello e Cauby Peixoto, e tivesse se reconfigurado nos anos 1960 através da Jovem Guarda, liderada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, nenhum desses movimentos incorporou o blues como linguagem musical ou temática central. Essa ausência pode ser atribuída ao caráter essencialmente dançante, lúdico e descompromissado de ambos os movimentos, que privilegiavam melodias românticas, ritmos acelerados e letras voltadas ao universo juvenil, distanciando-se da matriz de dor e resistência que define o blues. Afinal, o rock brasileiro desse período era, sobretudo, um produto da cultura de massa, mais interessado em entreter do que em denunciar.

O interesse dos brasileiros pelo blues aconteceu pressurosamente, de feitio tímido, somente na década de 1970 pelos artistas contraculturais¹³ do movimento intitulado Barra Rock. É importante ressaltar que de acordo com Dunn (2016, p.09),

¹³ A contracultura é uma espécie de espírito de contestação que surge como uma reação às normas, valores e instituições predominantes da sociedade, desafiando as convenções estabelecidas e buscando alternativas de pensamento, comportamento e estilo de vida. Caracterizada pela expressão artística, política e social, a contracultura representa uma subcultura que questiona as estruturas de poder, promove a experimentação, a liberdade individual e a busca por uma sociedade mais justa e igualitária. Ao desafiar as normas sociais, ela frequentemente engaja-se em movimentos políticos e sociais, buscando transformações profundas e alternativas ao *status quo*.

enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e descontentamento com sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária.

Portanto, se o blues é o lamento dos oprimidos e um grito de independência, é natural que ele tenha sido incorporado de forma mais representativa no Brasil justamente durante uma tirania por músicos contraculturais.

Barra Rock e a apropriação do blues durante a ditadura militar

O período da ditadura militar, que dominou o Brasil entre 1964 e 1985, deixou feridas profundas no povo brasileiro. Artistas eram frequentemente alvo de uma violência cruel, enfrentando perseguição, prisões arbitrárias e até mesmo tortura. O regime militar chegou ao poder alegando combater a “ameaça comunista”, mas não demorou para mostrar sua verdadeira face: calar todas as vozes que ousavam discordar e manter um controle absoluto sobre o país. Como destacou Napolitano (2004, p. 105), durante aqueles anos sombrios,

a esfera da cultura era vista como suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. [...] Capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão.

Neste contexto, os músicos eram frequentemente censurados¹⁴ por não se enquadrarem na moral e bons costumes estabelecidos pelo regime vigente. Stephanou (2001, p. 41) descreve que

a censura moral é a mais requerida e utilizada. As cruzadas moralizadoras servem para a eleição de políticos ligados a eleitorados conservadores e para desviar a atenção dos problemas reais. Ao invés de concluir que a miséria, a falta de condições

¹⁴ Embora a censura seja um tema central para compreender a produção musical durante a ditadura, este artigo não se aprofundará neste aspecto específico apresentando provas, pois existe uma diversidade de artigos e livros comprovando os fatos ocorridos.

decentes de vida, de educação, levam ao crime, este seria gerado pelos filmes de violência, pela pornografia, pela televisão.

Além da censura, a repressão também se manifestou de maneira brutal através da tortura e da violência policial. Centenas de opositores políticos foram presos, torturados e mortos pelos órgãos de segurança do Estado, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI). Essas práticas foram sistematicamente utilizadas como forma de intimidar e silenciar qualquer configuração de resistência ao regime. Foi neste contexto que o movimento Barra Rock produziu suas obras. Através de uma proposta estético-ideológica que pregava novos valores e formas de existência, esses músicos produziram um rock de caráter contestador, incorporando um amplo espectro de influências musicais em suas composições como a música brasileira, o jazz e a música europeia de séculos passados. Brandão (1990, p. 88) relata que,

[...] na esfera musical, o desbunde da contracultura iria se refletir num rock brasileiro marcado pela forte influência de modelos estrangeiros – Rolling Stones, Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, entre os preferidos – ou pela tentativa de fusão com ritmos brasileiros. Na realidade, os roqueiros brasileiros eram desprezados pelos grandes meios de comunicação e ignorados pelo grande público, com raras exceções (Mutantes, Secos & Molhados e Raul Seixas). Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros – muitas vezes sem deixar registros em vinil – mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção musical.

Além das influências do rock anglo-americano, o movimento também dialogava com a tradição do blues, incorporando elementos de sua estética e discurso contestatório. Essa conexão não apenas enriquecia sua produção musical, mas também reforçava seu caráter marginal e transgressor, transformando o blues em instrumento de crítica social dentro do contexto brasileiro. Grupos como Recordando o Vale das Maças, Módulo 1000, Novos Baianos, A Bolha e Almôndegas são alguns nomes do período que representam músicos que buscavam produzir uma arte libertária. A partir desses grupos o rock no Brasil se tornava fora dos padrões convencionais adotados pela sociedade brasileira, existindo e permanecendo integralmente à margem do

sistema e, obviamente, não vinculado às ideias do governo ditador. Nas palavras de Maciel (2004, p. 56),

o negócio era ser alternativo, marginal, ter mesmo cara de bandido. O rock pretendia ser mais do que uma revolução musical. Era existencial e, à sua maneira, político. Inspirava-se no rock internacional contestador do final dos anos 60 e confrontava com petulância o próprio rock ligado ao mercado fonográfico. Mais do que música, o som se transformou em forma de protesto, exortação e pregação de uma nova maneira de viver.

A juventude, nos momentos obscuros vivenciados na década de 1970, procurou por meio das artes e do rock o seu próprio caminho em direção à felicidade, não se deixando reprimir social, intelectual ou sexualmente. Esse tipo de atitude adotada não só pelo músico/artista, mas também pelo seu público, rompeu com os ideais de quem queria impor repressão e censura no país.

Diante dessa apropriação estética e simbólica, a análise de composições de bandas brasileiras revelará de que modo o blues foi rearticulado como forma de resistência e de construção de identidades alternativas no período ditatorial.

O blues nas obras de bandas brasileiras

Antes de seguir com as ideias do texto, é importante reconhecer as limitações desta investigação. Por tratar-se de um artigo com escopo restrito, a análise concentrou-se em um corpus reduzido, deixando em segundo plano questões relativas às identidades raciais e de gênero, presentes nos processos de apropriação musical.

Nesta pesquisa, a análise das obras foi orientada, entre outros eixos, pela referencialidade sonora, conforme proposto por Allan F. Moore (2012) em sua abordagem interpretativa da canção popular gravada¹⁵. Para o autor, parte significativa do sentido musical reside em códigos estilísticos reconhecíveis como riffs, timbres e progressões harmônicas que remetem a gêneros

¹⁵ É importante ressaltar novamente que a análise musical irá se concentrar na melodia, harmonia, ritmo e forma musical que for mais evidenciada em cada música analisada, não cabendo, portanto, análises completas de todas as obras citadas nos mesmos rigores e critérios.

historicamente situados. No caso do blues, tais elementos funcionam como sinais culturais condensados, carregando consigo associações a sofrimento, resistência e marginalização. Nas gravações dos roqueiros brasileiros esses signos sonoros do blues são mobilizados como citações estilísticas, operando como índices de um outro lugar. Ao serem recontextualizados na cena roqueira urbana brasileira sob a ditadura militar, esses elementos adquirem novos significados, muitas vezes alinhados a formas de resistência simbólica, crítica difusa ou expressões de desalento existencial.

O gesto de apropriar-se do blues não é, aqui, apenas musical: é também referencial, afetivo e político, articulando acepções de contestação que escapam à literalidade das letras. “Um sentido precioso da particularidade negra [no blues] é construído a partir de vários temas entrelaçados que culminam nesta inesperada assinatura do tempo. Eles fornecem os acentos, repousos, pausas e tons que possibilitam o desempenho da identidade racial” (Gilroy, 2001, p. 377).

Definir a primeira gravação de blues no Brasil não é uma tarefa fácil. Mais difícil ainda é precisar quando o blues foi executado ao vivo pela primeira vez em terras brasileiras. Porém, seguramente, o lamento da cultura afro-estadunidense foi difundido em nossa pátria depois que seu filho rebelde, o rock and roll, ganhara fama e se projetara como um risco para a “moral e bons costumes” aos olhos dos militares.

Portanto, talvez o primeiro blues gravado no Brasil seja a música *Meu Refrigerador Não Funciona*, dos Mutantes, no disco *A divina comédia ou Ando meio desligado*, de 1970. É importante notar que os vocais do rock brasileiro até a aparição dos Mutantes não sofriam influência direta do blues. A maioria das melodias era cantada em escala maior ou menor, enquanto que, a partir da década de 1970, as escalas pentatônicas passaram a ser utilizadas conforme músicas estadunidenses, como no caso de *Meu refrigerador não funciona*. A obra se apresenta em ritmo lento de blues e a tonalidade da obra está em Dó menor com progressão harmônica descendente, começando pelo acorde de tônica, o Cm, onde o baixo se utiliza das notas si bemol, lá bemol e sol, até

chegar a subdominante característica do blues, que, nesse caso, é o acorde de Fm. O mesmo procedimento é adotado e o baixo se desloca descendentemente contendo as notas mi bemol e ré, saltando até o outro acorde característico do blues, que é a dominante, nesse caso, o G7.

Nessa obra, com parte da composição cantada em inglês, a cantora Rita Lee projeta um canto extremamente comovido, como as grandes cantoras de blues. A letra¹⁶ é um lamento como os tradicionais blues estadunidenses e expressa sentimentos de falta e busca por amor e conforto emocional. Porém, como de costume para Os Mutantes, a banda se concentrou no deboche e deferiu uma frase em português que parece não ter sentido com o restante da letra. A frase título da música, “meu refrigerador não funciona”, parece ser o motivo de tanta angústia que a cantora distribui ao longo da obra. Quiçá pela música ser veiculada durante a ditadura militar, tempos de censura e repressão, pode-se entender que assim como os artistas de blues usavam metáforas para denunciar seus feitores, em um país comandado pelo autoritarismo, era melhor, em alguns casos, não dizer a verdade para não sofrer represálias.

Xmas Blues do Som Imaginário é outro blues brasileiro que marca o movimento Barra Rock. Lançada no ano de 1971 no álbum homônimo, possui uma letra que fala sobre uma noite de natal trazendo um caráter divertido para o gênero. O ritmo, a harmonia e o arranjo são claramente influenciados pelo blues clássico ouvido nas décadas de 1950 em Chicago. Neste caso, a música não parece ser nenhuma crítica, mas é importante citá-la pela melodia, ritmo e harmonia comuns no blues, demonstrando a presença do gênero em terras brasileiras. Conforme Muggiati (1995, p. 27) descreve

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a

¹⁶ Meu Refrigerador Não Funciona: I feel good / Yeah / I feel lite (Light?) / Now, you know that I'm no good alone / No good alone, I miss you / Baby, tell me baby / Tell me baby, tell me baby / Say you do baby / I know one thing you don't / Try my money / Try my honey / My honey, my honey, my honey / Try to get someone lovin' baby / Someone lovin' / Try me late tonight / Don't say maybe tonight, yeah / Try everything you want / But try me, try me baby / I feel good / I feel lite (light?) / Singing our song / Meu refrigerador não funciona (A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado, 1970).

agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar.

Portanto, *Xmas Blues* e outras composições abordadas aqui podem seguir com estas interpretações, como é o caso de *Deusa Sombria*, de 1974, da banda Perfume Azul do Sol. As frases do piano e o ritmo executado pela bateria denunciam o gênero. A letra diz o seguinte:

Cuidado com a morta solidão dos sentidos / O corpo gelado flutuando no vácuo / A pinta de sangue repuxando o riso / O roxo do beijo do vampiro da noite / o olho de prata tocando você / Ao redor do seu corpo / o véu das almas desfeitas / A luz da grinalda / Disfarçando a mortalha / Cuidado com a lua, na maré em retorno / Cuidado com a morta, seu terceiro sorriso / Cuidado com a lua, na maré em retorno / Cuidado com a morta, e seu canto passado (Perfume Azul do Sol, 1974).

A letra mergulha o ouvinte em um clima denso e misterioso, repleto de imagens que perturbam e inquietam. A expressão “morta solidão dos sentidos” transmite um vazio angustiante, como se a alma estivesse presa em um isolamento sem fim. Já o “corpo gelado flutuando no vácuo” evoca a figura de alguém desamparado, sem chão, como um morto à deriva ou um ser abandonado à própria sorte. E quando surge o “olho de prata tocando você”, há uma sensação de que algo, ou alguém, observa de forma ameaçadora, como se o medo estivesse sempre à espreita.

Essas metáforas carregam um ar sobrenatural presente no blues estadunidense, mas também apresentam a realidade sufocante da ditadura. A solidão esmagadora, a violência silenciosa e a constante sensação de estar sendo vigiado refletem o terror que muitos viveram naqueles anos sombrios. Até mesmo a “lua na maré em retorno” pode ser lida como um presságio à volta de tempos turbulentos ou o retorno de um perigo que se achava adormecido. E a “morta”, afinal, pode ser tanto as vítimas silenciadas pelo regime quanto o próprio fantasma da opressão, que insiste em assombrar o presente.

Ainda em 1974 a banda Made In Brazil lançou no disco homônimo o blues *Vamos Todos à Festa*. Com ritmo típico do gênero, em andamento lento e

arrastado, a letra relata trechos que falam da luta e da resistência contra a opressão. O poema sombrio é descrito da seguinte maneira:

Hey, hey / Querida ouça / Os ratos do meu deserto coração / Estão comemorando e convidando / Abutres e serpentes / Que esperam meu erro fatal / Para começar o banquete / E depois da devastação total / Eu pergunto, querida / Você fotografará / Toda a minha alma / E isso me dá uma dor terrível / Ainda estou vivo / Querida, cuidado / Pois os ratos conseguem resistir a tudo / Sei que seus negros pensamentos / Se proliferam, crescem e engordam / Com furor e profunda dor / Sei que ao menor sinal / Eles me enterrarão vivo / Sem tempo sequer de tossir / Mas quem sou eu, afinal / Que à espera da morte só faço viver / Ainda estou vivo / Olha aqui, criança / Agora que começou a sangrar / Vejo que você sorri / No seu rosto belo e conformado / Só vejo pensamentos deformados / Não sei se é bom ser vegetariano / Mas a carne é tenra e fraca / Agora vamos mais devagar / Pois já estamos exaustos / E quem morreu não fui eu / Foram os ratos / Foram os horrorosos esses ratos / Esses ratos (Made In Brazil, 1974).

A atmosfera nebulosa e opressiva descrita na obra pode refletir as condições de medo, repressão e incerteza vividas durante a ditadura militar no Brasil. As referências aos “ratos do deserto coração” e aos “abutres e serpentes” podem simbolizar as forças tirânicas e corruptas que se alimentam do sofrimento e da vulnerabilidade do povo. O medo de ser enterrado vivo e a sensação de estar constantemente sendo observado ou perseguido se relacionam aos sentimentos de paranoia e impotência experimentados por muitos sob o regime autoritário. Além disso, a melancolia e a angústia presentes na composição são características frequentes do blues.

Para citar mais uma obra brasileira de bandas do movimento Barra Rock nesse segmento, a composição Blues, do álbum *Em Busca do Tempo Perdido* de 1975 da banda O Peso, também se destaca. A obra utiliza uma gaita de boca ou harmônica, instrumento característico do blues, e a blue note, uma nota cantada ou tocada que não está presente na escala de origem europeia utilizada corriqueiramente na música desde o século XVIII. A blue note é o acréscimo de uma terça menor numa escala maior e também uma quinta diminuta numa escala menor. Essas notas juntamente com a sétima menor fazem com que a escala e, conseqüentemente, a melodia da música, tenha um som

distintivamente “triste” e melancólico. A própria palavra “blues”, em inglês, é sinônimo de melancolia. Wisnik (1999, p. 215) destaca que

[...] o blues resulta harmonicamente de uma sobreposição singular do sistema tonal com o sistema tonal modal. Combinam-se nele a escala diatônica e as cadências tonais com uma escala pentatônica (marca africana mixada com as bases da música europeia). O resultado dessa combinação é uma ambivalência entre o modo maior e menor particularmente sensível naquelas blue notes inconfundíveis e penetrantes [...].

A composição da banda O Peso também carrega (em notas cantadas) a técnica de glissando, que consiste em deslizar suavemente de uma nota para outra, criando um efeito de transição muito comum no blues. Sua letra parece expressar a frustração de alguém que se sente desvalorizado e usado em um relacionamento, tema comum nos blues estadunidenses. O eu lírico questiona se seria mais desejado se fosse rico, sugerindo que o parceiro(a) valoriza mais a riqueza material do que o amor verdadeiro. Diante disso, o eu lírico decide partir, afirmando que não está disposto a ser explorado dessa maneira.

A letra diz o seguinte:

Se eu fosse um homem rico / Será que você gostaria mais de mim?
/ Se eu fosse um homem rico / Será que você gostaria mais de mim?
/ Meu amor eu dou de graça / Mas você cobra tudo mesmo assim
/ Por isso baby eu vou me embora vou dar o fora daqui / Vou me embora vou dar o fora daqui / Eu estou pra você, baby / Mas você não está para mim (Em Busca do Tempo Perdido, 1975).

Rita Lee se aventurou mais uma vez no blues em 1975, desta vez com a banda Tutti-Frutti. A composição intitulada *Cartão Postal* foi lançada no disco Fruto Proibido e é fortemente influenciada pela música dos EUA. As frases de pergunta e resposta utilizadas na guitarra, o ritmo de blues e a harmonia utilizando acordes maiores com sétimas menores estão presentes na composição. Sua letra pode ser interpretada como uma reflexão sobre a efemeridade da vida e das relações humanas, evocando sentimentos de despedida, saudade e esperança, temas comuns no blues.

A poesia contida na canção é a seguinte:

Pra que sofrer com despedida? / Se quem parte não leva / Nem o Sol, nem as trevas / E quem fica não se esquece tudo o que sonhou / Eu sei, tudo é tão simples que cabe num cartão postal / E se a história de amor não acaba tão mal / O adeus traz a esperança escondida / Pra que sofrer com despedida? / Se só vai quem chegou / E quem vem vai partir / Você sofre, se lamenta / Depois vai dormir / Sabe, alguém quando parte é porque outro alguém vai chegar / Num raio de lua, na esquina, no vento ou no mar / O adeus traz a esperança escondida / Pra quê? / Sabe, alguém quando parte é porque outro alguém vai chegar / Num raio de lua, na esquina, no vento ou no mar / Pra que querer ensinar a vida? / Pra que sofrer? (Fruto Proibido, 1975).

Embora não faça referência direta à ditadura militar brasileira, suas temáticas de despedida e renovação podem ser relacionadas às experiências vividas durante esse período sombrio da história do Brasil. Assim como o blues expressava as dores e os desafios enfrentados pela comunidade negra nos Estados Unidos, essa música pode ser vista como uma figuração de expressar as angústias e incertezas vivenciadas sob um regime autoritário. A sensação de despedida e a busca pela esperança escondida podem refletir o desejo de superar adversidades e encontrar uma luz no fim do túnel, mesmo em meio à opressão e à incerteza. A ideia de que alguém parte para dar lugar a outro alguém pode ser interpretada como uma metáfora para a ideia de renovação e resistência, sugerindo que, apesar das despedidas e das perdas, sempre há espaço para a chegada de novas oportunidades e novas esperanças.

Em 1976 a banda Made In Brazil voltou com mais uma composição no estilo blues, com harmônica e guitarra slide, também típica desde o surgimento do blues. Os dois instrumentos juntamente com o andamento lento do início da obra trazem uma atmosfera melancólica. Porém, quando o eu lírico diz na letra que poderão ser felizes novamente, o andamento se torna moderado e dançante, aludindo diversão e felicidade. A música *Os Bons Tempos Voltaram* está presente no álbum *Jack, o Estripador* e possui uma letra que relata que o eu lírico gostaria de ser feliz como no passado e tem esperança que “os bons tempos voltarão”. A temática pode ser simplesmente entendida como uma volta de um casal que foi apaixonado e que poderia se relacionar novamente, mas também pode ser entendida como uma idealização de um passado onde não

existia ditadura e os jovens poderiam frequentar shows e passear tranquilamente em espaços públicos sem se preocupar com a repressão militar.

A letra diz:

Veja, você se esqueceu / Não sei porque / Nós já fomos tão felizes /
Recorda o que passou / Queria vê-la outra vez / E juntos sermos
felizes talvez / Passear no parque / Deitar na grama / Tomar uma
coca / E assistir um show de Rock com você / Com você, com você
/ Eu só queria, eu só queria ter você / Enfim pensamos em nós /
Vivemos o dia de hoje / Sem ligar pro amanhã / Os bons tempos
voltaram / Os bons tempos voltarão / Os bons tempos voltaram /
Sempre sempre sempre sempre / Adoro você, eu adoro você /
Adoro você baby, baby, baby (Jack, O Estripador, 1976).

A *Made In Brazil* lançou mais um blues em 1978 no álbum *Pauliceia Desvairada*, a composição *Eu Vou Estar Com Você* é um blues com elementos das baladas de rock iniciais da década de 1950. A música havia sido gravada em 1977 no *Massacre*, álbum censurado na íntegra pelos militares. Os shows da banda naquele ano também foram censurados e o equipamento da turnê foi confiscado. O disco só foi comercializado em 2005. A composição possui a seguinte letra:

Hoje à noite quando eu te encontrar / Vamos ter muito o que falar /
Vamos ter muito o que fazer / À noite , toda a noite / Eu vou estar
com você / Eu vou estar com você / Com você Yeh , yeh / Já são
seis horas da tarde / Estou terminando de estudar / Já estou
pensando em você / A noite , toda a noite / Eu vou estar com você
(Pauliceia Desvairada, 2005).

A composição faz uso da tradicional harmônica presente em clássicos do blues. Além disso, vocal, piano, guitarras, contrabaixo, bateria e instrumentos de sopro fazem parte da instrumentação da canção. A sensação de expectativa e desejo, refletindo a alegria e a ansiedade de encontrar alguém especial é a tônica da obra. Nos primeiros versos, a repetição da ideia de que “vamos ter muito o que falar” e “vamos ter muito o que fazer” sugere uma conexão íntima entre as duas pessoas, indicando que o encontro não é apenas um momento, mas uma oportunidade para compartilhar experiências e emoções significativas. A frase “à noite, toda a noite” enfatiza a proximidade e a intimidade que se espera durante esse encontro. A reafirmação “eu vou estar

com você” destaca um compromisso emocional, evidenciando a importância da presença mútua. O elemento do cotidiano aparece na menção das “seis horas da tarde” e de estar “terminando de estudar”, criando um contraste entre a rotina diária e a expectativa pelo encontro. Essa transição revela como a pessoa está mentalmente focada na outra, mesmo enquanto realiza atividades comuns, ilustrando a ansiedade que pode surgir em antecipação a um momento especial. Em suma, a letra captura de maneira simples, mas eficaz, a alegria e a expectativa de um encontro romântico, destacando a importância das conexões emocionais, demonstrando que mesmo em tempos de ditadura, artistas refletiam livremente sobre o estilo e a forma de passar sua mensagem. Por isso, o blues, neste caso, não se limitou a sua tradicional atitude, e acabou projetando o frescor de um amor juvenil.

Por sua vez, *Blues do Adeus* caminha por outra perspectiva. Na composição do disco *Mudança de Tempo*, de 1978, a banda O Terço também utiliza o blues como estilo para a composição. A música possui o ritmo e instrumentação característicos do blues e uma letra que parece expressar um sentimento de desapego e despedida, sugerindo uma ruptura iminente ou uma partida inevitável.

A letra diz:

Não vá dizer que eu não falei / Quando você quiser me ouvir / Eu não estarei mais aqui / Não vá dizer que eu calei / Quando você quiser me ouvir / Eu não estarei mais aqui / Já faz muito tempo que parou a chuva / Agora o momento é muito importante / Pra que fique sempre por aqui / Diga a eles que / Eu vou me embora / Eu vou me embora / Tenho o mundo pra correr / Eu vou me embora / Eu vou me embora / Já não vale a pena ficar / Não vale a pena, não (Mudança de Tempo, 1978).

As frases enfáticas “Não vá dizer que eu não falei” e “Não vá dizer que eu calei” podem transmitir uma sensação de urgência para ser ouvido e compreendido antes que seja tarde demais. Essa mensagem pode ser conectada à experiência do blues nos Estados Unidos durante períodos de opressão e injustiça social. As letras de blues frequentemente abordavam temas como solidão, perda e deslocamento, refletindo a sensação de estar à margem da

sociedade. Na conexão com a ditadura militar no Brasil, essa composição pode ser interpretada como uma manifestação de descontentamento e desejo de escapar de um ambiente opressivo e repressivo. Assim como o blues foi um meio de resistência nos Estados Unidos, essa música pode representar um clamor por liberdade e autodeterminação em face da tirania. O desejo de “ir embora” pode simbolizar a busca por um lugar de paz e segurança, longe das garras do autoritarismo.

As análises realizadas permitem refletir sobre o papel da música como espaço de transgressão cultural, especialmente em contextos de repressão política. A seguir, apresentam-se as principais conclusões desta investigação.

Considerações finais:

Neste estudo, a investigação das obras partiu, entre outras perspectivas, da noção de intertextualidade sonora, tal como desenvolvida por Allan F. Moore (2012) em sua análise hermenêutica da canção gravada. Dessa forma, camadas significativas de sentido na música emergem de convenções estilísticas identificáveis como padrões rítmicos, técnicas instrumentais e escalas, por exemplo, e dialogam com tradições musicais historicamente situadas. No blues, tais convenções assumem um caráter sógnico particular, encarnando não apenas uma linguagem musical, mas toda uma carga de experiências coletivas ligadas à opressão e resiliência.

Quando ressignificados pelos roqueiros brasileiros dos anos 1970, esses elementos do blues transcodificam-se: em alguns casos mantêm seu conteúdo cultural original enquanto passam a circular como signos de rebeldia adaptados ao contexto autoritário local. A incorporação dessas matrizes sonoras vai além do empréstimo estético que constitui um ato de filiação cultural que, através da sonoridade em si e das letras, estabelece pontes entre a marginalidade do blues norte-americano e os protestos velados da juventude brasileira.

A análise empreendida ao longo deste artigo permitiu demonstrar que mesmo que os artistas não tenham feito isto de forma consciente (ponto para

futuras pesquisas), a apropriação do blues por músicos do movimento Barra Rock, durante a ditadura militar brasileira, não foi um mero exercício de transposição estética ou uma reprodução acrítica de modelos musicais estrangeiros. Ao contrário, tratou-se de um processo de ressignificação simbólica, em que elementos característicos do blues, tanto em sua dimensão sonora quanto temática, foram reinterpretados e adaptados a um contexto social, político e cultural profundamente distinto daquele que marcou sua origem afro-americana.

Ao examinar as obras de artistas como Os Mutantes, Made in Brazil, Perfume Azul do Sol, O Peso, O Terço e Som Imaginário, observou-se que o blues, ao atravessar fronteiras geográficas e culturais, em parte, manteve sua vocação de linguagem da dor, da resistência e da expressão de subjetividades em conflito. No ambiente repressivo dos anos 1970, a estética blues se tornou, ainda que de maneira muitas vezes codificada e indireta, uma ferramenta de crítica social, de denúncia velada e de construção de identidades contraculturais. Essa dimensão transgressora, herdada de sua matriz afro-americana, foi potencializada no Brasil por meio de letras ambíguas, harmonias melancólicas e uma sonoridade que desafiava os modelos hegemônicos da música comercial da época.

Do ponto de vista historiográfico, este trabalho também evidencia a importância de ampliar o campo de estudos sobre música e resistência no Brasil, indo além dos tradicionais enfoques centrados exclusivamente na canção de protesto da MPB. A inserção do blues na produção roqueira brasileira da década de 1970 amplia as possibilidades de leitura sobre os modos como a juventude urbana construiu suas formas de enfrentamento simbólico ao autoritarismo, seja por meio da estética, da performance ou da linguagem musical.

Entretanto, cabe reconhecer as limitações desta pesquisa. Por se tratar de um artigo com escopo delimitado, optou-se por uma análise focalizada de um corpus reduzido, sem o aprofundamento em aspectos como a performance ao vivo, a recepção pelo público ou as políticas de mercado fonográfico que

também influenciaram a circulação dessas obras. Do mesmo modo, a questão das identidades raciais e de gênero dentro desse processo de apropriação musical permanece como uma agenda aberta para investigações futuras.

Por fim, a investigação sobre o blues no Brasil, especialmente em sua vertente vinculada ao Barra Rock, revela não apenas um fenômeno musical, mas um processo histórico-cultural de mobilidade e ressignificação estética que dialoga com as contradições políticas de seu tempo. Mais do que um gênero musical importado, o blues se constituiu, no Brasil da ditadura, como um campo musical novo e, à sua maneira, de resistência, de elaboração de angústias coletivas e de afirmação de novas sensibilidades políticas e culturais. Ao trazer à tona essas conexões, este artigo busca contribuir para o alargamento das fronteiras analíticas da História Cultural da Música Popular Brasileira, incentivando novas pesquisas sobre a relação entre sonoridades transnacionais e contextos locais de resistência.

Referências

ANDERSON, James D. *The Education of Blacks in the South, 1860-1935*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

B. B. KING: *Live & Well*, New York City, BluesWay 1969.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: Ed. The University of North Carolina Press, 2016.

FERNANDES, Luiz E. e MORAIS, Marcus V., *Os EUA no século XIX* in: Karnal, História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI, 2007.

FREMON, David K. *The Jim Crow laws and racism in American history*. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers, 2000.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

LEAD BELLY: *The Smithsonian Folkways Collection*, USA (5 CDs, Box Set), 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. *Malditos por opção. Superinteressante* - Rock brasileiro anos 70, São Paulo, ed. esp., v. 2, p. 55-61, nov. 2004.

MADE IN BRAZIL. *Jack, O Estripador*, São Paulo: RCA Victor, 1976.

MADE IN BRAZIL. *Made in Brazil*, São Paulo: RCA Victor, 1974.

MADE IN BRAZIL. *Paulicéia Desvairada*, São Paulo: RCA Victor, 1978.

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Routledge, 2012.

MILLER, Manfred. *O blues na atualidade*. In: BERENDT, Joachin-Ernst. *História do Jazz*. São Paulo: Abril, 1975.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)*. In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

OLIVER, Paul. *The story of the blues*. Dexter, Michigan: Northeastern University Press, 1998.

OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

O PESO. *Em Busca do Tempo Perdido*, Rio de Janeiro: PolyGram, 1975.

OS MUTANTES. *A divina comédia ou ando meio desligado*, São Paulo: Polydor, 1970.

O TERÇO. *Mudança de Tempo*, Rio de Janeiro: Copacabana, 1978.

- PERFUME AZUL DO SOL. *Nascimento*, São Paulo: Polysom, 1974.
- RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Fruto Proibido*. São Paulo: Som Livre, 1975.
- RODRIGUES, Nelio. *Histórias perdidas do rock brasileiro*, vol 1. Rio de Janeiro: Nitpress, 2009.
- SAGGIORATO, Alexandre. *Barra rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Passo Fundo: Méritos, 2021.
- SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*, São Paulo: Odeon, 1971.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.
- TOYNBEE, Jason. *Making popular music: musicians, creativity and institutions*. London: Arnold Publishers, 2000.
- URRY, John. *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 3 de julho de 2025
Aceito em: 5 de setembro de 2025