

As encruzilhadas afrodiaspóricas entre o blues e o samba em *Delta Estácio Blues*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-4. Música Popular

Eduardo Seabra de Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)
mr.eduardoseabra@gmail.com

Resumo. Este trabalho tem por objetivo apontar as influências do samba carioca do Estácio e do blues do Delta do Mississippi estadunidense presentes no fonograma da canção *Delta Estácio Blues*, composta por Rodrigo Campos, Juçara Marçal e Kiko Dinucci, lançada no álbum homônimo da cantora Juçara Marçal em 2021. A ideia central é investigar de que modo as referências históricas a Robert Johnson e ao samba do Estácio se refletem na sonoridade da música. Além da análise da melodia, harmonia e arranjo, busca-se analisar a produção sonora do fonograma e verificar como esses elementos se relacionam com a temática de diáspora africana e encruzilhada presentes na letra da canção.

Palavras-chave. Juçara Marçal, Delta Estácio blues, samba, blues, Robert Johnson, Estácio

Afrodiasporic Crossroads Between Blues and Samba in *Delta Estácio Blues*

Abstract. The goal of this paper is to point out which influences of the samba of Estácio, from Rio de Janeiro, and the blues of the American Mississippi Delta are present in the recording of the song *Delta Estácio Blues*, a track composed by Rodrigo Campos, Juçara Marçal and Kiko Dinucci and released in singer Juçara Marçal's 2021 homonymous album. This study examines how the historical references in the song's lyrics to Robert Johnson and the samba of Estácio are reflected in the track's sound. In addition to its melody, harmony and arrangement, this paper aims to analyze the recording's sound production and to examine how these elements relate to the themes of the African diaspora and crossroads that are present in the lyrics of the song.

Keywords. Juçara Marçal, Delta Estácio Blues, Samba, Blues, Robert Johnson, Estácio

1. Introdução

A música *Delta Estácio Blues* foi lançada no álbum homônimo da cantora Juçara Marçal em 2021. Composta pela própria Marçal em parceria com Kiko Dinucci – produtor do disco – e Rodrigo Campos, a letra da canção conta a história de um encontro fictício entre Robert Johnson, *blueseiro* estadunidense dos anos 1930 e os sambistas do Estácio, Ismael Silva, Bide e Baiaco:

DELTA ESTÁCIO BLUES

(Juçara Marçal, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos; 2021)

Robert Johnson escreveu / Vinte e nove canções / Era um homem
medíocre/ Tocando violão // No Estácio pagão / Bide, Baiaco e Ismael
/ Fez trato com três malandros / E desapareceu // Alguns anos no breu
/ E reapareceu / Delta Blues Mississippi / Cultua um novo deus

De acordo com Marçal, a faixa *Delta Estácio Blues*, assim como todas as demais que compõem o álbum, surgiu a partir de uma base eletrônica feita por ela em conjunto com Dinucci, utilizando majoritariamente o *software* Ableton Live e o *sampler* Roland SP 404 (ALBUQUERQUE, 2021). O arquivo foi então enviado ao músico Rodrigo Campos, que criou a melodia e letra da canção. Em entrevista para o Canal Curta!, Juçara fala sobre a composição da faixa:

Eu e o Kiko [Dinucci] tivemos a ideia de pensar em bases eletrônicas que não só usassem *samples*, mas outros elementos também. Isso modifica [o processo] no sentido de não ter uma estrutura harmônica, que é o mais comum quando você pensa numa canção. [...] A gente pensava em pessoas que poderiam compor a partir daquela base. Então, por exemplo, *Delta Estácio Blues*, a gente mandou a base para o Rodrigo e ele criou essa música [...] essa ideia dele de juntar Robert Johnson com os malandros do Estácio eu percebi que, de certa forma, sintetizava a ideia do disco, de pensar nesse entrecruzamento de gêneros e lugares que fazem música: Estados Unidos, África, América Latina, Brasil (Canal Curta!, 2022).

A fala de Marçal sobre o processo de composição das canções de *Delta Estácio Blues*, não partir de uma "estrutura harmônica" e sim de uma base eletrônica, condiz com o conceito que o professor Sérgio Molina define como "música de montagem". Esta modalidade de música popular cantada surge após a década de 1960, fruto da incorporação do estúdio de gravação moderno e de tecnologias avançadas de áudio ao processo de criação musical. Modifica-se a forma com a qual a canção é concebida: outros elementos, que não apenas a letra e melodia harmonizada, passam a ganhar destaque na música popular, como a criação de novas sonoridades e timbres, a sobreposição de camadas e o uso de cortes, colagens e fusões sonoras (MOLINA, 2017). Para Molina, no cenário atual, com a popularização da gravação digital em computadores, a "seção" de uma *digital audio workstation* ganha um papel similar à grade orquestral na música erudita:

[...] uma "seção aberta já editada" de uma gravação digital em computador seria o registro que mais se aproximaria, analogamente, da

grade orquestral da música clássica, no sentido de que se trata do suporte midiático em que o maior número de informações (todos os eventos com suas notas, ritmos, timbres, etc.) está inscrito, mas ainda em um estágio imediatamente anterior à “finalização” do trabalho, que poderia ser “a interpretação da obra” na música clássica ou a consolidação da “mixagem” na música popular. Com o desenvolvimento recente [...] da tecnologia de processamento de áudio dos softwares de gravação/mixagem, o estágio da mixagem passou a ser, cada vez mais, o campo central, não só da montagem do fonograma de maneira mais geral, mas, especialmente, da construção de sonoridades na música popular (MOLINA, 2017, p. 22).

2. Bambas do Estácio e o pactos fáusticos do blues

O samba do Estácio referenciado na letra surge ao final da década de 1920, na região conhecida como Pequena África, no Rio de Janeiro, formada pelos bairros do Estácio de Sá e Cidade Nova, próxima à Zona do Mangue. O espaço, habitado majoritariamente por pessoas negras descendentes de africanos escravizados, tornou-se uma conhecida zona de prostituição na cidade, marcada pela presença de personagens como malandros e capoeiras (FRANCESCHI, 2010). Os botequins locais, como o Bar e Café Apolo, foram alguns dos primeiros pontos de encontro da geração de sambistas que lá se formou (MENEZES BASTOS, 2008).

Estes bambas ficaram conhecidos na cultura popular pela criação do bloco Deixa Falar, que alguns consideram a primeira agremiação carnavalesca a utilizar o nome de "escola de samba", apesar de haver controvérsias a respeito desta precedência (CABRAL, 1996). Dentre os principais nomes do samba do Estácio, podemos citar Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, o Bide, Nilton Bastos, Sílvio Fernandes, o Brancura, e Osvaldo Caetano Vasques, o Baiaco – três dos quais são citados na letra de *Delta Estácio Blues*.

Os sambistas do Estácio são particularmente importantes na história do estilo por terem desenvolvido um tipo de samba diferente do que era praticado até então, marcado por um padrão rítmico que o musicólogo Carlos Sandroni batizou de "paradigma do Estácio". A nova batida, geralmente tocada pelo tamborim em diferentes subdivisões, a distingue do samba “amaxiado” dos compositores da geração anterior, como Donga e Sinhô, cujos sambas apresentavam uma levada marcada pelo padrão rítmico do *tresillo* (SANDRONI, 2021). O chamado "paradigma do Estácio" também aparece em músicas tradicionais das regiões de Angola e Zaire, o que aponta para seu caráter afrodiáspórico e abre a possibilidade de que tal célula rítmica existisse no Brasil antes mesmo dos bambas do Estácio a terem inserido no samba (idem). Para os compositores do Estácio, o novo estilo de samba era visto como mais apropriado para a "marcha

dançada” dos desfiles competitivos de escola de samba que estavam surgindo (MENEZES BASTOS, 2008).

Já as raízes do blues do Mississippi parecem derivar de um lugar diferente do continente africano, visto que, de acordo com o musicólogo Gerhard Kubik, o gênero não apresenta marcas da polirritmia percussiva características da África Central e Ocidental (KUBIK, 1999). No que diz respeito às melodias, Kubik teoriza que o estilo melismático do canto dos *blueseiros* advém da música árabe/islâmica, enquanto a forma de canção baseada em melodias pentatônicas deriva de origens sudanesas pré-islâmicas. Por mais que a escolha das alturas no blues costume ser baseada na oralidade e no fraseado da fala, o pesquisador também aponta a provável influência de sistemas tonais usados em instrumentos africanos, de onde sugere vir a quinta diminuta (ou quarta aumentada) característica da escala de blues (idem).

Em sua tese sobre história comparada do blues do Mississippi e do samba do Estácio no início do século XX, Giesta (2018) aponta que os dois estilos apresentam elementos musicais também encontrados na música africana, como canto em pergunta e resposta, polirritmia, contrametricidade e religiosidade de matriz negra. Nas letras das canções, os temas preferidos de ambos eram amor, sexo, álcool, migração, malandragem e religiosidade (GIESTA, 2018). Para o pesquisador, as músicas dos sambistas e *blueseiros* podem ser consideradas manifestações da "diáspora africana", uma vez que, ao se estabelecerem na indústria fonográfica e cultural, estes músicos deram voz aos conflitos e desigualdades raciais e sociais presentes no Brasil e nos Estados Unidos da época, tornando-se agentes relevantes no estabelecimento de uma “modernidade negra” nos dois países (idem).

A letra de *Delta Estácio Blues* faz referência à lenda de que Robert Johnson teria realizado um pacto com o diabo em uma encruzilhada, oferecendo sua alma em troca de aprimorar suas habilidades musicais. Segundo um relato do *blueseiro* contemporâneo de Johnson, Son House, o primeiro incomodava os presentes quando se apresentava nos bares locais por sua falta de habilidade no violão (ROSE, 2011). Porém, após “desaparecer” da cena local por um período incerto – entre seis meses a dois anos, de acordo com diferentes fontes – Johnson voltara tocando violão e cantando com grande destreza e habilidade técnica (GRAVES, 2017). A lenda diz que Robert Johnson teria vendido sua alma ao diabo dentro do espaço de tempo no qual esteve fora, o que ficou reforçado com sua misteriosa morte aos 27 anos de idade (ROSE, 2011).

Entretanto, o mito do pacto demoníaco inicialmente tinha como protagonista outro músico do blues, Tommy Johnson – que, apesar do sobrenome, não tinha parentesco com

Robert –, mas foi incorporada à história de Robert Johnson na memória coletiva durante as décadas subsequentes (GRAVES, 2017). Graves acredita que a confusão tenha surgido em uma entrevista de Son House para o jornalista Pete Welding em 1966, na qual o *blueseiro* sugeriu que o aprimoramento técnico de Johnson no violão era fruto de um pacto demoníaco. Le Dell, irmão de Tommy Johnson, em entrevista ao etnomusicólogo David Evans, da Universidade de Memphis, conta que certa vez perguntou ao irmão como aprendera a tocar e dele ouviu a seguinte resposta:

Ele disse: 'Se você quer aprender a tocar o que quiser e fazer músicas você mesmo, pegue seu violão e vá para onde a estrada cruza o caminho, onde fica a encruzilhada. [...] Certifique-se de chegar lá um pouco antes das doze horas da noite para que você tenha certeza de que estará lá na hora certa. Você deve levar seu violão e tocar uma peça sentado a sós. [...] Um grande homem negro se aproximará, pegará seu violão e o afinará. Ele então tocará uma peça e o devolverá a você. Foi assim que aprendi a tocar tudo o que eu quiser' ¹ (PALMER, 1982, p. 60).

Histórias de pactos demoníacos são recorrentes na música, como no famoso caso do violinista Nicolo Paganini, cujas habilidades no instrumento o renderam em vida apelidos como Mefisto, Dr. Fausto e Satã (KAWABATA, 2007). A crença da encruzilhada como um local mágico no qual são realizados rituais sagrados para comunicar-se com o divino e o espiritual, por sua vez, aparece em diversas culturas pelo mundo, particularmente nas africanas, europeias e indoamericanas (SIMAS et RUFINO, 2017). Na África, para os povos bantos, fons e iorubás, as encruzilhadas são o espaço físico habitado pela entidade que denominam como Aluvaiá, Legbá ou Exú, respectivamente (idem). No caso do Delta do Mississipi, Palmer (1982) conta que a região guarda muitas crenças locais provenientes da religião vodu. Para o etnomusicólogo, o "grande homem negro" da história de Le Dell é provavelmente uma representação de Legbá, entidade com personalidade caótica e imprevisível, marcada pela malandragem e senso de humor e que foi demonizada pelo cristianismo, passando a ser associada com o Diabo (PALMER, 1982).

Em post em suas redes sociais, Rodrigo Campos conta que se inspirou na lenda do pacto fáustico de Robert Johnson, mas decidiu subverter a narrativa de modo que, em sua versão da história, Johnson teria aprimorado seus dotes musicais não devido a um encontro com o diabo, mas por ter se encontrado com os bambas do Estácio, seus contemporâneos no Brasil:

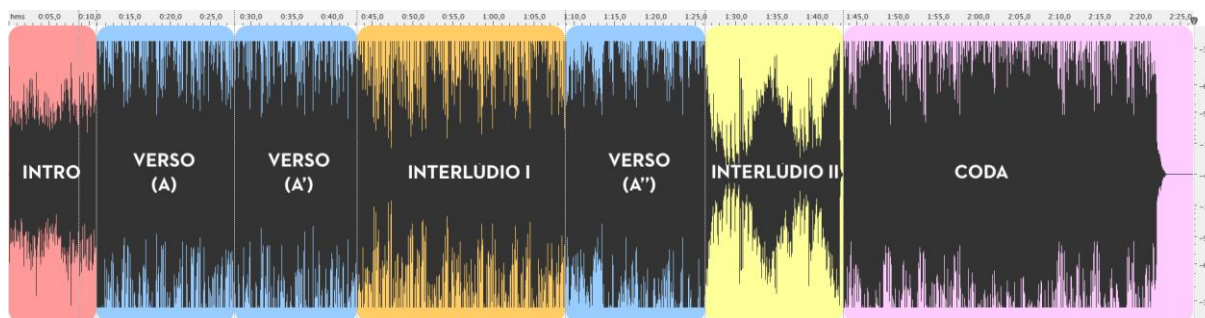
¹ Tradução do autor.

Tava ali o mote: Robert Johnson não fez trato com o diabo pra passar de medíocre a deus do Delta Mississipi, ele havia encontrado a Turma do Estácio. Numa espécie de vingança “tarantinesca”, imaginei: agora, Bide, Baiaco, Ismael e grande elenco, não tinham fundado, apenas, os alicerces da música brasileira, mas também da música do mundo, com os poderes pagãos por eles conferidos a Robert Johnson (Instagram: CAMPOS, 2021).

3. Análise do fonograma

Apesar do nome, a canção *Delta Estácio Blues* não é um samba, nem um blues em termos de estilo. No entanto, a faixa utiliza certos elementos dos dois gêneros, ocultados em meio a uma densa textura sonora marcada pelo uso de loops de bateria eletrônica, *samples* e instrumentos eletronicamente processados, como violão, guitarra, contrabaixo elétrico, agogô, cuíca e voz. A música foge das estruturas convencionais de canção popular: não possui refrão, apenas três estrofes de verso e sua letra cantada não ocupa nem metade da duração do fonograma. A faixa pode ser dividida entre as seguintes seções (Figura 1): Introdução (0 – 11s); Verso A (14; 11s – 28s); Verso A' (28s – 43s); Interlúdio I (43s – 1m09s); Verso A" (1m09s – 1m26s); Interlúdio II (1m26s – 1m43s); e Coda (1m43s – 2m27s).

Figura 1 – Separação da forma de onda do fonograma em diferentes subseções



Fonte: Imagem pelo autor(a)

As seções de verso, A, A' e A", são as partes nas quais é cantada a melodia principal. As diferenças entre elas estão na duração, na letra e no acompanhamento instrumental, que sofrem pequenas variações. Rodrigo Campos afirma que compôs a melodia com base nas notas do violão de Kiko Dinucci que abre a faixa, cujo timbre e levada o lembraram do jeito de tocar de Robert Johnson (Instagram: CAMPOS, 2023). De fato, a melodia vocal de *Delta Estácio Blues* utiliza o modo lídio de Mi, que é sugerido pela frase de violão que abre a faixa. A escolha

de notas no fraseado melódico da voz valoriza a escala pentatônica maior de Mi, cujas notas podem todas ser encontradas dentro do modo lídio. Talvez a escolha por realçar tais notas tenha sido consciente por parte de Campos, considerando que a escala pentatônica está na base do fraseado do blues e, portanto, remete ao estilo. A nota característica do modo lídio, a quarta aumentada (Lá_♯), é usada com parcimônia na melodia.

A levada de bateria eletrônica da faixa não reproduz um ritmo de samba ou de blues – a batida se assemelha mais ao rock (Figura 4). Na percussão da faixa também são utilizados loops de agogô e sons de cuíca. É possível que tais sonoridades tenham sido incorporadas ao arranjo como forma de referenciar mais diretamente o samba do Estácio citado na letra da canção. O loop de agogô segue a figuração rítmica mostrada na figura 5, que não configura uma levada tradicional do samba. O agogô é utilizado na introdução e nas sessões de verso.

Figura 2 – Melodia do verso de *Delta Estácio Blues*



Fonte: Transcrição pelo autor

Figura 3 – Loop de violão da introdução de *Delta Estácio Blues*



Fonte: Transcrição pelo autor

As sessões A' e A'' são divididas pelo Interlúdio I, sessão instrumental sobre a qual acontece um solo de cuíca eletronicamente processado. Diferentemente do agogô, que é usado para complementar a faixa ritmicamente, a cuíca, gravada pelo percussionista Paulinho Bicolor (BANDCAMP, 2021) é utilizada como um efeito, uma espécie de objeto sonoro tratado com *delay*, *reverb* e outras manipulações temporais. O caráter rítmico tradicionalmente associado com o instrumento é perdido em meio a uma massa sonora – o timbre da cuíca é usado aqui

como uma textura, uma ambiência sônica. O crítico musical Túlio Ceci Villaça chama atenção para o fato de que este interlúdio instrumental, marcado pelo timbre da cuíca, divide a canção entre a segunda e terceira estrofes da letra, justamente no ponto entre o encontro de Johnson com os sambistas do Estácio, momento de seu sumiço (“E desapareceu...”) e sua volta ao Mississippi (“Alguns anos no breu / e reapareceu...”) (VILLAÇA, 2021).

O emprego da cuíca neste momento da faixa não parece ser arbitrário, visto que é comum sua associação com os sambistas do Estácio. De origem congo-angolana, a cuíca teve seu uso popularizado nas escolas de samba cariocas durante a década de 1930, sendo particularmente associada com o músico João da Mina (GALANTE, 2015). Galante, no entanto, argumenta que há uma simplificação da historiografia em afirmar que a cuíca tenha sido criada pelos sambistas do Estácio, como descrito em diversos livros sobre a história do samba, embora reconheça seu papel fundamental no desenvolvimento do instrumento e sua técnica (idem).

Figura 4 – Loop de bateria eletrônica dos versos de *Delta Estácio Blues*



Fonte: Transcrição pelo autor

Figura 5 – Loop de agogô de *Delta Estácio Blues*



Fonte: Transcrição pelo autor

No Interlúdio II acontece mais uma seção instrumental: desta vez a bateria eletrônica cessa sua levada, da qual permanece apenas o *hi-hat*, marcando as semicolcheias enquanto *samples* eletrônicos, possivelmente de cuíca, são colocados em *feedback*. Há um caráter improvisatório no disparo dos *samples* e seu processamento por filtros, *delays* e manipulações temporais.

A música termina em uma Coda que alterna entre os acordes de Ré menor e Mi menor, com uma batida que remete ao funk e ao hip-hop estadunidenses dos anos 1970 e 1980, também gêneros derivados da música negra nas Américas (Figura 6). A seção também apresenta uma

guitarra distorcida, que tem suas origens no blues. Neste final, Marçal não usa seus vocais para cantar uma melodia tradicional, mas como um efeito instrumental, valorizando as possibilidades de texturas sonoras da voz. Os glissandos vocais de Marçal são processados com efeitos, de modo que seu som se mistura em determinados momentos com aquele da cuíca em meio à densa massa sonora que encerra a faixa.

Figura 6 – Levada de baixo e bateria na Coda de *Delta Estácio Blues*



Fonte: Transcrição pelo autor

4. Considerações finais

A partir da análise do fonograma, conclui-se que, enquanto a letra da canção faz referência explícita aos personagens de Robert Johnson, Ismael Silva, Bide e Baiaco, musicalmente, as referências ao samba e ao blues se fazem notar somente de forma indireta e não convencional. O estilo da faixa apresenta características mais próximas ao rock e ao hip-hop – também estilos derivados da música negra estadunidense – do que ao blues de Robert Johnson ou ao samba de Ismael. As referências a este último se fazem presentes no uso do agogô e, em especial, da cuíca, que parece apontar mais particularmente ao samba do Estácio, em diálogo com a letra.

Porém, em um nível conceitual, a história contada em *Delta Estácio Blues* sugere um compósito mais abrangente e menos literal do que a mera fusão de elementos do blues e do samba: a visão de que a música das Américas é por si só uma convergência de diferentes ideias e culturas, unidas, em grande parte, pela herança da diáspora africana. A “encruzilhada” na qual acontece a troca de saberes entre os quatro músicos citados na canção é semelhante ao “Atlântico Negro” de Paul Gilroy, uma cultura que transcende a territorialização dos Estados-Nação (GILROY, 2012), da qual partilham não só o blues e o samba, mas também o rock e o hip-hop. Todos são, em sua natureza, gêneros híbridos, construídos a partir de embates,

assimilações, choques e negociações de influências, tópicas, valores e sentidos. Nas palavras do compositor e pesquisador Acácio Piedade, “o tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades” (PIEADADE, 2011).

Referências

ALBUQUERQUE, GG. *As colisões e os dribles de “Delta Estácio Blues”, de Juçara Marçal*. Monkeybuzz, 30 set. 2021. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/as-colisoes-e-os-dribles-de-delta-estacio-blues-de-jucara-marcal/> . Acesso em: 24 jul. 2023.

BANDCAMP. Bandcamp, 2021. *Delta Estácio Blues by Juçara Marçal*. Disponível em: <https://jucaramarcal.bandcamp.com/album/delta-est-cio-blues> . Acesso em: 24, jul. 2023.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAMPOS, Rodrigo. “*Quando recebi o convite, junto com a base construída por Juçara Marçal [...]*”. 01 out. 2021. Instagram: [@_rodrigocampos_](https://www.instagram.com/p/CUfinkygMsm/). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUfinkygMsm/> . Acesso em: 24 jul. 2023.

Canal Curta!. *JUÇARA MARÇAL COMENTA O PREMIADO ÁLBUM “DELTA ESTÁCIO BLUES”*. YouTube, 13 abr. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8jfvnKrPows&ab_channel=CanalCurta%21 . Acesso em: 24 jul. 2023.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio: De 1928 a 1931*. 1ª reimpressão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

GIESTA, Gabriel Valladares. *Entre o Delta e o Estácio: Uma história comparada do Blues e do Samba no início do século XX*. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GRAVES, Tom. *Crossroads: The Life and Afterlife of Blues Legend Robert Johnson*. DeVault – Memphis, Tennessee, EUA: Graves Agency, 2017.

KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. 1ª ed. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi. 1999.

MARÇAL, Juçara. *Delta Estácio Blues*. Natura Musical / QTV Selo / Mais Um Discos / Goma Gringa, 2021.

MARÇAL, Juçara; DINUCCI, Kiko; CAMPOS, Rodrigo. *Delta Estácio Blues In: MARÇAL, Juçara, Delta Estácio Blues*. Rio de Janeiro: QTV, 2021. Disponível em: <https://jucaramarcal.bandcamp.com/track/delta-est-cio-blues> . Acesso em: 24 jul. 2023.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Segunda Parte)*. 2008.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: A Composição de Música Popular no Pós-1967*. 1ª edição. São Paulo: É Realizações, 2017.

PALMER, Robert. *Deep Blues*. New York, N.Y.: Penguin Books. 1982.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, jan. / jul. 2011.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª edição ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

ROSE, Joel. Robert Johnson At 100, Still Dispelling Myths. NPR, 6 mai. 2011. Disponível em: <https://www.npr.org/2011/05/07/136063911/robert-johnson-at-100-still-dispelling-myths/> . Acesso em: 24 jul. 2023.

VILLAÇA, Túlio Ceci. *Zumbi, Zabé, Johnson e Ismael. Uma Canção: clássicos e contemporâneos*, 2021. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20220126140708/https://www.revistaumacancao.com/zumbi-zab%C3%A9-johnson-ismael> . Acesso em: 24 jul. 2023.