

O BLUES E O DIABO: UM ENCONTRO NA ENCRUZILHADA

Felipe Cittolin Abal¹

Gerson Luís Trombetta²

1. Música, linguagem e história: considerações metodológicas

Assumir a idéia que a música é portadora de elementos que sintetizam a mentalidade de certa época histórica implica considerá-la como pertencente a um fenômeno mais amplo, denominado linguagem. Implica também distingui-la das linguagens não musicais. Normalmente utilizamos o termo linguagem para designar atividades de fala vinculadas a um sistema de sentido. A essa linguagem podemos denominar de *verbal*. A linguagem verbal tem em comum com a linguagem musical a característica de ser sonora, distinta de outras linguagens baseadas, por exemplo, na percepção visual, tais como a linguagem gráfica, pictórica, cinematográfica, de sinais, etc. Para Schurmann (1989, p.9), “no domínio geral da *linguagem*, portanto, se localizaria um campo específico das *linguagens sonoras*, um âmbito no qual caberia distinguir entre *linguagem verbal* e a *musical*” (grifos do autor). A linguagem musical, assim, poderia ser definida como um sistema (linguagem) sonoro não verbal.

A inclusão da música no conceito de linguagem, para muitos, é insustentável ou, ao menos, bastante polêmica. Para Langer (2004, p.103-104), por exemplo, “a linguagem, na acepção estrita, é essencialmente discursiva”, o que a difere do simbolismo sem-palavras, que é “não-discursivo e intraduzível, não admite definições dentro de seu próprio sistema e não pode transmitir diretamente generalidades”. Como a música não consegue reunir um “corpo de significados” mutuamente relacionáveis, como num discurso, não poderia ser considerada

¹ Professor na Faculdade de Direito da Universidade de Passo Fundo e Mestrando em História pela Universidade de Passo Fundo. E-mail: felipe.abal@terra.com.br

² Doutor em Filosofia e professor do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo/RS. E-mail: gersont@upf.br

uma linguagem. Numa direção diferente da tese de Langer, as discussões ligadas à comunicação social apontam para a idéia que efeitos importantes de comunicação ocorrem na ausência de verbalização, o que poderia incluir também a música.

As intenções do presente trabalho não atingem o propósito de examinar a fundo os aspectos lingüísticos da música ou a sua vinculação a sistemas de sentido fixos. Interessa aqui, principalmente, examinar o caso do Blues e suas conexões com a “ruptura” ou seu “agente simbólico”, o diabo.

2. Blues: elementos históricos

“Eu e o diabo, estávamos andando lado a lado”. Assim começa a segunda estrofe de “*Me and the Devil Blues*”, do mítico bluesman Robert Johnson. A relação do blues com o diabo remonta às suas origens. Ante mesmo do surgimento do blues, o jazz chegou a carregar este rótulo.

Na década de 1920 o jazz tomava conta das rádios norte-americanas com grande força. Era época das chamadas “*big bands*”, que contavam com diversos instrumentos e eram conduzidas por maestros. Na década de 1930, chamada de “a era do swing”, o jazz sofreu algumas alterações, tornando-se menos clássico e passando a ser mais dançante. Os palcos e as capas dos discos eram tomados, em sua maioria, por artistas brancos, como Al Jolson e Benny Goodman, e as composições de George Gershwin (WHITLEY, 1999).

Alguns negros conseguiram romper o preconceito racial, destacando-se Duke Ellington e Bessie Smith. A introdução deste ritmo negro no cenário popular norte americano, por evidente, não foi bem aceita. Católicos, protestantes e conservadores não demoraram a rotular aquele ritmo novo, que levava os jovens a bater seus pés incessantemente e desejar dançar, como o “ritmo do diabo”.

Na década de 1920 surgia, paralelamente, algo novo, derivado dos descendentes de escravos do sul dos Estados Unidos, que iria ser a influência importante para músicos nos próximos noventa anos: o blues. As condições precárias e as dificuldades financeiras e

amorosas eram o mote predileto dos compositores de blues. Nas palavras do músico Leon Redbone: “O blues não é nada além de um homem bom sentindo-se mal”.

Ao contrário de seu “irmão”, o jazz, o blues não necessitava de grandes bandas com vários instrumentos e composições intrincadas. Bastava um cantor razoável, um violão e uma tristeza a ser compartilhada. O blues era oriundo da África, feito por negros e para negros. Por este motivo, mais do que o que ocorrera com o jazz, o blues se tornaria um ritmo associado com o diabo e o demônio, um reflexo do preconceito racial, social e de ruptura cultural. Os músicos de blues não tentaram se separar deste conceito e, em determinados momentos, até mesmo o abraçaram.

3. Da escravidão à liberdade: o sofrimento dos negros no sul dos Estados Unidos

O cantor de blues Booker White, quando perguntado sobre as origens do ritmo, respondeu da seguinte forma: “Você queria saber de onde o blues veio. O blues veio de trás de uma mula. Agora, você pode ouvir blues sentado na mesa enquanto come. Mas o início do blues é caminhando atrás de uma mula, nos tempos da escravidão” (OAKLEY, 1997, p. 88).

Alguns autores não consideram que a origem do blues se deu com a escravidão, já que o ritmo, como hoje é conhecido, não era o mesmo cantado pelos escravos enquanto colhiam algodão. Ocorre que é impossível dissociar qualquer elemento da cultura afro-americana (seja na América do Sul, Central ou do Norte) de suas raízes fixadas no terreno da escravidão. O blues é, indubitavelmente, um ritmo negro e, portanto, para que possamos iniciar uma análise a seu respeito, é preciso que se comente brevemente sobre a vida dos negros que chegavam aos Estados Unidos como escravos e sua posterior libertação.

No século XVII, as plantações do sul necessitavam de mão de obra, a qual não podia ser fornecida exclusivamente pelos trabalhadores brancos. Em 1661, a Virginia legalizou a escravidão, sendo seguida em pouco tempo pelas demais colônias. Durante a Guerra da Independência (1775-1783) os estados do norte declararam a escravidão ilegal, mas os do sul não agiram da mesma forma. Mesmo quando o tráfico de escravos foi abolido oficialmente, em 1807, a escravidão não terminou no sul, chegando ao absurdo de serem criadas “fazendas

de reprodução”, em que homens e mulheres saudáveis eram usados para a procriação de mais escravos (OAKLEY, 1997, p. 14).

Os escravos eram completamente privados de sua cultura, eram obrigados a abraçar o cristianismo, os costumes dos brancos e impedidos de cantar suas músicas. Para se esquivarem da privação de sua música, os escravos utilizavam um recurso simples e eficaz, cantando “canções de trabalho”. Enquanto laboravam nas plantações, um “gritador” (*holler*, em inglês) dava um grito ritmado e longo, que era respondido por outro trabalhador em diverso lugar do campo. Isso se transformava em músicas coletivas, cantadas por todos os escravos (DAVIS, 2003, p. 33). Alguns pesquisadores se recusam a reconhecer as canções de trabalho como um antepassado do blues, pela impossibilidade de se ter acesso às músicas originais, uma vez que estas nunca foram gravadas.

Com o fim da escravidão, o público branco se tornou interessado na música dos negros, porém, esta chegava aos ouvidos dos brancos não através dos próprios negros, mas pelos “*Nigger Minstrels*”. Esses personagens eram homens brancos que pintavam seus rostos de preto e se vestiam da mesma forma que os negros, em alguns momentos os representando com certa seriedade e, na grande maioria das vezes, de forma satírica e preconceituosa (DAVIS, 2003, pp. 37-38). O negro não refletia nestes espetáculos os horrores da escravidão, da pobreza e da fome. O “*Old Darky*” era um personagem simples, dançante e feliz que, ao mesmo tempo em que distraía a audiência branca, deixava os espectadores com um sentimento de superioridade frente aos negros (PADGETT, 2010).

O primeiro músico a ver possibilidades comerciais no blues foi W.C. Handy, um regente de bandas branco. Ele foi a terceira pessoa em um ínterim de poucos meses a publicar uma música com “blues” em seu título: é a famosa “*Memphis Blues*”, de 1912. Naquela época, o blues envolvia uma ampla gama de músicas, como as canções de trabalho, músicas românticas, baladas e também as conhecidas como “*devil songs*”³, mas, nenhuma delas era o blues como conhecemos hoje (OAKLEY, 1997, pp. 40-41).

Samuel Charters afirma que “foi nos condados no delta do Mississipi que o primeiro blues foi cantado” (*apud* OAKLEY, p. 43). Isto se deu em algum momento da década de 1890, apesar de não ser possível se afirmar com absoluta certeza quem “inventou” o blues ou

³ Músicas que levavam a palavra *devil* em seu título.

onde. O blues eclodiu em diversos pontos ao mesmo momento, representando uma verdadeira convulsão cultural.

O que importa, no presente estudo, é marcar como foi a visão exterior deste ritmo, tocado em bares e que se reportava em suas letras ao diabo, ao sexo, à traição e às situações de pobreza e desamparo, enquanto a música gospel, tão rítmica e bela quanto o blues, se restringia às louvações religiosas, à aceitação do sofrimento humano e da cultura branca. Os barracos onde o blues começou a se transformar de uma expressão pessoal em uma forma de entretenimento musical eram as chamadas *juke houses*. *Juke* é uma palavra de origem africana e significa “ímpio, desordeiro, demoníaco” (DAVIS, 2003, p. 47).

A Igreja deu à comunidade negra um contexto onde se colocar, um local onde todos podiam compartilhar suas alegrias e tristezas, além de criar lideranças dentro da comunidade. Havia, porém, um mundo paralelo de divertimento mundano, um mundo onde o blues era cantado. A música era considerada “pecaminosa” ou “a música do diabo”. As crianças sempre eram avisadas pelos seus pais para se manterem longe do blues (OAKLEY, 1997, p. 46).

A cantora de blues e gospel Vernell Townsend certa vez disse (OAKLEY, 1997, p.47):

Eu ouço as pessoas ouvirem durante os anos, “Oh, isso é música do diabo”, e então eles me citam a Bíblia, você sabe. Eles dizem, “Porque a Bíblia diz ‘Faça sons alegres para o Senhor!’”, você sabe? Eles te dão esta razão. Ela fala isso, mas não diz que tipo de sons alegres se deve fazer para o Senhor. O blues pode ser tanto alegre quanto espiritual.

Como se pode ver, a visão diabólica do blues não é uma questão metafísica, espiritual, mas essencialmente cultural. Em um mundo pós Primeira Guerra Mundial, ainda respirando ao longe o gás mostarda que vitimara milhares de soldados, o blues era, em primeiro lugar, uma música que vinha dos negros, dos pobres e dos marginalizados, trazendo consigo um forte elemento de ruptura baseado em dois fatores: primeiramente, a elite branca, que via os negros como inferiores, sem alma e desumanizados, se via frente a letras que expunham o dia a dia de pobreza, dor e sentimentos feridos, feitas por negros e para negros, sem qualquer intenção de agradar os seus outrora “senhores”. O *bluesman* Houston Stackhouse, em uma de suas entrevistas, afirmou (OAKLEY, 1997, p. 47): “Pessoas trabalhadoras, sendo mal tratadas

e abusadas – Eu acredito que é dali que o blues vem, você sabe... Bem, o blues vem dos negros... O blues vem das pessoas de cor. É dali que eu digo que ele vem.”

Em segundo lugar, o blues era um entretenimento mundano, carnal, um convite para os prazeres do corpo, em contraponto à música destinada ao Senhor, a Deus, que deveria ser feita unicamente voltada para o campo espiritual e não para as ansiedades diárias. Para se exemplificar essa qualidade secular do blues, basta observar a primeira estrofe da clássica música “*I Just Want to Make Love to You*”, de Muddy Waters:

Eu não quero
Que você seja escrava
Eu não quero
Que você trabalhe o dia todo
Eu não quero
Que você seja sincera
Eu só quero fazer
Amor com você

O blues representou uma ruptura dentro de uma sociedade religiosa, racista e oligárquica como a que existia na época. O blues não se sujeitava às restrições impostas, não trazia uma união, mas uma separação da ordem vigente. O blues não era divino, simbólico, agregador. O blues era a música do diabo.

4. Robert Johnson

A lenda que circunda a figura de Robert Johnson é contada há mais de sete décadas e sempre que é transmitida a um neófito do blues, uma curiosidade é despertada. Quem seria esta pessoa que teria realizado um enorme sacrifício em nome de sua arte? Apesar do esforço de diversos autores, a vida de Robert Johnson ainda é cercada de mistérios. O que podemos

colocar são meras presunções e, em diversos momentos, é difícil distinguir o mito do ser humano.

Robert Johnson nasceu no dia 8 de maio de 1911 em Hazlehurst, no Mississippi. Sua mãe, Julia Dodds, era casada com Charlie Dodds (que posteriormente mudou seu sobrenome para Spencer), Robert, porém, era fruto de um caso de Julia com um homem chamado Noah Johnson. Isto, no entanto, não impediu que a criança fosse registrada como Robert Spencer. Ainda bebê, Robert e sua mãe se mudaram para Memphis para se juntar ao seu marido e todos viveram por algum tempo com ele, sua amante e os filhos que tinha com esta. Por volta de 1918, Julia deixou Charlie e se mudou com o filho para Robinsonville, onde os dois passaram a viver com o novo marido de Julia, Willie “Dusty” Willis. Em meados dos anos 20, Robert descobriu quem era seu pai real e começou a se apresentar como Robert Johnson (DELTAHAZE, 2010).

Enquanto em Robinsonville, o interesse de Robert pelo blues aflorou e ele conheceu dois *bluesmen* que o influenciaram profundamente: Son House e Willie Brown. O jovem Robert Johnson seguiu os dois e tentou aprender o máximo que pode com eles, se tornando um músico de razoável técnica (OAKLEY, 1997, p.199). Por volta de 1930, Robert Johnson deixou sua cidade e passou a vagar pelo Delta do Mississippi. Quando retornou, sua habilidade com o violão havia melhorado incrivelmente, superando seus mestres. Robert começou a tocar nas ruas e em bares e se tornou um músico conhecido (RJBF, 2010). Aqui morria o homem para nascer o mito.

A lenda sobre Robert Johnson diz que em uma madrugada, pouco antes da meia-noite, Robert foi até uma encruzilhada, na intersecção da U.S. Highway 61 com a U.S. Highway 49, com seu violão em punho e aguardou. Pouco tempo depois, surgiu um homem vestido de preto, que tocou seu ombro e pegou seu violão. Depois de ter realizado alguns acordes e afinado o violão, o homem devolveu o instrumento a Robert. O pacto havia sido realizado. Robert Johnson havia trocado sua alma por uma perícia musical inigualável (DAVIS, 2003, p. 129).

O mito cresceu ainda mais devido a alguns fatores a respeito da figura de Johnson que podiam ser tidos, na época, como reflexos do demônio: Ele tinha catarata em um olho (que lhe dava uma aparência estranha), frequentemente tocava de costas para o público (o que fazia

com que muitos acreditassem que ele tinha algo a esconder) e utilizava afinações alternativas em seu violão (a afinação supostamente realizada pelo diabo) (DAVIS, 2003, p. 129).

Em 1936, Robert Johnson gravou dezesseis faixas entre os dias 23 e 27 de novembro, no Hotel Gunter, em San Antonio, Texas e, em 1937, gravou mais 13 músicas entre os dias 19 e 20 de junho, nos estúdios da Brunswick Records, em Dallas, Texas (RJFILM, 2010). Pouco tempo depois de terminadas as gravações, em 16 de agosto de 1938, morria Robert Johnson, provavelmente envenenado por um marido ciumento ou uma amante vingativa. (RJBF, 2010).

Uma das questões mais importantes a serem observadas, pelo prisma desse trabalho, diz respeito às letras de Robert Johnson. Assim como alguns músicos de blues contemporâneos (Peetie Wheatstraw, por exemplo, que tinha o apelido de “Genro do Diabo”), Johnson abraçou a ligação com a figura do demônio e a utilizou em suas músicas. Para fins de exemplificação mencionaremos três músicas compostas pelo *bluesman*: *Crossroad Blues*, *Kind Hearted Woman Blues* e *Me and the Devil Blues*.

Em *Crossroad Blues*, Johnson canta a respeito do momento em que realizou o suposto pacto com o diabo. O clima criado pela música é, no mínimo, soturno. A primeira estrofe da canção assim versa:

Eu fui até a encruzilhada, e caí de joelhos

Eu fui até a encruzilhada, e caí de joelhos

Pedi para Deus acima “Tenha piedade, salve o pobre Bob, por favor”

A canção, mais do que vangloriar o artista por realizar um acordo com o demônio, revela um profundo sentimento de desamparo, de desespero, de ansiedade. Mesmo com o contrato realizado, Johnson ainda pede a ajuda divina em um momento profano. Deve ser ressaltado o fato de que nesta música, tida como a principal “prova” da relação do artista com o Diabo, não são citadas em qualquer momento as palavras “*devil*” ou “*evil*”.

O *bluesman*, na letra, vive a angústia típica dos personagens fáusticos. Ao realizar o “rito da encruzilhada” aceita, finalmente, entregar a sua alma em troca do que deseja tanto. A

decisão, contudo, não é fácil. O caminho a ser trilhado agora é desconhecido. Aceitar o pacto significa também enfrentar a dor da insegurança⁴.

Kind Hearted Woman Blues e *Me and the Devil Blues* revelam uma utilização mais explícita de expressões profanas, mas em uma sucinta análise, pode-se perceber que não se trata de uma visão do diabo como figura religiosa, a antítese de Deus, mas sim como os males, a desilusão amorosa, a violência, a tristeza. A letra de *Kind Hearted Woman* assim dispõe em sua primeira estrofe:

I got a kind hearted woman
do anything in this world for me
I got a kind hearted woman
do anything in this world for me
but these evil-hearted women
man, they will not let me be

Aqui, a palavra “*evil*”, o demoníaco, não se relaciona com o demônio, mas com “estas mulheres demoníacas” que não deixam o cantor em paz. A culpa do interlocutor pelas traições, apesar de ter uma mulher de bom coração, não é dele, mas sim da maldade das outras mulheres, que o impedem de ser um homem bom. O mesmo pode ser visto em *Me and the Devil Blues*:

Early this mornin'
when you knocked upon my door
Early this mornin', ooh
when you knocked upon my door
And I said, "Hello, Satan,"
I believe it's time to go."

⁴. Sobre as diversas conotações do personagem fáustico recomenda-se a consulta do recente “Fausto e a América Latina”, coletânea organizada por Galle e Mazzari (2010).
Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

Me and the Devil
was walkin' side by side
Me and the Devil, ooh
was walkin' side by side
And I'm goin' to beat my woman
until I get satisfied

Nestas duas primeiras estrofes, o artista diz andar lado a lado com Satã, com a intenção de bater na sua mulher até ficar satisfeito. Novamente a figura do diabo não representa um mal espiritual, mas sua vontade de agredir a própria companheira, desafiando a ordem social, praticando um ato que seria mal visto por toda a comunidade. A culpa não é do *bluesman* e sim do seu acompanhante, o diabo.

Após este breve incursão nas letras de Robert Johnson, cabe um comentário sobre um fenômeno existente nas músicas de blues e que possui uma antiga história de ligação com o diabo: o trítono.

5 O *Diabolus in Musica*

O trítono é a utilização da quarta aumentada em uma escala, caracterizado pelo intervalo de três tons entre uma nota e outra (como, por exemplo, o existente entre o dó e o fá sustenido). A quarta aumentada divide o intervalo de oitava ao meio, causando uma enorme tensão e instabilidade (WISNIK, 2009, p.65).

Na Idade Média, a música deveria servir a uma única função: elevar o espírito até Deus. As canções que embalassem o corpo, que levassem à dança e ao carnal eram tidas como

profanas e proibidas e, por este motivo, o trítono deveria ser evitado a todo o custo, como forma de se afastar os demônios (WISNIK, 2009, p.42)⁵.

O trítono, a quarta aumentada, se opõe à oitava, segundo José Miguel Wisnik (2009, pp. 82-83), da mesma forma que o símbolo se opõe ao diabo:

A palavra “símbolo” diz, na sua raiz grega, “o que joga unindo”, como a *tessera* romana (peça que consiste em duas partes que se justapõem perfeitamente, recompondo a unidade). [...] a oitava dividida pelo trítono em duas partes iguais projeta as propriedades esquizantes do *diabolus* (o que joga através, o que joga cortando, o que joga para dividir).

No século XVI, ocorre o pacto da música com o diabo. Primeiramente, o trítono é aceito como nota de passagem e, no século XVII, ele ganha uma existência própria e uma função definida, principalmente na obra de Monteverdi. A dissonância causada pelo trítono é utilizada para causar uma tensão que logo depois seria resolvida, dominada e transformada pelo acorde da tônica. O acordo estava feito e o diabo passava a ser dominado pela música, retirando sua tensão, resolvendo sua instabilidade (WISNIK, 2009, p. 140).

O blues “flerta” com o diabo não apenas na letra. Sua sonoridade também representa o diabo simbolicamente ao sustentar o trítono. A forma básica de uma música blues é composta do acorde de primeiro grau, com a sétima menor, o quarto grau, com sétima menor e o quinto grau, também com a sétima menor.

Analisando-se um blues que utiliza como acorde de primeiro grau o A7, podemos ver que ele é formado pelas notas lá (tônica), mi (quinto grau), sol (sétimo grau menor) e dó sustenido (terça). A mesma estrutura é seguida pelos demais acordes que formam o desenho básico de uma música blues. O intervalo obtido entre a terça e a sétima menor é de três tons, ou seja, temos um trítono formado. A grande diferença entre a utilização do trítono na música clássica e no blues é que na segunda a resolução da tensão é realizada com muito menos intensidade do que na primeira.

A tensão, a instabilidade, a desunião é o que torna o blues um ritmo em um determinado momento dançante, contagiante, e, em outro, dramático, nostálgico e triste.

⁵ . Sobre esse tema pode-se consultar o artigo de Trombetta (2008).
Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

Pode-se afirmar que Robert Johnson, séculos depois de determinada a proibição ao *diabolus in musica*, não sabia que o ritmo que utilizava já seria considerado em outras épocas, por si mesmo, como perigosamente desestruturador.

Considerações conclusivas

Keith Richards, guitarrista dos Rolling Stones, conta que quando foi apresentado à música de Robert Johnson pelo seu companheiro de banda, Brian Jones, perguntou: “Quem é o outro cara que está tocando com ele?” (BUNCOMBE, 2006). Realmente, quando se ouvem as canções de Johnson, é difícil acreditar que é apenas um homem que toca o violão de forma virtuosa e canta ao mesmo tempo, ainda mais levando em conta os poucos recursos técnicos da época. As gravações eram feitas ao vivo, diretamente em vinil, sem possibilidade de corrigir quaisquer erros. Isso compõe a mística e a beleza do blues de Robert Johnson. A forma crua e rudimentar de suas canções é a fonte de seu brilho.

A sucinta exposição realizada permite concluir que a ligação do blues com a figura do diabo deve ser entendida prioritariamente no terreno das forças culturais em jogo. Em meio à cultura sulista norte americana, branca, cristã e racista, surgia um ritmo oriundo dos escravos e músicas feitas de negros e para negros. Ao invés de canções que se voltam a situações religiosas, o blues retratava o cotidiano pobre dos que foram marginalizados pela escravidão e, posteriormente, pela grande depressão de 1930. Os temas principais eram dificuldades financeiras, desilusões amorosas e os desejos do artista. Não era difícil de imaginar que, por se tratar de música “profana”, logo se contraporía ao gospel, a música de Deus, se tornando a música do diabo.

O blues era, portanto, uma ruptura, uma cisão entre o pensamento branco da época, da exclusão dos negros e da crença de que eles não passavam de sub-humanos e, também, em relação à parte da comunidade negra, que havia assimilado a cultura cristã e renegava os prazeres mundanos evocados pelo blues.

Robert Johnson foi um exemplo típico do *bluesman* da época. Negro, oriundo de uma família não convencional, pobre, às vezes descrito como beberrão e, certamente,

“mulherengo”. A análise de suas letras mostra a dicotomia existente em seu interior, entre seus desejos profanos (trair e bater na companheira), que ele retratava como obra do diabo, e sua crença no perdão e misericórdia de Deus (“salve o pobre Bob, por favor”).

O diabo em suas letras não era uma figura religiosa, mística e presente de forma real, apesar de ser tida como tal pela cultura cristã e *hoodoo*. O demônio era o sentimento ruim, as vontades que contrariavam que era tido como certo, que rompiam com a ordem social da época.

Referências Bibliográficas

BUNCOMBE, Andrew. *The grandfather of rock'n'roll: the devil's instrument*. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-grandfather-of-rocknroll-the-devils-instrument-409317.html>>. Acesso em: 08 dez. 2010.

DAVIS, Francis. *The history of the blues: the roots, the music, the people*. Cambridge: Da Capo Press: 2003.

DELTA Haze Foundation. *The man*. Disponível em <<http://www.deltahaze.com/Robert%20Johnson.html>>. Acesso em: 07 dez. 2010.

GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus. *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MOJOHAND. *Quotes about the blues: a small list of blues quotes*. Disponível em <<http://www.mojohand.com/blues-quotations.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2010.

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

PADGETT, Kenneth W. *Blackface! Minstrel shows*. Disponível em <<http://blackface.com/minstrel-shows.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2010.

ROBERT JOHNSON Blues Foundation. *Jim do you know who Robert Johnson is?* Disponível em <<http://www.robertjohnsonbluesfoundation.org/Bio.html>>. Acesso em 07 dez. 2010.

ROBERT JOHNSON Film. *Johnson's recording sessions*. Disponível em <<http://www.robertjohnsonfilm.com/RecSess.html>>. Acesso em 07 dez. 2010.

SCHURMANN, Ernest. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

TROMBETTA, Gerson Luís. O círculo e a flecha: representações do tempo na música. In: *História: Debates e Tendências*. Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 215-225, jan./jul. 2008.

WHITLEY, Peggy. *American cultural history: 1920 – 1929*. Disponível em <<http://kclibrary.lonestar.edu/decade20.html>>. Acesso em 27 nov. 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.