

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

MARIANA OLIVEIRA ARANTES

**CANTO EM MARCHA:
MÚSICA FOLK E DIREITOS CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS
(1945-1960)**

**FRANCA
2014**

MARIANA OLIVEIRA ARANTES

**CANTO EM MARCHA:
MÚSICA FOLK E DIREITOS CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS
(1945-1960)**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Tânia da Costa Garcia

**FRANCA
2014**

MARIANA OLIVEIRA ARANTES

**CANTO EM MARCHA:
MÚSICA FOLK E DIREITOS CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS
(1945-1960)**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Dr. (a) Tânia da Costa Garcia, UNESP Franca

1º Examinador: _____

Dr. José Adriano Fenerick, UNESP Franca

2º Examinador: _____

Dr. (a) Mary Anne Junqueira, USP São Paulo

3º Examinador: _____

Dr. (a) Cecília da Silva Azevedo, UFF Niterói

4º Examinador: _____

Dr. Silvano Fernandes Baia, UFU Uberlândia

Franca, 10 de junho de 2014.

**À Tânia da Costa Garcia,
com gratidão e amizade.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), durante meus primeiros dez meses de pesquisa, e agradeço imensamente o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), durante os últimos dois anos e nove meses, sem os quais este trabalho não seria possível.

Minha gratidão e carinho à minha orientadora, Tânia da Costa Garcia, não cabem nestas palavras, mas deixo aqui o registro do meu reconhecimento à sua dedicação, paciência e sabedoria, neste longo caminho de nove anos que temos seguido juntas. Suas palavras me ensinaram mais do que sou capaz de agradecer e retribuir. Sigo feliz pela nossa amizade.

Agradeço o apoio e recepção do editor executivo da revista *Sing Out!*, Mark Moss, bem como do editor geral, Matt Hengeveld, quando da minha estada em Bethlehem, Pensilvânia. Agradeço também ao arquivista do Smithsonian Folkways, Jeff Place, pelas várias indicações bibliográficas, documentos digitalizados e informações privilegiadas sobre a gravadora Folkways. Imprescindíveis, ainda, foram os documentos disponibilizados por Cecilia Peterson, funcionária do Smithsonian Institute, e o apoio dos funcionários da Biblioteca Pública de Nova Iorque, durante a pesquisa de campo nos Estados Unidos.

À grata surpresa da amiga Adriana Angotti, uma brasileira/nova iorquina que contribuiu com dicas sobre a cidade e me levando para ouvir boa música em Nova Iorque.

Minha eterna gratidão aos amigos Fabricio Trevisam e Helena Amália Papa, o casal mais solícito e gentil que tenho o prazer de conhecer; obrigada pelas discussões acadêmicas, pela companhia e estadia em muitos momentos preciosos ao longo dessa pesquisa de doutoramento.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa História e Música, alocado na UNESP/Franca, que muito contribuíram com discussões teóricas indispensáveis, bem como aos colegas do Laboratório de Estudos de História das Américas- LEHA, alocado na USP/ São Paulo, que me brindaram com críticas relevantes à pesquisa, quando de minhas apresentações em nossas reuniões de estudo.

Os debates sobre as conexões entre História e Música realizados nos Simpósios de “História e Música Popular” da ANPUH também contribuíram ao amadurecimento da pesquisa; agradeço aos coordenadores e demais participantes pelas profícuas discussões. Agradeço aos colegas historiadores de Belém/PA, pelas ricas conversas sobre cultura popular, em especial a Tony Leão da Costa, por sempre me lembrar de que a música brasileira vai muito além do eixo Rio- São Paulo e que nós, historiadores, devemos estender ao máximo nossos conhecimentos teóricos à nossa prática social.

Aos professores que aceitaram o convite para integrar minha Banca de Qualificação e que muito contribuíram com suas críticas e sugestões: Prof^o Dr. José Adriano Fenerick, docente da UNESP/Franca, e Prof^a Dra. Mary Anne Junqueira, docente da USP/ São Paulo, sempre generosa, disponibilizando informações importantes para essa pesquisa.

Agradeço, também, aos professores que aceitaram o convite para comporem minha Banca de Defesa da Tese: Prof^o Dr. José Adriano Fenerick, Prof^a Dra. Mary Anne Junqueira, Prof^a Dra. Cecília da Silva Azevedo e Prof^o Dr. Silvano Fernandes Baia.

À Cátia Adrianna Nascimento Brito Lourenço, professora de inglês que muito me ajudou a compreender melhor a documentação utilizada nessa pesquisa.

Agradeço à pianista Mara Rúbia Canoletto Rodrigues, minha eterna professora, que me ensinou que, antes de qualquer pedaço de papel, música é som, e deve ser ouvida, antes de ser objeto de reflexão.

Aos amigos Bruna Campos Gonçalves, Carolina Damasceno Ramos, Juliana de Melo e Silva, Samyr Abraão Moisés e Cristina Kian pelo apoio, constante incentivo e valorização do meu trabalho.

Ao casal Lucinda e Welington, amigos extraordinários, pessoas inteligentes e bonitas, do tipo que sempre soma. Obrigada pelo apoio nas correrias da vida.

Um agradecimento especial à Natália Ayo Schmiedecke, exímia pesquisadora e amiga com quem compartilhei longas horas de conversas e excelentes trocas de experiência, historiadora que admiro e que, muitas vezes sem saber, muito contribuiu nos aspectos bons desse trabalho.

Ao meu amado companheiro, sempre paciente e amoroso, que me apoia e valoriza meu trabalho, ouve meus devaneios e me incentiva a continuar na vida acadêmica, entendendo suas particularidades: Jefferson Tavares de Araújo.

Minha eterna gratidão e amor à Solange Dias de Almeida e Onofra Maria de Oliveira Arantes, minhas mãezinhas que muito me apoiam e se orgulham da minha vida acadêmica, me inspirando a ser melhor a cada dia.

E agradeço, ternamente, à minha família, meu esteio: meu pai, Ladislau Arantes, meus irmãos Gisele, Odirley, Tatiana, Gabriela e Lígia, meu cunhado Everton e meus amados sobrinhos: Beatriz, Maria Eduarda, Carlos Eduardo, Taiany, Julio Cesar, Rafaela, Pedro e Miguel, motivo de querer uma educação melhor para este país.

“The music doesn’t change governments. Some bureaucrat or some politician isn’t going to be changed by some music he hears. But we can change people – individual people. The people can change governments”.

(A música não muda governos. Um burocrata ou um político não será modificado por alguma música que ele ouça. Mas nós podemos mudar pessoas – pessoas individuais. As pessoas podem mudar governos).

Cordell Reagon

ARANTES, Mariana Oliveira. **Canto em marcha**: música *folk* e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960). 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014.

RESUMO

A presente pesquisa analisa as relações entre a música e a política nos Estados Unidos, especificamente a atuação de um grupo de compositores e intérpretes ligados ao repertório folk que se engajaram nas lutas pelos direitos civis de minorias nacionais. Nosso recorte temporal abarca o período pós-Segunda Grande Guerra, entre 1945 e 1960, no qual ocorreu a emergência do país como a nação hegemônica entre os países do Ocidente, seguida da veiculação de um discurso democrático, que encontrava seu limite em uma sociedade segregada e desigual. Deste modo, as lutas pelos direitos civis, antes balizadas em ações legais, como os processos nas cortes judiciais, foram direcionadas a espaços públicos e amplos, como as ruas e praças ao redor do país, e tiveram o apoio de distintos grupos sociais, inclusive de músicos ligados ao repertório folk. Devido a escassa bibliografia sobre a música folk estadunidense no Brasil, nosso primeiro capítulo aborda as relações entre música folk e o contexto histórico dos Estados Unidos ao longo do século XX, mostrando como este repertório tornou-se um objeto controverso de estudo da cultura nacional, quais foram os gêneros estabelecidos como música folk e seu processo de difusão das áreas rurais para as cidades, bem como sua inserção no mercado musical. No segundo capítulo nos detemos na produção da principal referência na atividade de gravação de material folclórico no país, a gravadora Folkways, elencando os sujeitos inseridos no processo de produção dos discos e os discursos propagados por meio de tais produções. Neste sentido, acreditamos ser imprescindível compreender seu período histórico de atuação e papel no mercado musical nacional. Ao adotarmos como documentação para a pesquisa duas revistas musicais publicadas nos Estados Unidos, *People's Song* e *Sing Out!*, faz-se imperativo analisar os grupos sociais envolvidos na criação e desenvolvimento das revistas, suas características físicas, formas de circulação, conteúdo, ou seja, analisar suas dimensões textuais e para textuais - e este é o objetivo do terceiro capítulo, que inicia com a análise do momento de criação das duas publicações, das pessoas envolvidas e dos projetos estéticos e ideológicos adotados, seguida de um estudo das escolhas dos nomes das revistas, que remetem a uma discussão importante sobre o lugar da música popular e folclórica no período, para, posteriormente, entrarmos na discussão sobre o conteúdo textual, refletindo a respeito dos usos políticos da música e do engajamento nas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos. Em nosso quarto capítulo, apresentamos uma comparação das trajetórias dos artistas que gravaram e/ou escreveram para a Folkways e escreveram nas revistas, a fim de percebermos como, ao longo dos anos de 1950, foi desenvolvida uma rede de sociabilidade em torno da música folk do país, que ajudou na consolidação do Movimento Pelos Direitos Civis.

Palavras-chave: Estados Unidos. Música Folk. Direitos Civis.

ABSTRACT

The present research analyzes the relations between the music and the politics in the United States, specifically the composers and interpreters actions in the fights for national minorities civil rights. Our temporal snippet covers the post-Second World War period, between 1945 and 1960, in which occurs the emergency of the country as the hegemonic nation among the Occidental countries, followed by the placement of a democratic discourse, that had its limit in an unequal and segregated society. In this way, the civil rights fights, before set boundaries in legal actions, as the judicial proceedings in Courts, were oriented to expansive and public spaces, as the streets and squares through the country, and they had the support from distinctive social groups, including musicians related to the folk repertoire. Due the absence of American folk music bibliography in Brazil, our first chapter deals with the relations between folk music and the American historical context throughout the twentieth century, showing how this repertoire has become a controversial subject of national cultural study, which were the genres settled as folk music and their diffusion process from rural areas to cities, as well as its insertion in the music market. In our second chapter, we deal with the production of the mainly reference in the folk recording activity in the country, the Folkways Records, listing the persons inserted in the disc producing process, as well the discourses propagated through these products. In this sense, we believe to be vital to comprehend its historical period and its role in the national music market. Adopting as documentation to this research two musical magazines published in the United States, People's Song and Sing Out!, make necessary to analyze the social groups involving in the creation and development of the magazines, in other words, to analyze their textual and *paratextual* dimensions – this is the objective of the third chapter, that starts with the creation moment of the magazines, of the people involving, and of the esthetic and ideological projects, followed by a study of the magazines names choices, that refer to a discussion about the place of the folk and popular music in the period, to after discuss about the textual content, thinking about the political uses of music and the participation in the American civil rights fights. In our fourth chapter, we present a comparison between the artists trajectories that recorded or wrote to the Folkways and wrote in the magazines, in order to realize how, throughout de 50s, was developed a sociability network around folk music in the country, that helps to consolidate the Civil Rights Movement.

Key-words: The United States. Folk Music. Civil Rights.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Capa do disco <i>The Nashville sit-in story</i>	96
FIGURA 2 - Exemplo de anúncio publicitário da revista <i>People's Song</i>	105
FIGURA 3- Primeira página do primeiro exemplar de <i>People's Song</i>	106
FIGURA 4- Capa do sexto exemplar de <i>People's Song</i>	108
FIGURA 5- Exemplo de partitura do primeiro exemplar de <i>People's Song</i>	110
FIGURA 6- Página três do primeiro número do quarto volume de <i>People's Song</i>	112
FIGURA 7- Expediente de <i>People's Song</i>	115
FIGURA 8- Exemplo de propaganda em <i>Sing Out!</i>	118
FIGURA 9- Exemplos de propaganda em <i>Sing Out!</i>	119
FIGURA 10- Taxas de publicidade de <i>Sing Out!</i>	119
FIGURA 11- Capa do primeiro exemplar de <i>Sing Out!</i>	120
FIGURA 12- Capa do terceiro número do segundo volume de <i>Sing Out!</i>	123
FIGURA 13- Capa do primeiro número do nono volume de <i>Sing Out!</i>	124
FIGURA 14- Exemplo de partitura de <i>Sing Out!</i>	125
FIGURA 15- Partitura da canção “Go tell it on the mountains”.....	129
FIGURA 16-Expediente de <i>Sing Out!</i>	134
FIGURA 17-Partitura da canção “The hammer song”.....	141
FIGURA 18- Página nove do oitavo número do segundo volume de <i>People's Song</i> ...	150
FIGURA 19-Partitura da canção “Which side are you on?”.....	176
FIGURA 20-Capa do álbum <i>Gazette, vol. 1</i>	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 MÚSICA FOLK NOS ESTADOS UNIDOS: (DES) CAMINHOS RUMO ÀS GRANDES CIDADES.....	21
1.1 As primeiras pesquisas sobre música folclórica nos Estados Unidos.....	26
1.2 A música folk no mercado musical.....	33
1.3 Engajamento e nacionalismo nos anos da Depressão.....	47
1.4 O período pós-guerra: consolidação de um repertório citadino.....	56
CAPÍTULO 2 FOLKWAYS RECORDS: PLURALISMO NA “ENCICLOPÉDIA DO SOM” DE MOSES ASCH.....	63
2.1 Preâmbulos do mercado fonográfico estadunidense.....	64
2.2 Os anos 1940 e a consolidação do mercado fonográfico.....	66
2.3 Folkways Records.....	70
2.4 O Catálogo da Folkways Records.....	80
CAPÍTULO 3 A MÚSICA COMO ARMA DE LUTA POLÍTICA EM PEOPLE’S SONG E SING OUT!.....	102
3.1 People’s Song.....	103
3.2 Sing Out!.....	117
3.3 O que seria a música do povo?.....	136
3.4 Pontes entre sindicatos, Partido Comunista dos Estados Unidos e People’s Song.....	146
3.5 Engajamento em prol dos direitos civis nas revistas.....	156
CAPÍTULO 4 REDES DE SOCIABILIDADE NA MÚSICA FOLK ESTADUNIDENSE.....	166
4.1 Circulação de pessoas e ideias entre People’s Song, Sing Out! e Folkways Records.....	167
4.2 A canção como plataforma de ação política, ajudando a consolidar os direitos civis.....	186

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
DOCUMENTAÇÃO.....	204
BIBLIOGRAFIA.....	206
APÊNDICES.....	218
1. Tabelas dos discos do catálogo da Folkways.....	219
2. Tabela de colaboradores da revista Sing Out!.....	247
ANEXOS.....	250
1. CD com músicas dos capítulos 2, 3 e 4.....	251
2. Índice temático de canções da revista Sing Out!.....	252

INTRODUÇÃO

O presente estudo analisa as relações entre a Música e a História nos Estados Unidos, entre 1945 e 1960, especificamente, as relações entre um grupo de músicos dedicados ao repertório folk e as lutas pelos direitos civis no país.

Ao longo do século XX, compositores e intérpretes de música folclórica dos Estados Unidos, desenvolveram um repertório de temática variada, que integrava desde histórias bem humoradas, desastres no mundo do trabalho, assassinatos e heróis legendários, nas canções baseadas na tradição europeia trazida pelos imigrantes, até músicas de trabalho e adaptações de hinos protestantes, realizadas por afro americanos. Por meio de apresentações ao vivo, gravações e publicações, tais artistas inseriram no repertório questões sociais como o trabalho, bem como expressaram um posicionamento político marcado por aproximações às lutas por igualdade e direitos civis de determinados grupos sociais, envolvendo os artistas nas discussões raciais e trabalhistas que marcaram a sociedade estadunidense.

Após 1945, ocorreu a emergência dos Estados Unidos como a nação hegemônica entre os países do Ocidente, seguida da veiculação de um discurso democrático, que encontrava seu limite em uma sociedade segregada e desigual. Deste modo, as lutas pelos direitos civis, antes balizadas em ações legais, como os processos nas cortes judiciais, foram direcionadas a espaços públicos e amplos, como as ruas e praças ao redor do país, e tiveram o apoio de distintos grupos sociais, inclusive de músicos ligados ao repertório folk. Particularmente esse período pós-guerra é central ao nosso trabalho.

Atentemos a dois momentos distintos na história da música folclórica estadunidense ao longo do século XX. Nos anos 1920 e 1930, por mais que os compositores e intérpretes do repertório folclórico já estivessem atuando nos meios de comunicação, ainda prevalecia, principalmente no meio acadêmico, a ideia de “restaurar” a tradição musical do século XIX, ou seja, para os folcloristas conservadores era importante coletar “autênticas” e “puras” canções folclóricas, tentando, ao máximo, a não interferência da música popular contemporânea.

Após a segunda metade da década de 1940, várias formas e estilos da música folclórica conviviam no mercado musical: canções tradicionais e contemporâneas, blues e country, gospel e R&B; percebemos que este já era um mercado cada vez mais miscigenado. Junto a isso, podemos afirmar que a luta pelos direitos civis tornou-se cada vez mais explícita, com a atuação de grandes parcelas da sociedade, inclusive de muitos intérpretes e compositores ligados à música folk.

Assim sendo, nossa pesquisa inicia nesse segundo momento da história da música folclórica estadunidense, após 1945, com o término da Segunda Grande Guerra.

A década de 1960 foi marcada por grandes modificações na música folclórica, bem como pela consolidação do Movimento Pelos Direitos Civis. O período logo após o término da Segunda Grande Guerra, bem como a década de 1950, na maioria da bibliografia sobre a temática, não são foco das pesquisas, fato que justifica nosso interesse em analisar as relações entre compositores e intérpretes do repertório folclórico com as lutas pelos direitos civis no período. Deste modo, partindo de uma problemática ampla e chegando a pontos mais específicos, elencamos as seguintes questões que conduziram nossa pesquisa:

- 1- Qual a relação entre música e política nos Estados Unidos do pós-guerra?
- 2- Como foi a atuação política dos intérpretes e compositores folclóricos estadunidenses entre 1945 e 1960?
- 3- Qual a relação entre tais artistas e as lutas pelos direitos civis no período?
- 4- Como os intérpretes e compositores se organizaram para discutir e difundir seus posicionamentos políticos?

Cabe ressaltar que a documentação impressa eleita para a pesquisa - os exemplares das revistas *People's Song* e *Sing Out!* -, bem como a documentação sonora - o catálogo de discos da gravadora *Folkways* - também elucidou a importância do período coberto por nosso recorte temporal, uma vez que foi o período de gestação das revistas e da gravadora, e início de suas atividades. Como esclarece Roxana Patiño, estudiosa das revistas culturais latino americanas, é importante estudar o momento de surgimento das revistas:

Projetos derivados menos de uma programática não contaminada e unidirecional, do que do resultado de uma negociação entre linhas que convivem num permanente estado de tensão e re colocação. Esta perspectiva, que situa as revistas como construtoras informais de genealogias e projetos culturais, permite estudá-las no momento de seu surgimento, quando ainda compartilham o espaço dentro de um mesmo imaginário cultural com outros lugares dos quais, depois de já consolidados como projetos específicos, se diferenciarão com uma identidade própria.¹

Tínhamos por hipótese de trabalho que, por meio das revistas e da produção musical difundida pelos discos e apresentações ao vivo, os intérpretes e compositores ligados ao folk

¹ PATIÑO, Roxana. América Latina: Literatura e crítica em revista (s). In: SOUZA, Eneida M.; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2009. p.458.

contribuíram para a consolidação dos direitos civis nos Estados Unidos. Acreditamos que, mesmo antes da evidência do Movimento Pelos Direitos Civis nos espaços públicos e grandes meios de comunicação, que ocorreu no pós-guerra, o repertório folk já veiculava um apoio dos compositores e intérpretes às reivindicações por igualdade e justiça social. Após a criação das revistas *People's Song* e *Sing Out!*, os artistas envolvidos com tais publicações começaram a tecer uma rede de sociabilidade e a se organizar, no sentido de tornar cada vez mais intensa a luta pelos direitos civis, atuando fortemente para sua consolidação.

A bibliografia sobre música folk nos Estados Unidos apresenta uma grande quantidade de estudos, tanto na área da Musicologia e do Jornalismo, quanto da História.

Um aspecto da música folk explorado foi a relação entre os intérpretes e compositores e o Partido Comunista dos Estados Unidos, durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. Dois autores que estudaram o tema foram a historiadora Robbie Lieberman, no livro *“My Song Is My Weapon”: People's Song, American Communism, and the Politics of Culture, 1930-1950*, publicado em 1989, no qual analisa a relação entre o Partido Comunista dos Estados Unidos e os artistas ligados ao meio da música folk; e Wayne Hampton, no livro publicado em 1987, *Guerrilla Minstrels: John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie, and Bob Dylan*, no qual é analisada a relação entre Woody Guthrie e o Partido Comunista.

Outro viés de estudo, são as biografias de grandes nomes, como Woody Guthrie. Este intérprete teve sua vida narrada de diversas formas e por distintos autores; algumas obras são: *American Folk Songs of Protest*, livro publicado em 1953, no qual o antropólogo John Greenway analisa letras de canções de Woody Guthrie e outros compositores, objetivando estudar os aspectos políticos e de crítica social das canções; outra obra é *Prophet Singer: The Voice and Vision of Woody Guthrie*, publicada em 2007, na qual o autor, professor de Inglês e Folclore, Mark Allan Jackson, analisa as letras das canções de protesto de Woody Guthrie, objetivando entender como as músicas do cantor documentam as dificuldades dos fazendeiros brancos e vários outros trabalhadores e minorias de seu tempo. Contudo, apesar de em tais obras os autores afirmarem que a vida do intérprete foi testemunho do cenário sócio-econômico e político do período em que viveu, não há uma abordagem historiográfica.

Há, ainda, diversos estudos de compilação de material folclórico, como cancionários, bem como de compilação de biografias de intérpretes e compositores, como na obra do especialista em História da Música, Tony Russell, *Country Music Originals: The Legends and the Lost*, de 2007.

Outro autor que publicou uma obra composta de biografias dos artistas foi o crítico musical Gene Santoro, no livro *Highway 61 Revisited: The Tangled Roots of American Jazz*,

Blues, Rock, & Country Music, publicado em 2004. Na obra, o autor afirma não se tratar de uma enciclopédia, e sim de uma tentativa de mostrar como os artistas contaram, ao longo de suas vidas, de variadas maneiras, muitas histórias que relacionam arte e questões raciais, arte e comércio, arte e política. Apesar do esforço, o livro acabou sendo mais um compêndio de biografias de grandes nomes da música popular dos Estados Unidos.

Há, também, publicações contendo exclusivamente fotografias dos intérpretes mais populares, como o livro editado pelo historiador Ronald D. Cohen e por Bob Riesman, *Chicago Folk: Images of the Sixties Music Scene*, publicado em 2009.

Outro viés de estudo explorado foi a relação entre música folk e identidade nacional, como na obra da historiadora Gillian Mitchell, *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945-1980*, de 2007. A autora discorre sobre o conceito de identidade nacional no chamado *Folk Music Revival Movement*, nos Estados Unidos e no Canadá, com ênfase nos anos de 1960.

Uma obra importante publicada no ano de 2005 foi o livro da historiadora Vivian Perlis e da diretora associada do *Oral History American Music* (OHAM), Libby Van Cleve, intitulado *Composer's Voices from Ives to Ellington*, que mostra uma série de entrevistas realizadas com artistas ligados à música folk, arquivadas no *Oral History American Music* (OHAM), na Universidade de Yale. Apesar da importante iniciativa das autoras, no sentido de não deixar esse material ser esquecido, o livro acabou tomando o formato de biografia dos artistas.

O historiador Ronald Cohen, em seu livro *The Basics*, publicado em 2006, discorre sobre a música folk, comparando o desenvolvimento da tendência nos Estados Unidos e na Inglaterra, do final do século XIX, até o final do século XX. Nesta obra, o autor enfatiza o chamado “*revival*”, que ocorreu com a tendência a partir dos anos 1960, encabeçado por intérpretes como Bob Dylan e Joan Baez, que definitivamente tornaram a música folk um repertório comercial, ou seja, plenamente inserido nos meios de comunicação. Cohen elenca as publicações realizadas sobre música folk ao longo do século XX, deste modo, o livro constitui uma obra de referência para o estudo do tema.

Como podemos observar, a ênfase dos estudos sobre a música folk estadunidense está nas biografias dos principais intérpretes ou em sua relação com movimentos políticos de esquerda. As chamadas “canções de protesto”, foram estudadas por diversos autores e sob distintas perspectivas, no entanto, os estudos focam a década de 1930 ou a de 1960. O período logo após o término da Segunda Grande Guerra, bem como a década de 1950, na maioria dos casos, são desenvolvidos em apenas segmentos de capítulos das obras, fato que justifica nosso

interesse em pesquisar as conexões do repertório ligado ao folk com as lutas pelos direitos civis que, neste período, estiveram em pauta.

Devido à escassa bibliografia sobre a música folk estadunidense no Brasil, nosso primeiro capítulo aborda as relações entre música folclórica e o contexto histórico dos Estados Unidos ao longo do século XX, mostrando como este repertório tornou-se um objeto controverso de estudo da cultura nacional. Apresentamos a música folk estadunidense ao leitor brasileiro, inserindo algumas tentativas de definição do termo *folk music*, discorrendo sobre os gêneros reconhecidos como música folk e seu processo de difusão das áreas rurais para as cidades, bem como sua inserção no mercado musical.

No segundo capítulo, nos detemos na produção da principal referência na atividade de gravação de material folclórico no país, a gravadora Folkways, elencando os sujeitos inseridos no processo de produção dos discos, bem como os discursos propagados por meio de tais produções. Neste sentido, acreditamos ser imprescindível compreender seu período histórico de atuação e papel no mercado musical nacional. A documentação analisada neste capítulo consiste do catálogo de discos da Folkways.

O catálogo de discos da Folkways Records entre 1948 - ano de sua criação - e 1987 - ano da morte de Moses Asch e compra do selo pelo Smithsonian Institute - é composto de 1.929 títulos. Analisamos o período que abarca nosso recorte temporal: 1948-1960, no qual foram lançados 655 discos.

A fim de trabalharmos com o extenso catálogo da gravadora, dividimos os títulos publicados em treze tabelas, que permitiram uma análise dos discos de acordo com os tipos de gravação, gêneros e temas. É necessário esclarecer que no catálogo oficial da gravadora disponível no site do Smithsonian Institute², não há nenhuma classificação específica dos discos por tipos, estilos, gêneros ou temas. Os organizadores desse catálogo misturaram as publicações da gravadora com os discos lançados pelo próprio Smithsonian Institute, após a morte de Moses Asch. Portanto, a análise e seleção de nossa documentação sonora demandou um trabalho de catalogação e divisão dos 655 discos editados entre 1948 e 1960.

Nosso foco na questão dos direitos civis favoreceu uma análise minuciosa de alguns discos que se apresentaram como fontes abundantes de informação sobre esse tema de estudo. Não tivemos por objetivo analisar os 655 discos detalhadamente, com exames apurados de cada faixa e dos encartes, mas sim considerar o catálogo como um todo, atentando para os gêneros, temas e tipos de gravação (canções, músicas instrumentais, entrevistas, material de

² <http://www.folkways.si.edu/?leadsource=BrandedSFW&gclid=CL6wh63pw6sCFUbs7QodAQbC5g>.

instrução, poemas, etc...), dando especial atenção a discos que se relacionassem diretamente à nossa questão central: as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Em nossa análise dos fonogramas registrados nos discos lançados pela Folkways, nos deparamos com uma das questões teórico-metodológicas mais caras aos historiadores que se dedicam às relações entre a História e a Música: o problema da linguagem constituinte do documento musical. Como afirma o historiador Marcos Napolitano, em seu livro *História e Música*, ter a canção como documento para a pesquisa histórica implica em procedimentos metodológicos específicos. Mesmo não sendo musicólogo, o historiador deve atentar para uma articulação da estética musical com seus parâmetros poéticos, como a letra da canção e a performance, pois, é desta forma, que a canção apresenta-se no contexto ao qual se encontra inserida. Nas palavras do autor:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética.³

Concordamos sobremaneira com as afirmações de Napolitano, mas gostaríamos de esclarecer que a ênfase em uma análise musical formal (estética), ou em discursos veiculados por meio da escrita, varia de acordo com os objetivos de cada pesquisa.

No caso do presente estudo, acreditamos que a união de documentos impressos e documentos sonoros foi imprescindível e possibilitou cotejar diferentes questões envolvendo a História e a Música, privilegiando uma ou outra dimensão analítica, em momentos específicos do trabalho. Todavia, devido aos limites impostos por nossa formação como historiadora, e não como musicóloga, bem como pela proeminência dos discursos impressos nas revistas na forma de artigos, de maneira geral, privilegiamos a documentação impressa, mas sem nos isentarmos de uma escuta atenta da documentação sonora.

Elencamos como documentação impressa os exemplares de duas revistas musicais dedicadas à música folclórica: *People's Song* e *Sing Out!*, publicados entre os anos de 1945 e 1960.

³ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História Cultural da Música Popular**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 77-78.

Atualmente há uma variedade de autores que apontam a importância e especificidade da utilização de revistas para a pesquisa histórica⁴. Como afirma a argentina Beatriz Sarlo, em seu artigo *Intelectuales y revistas: razones de una practica*, “[...] as revistas parecem objetos mais adequados à leitura sócio-histórica: são um lugar e uma organização de discursos diferentes, um mapa das relações intelectuais, com suas clivagens de idade e ideologias, uma rede de comunicação entre a dimensão cultural e a política.”⁵ Neste sentido, a autora também atenta-nos para o fato de que fundar uma revista é fazer política cultural, assim, elas seriam “instrumentos da batalha cultural”.

A adoção de revistas culturais como documentação, exige uma análise dos grupos sociais envolvidos em sua criação e desenvolvimento, de suas características físicas, formas de circulação, conteúdo, ou seja, uma análise de suas dimensões textuais e paratextuais. Assim, nos valem dos procedimentos metodológicos propostos pela historiadora Tania Regina de Luca, em seu artigo *História dos, nos e por meio dos periódicos*: “Historicizar a fonte requer ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê,”⁶ ou seja, devemos analisar o lugar da revista na imprensa estadunidense do período estudado.

No artigo *El estudio de revistas como objeto historiográfico para la historia de las redes intelectuales*, a autora María del Carmen Grillo elenca quarenta procedimentos metodológicos que procuramos seguir, para dar conta da complexidade das revistas: 1-lugar de conservação das coleções e estado em que se encontram; 2- quantidade de números; 3- datas; 4- local de edição; 5- periodicidade; 6- etapas de conformação do editorial; 7- título e subtítulo; 8- preço; 9- tiragem; 10- zona principal de difusão; 11- condições de distribuição; 12- locais de comercialização; 13- administração; 14- estrutura jurídica e financeira; 15- redação; 16- direção; 17- impressor; 18- formato; 19- quantidade de páginas; 20- logotipo; 21- desenho de capa; 22- desenho de página; 23- tipo de impressão; 24- papel; 25- moldes tipográficos; 26- condições de legibilidade; 27- encadernação; 28- índice ou sumário; 29- manifestos ou programas; 30- seções; 31- distribuição em páginas; 32- ornamentação; 33- redatores, colaboradores, ilustradores e fotógrafos; 34- correspondentes e colaboradores

⁴ Cf. CRESPO, Regina. Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, Colima. **Anais...** Colima: Coloquio Internacional De Historia Y Ciencias Sociales, 2010. CD-ROM; GRILLO, María del Carmen. El estudio de revistas como objeto historiográfico para la historia de las redes intelectuales. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, Colima. **Anais...** Colima: Universidad de Colima, 2010. CD-ROM; SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. **America, Cahiers du CRICCAL**, París, Sorbonne la Nouvelle, n. 9-10, p.9-16, 1992.

⁵ SARLO, 1992, p. 15.

⁶ LUCA, In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 132.

especiais; 35- traduções; 36- publicidade; 37- subscrições; 38- correio de leitores; 39- relação com outras revistas e 40- impacto da publicação.⁷

People's Song foi uma organização fundada na cidade de Nova York em 31 de dezembro de 1945 pelo intérprete e compositor Pete Seeger. A organização publicou trimestralmente uma revista, no período de 1946 a 1950. Durante os três anos de publicação de People's Song, foram editados 36 números sendo que, além da publicação trimestral, foram publicados alguns números com canções consideradas relevantes pelos editores. Os exemplares do periódico eram pequenas cópias mimeografadas e, inicialmente, havia uma tiragem de 3000 exemplares.

A organização foi expandida para outros lugares, além de Nova York, e realizou convenções entre os membros de seus distintos escritórios.

Após a suspensão de sua publicação, a revista serviu como modelo para posteriores publicações dedicadas à música folk, como Sing Out! e Broadside.

Primeiramente, Sing Out! foi publicada na forma de um jornal, em maio de 1950, para, posteriormente, ser publicada como uma revista, no período de 1950 até os dias atuais.

Sing Out! começou como um panfleto amador, de dezesseis páginas, mas esse primeiro exemplar foi uma exceção. No oitavo ano de publicação a revista foi transformada em uma grande e aberta associação com Moses Asch, fundador da gravadora Folkways, tornando-se uma das principais publicações dedicadas à música folk nos Estados Unidos.

Percebemos que entre as redes de sociabilidade do grupo envolvido na criação e difusão do repertório folk a revista Sing Out! e a gravadora Folkways apresentam estreitas relações.

No terceiro capítulo, privilegiamos a análise de nossa documentação impressa, a fim de ponderar sobre os discursos veiculados na imprensa musical do período. Deste modo, investigamos os grupos sociais envolvidos na criação e desenvolvimento das revistas People's Song e Sing Out!, suas características físicas, formas de circulação, conteúdo, ou seja, analisamos suas dimensões textuais e paratextuais.

O texto inicia com a análise do momento de criação das duas revistas, bem como com o estudo das pessoas envolvidas e dos projetos estéticos e ideológicos adotados, seguida de um exame sobre as escolhas de seus nomes, que remetem a uma discussão importante sobre o lugar da música popular e folclórica no período. Em um segundo momento, entramos na

⁷ GRILLO, 2010, p. 9-18.

discussão do conteúdo textual, refletindo a respeito dos usos políticos da música e do engajamento nas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Esclarecemos que neste capítulo, devido ao enfoque em documentos impressos, a análise estética das canções resumiu-se a algumas considerações sobre as principais características das canções mais significativas publicadas nas revistas. Priorizamos um estudo da apropriação da música folk por um grupo de músicos ligados à esquerda⁸, que ajudaram a eleger um repertório como representante da identidade musical da nação.

Em nosso quarto capítulo, apresentamos uma comparação das trajetórias dos artistas que gravaram e/ou escreveram para a Folkways e escreveram nas revistas *People's Song* e *Sing Out!*, a fim de percebermos como, ao longo dos anos de 1950, foi desenvolvida uma rede de sociabilidade em torno da música folk do país que ajudou na consolidação do Movimento Pelos Direitos Civis. Nessa década, percebemos uma mudança de ênfase do repertório, uma vez que foi privilegiado um gênero para a veiculação do discurso pró-direitos civis: o spiritual. Assim, foram criadas e difundidas canções que se tornaram verdadeiros patrimônios culturais dos Estados Unidos.

⁸ É importante esclarecer que temos em mente que nos Estados Unidos o termo “esquerda” não compreende um bloco coeso de pessoas e propostas ideológicas. Trabalhamos com o termo de forma abrangente e genérica quando utilizado sozinho e, a fim de explicitar melhor os grupos aos quais estamos tratando, incluímos em alguns momentos do trabalho as qualificações “Velha” e “Nova” esquerda. Nomeamos “Nova Esquerda” grupos surgidos com a dissidência do Partido Comunista da Grã Bretanha ocorrida após a liberação do relatório de Nikita Krushev em 1956, que denunciava alguns atos criminosos de Stálin. Termo este que ganhou uso nos Estados Unidos a partir de 1960, com a ajuda do sociólogo Wright Mills, após a publicação de sua *Letter to the New Left*. Em sua dissertação intitulada *De Port Huron aos Weathermen: Students for a Democratic Society e a Nova Esquerda Americana, 1960-1969*, o historiador Rodrigo Farias de Sousa afirma que vários movimentos mundiais passaram a adotar o termo “Nova Esquerda” e, segundo George Katsiaficas, algumas características comuns seriam: 1) oposição à dominação racial, política e patriarcal, bem como à exploração econômica; a crítica não era mais apenas à desigualdade econômica e de classes, mas ao autoritarismo de maneira geral, inclusive cultural; 2) conceito de liberdade não apenas como liberdade da privação material, mas também a liberdade para criar novos seres humanos; 3) extensão do processo democrático e expansão dos direitos do indivíduo; 4) uma base revolucionária ampla, não apenas os trabalhadores, mas os jovens e estudantes, por exemplo; 5) a ênfase na ação direta. SOUSA, 2007. E ao usarmos o termo “Velha Esquerda” nos referimos a uma tradição do *Radical Liberalism*, ligada ao Partido Comunista e ao Partido Socialista.

CAPÍTULO 1 MÚSICA FOLK NOS ESTADOS UNIDOS: (DES) CAMINHOS RUMO ÀS GRANDES CIDADES.

É importante esclarecer que no Brasil há uma escassa bibliografia sobre a música folk estadunidense, tampouco há muitas traduções de obras estrangeiras. Podemos afirmar que a situação não é muito diferente quando se trata de estudos sobre o Movimento Pelos Direitos Civis, neste caso, o que existem são pequenas partes de livros sobre a história dos Estados Unidos que tratam do assunto e, mais recentemente, algumas dissertações e teses dedicadas ao tema.

Assim sendo, acreditamos ser necessário nos determos na questão do que vem a ser música folk nos Estados Unidos, realizando uma digressão à história deste repertório, a fim de perceber os objetivos e formas de atuação dos primeiros folcloristas do país. Também se faz imprescindível discorrer sobre os gêneros eleitos como representantes das tradições do folk nacional e sua disseminação em suportes musicais, como impressos e fonogramas, bem como sua apropriação por determinados grupos sociais e seu processo de difusão das áreas rurais para as cidades, com todas as implicações que ele acarretou.

Uma definição de música folclórica costuma ser a de música particular de um grupo histórico e étnico, com instrumentação acústica, transmitida de forma oral de geração para geração. Os estudos sobre a temática nos Estados Unidos não esclarecem o significado de *folk music* e uma das dificuldades para isso é a variedade de gêneros musicais que ele congrega, como as baladas, o country, o blues e o spiritual.

A definição de gênero musical é uma questão complexa que apresenta diversas abordagens. Partilhamos das concepções do musicólogo italiano Franco Fabbri, expostas em diversos artigos publicados desde 1982 até os dias atuais.

No texto *A theory of musical genres: two applications*, de 1982, o autor define gênero como resultado de um conjunto de convenções culturais (sobrepondo-se ao estritamente musicológico), envolvendo artistas e público. Franco Fabbri inicia seu artigo afirmando que “um gênero musical é um conjunto de eventos musicais cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”, e continua, afirmando que “a noção de conjunto significa que nós podemos falar de subconjuntos como “subgêneros” e de todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos”. Assim, um evento musical pode ser situado na

“intersecção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertence a cada um deles ao mesmo tempo.”

1

Em relação à definição de evento musical, Fabbri utiliza a definição de música do semiologista italiano Stefani, que entende como evento musical qualquer tipo de atividade representada em torno de uma ocorrência envolvendo som. Tal definição apresenta controvérsias, como explica o próprio Fabbri:

Esta definição é controversa, mas o que a faz assim é exatamente o que precisamos neste caso, que é sua amplitude. Àqueles que discordam referem-se a um conjunto de regras mais restritas para definir conjunto, mas eles não podem negar que um grupo, pequeno e ainda desacreditado, considere um evento musical como a música em um todo. Essa excessiva amplitude é um defeito também da minha própria definição de gênero: ela me permite chamar de gênero todos os conjuntos de gênero e, portanto, alguns que geralmente aparecem sob outras nomeações: sistemas musicais, música étnica e até música terrestre (uma união de todos os tipos de produções musicais e consumo deste planeta). A única solução que encontrei para este problema é decidir, em cada momento, se um certo conjunto de eventos musicais vêm sendo considerado em relação à outros conjuntos opostos e em qual caso o chamarei de gênero – ou em relação aos seus sub-conjuntos – e em qual caso o chamarei de sistema. De todo modo, este defeito é preferível do que não reconhecer como gênero algo que é considerado como tal por milhões de pessoas.²

O autor afirma ser necessário ampliar as regras geralmente apresentadas por musicólogos para se definir gênero, ou seja, analisar os vários tipos de normas que se combinam para criar uma definição.

Se pensarmos que o artigo de Fabbri foi publicado em 1982, podemos salientar o quanto ele é inovador, uma vez que nesta época a discussão sobre a definição de gêneros e estilos musicais não integrava estudos musicológicos; as definições de gênero eram pautadas em conceituações da tradição musicológica que levavam em consideração apenas características técnico-formais (estilísticas) das peças de concerto europeias.

¹ FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. **Popular Music Perspectives**, 1982. International Association for the Study of Popular Music. p. 1.

² Ibid., p. 1. Original: “This definition is controversial, but that which has made it so is exactly what we need in this case, that is the fact that it is, if anything, too broad. This means that those who are not in agreement can refer to a set of rules that define a more restricted set, but they cannot prevent a community, small and discredited though it may be, from considering a “musical event” that which they, the objectors, do not consider music at all. Excessive broadness is a defect also of my own definition of genre: it allows me to call “genre” any set of genres, and therefore some which usually go under other names: musical systems, ethnic music, even “terrestrial music” (a union of all the types of musical production and consumption on this planet) or “galactic”. The only solution I have found to this problem is to decide each time whether a certain set of musical events is being considered in relation to other opposing sets in which case I will call it a genre - or in relation to its sub-sets - in which case I will call it a system. In any case this defect is referable to the opposite risk, that is, not recognizing as a genre something which is considered as such by millions of people”.

Em um artigo mais recente, de 2006, intitulado *Tipos, categorías, géneros musicales: hace falta una teoría?*, Franco Fabbri avança em sua concepção de gênero afirmando serem unidades culturais reguladas por códigos e, portanto, objetos da semiótica definidos dentro de comunidades em constante negociação, apresentando-se, assim, como objetos de estudos sócio musicológicos e históricos. Em suas palavras:

É difícil para mim pensar em um campo de estudos musicais que possa obter um benefício maior de uma teoria dos gêneros que o da História: a emergência dos gêneros como reconhecimento e codificação de práticas existentes (com numerosos exemplos que vão do ragtime ao blues, ao rebético³, ao rock ‘n’ roll), ou como oposição a gêneros existentes (vejamos o caso exemplar do punk), sua transformação, a articulação em subgêneros: todos são fenômenos que podem permitir ao historiador reconstruir a vida musical de uma época baseando-se no sentido comum do momento, e não só a partir da comparação de textos ou de dados socioeconômicos.⁴

Nos Estados Unidos, os gêneros considerados música folk, como o blues e o country, também foram considerados música popular ao longo do século XX, tornando-se componentes importantes da cultura de determinados segmentos sociais. É preciso esclarecer que concordamos com a definição de música popular proposta pelo musicólogo chileno Juan Pablo González em seu artigo *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*, no qual o autor afirma que ela seja uma música mediatizada, massiva e moderna:

Mediatizada nas relações músico/público, através da indústria e da tecnologia; e música/músico, o qual recebe sua arte principalmente através de gravações. É massiva, pois chega a milhões de pessoas de forma simultânea, globalizando sensibilidades locais e criando alianças suprasociais e supranacionais. É moderna por sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações de onde desenvolve sua capacidade de expressar o presente, tempo histórico fundamental para a audiência juvenil que a sustenta.⁵

³ Tipo de música popular urbana da Grécia.

⁴ FABBRI, Franco. *Tipos, categorías, géneros musicales: hace falta una teoría?*. In: VII CONGRESO IASPM-AL, *MÚSICA POPULAR: CUERPO Y ESCENA EN LA AMÉRICA LATINA*, 2006, La Habana. **Anais...** La Habana: IASPM-AL, 2006. p. 12-13. Original: “Me resulta difícil pensar em un campo de estudios musicales que pueda obtener un beneficio mayor de una teoría de los géneros que el de la historia: la emergencia de los géneros como reconocimiento y codificación de prácticas existentes (con numerosos ejemplos que van del ragtime al blues, al rebético, al rock ‘n’ roll), o como oposición a géneros existentes (véase el caso ejemplar del punk), su transformación, la articulación en subgéneros: todos son fenómenos que pueden permitir al historiador reconstruir la vida musical de una época basándose en el sentido común del momento, y no solo a partir de la comparación de textos o de datos socioeconómicos”.

⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 195, p. 38-64, jan./jun. 2001. p. 38.

O historiador Ronald D. Cohen, especialista em música folclórica norte americana, em sua obra *Folk music: the basics*, publicada em 2006, afirma a dificuldade em definir o termo *folk music* e a necessidade de entendê-lo de maneira abrangente. O autor afirma ser necessário ultrapassar a noção de música folk como àquela tradicional e anônima, e incluir canções de trabalho do século XIX, blues, melodias gospel e canções de caubói. De acordo com o autor:

No século XX, música folclórica teve um significado muito amplo e as definições tradicionais tiveram de ser revistas. Baladas tradicionais ou descritivas e blues continuaram, mas foram incluídas canções populares do século XIX, assim, um incrível número de cantores/compositores, canções gospel e muito mais, tornaram-se parte do expansivo e flexível entendimento de música folclórica. O acompanhamento instrumental também foi expandido de violão acústico, banjo, rabeca, harmônica e bandolim, para, eventualmente, guitarras elétricas, instrumentos de sopro e de percussão e qualquer outro. [...] O entendimento da música folclórica teve de incluir uma flexível e expandida definição que levou ao estreitamento entre folclore, música popular e o que é agora chamado de *world music*.⁶

A historiadora Gillian Mitchell, em seu livro *The North American folk music revival*, estudiosa da canção folk posterior a Segunda Grande Guerra, a qual nomeia *folk music revival*, concorda com Ronald Cohen quanto à ampla definição de *folk music* e atenta-nos para a importância ideológica deste repertório ao longo do século XX:

Não é uma tarefa fácil documentar ou entender com precisão o ressurgimento no interesse em música folclórica na América do Norte que se tornou conhecido como “*the folk revival*”. Este movimento foi, ainda, prodigiosamente complexo e faccionário, e membros das diversas facções estiveram envolvidos em grandes embates ideológicos. Até mesmo os desdobramentos do movimento foram constantemente tentando definir e redefinir a si próprio, para chegar a uma compreensão de seu amplo ecletismo. O *folk revival* foi profundamente político, sua ideologia e o interminável diálogo e discurso sobre sua existência e seu significado tem essencialmente a mesma importância para historiadores como para a música. Atualmente, pesquisadores do *revival*, muitos dos quais foram eles mesmos músicos ou participantes, têm sido incapazes de chegar a um entendimento unificado do movimento. Eles continuam a debater a adequação do termo “*revival*” para descrever o fenômeno e, entre outras questões, se o *revival* era realmente muitos *revivals* ou um movimento; quando, exatamente, ele

⁶ COHEN, Ronald D. **Folk music: the basics**. Nova York: Routledge, 2006. p. 1-3. Original: “In the twentieth century, folk music took on a much wider meaning, and the traditional definitions had to be reconsidered. Traditional ballads, either narrative, blues, or broadside, as well as lyrics songs continued, but were joined by nineteenth-century popular songs and then an increasing number of singer/songwriters, gospel songs, and much more that became part of the expanding, flexible understanding of folk music. Instrumental accompaniment also broadened, from acoustic guitar, banjo, fiddle, harmonica, and mandolin, to eventually include electric guitars, brass, and percussion instruments, and just about anything else. [...] An understanding of folk music will have to include a flexible, expanding definition that leads to a narrowing of the gaps between folk, popular music, and what is now labeled as world music”.

começou e terminou; o que precisamente constituía “*folk music*”, o que a tornou popular e, mais que tudo, o que *folk music* significa, na época e agora. O *folk revival*, nutrido em uma controversa atmosfera politizada, permanece objeto de muita controvérsia e continua a trazer desconcertantes questões para pesquisadores. Qualquer tentativa de estudo sobre *folk revival* é, por estas razões, uma assustadora tarefa. Nenhum estudo pode ser considerado exaustivo, nem pode fornecer respostas satisfatórias para todas as questões acadêmicas.⁷

É importante ressaltar que diversos autores nomeiam o repertório folk estadunidense do pós-guerra de *folk music revival*, uma vez que apresenta diferenças em relação ao repertório folclórico considerado mais tradicional, todavia, tal denominação é majoritariamente utilizada para tratar da *folk music* dos anos de 1960 em diante.

O historiador Neil V. Rosenberg, no livro *Transforming tradition*, publicado em 1993, afirma que a palavra *revival* já era usada desde o século XVIII nos Estados Unidos em textos relacionados às tradições nacionais, todavia, teria ganho grande uso só nos anos de 1960. O autor ainda afirma que o termo *revival* ganhou grande uso na mesma época em que se valorizava no país a palavra “tradição”, e o motivo para isso seria a relação destes termos com contextos sociais no qual se refletia sobre a autenticidade do folclore.⁸

A dificuldade em se definir o que é música folclórica extrapola o problema do que seja um gênero e alcança aspectos ideológicos, apontando para disputas culturais em determinados contextos históricos. A música folk manteve, ao longo do século XX, estreitas relações com as questões políticas e sociais dos Estados Unidos e, para que possamos compreender o porquê disso, acreditamos ser necessário conhecer alguns aspectos do desenvolvimento das pesquisas folclóricas no país.

⁷ MITCHELL, Gillian. **The North American folk music revival: nation and identity in the United States and Canada, 1945-1980.** Burlington: Ashgate, 2007. p. 2-3. Original: “It is no easy task to document or understand with precision the resurgence of interest in folk music in North America which became known as “the folk revival”. This movement, was, indeed, prodigiously complex and factional, and members of the various factions were embroiled in bitter ideological combats. Even as the movement unfolded it was constantly attempting to define and redefine itself, and to arrive an understanding of its almost bewildering eclecticism. The folk revival was profoundly political; its ideology, and the endless dialogue and discourse surrounding its existence and its meaning, are essentially of equal significance to historians as is the music itself. To this day, scholars of the revival, many of whom were themselves musicians or participants, have been unable to reach a unified understanding of the movement. They continue to debate the appropriateness of the term “revival” to describe the phenomenon, and puzzle over, among other issues, whether “the revival” was really several revivals or one movement; when exactly it began and ended; what precisely constituted “folk music”, what caused it to become popular, and, above all, what the folk revival meant, then and now. The folk revival, nurtured in a politicized, controversial atmosphere, remains the subject of tremendous controversy and continues to pose many bewildering questions for scholars. Attempting any study of the folk revival is, for these reasons, a daunting task. No one study can claim to be exhaustive, nor can it provide satisfactory answers to all the lingering queries of academics”.

⁸ ROSENBERG, Neil. **Transforming tradition: folk music revivals examined.** Urbana: University of Illinois, 1993. p.18.

1.1 As primeiras pesquisas sobre música folclórica nos Estados Unidos.

Em relação às pesquisas sobre folclore, o antropólogo Luis Rodolfo Vilhena, em seu livro *Projeto e missão*, publicado em 1997, afirma que um possível marco inicial seria a criação, pelo inglês William John Thoms, do neologismo anglo-saxão *folk-lore*, que foi adotado pela maioria das línguas europeias. Este novo termo vinha em substituição a outros que já identificavam a prática de recolher as tradições da cultura camponesa.

No ano de 1878 Thoms fundou a Folklore Society, que iniciou os primeiros esforços sistemáticos para se definir um campo de estudos sobre o folclore.⁹ É importante ressaltar que a palavra folclore indicava tanto o objeto de estudo, quanto nomeava uma nova disciplina no campo das Ciências. Sobre o assunto, Renato Ortiz em sua obra *Românticos e folcloristas*, publicada em 1993, afirma que os estudos folclóricos em alguns países da Europa no século XIX relacionavam-se à necessidade de constituição de uma identidade para a nação. Os folcloristas elegeram o povo (camponeses analfabetos) e sua cultura oral como o único representante legítimo da nacionalidade e fixaram um tempo e um lugar de origem como repositório desta identidade.¹⁰

Luis Rodolfo Vilhena partilha desta afirmação e acrescenta que os folcloristas se interessavam pelas tradições camponesas devido a seu “pretensão “isolamento”” que se opunha ao cosmopolitismo das elites e ao internacionalismo dos movimentos operários.¹¹ Ou seja, os habitantes de áreas rurais seriam os detentores de uma cultura tradicional que deveria ser preservada. E, como afirma Tânia da Costa Garcia, em seu artigo *Vozes da nação: a folclorização da música popular no Brasil e no Chile nos anos 40 e 50*, por mais que tenham ocorrido debates entre os folcloristas, foi basicamente esta concepção de folclore que alcançou o século XX, norteando as discussões em torno dos critérios para se definir a cultura nacional.¹²

A respeito da preservação da cultura nacional nos Estados Unidos, recorreremos às palavras da historiadora Jane S. Becker em sua obra *Selling tradition*, publicada em 1998:

⁹ VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

¹⁰ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'Água, 1993.

¹¹ VILHENA, 1997, p. 25.

¹² GARCIA, Tânia da Costa. *Vozes da nação: a folclorização da música popular no Brasil e no Chile nos anos 1940 e 1950*. In: BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. (Org.). **Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas**. Assis: UNESP Ed., 2010.

“Tradição” refere-se ao passado, é claro, mas também ao modo como esse passado é transmitido; refere-se à transmissão de conhecimento de geração para geração e implica valor e veneração. Representa uma prolongação do passado no presente, um padrão com o qual àqueles que se foram antes deixaram para trás um pouco do que eles tinham de mais importante para as gerações posteriores. Neste sentido, a experiência da tradição é pessoal – um presente de habilidades valiosas, costumes ou histórias, por exemplo, para membros mais jovens da comunidade. Tradição é uma parte de nossas vidas privadas, na forma de rituais e costumes que nossas famílias e comunidades escolhem, mantêm e realizam. Mas tradições são também parte da nossa identidade coletiva; nós as utilizamos para definir quem somos como americanos. [...] Assim, acessamos a tradição por meio daquilo que acreditamos que a estabelece em nossas vidas diárias – o folclore. Tal atração para o tradicional e o folclore, todavia, vai mais fundo do que uma preferência estética particular e padrões de consumo. As noções de tradição e folclore que estes objetos e rituais incorporam nos ajudam a definir o que nós entendemos como a cultura americana, e o que significa ser americano. A definição de uma identidade nacional é feita fortemente de ideias sobre o passado da nação, de tradições profundamente enraizadas na cultura dos primeiros anos da América, que ainda são mantidas e expressadas em novas formas hoje em dia.¹³

Nos Estados Unidos, ao longo do século XIX, o folclore começou a se tornar um objeto de estudo da cultura nacional. Os primeiros folcloristas que realizaram trabalhos sobre o folclore estadunidense, como Francis James Child e George Lyman Kittredge, foram fortemente influenciados por folcloristas ingleses como Cecil Sharp.

Sobre o aumento das pesquisas folclóricas no país no final do século XIX, Gillian Mitchell afirma terem relação com os “sentimentos de mal-estar geral causados pelas rápidas mudanças sociais e econômicas e desenvolvimento industrial sem precedente”. Também se relaciona a esse contexto social e econômico a arte e literatura anti-modernista surgida no país no período, que redescobria o folclore. Escritores e intelectuais de classe média teriam

¹³ BECKER, Jane S. **Appalachia and the construction of an American folk, 1930-1940**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1998. p. 1-2. Original: ““Tradition” refers to the past, of course, but also to the way in which the past is transmitted; it refers to the passing down of knowledge from generation to generation and implies value and veneration. It represents a lingering of the past in the present, a touchstone with those who have gone before and have left behind some of what they held most important for later generations. In this sense, the experience of tradition is personal – a gift of valued skills, customs, or stories, for instance, to younger members of the community. Tradition is a part of our private lives, in the form of the rituals and customs that our families and chosen communities maintain and perform. But traditions are also part of our corporate identity; we use them to define who we are as Americans. [...] Thus we access tradition through those who, we presume, enact it in their daily lives – the folk. Such attraction to the traditional and the folk, though, goes deeper than a particular aesthetic preference and patterns of consumption. The notions of tradition and folk that these objects and rituals embody help us define what we understand as American culture, what it means to be an American. The definition of a national identity draws heavily upon ideas of the nation’s past, of traditions deeply rooted in the culture of America’s early years yet maintained and expressed in new ways today”.

valorizado “um conceito idealizado de uma cultura folclórica pura que permanecia nos valores rurais e sobrevivia ao ataque violento da industrialização.”¹⁴

No início do século XX, com a crescente modernização do país marcada pela intensa urbanização e uma gradativa migração campo-cidade, “restaurar” os valores que estavam sendo “corrompidos” pelo incremento da modernização e pela irreligiosidade, passou a ser uma forma de reação manifestada por diferentes segmentos sociais. Muitos folcloristas passaram a recompilar canções das áreas rurais do país colaborando, gradualmente, na sua difusão.

No ano de 1898, o folclorista Francis James Child publicou um livro intitulado *The English and Scottish popular ballads* com compilações de baladas que listava 305 baladas consideradas “puras e autênticos exemplos do gênero.”¹⁵ De acordo com Gillian Mitchell, Child e seus pupilos foram inspirados pelos métodos e teorias dos germânicos irmãos Grimm, que acreditavam que as tradições folclóricas estavam sendo extintas com o incremento da modernização.¹⁶

O folclorista James Child foi o primeiro professor de Literatura Inglesa da Universidade de Harvard, influenciando sua geração, bem como as seguintes; todavia, ele mesmo não realizou pesquisas de campo, o autor analisava apenas as letras das baladas já coletadas por outros, sem levar em conta a estética musical. Ainda segundo Mitchell, Child também recusava integrar em seu repertório folclórico as canções que haviam sido impressas em cancionários, porque estas não seriam mais “puras”.¹⁷

Outro importante folclorista atuante no início do século XX nos Estados Unidos foi o inglês Cecil Sharp, nascido em Londres em 1859. Sharp era advogado, mas acabou estudando música em uma escola de Londres. No início do século XX o folclorista atuava como assistente de músicos que coletavam canções e danças folclóricas na Inglaterra e, no ano de 1911, esteve envolvido na criação da English Folk Dance Society.

Durante a Primeira Grande Guerra Sharp viajou duas vezes aos Estados Unidos a fim de coletar canções folclóricas de alguns estados do Sul. Segundo Ronald Cohen, Sharp procurava por referências inglesas e por um repertório de canções tradicionais que, segundo o folclorista, representavam o mundo rural decadente.¹⁸

¹⁴ MITCHELL, 2007, p. 27-28.

¹⁵ Ibid., p.28.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ COHEN, 2006, p. 23.

Ronald Cohen afirma que, quando chegou aos Estados Unidos, Cecil Sharp acreditava que o país não possuía uma verdadeira música folclórica, mas foi convencido do contrário por Olive Dame Campbell, esposa de John C. Campbell, um acadêmico e professor que se dedicou ao estudo das condições sociais nas montanhas do Sul do país. Olive coletou baladas das montanhas dos Apalaches e mostrou à Sharp as tradições nacionais. Folcloristas como eles acreditavam que as canções das montanhas eram intocadas pela sociedade moderna e assim resguardavam a pureza que caracterizaria o mundo rural.¹⁹

A historiadora Jane Becker publicou sua tese de doutorado intitulada *Selling tradition*, na qual analisa o desenvolvimento dos trabalhos manuais nas montanhas dos Apalaches e detêm-se na história da região, apontando como ela tornou-se foco do interesse de folcloristas, acadêmicos e literatos. De acordo com a autora:

Começando no final do século dezenove, muitos americanos olharam para os Apalaches, no Sul, como o lócus da herança folclórica da nação. As atividades e publicidade geradas ao longo de muitas décadas por escritores, coletores de baladas e assistentes sociais nas montanhas, promoveram o mito de que uma cultura americana tradicional existia nos Apalaches sulistas, caracterizado por uma economia pré-industrial, relações pessoais e a persistência de tradições folclóricas anglo-saxãs. Uma corrente de literatura de cor local retratou as montanhas sulistas como pitorescas, singulares remanescentes de uma cultura colonial oitocentista e cultivou o interesse americano no material musical e expressão oral destes exóticos moradores das montanhas.²⁰

Becker afirma que muito contribuiu para este empenho na região a organização de sociedades folclóricas que estimulavam o interesse de coletores do folclore local.²¹

Segundo Ronald Cohen, Cecil Sharp tinha a intenção de “promover o nacionalismo através da conexão da música vernácula com o legado camponês inglês”, assim, ele acreditava ser possível elevar o gosto musical da nação. Em seu trabalho de campo ele foi um dos primeiros a registrar as letras e as melodias das canções.²²

Francis James Child e Cecil Sharp contribuíram para a propagação do mito de que a cultura americana era basicamente inglesa em suas raízes, pois eles não se preocuparam em

¹⁹ COHEN, 2006, p.23.

²⁰ BECKER, 1998, p. 5-6. Original: “Beginning in the late nineteenth century, many Americans looked to the Appalachian South as the locus of the nation’s folk heritage. The activities and publicity generated over several decades by writers, ballad hunters, and social workers in the mountains fostered the myth that a traditional American culture existed in Southern Appalachia, characterized by a preindustrial economy, face-to-face relations, and the persistence of Anglo-Saxon folk traditions. A stream of local-color literature portrayed southern mountaineers as picturesque, quaint remnants of an eighteenth-century colonial culture and cultivated American’s interest in the material, musical, and oral expressions of these exotic mountain dwellers”.

²¹ Ibid., p. 60.

²² COHEN, op. cit., p. 21.

coletar ou analisar as adaptações nas canções inglesas ou as canções de outros imigrantes e grupos étnicos. Suas áreas de atuação restringiram-se aos Apalaches, no Sul; região esta que, ao longo do século XX, continuou a ser a preferida das pesquisas de campo de muitos folcloristas por ser considerada a portadora das “autênticas” canções folclóricas existentes nos Estados Unidos, ou seja, as canções inglesas, irlandesas e escocesas trazidas pelos imigrantes.

De acordo com o especialista em música sulista dos Estados Unidos, Bill C. Malone, em seu livro *Singing cowboys and musical mountaineers*, publicado em 1993, os folcloristas que foram coletar canções nas montanhas do Sul no início do século XX, “não foram com a mente aberta procurar por qualquer componente folclórico; eles foram interessados em encontrar exemplos vivos do cânon de Child.”²³

Outros autores que no início do século publicaram trabalhos sobre música folclórica estadunidense foram Lucy Broadwood, Frank Kidson e Cecil Baring-Gould, Katherine Pettit e Mary Stone. As duas últimas, em 1907, com a ajuda de George Lyman, professor de Harvard, publicaram *Ballads and rhymes from Kentucky*, com baladas coletadas na escola infantil de Hindman Settlement.

A maioria destes pesquisadores esteve envolvida com a Folk-Song Society que, durante a década de 1920, não possuía muitos colaboradores e passava por um período de dificuldades em manter-se atuante, “com apenas 123 membros, em 1933, a Folk-Song Society fundiu-se com a muito maior (cerca de 2000 membros) English Folk Dance Society, criando a English Folk Dance and Song Society (EFDSS).”²⁴

Diferente de James Child e Cecil Sharp, John Avery Lomax, nascido no Mississippi em 1875, mas habitante do Texas ao longo da vida, foi um folclorista que se dedicou desde a adolescência à coleta de canções folclóricas de caubói. John Lomax estudou Folclore na Universidade de Harvard e em 1933 fez uma viagem ao Sul para coletar canções de caubói, acompanhado de seu filho, Alan Lomax (também atuante nas pesquisas folclóricas do país).

No ano de 1934, John Lomax tornou-se consultor honorário em canções folclóricas americanas e curador do Arquivo de Canções Folclóricas da Biblioteca do Congresso Nacional, fato que lhe deu “acesso ao equipamento de gravação da Biblioteca e uma identidade oficial para continuar com seu trabalho de coleta e publicação de canções do Sul

²³ MALONE, Bill. **Singing cowboys and musical mountaineers**: Southern culture and the roots of country music. Athens: University of Georgia Press, 1993. p. 45.

²⁴ COHEN, 2006, p. 25.

do país”. Ele foi um dos pioneiros coletores do folclore e “deixou um impressionante legado em gravações na Biblioteca do Congresso.”²⁵

Ainda diferenciando-se de Francis Child, Lomax acreditava que a cultura do país permanecia vibrante, ou seja, não era algo de um mundo rural decadente. O folclorista também ampliou a constituição do repertório folclórico ao interessar-se por canções relativas às ocupações como canções de mineiros, ferroviários, lenhadores, soldados, marinheiros e caubóis. Era muito comum canções britânicas, escocesas ou irlandesas circularem nos Estados Unidos ao longo do século XIX e, desde então, muitas baladas tematizavam as ocupações.

Outra diferença significativa entre James Child e John Lomax foi o fato de que Lomax defendia a inclusão da tradição afro americana no repertório folclórico nacional, apesar de não defender a igualdade de direitos entre as raças. De acordo com Ronald Cohen, suas gravações em trabalho de campo demonstram a riqueza deste grupo cultural, bem como a composição do repertório folk estadunidense, que integrava tanto tradições afro americanas, quanto tradições europeias dos imigrantes.²⁶

A historiadora Gillian Mitchell afirma que durante as décadas de 1920 e 1930 John Lomax realizou viagens às comunidades negras e penitenciárias no Sul dos Estados Unidos procurando por músicos e informantes. Mitchell continua, afirmando:

Foi na Penitenciária do Estado da Geórgia que Lomax encontrou sua mais valiosa fonte de canções folclóricas afro-americanas: o condenado Huddie Ledbetter, também conhecido como Leadbelly, que estava cumprindo uma sentença por assassinato. Após sua liberação da prisão, Leadbelly foi para Nova Iorque com John Lomax no início dos anos 1940, onde lhe concederam um contrato com uma gravadora e a grande lisonja de um novo público. Este público incluía àqueles que poderiam popularizar o movimento do *folk revival* – eles eram na grande maioria brancos, urbanos, intelectuais da classe média simpáticos à esquerda e, para eles, Leadbelly era um herói, um cancionista andarilho e a personificação de sua percepção romantizada do opressivo, mas nobre, homem negro do Sul.²⁷

Sobre as atividades como folclorista de Lomax, Gillian Mitchell ainda afirma que as pessoas e grupos pelos quais ele se interessava eram ordinárias e pobres, deste modo, suas

²⁵ COHEN, 2006., p. 28.

²⁶ Ibid.

²⁷ MITCHELL, 2007. p. 35. Original: “It was in the Georgia State Penitentiary that Lomax found his most valuable source of African-Americans folksong: the convict Huddie Ledbetter, otherwise known as Leadbelly, who was serving a sentence for murder. After his release from prison, Leadbelly went to New York with John Lomax in the early 1940s, where he was provided with a recording contract and confronted with the increasing adulation of a new audience. This audience was comprised of those who would eventually give rise to the folk revival movement – they were largely white, urban, middle-class intellectuals with left-wing sympathies, and, for them, Leadbelly was a hero, a walking songbook and the embodiment of their romanticized perception of the oppressed but noble Southern black man”.

canções nunca haviam sido de interesse para os folcloristas mais conservadores. “Não apenas porque este repertório não era de baladas dos Montes Apalaches, mas também porque os cantores eram migrantes e viajantes, pessoas sem raízes”, ou seja, na visão dos folcloristas conservadores, estas pessoas não poderiam representar uma “autêntica” cultura nacional.²⁸

Uma questão importante sobre o trabalho destes folcloristas e pesquisadores do início do século XX é o fato de que a grande maioria do material coletado por eles em suas pesquisas de campo era divulgado de forma impressa, com a publicação das letras das canções, com pouca preocupação em publicar partituras; tenhamos em mente que a gravação das canções em fonogramas e sua escuta ainda não eram algo acessível a um grande público consumidor. Foi apenas durante os anos 1920 que os coletores de canções folclóricas começaram a se preocupar em dar crédito a seus informantes e, como afirma Ronald Cohen, anotar os locais de origem das canções, escolher bem quem entrevistar e em quais canções se focar. Os folcloristas preferiram ignorar as canções com palavras e temas indecentes, afinal, as editoras não tinham interesse em publicar nada que pudesse ser considerado ofensivo.²⁹

Sobre tais publicações e seu público leitor, são esclarecedoras as palavras do historiador Neil Rosenberg:

Qualquer que fossem suas metas, os coletores de música folclórica formataram suas publicações a fim de torná-las acessíveis; preservação e promoção andam de mãos dadas. Por um século e meio, norte americanos foram capazes não apenas de ler sobre música folclórica, mas também aprender canções e melodias folclóricas por meio das coleções publicadas. A música folclórica era considerada acessível, fácil de aprender; e o aprendizado e performance foram encorajados através de suportes ideológicos: isto é, uma autêntica e democrática (ou regional ou étnica ou individual) expressão no formato de uma natural e despreziosa arte. Ela foi utilizada como um antídoto contra a alienada música popular moderna do período. Enquanto a maioria das coleções veio da classe trabalhadora rural, com relativamente pouca educação e recursos limitados, a maioria dos que as leram – e desde os anos 1940, as ouviram em gravações – foram pessoas da classe média urbana ou suburbana com relativamente melhor educação e renda. Para alguns dos últimos, a música folclórica era algo comovente e significativo, e esse é geralmente o caso quando as pessoas se envolvem em novas formas musicais, elas não apenas aprendem a executar, mas tornam-se entusiásticas partidárias. [...] No final da segunda década deste século, um número considerável de coleções de canções folclóricas foram feitas e publicadas. Elas atestam a crença comum de que aquelas canções folclóricas podiam ser encontradas entre pioneiros, caubóis e outras simbólicas

²⁸ MITCHELL, 2007, p. 37.

²⁹ COHEN, 2006, p. 41-42.

minorias. Pessoas da classe média com pretensões intelectuais compravam livros e iam às apresentações ou palestras sobre este tema fascinante.³⁰

De maneira geral, os folcloristas, por meio de suas publicações, contribuíram para a difusão do repertório folclórico durante a primeira metade do século XX.

É importante destacar a afirmação de Renato Ortiz sobre a atividade destes primeiros folcloristas, de que ao ler qualquer livro de um deles fica claro que “dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram,”³¹ sobretudo se atentarmos para o fato de que tais personagens selecionaram e ajudaram a propagar um repertório que seria o representante “legítimo” da “autêntica” música folk nacional.

1.2 A música folk no mercado musical.

Nossa principal referência sobre as primeiras gravações musicais realizadas nos Estados Unidos é a obra do historiador e professor de História na Universidade do Alabama, Andre Millard, intitulada *America on record: a history of recorded sound*, publicada em 1995, na qual o autor afirma que os fonógrafos foram muito importantes na preservação da música folclórica da América, uma vez que etnomusicólogos viajaram ao longo do continente registrando tais materiais sonoros. Contudo, cabe destacar que as gravadoras pouco registraram a música dos nativos da região, ou seja, dos inúmeros grupos indígenas existentes.

Millard esclarece que, em meados de 1900, um terço da população dos Estados Unidos era composta de imigrantes e de seus filhos, e as gravadoras apreenderam a importância da música para estes grupos, que a utilizavam como uma forma de manter viva a memória sobre

³⁰ ROSENBERG, 1993, p. 5. Original: “Whatever their goals, folk music collectors shape their publications to make them accessible; preservation and promotion go hand in hand. For a century and a half North Americans have been able not only to read about folk music but also to learn folk songs and melodies from published collections. Folk music has been considered accessible, easy to learn; and learning and performance have been encouraged through ideological support: this is authentic democratic (or regional, or ethnic, or individual) expression in the shape of a natural, unpretentious art. Frequently it has been touted as an antidote against the alienating and meaningless modern popular music of the times. While the majority of collections come from rural working-class people of relatively little education and limited means, the majority of those who read them – and, since the 1940s, listen to them on recordings – have been urban and suburban middle-class people with relatively greater education and more disposable income. Some of the latter found folk music moving and meaningful, and as is so often the case when people become involved in new musical forms, they not only learned to perform but became enthusiastic supporters of folk music. [...] By the end of the second decade of this century a considerable number of collections of folksongs and music had been made and published. They attested to the common belief that folksongs could be found among pioneers, cowboys, and other symbolic minorities. Middle-class people with highbrow pretensions bought books about and attended concerts or lectures on this fascinating topic”.

³¹ ORTIZ, 1993, p. 7.

o país de origem. Assim, foram criadas seções dedicadas à música étnica nos catálogos de fonogramas disponíveis.

Sobre a presença deste repertório étnico no mercado musical dos anos 1920, recorreremos às afirmações de Ronald Cohen:

Ainda havia um interesse local e um mercado comercial para estas canções, conectando passado e presente, mas geralmente em meios complexos. Ambos, *mainstream* e pequenos selos, publicaram numerosas gravações étnicas, fazendo marketing para um público ansioso em se conectar com o Velho Mundo. [...] Os grandes selos – Victor, Edison, Columbia – lançaram gravações para o mercado étnico de poloneses, finlandeses, irlandeses, alemães, ucranianos e outros. A Columbia tem uma série étnica especial de 1928, e a Victor logo a seguiu, agora incluindo imigrantes da Albânia, Índia, China e judeus do Leste Europeu que preferiam *klezmer music*^{32 33}.

Nos anos da Primeira Grande Guerra, as gravadoras ofereciam um amplo catálogo de canções populares étnicas, abrangendo repertórios das distintas nacionalidades que compunham a população do país, como irlandeses, ingleses, alemães, escoceses, espanhóis, franceses, gregos, russos, etc. Andre Millard afirma que tais canções eram “cheias de imagens sentimentais de um mundo que havia se perdido, incluindo a América rural das fazendas e plantações deixadas para trás no grande movimento em direção às cidades.”³⁴ Todavia, não era o sul escravista o retratado nas gravações, mas o das antigas tradições e valores familiares da população branca; de fato, este repertório saudosista e nostálgico não era composto por canções folclóricas coletadas no Sul do país, era um repertório gravado nas cidades, predominantemente do Norte, onde se concentrava a indústria musical no período. Em suas palavras:

A música das fazendas e vilas raramente era encontrada nas primeiras gravações, embora houvesse uma grande quantidade de gravações musicais que posavam como o autêntico som do Sul. A música folclórica dos Apalaches ou do Oeste americano não era gravada, tampouco era o blues feito ao longo do delta do Mississipi, nas profundezas do Sul. Os spirituals das reuniões das igrejas também eram ignorados pelas gravadoras.³⁵

³² Klezmer é um gênero de música judaica.

³³ COHEN, 2006, p.43-44. Original: “Yet there was a local interest and commercial market for such sounds, connecting past with present, but often in complex ways. Both mainstream and small labels issued numerous ethnic records, marketing to an audience eager to connect with the Old World. [...] The major labels – Victor, Edison, Columbia – released records for the ethnic market of Poles, Finns, Irish, Germans, Ukrainians, and others. Columbia has a specialty ethnic series by 1928, and Victor soon followed, now including immigrants from Albania, India, China, and Jews from Eastern Europe who preferred klezmer music”.

³⁴ MILLARD, Andre. **America on record**: a history of recorded sound. Cambridge: Cambridge University, 1995. p. 89.

³⁵ Ibid., p. 91. Original: “The music of the farm and village was rarely found in the early recordings, although there was a great deal of recorded music which posed as the authentic sound of the heartland and the plantation South. The folk music of Appalachia or the American West was not committed to record, nor was the blues

O autor Bill Malone afirma que antes da profissionalização, os músicos que interpretavam música folclórica tinham performances com especificidades locais, bem como uma distinção entre a performance doméstica e a interpretação para outro tipo de público. Em relação às performances domésticas, que eram a grande maioria, havia uma tradição feminina de cantar durante os afazeres domésticos ou para o entretenimento da família e de poucos convidados, ou seja, a mulher era a intérprete por excelência do repertório folclórico branco do Sul do país. E Malone sugere que talvez isso explique a prática de alguns cantores de cantar em um registro alto e com a voz constricta.³⁶ Como a grande maioria das famílias não possuía instrumentos, esse canto doméstico era sem acompanhamento, o que permitia à intérprete seguir uma altura, compasso e ritmo próprio, com muitas alterações das melodias e tempo de execução do repertório folclórico.

Em performances fora da esfera dos lares, a vocalização e instrumentação era muito diversificada, com alguns intérpretes se auto acompanhando com violinos, violão ou banjo de cinco cordas. Malone esclarece que apesar da predominância desses instrumentos de corda, também é possível encontrar em gravações antigas de baladas instrumentos como kazoo (instrumento tocado com a boca, tipo uma flauta de mirlitão), outros instrumentos de sopro, harpas, órgãos, pianos, bandolins, ukulele, acordeão, zither, violão havaiano, cellos, trompetes e clarinetes.³⁷

O repertório de canções afro americanas não foi alvo das grandes gravadoras até os anos 1920, quando se começa a gravar um estilo popular de blues interpretado por mulheres como Bessie Smith e Ma Rainey. Paul Friedlander, autor do livro *Rock and roll*, afirma que “o estilo popular de blues, com vocalistas como Ma Rainey e Bessie Smith, era tocado em teatros, pavilhões e casas de shows,”³⁸ alcançando um público afro americano e branco. O autor ainda afirma que as letras falavam de adversidades, conflitos e às vezes, celebração, sendo Leadbelly um dos compositores mais expressivos do gênero no período. Todavia, é importante esclarecer que estas gravações de blues dos anos 1920 formataram o gênero na forma em que o conhecemos a partir de então.

Os autores estadunidenses que se dedicaram a escrever sobre música folclórica durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX, não se preocuparam em discutir o que seria um dos gêneros de maior proeminência na história musical do país: o blues. Mesmo

Music being made along the Mississippi Delta in the Deep South. Spiritual music of church and meeting hall was likewise ignored by the record companies”.

³⁶ MALONE, 1993, p.20.

³⁷ Ibid., p. 43.

³⁸ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.32.

Alan Lomax, que tanto se dedicou à gravação de canções e entrevistas com músicos afro americanos, não se preocupou em aprofundar uma explicação para a origem do termo ou das características do gênero, utilizando blues como uma palavra auto explicativa e de conhecimento comum no país.

Os estudiosos do gênero, como Francis Davis, atribuem à origem do blues as canções de trabalho e os *field hollers* dos grupos afro americanos do Sul dos Estados Unidos. São chamadas canções de trabalho as canções cantadas em grupo durante o trabalho nas plantações, seguindo o padrão de canto e resposta e com o ritmo e o compasso determinados pelo ritmo do trabalho. Por sua vez, os *field hollers* são lamentos em forma de gritos melancólicos ritmados pelos instrumentos de trabalho, como as enxadas e machados, mas interpretados individualmente. Ambos os cantos não costumavam ser acompanhados com instrumentos, uma vez que eram interpretados durante as horas de trabalho.

Cabe destacar que não há gravações e existem pouquíssimas transcrições dessas melodias; as gravações realizadas após 1900 sugerem características estéticas africanas como o uso de escalas pentatônicas e melismas entre as notas, mas isso não pode ser totalmente comprovado. Até mesmo as gravações realizadas por Alan Lomax nos anos 1930 não devem ser consideradas exemplos de canções de trabalho e *hollers* do século XIX, como muitos estudiosos as consideram, uma vez que não sabemos até que ponto elas foram influenciadas pelas gravações comerciais de blues difundidas a partir dos anos 1920.

Outra referência encontrada no blues são as canções religiosas denominadas spirituals, principalmente se atentarmos para os clamores e gemidos realizados nas performances. Burton Peretti, em seu livro *Lift every voice: the history of African American music*, esclarece que as relações entre os primeiros blues e as igrejas afro americanas eram complexas, como descrito no excerto abaixo:

Após 1910, com o blues tornando-se um gênero estável e popular, os ministros do Sul, e depois do Norte, o criticaram severamente como sendo a “música do demônio”. Por todo seu espírito afirmativo e beleza, o blues tornou-se um alvo perfeito para devotos afro americanos, que o associavam ao crime e à promiscuidade sexual ao redor das *jook joints*³⁹ e tabernas, assim como à vestígios de adoração à um espírito pagão que algumas letras de blues faziam referência.⁴⁰

³⁹ *Juke joints* eram pequenos bares com música e dança, frequentados majoritariamente por afro americanos.

⁴⁰ PERETTI, Burton W. **Lift every voice: the history of African American music**. Lanham: Rowman e Littlefield Publishers, 2009. p.72. Original: “After 1910, as the blues became a stable and popular genre, ministers in the South, and later in the North, castigated it as “the devil’s music.” For all of its affirmative spirit and beauty, the blues became a ripe target for devout African Americans, who associated them with the crime and sexual

Essa tensa relação permaneceu por várias décadas, até uma gradual modificação ocorrida ao longo do século, que culminou no intenso uso do repertório afro americano no Movimento Pelos Direitos Civis, que mesclou canções sacras e seculares; tema este do nosso quarto capítulo.

Tecnicamente, o blues costuma ser identificado à um esquema harmônico-melódico de 12 compassos, no qual melodias são improvisadas. Nessa forma de 12 compassos estão presentes os acordes básicos de uma tonalidade: tônica, subdominante e dominante (padrão de acordes I- IV-V), bem como uma divisão em 3 frases de 4 compassos cada uma, onde nos primeiros 4 compassos (ou primeiro verso) é realizada uma proposição, nos 4 compassos seguintes essa proposição é reivindicada com outra harmonia (o verso da letra geralmente se repete) e nos 4 compassos finais a canção apresenta uma solução chamada de *turn around*.

Uma característica distintiva do blues é a ocorrência frequente das blue notes, definidas por Joachim Berendt, em sua obra *O jazz: do rag ao rock*, da seguinte maneira:

Ela resultou da confrontação de dois sistemas acústicos, o pentatônico (escala de cinco notas apenas) que os negros trouxeram da África e o tonal (temperado) de origem europeia (de sete notas). Muito rapidamente, porém, os negros assimilaram o sistema tonal, sendo que apenas duas notas da escala que conhecemos permaneciam, para eles, ainda com uma entoação dúbia: a terceira e a sétima nota da escala tonal. Essas notas (mi e si), não existiam no sistema pentatônico (dó, ré, fá, sol e lá) e eles não sabiam se cantavam mi ou mi bemol e si ou si bemol (terça maior ou menor, sétima maior ou menor). No nosso sistema acústico, porém, essas duas notas da escala decidem a tonalidade de uma música, isto é, se ela está composta em tom maior ou menor. Por fim, os negros passaram a usar, em tonalidades maiores, conduções melódicas menores, o que fazia resultar um colorido harmônico todo especial.⁴¹

Em relação ao ritmo, podemos dizer que geralmente os primeiros blues eram interpretados em um andamento lento, com sutis distorções no tempo e batidas deslocadas. O autor Burton Peretti afirma que o improvisado dos intérpretes de blues é uma de suas marcas distintivas, uma vez que em um blues, nunca haverá duas estrofes tocadas ou cantadas da mesma maneira, sempre haverá uma variação na altura, ritmo ou inflexão da voz, com o uso de melismas, gemidos, rugidos e clamores que marcam a individualidade de cada intérprete.

promiscuity around jook joints and taverns, as well as with vestiges of pagan spirit worship that were referenced in some blues lyrics”.

⁴¹ BERENDT, Joachim E. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 125.

“Assim como a harmonia pentatônica, estes efeitos sugerem a aproximação do blues às tradições vocais oriundas da África.”⁴²

Cabe destacar que tais especificidades deste gênero, nascido da tradição oral, não se adequavam facilmente às regras do solfejo e da harmonia tradicionais, desafiando os usos da escrita musical formal, o que muito contribuiu para a escassez de documentação para um estudo satisfatório das primeiras composições do gênero.

Os primeiros intérpretes de blues utilizavam instrumentos que permitisse se deslocar facilmente, como o banjo e o violino (rabeca), sendo que ao longo do século XX foram incorporados os timbres do violão, da guitarra e outros instrumentos.

Devido ao intenso uso do banjo no repertório folclórico branco dos Estados Unidos, é comum identificá-lo como um antecedente do violão, todavia, sua origem é africana, relacionado ao violão apenas na medida em que ambos são de origem árabe. Francis Davis afirma que o banjo de cinco cordas é um descendente direto do *halem* ou *konting*, um instrumento tocado pela tribo Wolof do Oeste da África, introduzido na América pelos escravos.⁴³

Joachim Berendt também esclarece que a forma fechada de 12 compassos não existia nos velhos folk-blues, ela foi se cristalizando até atingir a forma A A B no início do século XX, sendo assim formatada nas primeiras gravações fonográficas comerciais.⁴⁴

Muitos autores destacam que os primeiros intérpretes de blues eram homens com algum problema físico que os impossibilitasse de trabalhar nas plantações, ou homens que viam na música uma possibilidade de fugir desse trabalho pesado.

A temática das canções perpassa o lamento por amores perdidos e a vida difícil, sem apresentar um protesto explícito. Como esclarece Joachim Berendt, “o canto do blues está sempre lamentando a perda de algo: do amor, da felicidade, da liberdade, da dignidade, etc. A existência simultânea de tristeza e humor é uma característica do blues.”⁴⁵ O autor também chama a atenção para o fato de que gramaticalmente os textos do blues apresentam muitas irregularidades e contrariedades, com mudanças abruptas e injustificadas do sujeito da narrativa. Uma possível explicação para tal irregularidade seria a autoria compartilhada e a prática de utilizar trechos de canções já existentes para compor uma nova canção.

É importante esclarecer que no seu desenvolvimento o blues não apresenta apenas referências africanas, mas também das tradicionais baladas europeias e marchas militares.

⁴² PERETTI, 2009, p. 68.

⁴³ DAVIS, Francis. **The history of the blues: the roots, the music, the people.** Cambridge: Da Capo Press, 1995.

⁴⁴ BERENDT, 1987, p. 125.

⁴⁵ Ibid., p.67.

Como afirma Burton Peretti, o blues é parte de uma cultura musical birracial do Sul dos Estados Unidos. Em suas palavras:

Cantores de blues apropriaram-se de canções populares de compositores brancos. Os brancos dos Apalaches e do Sul interpretavam baladas e danças celtas e inglesas que se tornaram as precursoras do “hillbilly” ou da música country, mas elas adquiriram características que nós associamos ao blues, como os melismas vocais e as graves “blue notes”. Apesar do Jim Crow⁴⁶, sulistas brancos e negros se apropriaram musicalmente um do outro. O blues, resumindo, não foi um produto imutável e “primitivo” de um povo isolado, mas uma complexa inovação, que mistura tradições musicais e letras afro americanas e de americanos brancos, de uma nova forma profundamente satisfatória.⁴⁷

Deste modo, por mais que possamos falar sobre a presença de distintos gêneros compondo a música folclórica estadunidense no início do século XX, como o spiritual, o blues e as canções do repertório rural branco, primeiro denominado hillbilly e depois country, não podemos perder de vista as relações e intercâmbios existentes, ainda mais se pensarmos que os mesmos cantores e instrumentistas interpretavam as várias tradições conhecidas no período.

Gostaríamos de ressaltar o papel desenvolvido pelo mercado musical no sentido de formatar esteticamente e classificar as tradições folclóricas até então intercambiáveis pelos intérpretes e público ouvinte dessa música.

Ronald Cohen, em sua obra intitulada *Rainbow quest*, publicada em 2002, afirma que a partir dos anos 1920 as gravadoras comercializaram as canções extraídas de regiões rurais,

⁴⁶ No dicionário sobre o Movimento Pelos Direitos Civis nos Estados Unidos publicado pela editora Salem em 2000, afirma-se que o termo Jim Crow refere-se às tentativas no Sul do país de manter os afro americanos em um status social de subordinação em todos os níveis de suas vidas e às limitações de possibilidade de qualquer forma de contato entre pessoas de distintas raças. As autoras Martha Abreu e Larissa Viana em seu texto *Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco*, afirmam que a expressão teria “designado um personagem negro criado no mundo artístico e teatral por Thomas Darmouth “Daddy” Rice, um ator branco. O personagem estreou nos palcos de Nova York nas primeiras décadas do século XIX e, logo em seguida, recebeu aplausos das plateias de todo o país. O sucesso cômico do personagem era marcado por músicas e danças identificadas como típicas dos negros. As músicas eram conhecidas como *Ethiopian melodies* e os espetáculos como *Coon shows* (negro, crioulo). Jim Crow tornou-se até um reconhecido gênero artístico e comercial. [...] Após o período da Reconstrução Radical, em meio ao retrocesso dos direitos políticos e civis dos negros, a ridicularização artística, personificada em Jim Crow, serviu para denominar as diversas situações e o próprio período do segregacionismo racial”. In: AZEVEDO, C.; RAMINELLI, R., 2011, p. 179-180.

⁴⁷ PERETTI, 2009, p.69-70. Original: “Blues singers borrowed from popular songs by white composers. Whites in Appalachia and the Deep South performed Celtic and English ballads and dance tunes which became the precursor to “hillbilly” or country music, but they acquired characteristics we associate with the blues, such as vocal melisma and flattened “blue notes.” Despite Jim Crow, southern whites and blacks borrowed musically from each other. The blues, in short, was not a “primitive” and unchanging product of an isolated people, but rather a complex new creation, which blended African American and white American musical traditions and lyrics in a deeply satisfying new way”.

principalmente para os próprios habitantes destas regiões. Ao mesmo tempo em que os folcloristas procuravam por “autênticas” canções tradicionais, os agentes do mercado discográfico gravaram diversas performances de intérpretes brancos e afro americanos, profissionais da indústria do entretenimento, pautados em experiências urbanas, com objetivos comerciais.⁴⁸

Uma característica importante do mercado de discos após 1920 foi o aparecimento das séries dedicadas à gravação exclusiva de repertório afro americano. O mesmo agente responsável pela carreira de intérpretes importantes do repertório considerado “branco” como a Carter Family e Jimmie Rodgers, em 1921, criou a 8000 Race Records Series na gravadora Okeh. E, no final da década de 1920, todas as grandes gravadoras dos Estados Unidos, como a Paramount, Columbia, Vocalion e Victor, também tinham uma série dedicada a este repertório. Ronald Cohen esclarece que nestas séries eram gravados blues, bandas de jazz e cantores solos e que os consumidores pobres das áreas rurais se esforçavam muito para ter condições de escutar sua própria música gravada.⁴⁹

Um importante estudo sobre a presença afro americana no início do mercado fonográfico nos Estados Unidos foi realizado por Tim Brooks, um executivo da indústria televisiva que também se dedica à escrita de obras sobre as primeiras gravações fonográficas. Em seu livro, *Lost sounds*, publicado em 2004, ele afirma que os afro americanos contribuíram muito com a indústria fonográfica nos seus primeiros anos, entre 1890 e 1919, e suas gravações revelam muito sobre a evolução da cultura afro americana no período. “Ainda que pouco desta história aural esteja disponível, e menos tenha sido escrito sobre isso.”⁵⁰

O acesso às poucas gravações realizadas no final do século XIX é difícil, já que muito do que ainda existe encontra-se espalhado em coleções particulares ao longo do país.

No início do século XX, o jazz e o blues despertaram o interesse das gravadoras por conseguirem cooptar um público consumidor, todavia, David Morton afirma que o jazz gravado neste período passava por um processo de “limpeza” para ser disponibilizado ao público branco. As performances ao vivo de jazz eram improvisadas e suas letras e temas apresentavam insinuações sexuais, deste modo, era necessário adaptá-las a um público que poderia não querer comprar este produto. “As gravações mais populares, durante os anos

⁴⁸ COHEN, Ronald D. **Rainbow quest**: the folk music revival and American society, 1940-1970. Amherst: University of Massachusetts, 2002.

⁴⁹ *Ibid.*, p.16.

⁵⁰ BROOKS, Tim. **Lost sounds**: blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919. Urbana: University of Illinois, 2004. p. 1.

1920, foram gravadas por Paul Whiteman, que era de fato um homem branco e sua música mal era reconhecida como uma variação do jazz gravado por negros.”⁵¹

No início dos anos de 1920, com a prosperidade econômica do país e o aumento da renda da classe trabalhadora, muitos tiveram acesso aos aparelhos reprodutores de som, aumentando o público consumidor dos fonogramas. Como as grandes gravadoras direcionavam-se às produções de maior apelo popular, as pequenas gravadoras especializaram-se em pequenos grupos. Como afirma David Morton, muitas delas direcionaram-se às minorias como afro americanos ou judeus. Outra tentativa foi a de vender gravações direcionadas à população rural, que era a metade da população do país no período. Estas gravadoras lançaram catálogos separados que ficaram conhecidos como *race records*, como nos esclarece o autor:

Gravações raciais e étnicas começaram a aparecer em grande número após 1900, mas elas eram quase sempre interpretadas por músicos brancos. Em alguns casos elas eram apresentadas ao público como autênticos exemplos da cultura étnica, mas muitas vezes elas eram apenas caricaturas de músicas “caipira” ou “preta” objetivando divertir um público branco e convencional. Enquanto algumas destas gravações foram comercializadas para o público étnico, como os imigrantes, para lembra-los do lar, outras foram sátiras de um grupo étnico para o divertimento de outro.⁵²

O jornalista e estudioso de Comunicação, Matthew A. Killmeier, afirma que o termo *race* não era pejorativo na época e era simbólico do orgulho negro, preferido aos termos “de cor” ou “negro” por afro americanos cidadãos.⁵³

De acordo com Tim Brooks, as novas tecnologias proporcionaram oportunidades para uma minoria excluída, uma vez que elas tendiam a derrubar barreiras sociais. Os brancos e jovens empreendedores que estavam lutando para construir a nova indústria fonográfica não tinham a intenção de transformar a ordem social, simplesmente não reforçaram convenções sociais como a inferioridade afro americana devido a interesses comerciais, recrutaram

⁵¹ MORTON JÚNIOR, David L. **Sound recording**: the life story of a technology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 62-63.

⁵² Ibid., p. 62. Original: “Race and ethnic records began to appear in greater numbers after 1900, but they were nearly always performed by white musicians. In some cases, they were presented to the public as authentic examples of ethnic culture, but often they were merely caricatures of “hayseed” or “coon” music aimed at amusing a white, mainstream audience. While some of these recordings were marketed to ethnic audiences, such as immigrants, to remind them of home, others were lampoons of one ethnic group for the amusement of another”.

⁵³ KILLMEIER, Matthew A. Race music. **St. James Encyclopedia of Pop Culture**. FindArticles.com.

07/06/2012. Disponível em:

<http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419101005/pg_2/?tag=content;coll1>. Acesso em: 30 maio. 2012.

qualquer intérprete que pudesse induzir as pessoas a comprarem suas gravações e gastarem dinheiro nas suas máquinas de música automáticas.⁵⁴

Concordamos com Tim Brooks quando afirma que a história das primeiras gravações de música afro americana não é apenas sobre barreiras, mas sobre como algumas dessas barreiras sociais foram reduzidas. Em suas palavras:

Progresso – devagar e vacilante, para ser correto – foi ganho não tanto pelas mudanças na lei ou por confrontos dramáticos entre “bons” e “maus”, mas pelas ações das pessoas comuns que quando confrontadas com ocasiões de injustiça, calmamente e sem fanfarras “fizeram a coisa certa”. Por meio de suas ações eles reconheceram que a separação por cor era fundamentalmente errada.⁵⁵

Andre Millard defende que o repertório afro americano foi o mais gravado entre outros tipos de música étnica, e que o blues foi a música folk mais gravada da América:

Enquanto a maioria das gravações de música étnica permanece em coleções de imigrantes ou nas prateleiras da Biblioteca do Congresso, a música negra da América permanece viva nas gravações e espalha sua influência por toda parte.⁵⁶

Millard continua, afirmando que o sucesso comercial do blues difundido nos anos 1920 encorajou as gravadoras a gravarem gospel e country. Em 1923 a gravadora Okeh enviou parte de sua equipe ao Tennessee, Kentucky, Virgínia e Carolinas para gravar amostras da música folk autêntica do Sul rural americano.⁵⁷

Bill Mallone afirma que esta música rural que começou a aparecer nos programas de rádio e gravações fonográficas no início da década de 1920 era difícil de ser definida, uma vez que era desenvolvida por trabalhadores que representavam uma variedade de expressões sonoras locais do Sul e do Meio Oeste; apesar de já ser uma música com referências urbanas.

Com o início da inserção deste repertório no mercado cultural citadino, os agentes deste mercado buscaram por termos que pudessem sintetizar a diversidade de estilos e

⁵⁴ BROOKS, 2004, p. 2.

⁵⁵ Ibid., p. 1. Original: “Progress – slow and halting, to be sure – was won not so much by changes in the law, or by dramatic confrontations between “good” and “evil”, as by the actions of ordinary people who when faced with instances of unfairness quietly and without fanfare “did the right thing”. Through their actions they acknowledged that the “color line” was fundamentally wrong”.

⁵⁶ MILLARD, 1995, p. 248. Original: “While the majority of ethnic music records remained in the collections of immigrants, or on the shelves in the Library of Congress, the music of black America came alive on recordings and spread its influence far and wide”.

⁵⁷ Ibid., p. 246.

canções. O autor esclarece que a gravadora Columbia chegou perto quando descreveu seu catálogo de música rural como “*Old familiar tunes*”.⁵⁸

Na primeira metade do século XX, o termo mais usado para nomear nas cidades o repertório rural era hillbilly⁵⁹, que caracterizava basicamente a música de dois grupos rurais dos Estados Unidos: os habitantes das montanhas e os caubóis, e ambos simbolizavam uma vida e uma sociedade simples e antiga. Sobre o assunto recorreremos às palavras de Bill Mallone:

Montanhese e caubóis não eram apenas exuberantes e exóticos, eles eram vívidas recordações da fronteira americana e do suposto traço individualista que caracterizava a vida americana. Ao contrário de muitas outras características locais, montanhese e caubóis tinham a vantagem adicional de ser anglo-saxão, um importante atributo satisfatório para muitas pessoas que viam com pesar a inundação da nação por novos, e talvez inassimiláveis, imigrantes. Além disso, montanhese e caubóis valorizavam e personificavam liberdade e independência; ambos eram heroicos e corajosos; ambos preservavam àquelas características que haviam sobrevivido nas fronteiras e que eram distintivas e definidores ingredientes da vida americana. Caubóis e montanhese eram profundamente americanos.⁶⁰

Estes dois personagens eram muito presentes na cultura popular do país.

Esta música rural do Sul e do Oeste apresentava diversas referências estéticas e o uso de instrumentos variados, mas com uma proeminência das baladas inglesas, escocesas e irlandesas, com uma forte presença de referências do blues. O mais comum era o acompanhamento instrumental com banjo, bandolim, violão, violino e harmônica, com a gradual inserção de guitarras e bateria ao longo das décadas.

Uma das características estéticas desenvolvidas nas primeiras canções country é a junção das baladas com o canto à tirolesa, ou yodel, no qual o intérprete realiza mudanças bruscas no registro vocal, passando rapidamente do grave para o agudo, gerando um som melódico com variações tonais. Este é um canto sem palavras, desenvolvido em algumas partes da canção, apenas com gesticulações sonoras e mudanças de registros repetidas vezes em poucos segundos, em um volume alto.

⁵⁸ MALONE, 1993, p. 70.

⁵⁹ Em português o termo hillbilly é o equivalente à caipira, jeca, matuto.

⁶⁰ MALONE, op. cit., p. 73-74. Original: “Mountaineers and cowboys were not simply colorful and exotic; they were vivid reminders of frontier America and of the allegedly individualistic traits that had once characterized American life. Unlike most of the other local-color characters, mountaineers and cowboys had the additional advantage of being “Anglo-Saxon”, a deeply satisfying attribute to many people who viewed with regret the inundation of the nation by “new” and perhaps unassimilable immigrants. Furthermore, mountaineers and cowboys valued, and presumably embodied, freedom and independence; both were heroic and fearless; both preserved those manly traits that had ensured survival on the frontier and that were distinctive and defining ingredients of American life. Cowboys and mountaineers, in short, were profoundly American”.

Bill Mallone esclarece que o canto desse repertório rural anterior ao século XX era caracterizado por performances em grupo, com poucos ornamentos harmônicos, as famosas harmonias dos cantores country foi algo desenvolvido gradualmente, após sua comercialização, a partir dos anos 1920.⁶¹

Nas primeiras letras desse repertório de baladas rurais há narrativas realistas e trágicas sobre a vida dos brancos pobres nas fazendas sulistas.

Nos anos 1930, a mistura do country com o jazz em algumas bandas do Sul contribuiu para enfatizar o som dos violões e dar mais suingue às canções. Já nos anos 40, surgiu uma nova variação denominada *honky-tonk*, com a mescla de violino, violões com cordas de aço e graduais modificações nas letras, que agora tratavam de uma população que havia migrado do campo para as cidades, com uma nostalgia pelas tradições rurais.

Como podemos perceber, assim como ocorreu com o blues, foram criadas diversas denominações para tratar das graduais inovações estéticas, performáticas e instrumentais ao longo do século XX.

De acordo com Bill Malone, “a primeira aparição do poder da figura do caubói mistificada na música rural foi durante a carreira de Jimmie Rodgers,”⁶² que se tornou a primeira estrela country e atrelou-se intensamente à figura do homem no cavalo e das vestimentas de caubói. Antes disso, os fotógrafos promocionais dos intérpretes de música folclórica os mostraram vestidos em suas roupas de domingo – “ternos, gravatas, sapatos engraxados – e não em macacões, botinas ou jeans.”⁶³

Jimmie Rodgers foi agenciado por Ralph Peer, um agente da gravadora Okeh, e iniciou sua carreira em 1927. Paul Friedlander afirma que Rodgers “escrevia baladas e blues sobre suas andanças como um desbravador de estradas;”⁶⁴ ele vendeu mais de 20 milhões de discos em seis anos de atuação e sintetizou em seu repertório muitas expressões musicais rurais, atingindo um público heterogêneo de brancos e afro americanos. E Bill Mallone esclarece que:

⁶¹ MALONE, 1993, p.21.

⁶² Ibid., p. 89.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ FRIEDLANDER, 2008, p. 35.

Na cabeça e canções de Rodgers o caubói foi assemelhado com o andarilho, uma figura tradicionalmente venerada no folclore devido à sua liberdade. Mas em um nível muito maior do que o andarilho, o caubói, não cerceado pelo confinamento do regimento da vida na cidade, mas comprometido com um código de conduta e lealdade aos amigos, simbolizava liberdade e independência.⁶⁵

Rodgers foi um dos intérpretes que mais popularizou o canto à tirolesa nos Estados Unidos, identificando-o à música country dos anos 1930 e 1940.

Popular no mercado de músicas folclóricas também surgia no circuito musical a Carter Family. O grupo “misturou tradicionais baladas anglo-saxãs, hinos e outras melodias eclesiásticas com harmonia e acompanhamento de violão e harpa.”⁶⁶

O grupo era composto por A. P. Carter, sua esposa Sara e sua cunhada Maybelle Addington Carter. Sara tinha uma voz clara de soprano, Maybelle fazia uma suave harmonia contralto e A. P. fazia baixos e barítonos. Sara geralmente interpretava os solos das canções, variando ocasionalmente com A. P. Em relação ao instrumental, Maybelle tocava o violão principal e os solos em todas as gravações e Sara acompanhava com um segundo violão ou uma harpa. Segundo Bill Mallone, Maybelle desenvolveu uma técnica e um estilo de tocar violão que se tornou um modelo para violonistas de música country no Sul dos Estados Unidos, conhecido como *Maybelle Carter guitar style*, que consistia em tocar a melodia com uma palheta de dedo nas cordas graves do violão e acompanhar com uma batida feita com os demais dedos nas cordas mais agudas.⁶⁷

Ao longo da carreira o grupo manteve a mesma sonoridade inicial, com seu vocal e instrumental que os distinguiu dos demais intérpretes do repertório de canções folclóricas. A. P. Carter também compunha, mas suas canções seguem o mesmo padrão das canções folclóricas tradicionais, dificultando a diferenciação entre elas.

Sobre o cenário no qual estes primeiros astros do country se apresentavam, são significativas as afirmações de Bill Malone de que os músicos country não se apresentavam em um “vácuo cultural”; em suas palavras:

⁶⁵ MALONE, 1993, p. 90. Original: “In Rodger’s mind and songs, the cowboy may have meshed easily with the rambler, a figure traditionally venerated by the folk because of his bold assertion of freedom. But to a degree much stronger than the rootless rambler, the cowboy, unrestrained by the confining regimens of city life, but bound by a code of proper behavior and loyalty to friends, symbolized freedom and independence”.

⁶⁶ FRIEDLANDER, 2008, p. 35.

⁶⁷ MALONE, op. cit., p. 66.

Eles apresentavam sua música para um público americano que já possuía algumas percepções – geralmente românticas e contraditórias – sobre o Sul, a vida rural, a cultura folclórica e a música folclórica. Muitos americanos viam a música folclórica do Sul como um amálgama de melodias negras espirituais ou como um corpo de baladas antigas que foram encontradas em um santuário nos remotos recantos dos Apalaches. Os americanos há muito tinham uma relação de amor e ódio com seu passado rural, alternadamente romantizando-o ou rejeitando-o e esta ambivalência foi apenas aumentada nos anos 1920, quando todo o valor rural pareceu ameaçado pelo florescente domínio tecnológico.⁶⁸

É importante percebermos como o mercado musical, com seus agentes e mediadores (donos de gravadoras, responsáveis pelas programações das rádios, publicitários, diretores de revistas e canais televisivos) interferiu no desenvolvimento do repertório folk ao longo do século XX. Um exemplo disso foi o country, ao qual foram atrelados vários símbolos e o estereótipo do caubói, a fim de imprimir-lhe uma respeitabilidade e apelo nacional ao identificá-lo a uma figura representativa da cultura popular. Como diz Mallone, os homens de negócios não foram imunes às visões românticas das montanhas isoladas e dos lares tradicionais projetadas pelo público de canções folk nas cidades.⁶⁹ Assim, os cantores country utilizaram intensamente as versões do caubói presentes na cultura popular do país e reforçaram estes mitos através de sua música, vestuário, estilos de vida e padrões estético-musicais.

Apesar da presença do repertório folk em rádios e gravações, a música folk ainda não competia igualmente com o repertório de canções populares românticas, com o swing ou com o jazz⁷⁰ nos meios de comunicação.

⁶⁸ MALONE, 1993, p. 71. Original: “They presented their music to an American public that already possessed a cluster of perceptions – largely romantic and often contradictory – about the South, rural life, folk culture, and folk music. If they pondered such subjects at all, most Americans thought of “southern folk music” as an amalgam of black spirituals and Stephen Foster melodies, or as a body of ancient ballads that had found sanctuary in the remote recesses of the southern Appalachians. Americans had long had a love-hate relationship with their rural past, alternately romanticizing or rejecting it; this ambivalence was only heightened in the 1920s when all of our rural values seemed threatened by a burgeoning technological dominance”.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰ É necessário esclarecer que não excluímos o jazz como integrante do conceito amplo de música folclórica, tal separação tem apenas fins didáticos e refere-se à hierarquia necessária aos objetivos de nosso trabalho e às nomeações encontradas na bibliografia estadunidense. Concordamos com Richard Carlin quando ele afirma que nos anos 1940 a divisão entre *folk* e jazz não era muito nítida. Pontos noturnos progressivos como o Café Society, em Nova Iorque, apresentava cantores *folk* como Lead Belly e Brownie McGhee junto com intérpretes de jazz como Thelonius Monk e Billie Holiday. E o público era o mesmo: brancos e afro americanos de esquerda. Voltaremos a isso em nosso segundo capítulo. CARLIN, Richard. **Worlds of sound: the story of Smithsonian Folkways**. New York: Smithsonian Books, 2008. p. 19.

1.3 Engajamento e nacionalismo nos anos da Depressão.

A partir do colapso do mercado de ações em 1929, com a conseqüente crise econômica que os Estados Unidos passaram na década de 1930, grandes problemas econômico-sociais afetaram a maioria da população, como o alto índice de desemprego e miséria. Tal situação intensificou o engajamento político de alguns grupos sociais, levando, por exemplo, a um ativismo maior dos partidos políticos de esquerda e do movimento trabalhista.

O descrédito da população em relação às ações governamentais no sentido de tentar resolver a grave crise interna do país, levou a uma preocupação governamental em enfatizar a cultura nacional, a fim de estimular um apego à nação e dar credibilidade às suas ações.

Nos anos do *New Deal*⁷¹ toda tradição cultural nacional foi promovida, com o interesse em enfatizar os valores democráticos tradicionais, assim sendo, vários projetos culturais governamentais incentivaram a “ênfase na variedade da cultura regional e étnica americana.”⁷² Exemplo dessa atividade foi o envio de fotógrafos, escritores, músicos e folcloristas para documentar a cultura popular, promovido pelo Federal Arts Project of the Works Progress Association (WPA)⁷³, bem como os projetos da Biblioteca do Congresso Nacional.

O historiador Ronald Cohen vai além, ao afirmar que o governo patrocinou explorações e um “rejuvenescimento cultural que olhava para um passado tradicional e romantizado, mas apontava também para um futuro vibrante, multicultural, e até mesmo socialista.”⁷⁴ Exageros à parte, o que podemos afirmar é que a WPA contribuiu para o reconhecimento da diversidade étnica e do pluralismo cultural dos Estados Unidos por meio de publicações e apoio financeiro às expressões artísticas de diferentes grupos étnicos nacionais.

O interesse pelas regiões Sul e Oeste que começou nos anos 1920 foi intensificado nos anos 1930. As artes, de maneira geral, apresentaram referências às paisagens e modos de vida destas regiões. Gillian Mitchell afirma que os nortistas procuravam no Sul e no Oeste uma cultura autêntica que se opusesse à sofisticação e glamour industrial que tinha levado à crise econômica. O Sul aparentava resguardar uma cultura tradicional, enquanto o Oeste continuava

⁷¹ *New Deal* foi o nome dado aos diversos programas implementados durante o governo do Presidente Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia, bem como assistir à população necessitada devido à crise econômica.

⁷² MITCHELL, 2007, p. 9.

⁷³ Projeto governamental que objetivava documentar a cultura popular nacional.

⁷⁴ COHEN, 2006, p. 53.

um território inexplorado, “onde formas de vida simples prevaleciam.”⁷⁵ Mitchell afirma também, que outro aspecto que contribuiu para a mitologização destas regiões foi sua intensa crise econômica e conseqüente sofrimento de seus habitantes.⁷⁶

Nos anos 1930, intensificou-se o interesse no repertório folk das regiões Sul e Oeste como tema de trabalhos acadêmicos e a atividade de coletar, gravar e difundir a tradição folclórica nacional foi reforçada. Como afirma o historiador Neil Rosenberg, neste período, estudantes e acadêmicos das universidades do país estavam aprendendo mais sobre sua própria cultura e seu passado, como expresso no excerto abaixo:

Em 1939, quando Harvard estabeleceu seu programa de Estudos Americanos, intelectuais americanos estavam lendo e escrevendo mais sobre a cultura nacional do que nunca antes. Neste clima, livros sobre o folclore americano tiveram grande apelo e, como em Washington, faculdades de jovens estudantes cantaram as novas canções descobertas nos partidos.⁷⁷

Entre os folcloristas continuou o dilema de tentar separar as “influências modernas das tradicionais letras e performances.”⁷⁸ Eles continuavam insistindo em separar a música folk divulgada nos meios de comunicação da tradição vernácula, que deveria ser resguardada.

Tanto Neil Rosenberg quanto Jane Becker afirmam que o repertório folk foi difundido por três diferentes grupos: folcloristas e músicos, acadêmicos e intelectuais e àqueles ligados diretamente ao mercado musical. Becker acrescenta que estes grupos que “redescobriram” o folk ajudaram a constituir uma identidade nacional inspirada na vida rural e no cotidiano das pequenas cidades. Nos anos 1930, não apenas os heróis nacionais foram cultuados, mas também os cidadãos comuns, repositórios de valores e tradições americanas.⁷⁹

O interesse em enfatizar os valores tradicionais também partiu dos partidos políticos de esquerda, uma vez que nos anos de 1930 o Capitalismo foi substituído pelo Fascismo como o inimigo do Partido Comunista, bem como ocorreu a precedência da luta pela democracia sobre a luta de classe, tenha-se em vista o estabelecimento da Frente Popular⁸⁰, em 1935.

⁷⁵ MITCHELL, 2007, p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁷ ROSENBERG, 1993, p. 7-8. Original: “By 1939, when Harvard established its American Studies degree program, American intellectuals were reading and writing more about the national culture than ever before. In this climate books about America’s folk had great appeal, and, as in Washington, young college students sang the newly discovered songs at parties”.

⁷⁸ COHEN, 2006, p. 64.

⁷⁹ BECKER, 1998, p. 14-15.

⁸⁰ Criada em 1935, foi formada por distintos grupos alinhados às concepções de esquerda (uns mais, outros menos). É importante destacar que a Frente Popular não era composta apenas de comunistas e socialistas, mas também de simpatizantes que não participavam de nenhum grupo ou partido específico.

A historiadora Gillian Mitchell afirma que a “agitação social e cultural causada pela Depressão ajudou a criar um clima de considerável tolerância ao pensamento de esquerda.”⁸¹ A historiadora Robbie Lieberman vai além, ao afirmar que “foi o sofrimento causado pela Depressão e a ideia de que os comunistas ofereciam a única cura viável o que levou as pessoas às organizações de esquerda.”⁸²

Em sua tese de doutorado intitulada *American folk music & left-wing politics*, defendida em 1971 e considerada um trabalho muito importante sobre o tema, o historiador Richard A. Reuss faz uma análise das relações entre os músicos dedicados ao repertório folk e o Partido Comunista dos Estados Unidos. Ao longo da obra, o autor argumenta no sentido de defender que as transformações do movimento comunista nos Estados Unidos e no mundo foram proeminentes no desenvolvimento da *folk music* nos anos 1930.

Reuss atenta-nos para o fato de que no período o “medo do fascismo ocupava as mentes dos líderes políticos – revolucionários ou não” - o que levou a alianças antes impensáveis, como a aproximação de comunistas às organizações liberais e progressistas, ou seja, ocorreu uma brecha nas formulações mais rígidas da chamada “Velha Esquerda”. Internamente, comunistas americanos que antes rechaçavam os planos de Roosevelt, defendiam agora as ações do New Deal.⁸³

Muito nos interessa aqui as implicações desta nova visão de mundo da Frente Popular no campo da expressão estética.

De acordo com Reuss, antes da década de 1930 os compositores comunistas eram criticados quando utilizavam motivos e melodias tradicionais em suas composições, mas havia exceções, como explica o autor:

Ao longo de todo o Terceiro Período, intelectuais comunistas americanos na *Workers Music League* e na *Composers Collective* davam pouca atenção às tradições folclóricas, um reflexo de seu firme compromisso com a ideologia proletária militante, embora durante este período organizadores locais estivessem encontrando vivas tradições folclóricas no campo. Idealistas do Norte urbano aventuraram-se a tentar inocular grupos da classe trabalhadora rural com sua própria paixão pela luta de classes. Em muitos casos, eles testemunharam simpatizantes locais adaptarem tradições folclóricas para a causa. Estes contatos entre a cultura proletária e organizadores políticos radicais foram esporádicos no começo e foram citados apenas incidentalmente na imprensa de esquerda. Mas no final, eles provaram ser

⁸¹ MITCHELL, 2007, p. 54.

⁸² LIEBERMAN, Robbie. “**My song is my weapon**”: People’s Song, American communism, and the politics of culture, 1930-1950. Urbana: University of Illinois Press, 1989. p. 28.

⁸³ REUSS, Richard. **American folklore and left-wing politics, 1927-1957**. Indiana: Indiana University, 1971. p. 116.

um fator importante na proeminência do folclore para o movimento comunista americano. E a interação foi de mão dupla. A ideologia e slogans propagandísticos de radicais do Norte foram amenizados por uma visão de mundo local.⁸⁴

Reuss também esclarece que com o estabelecimento da Frente Popular as antigas teorias proletárias sobre a arte foram sendo substituídas pela doutrina do Realismo Socialista, que entende a arte como “reflexo da realidade e, portanto, ela deve ser histórica e concreta”. Os comunistas acreditavam que a arte tinha a missão de “elevar as massas, afirmar suas aspirações e guiar seus pensamentos” sempre na direção da consciência de classe. A fim de atingir tal objetivo, os artistas deveriam se comunicar com o povo “através de meios compreensíveis a ele”, bem como exaltar suas lutas revolucionárias.⁸⁵

Assim sendo, o repertório folk que antes era considerado não revolucionário e representativo da burguesia, começou não só a ser incentivado, mas tornou-se a referência necessária para as composições ligadas à causa comunista. Os compositores deveriam utilizar as letras e melodias conhecidas pelo povo. Como afirma Reuss:

E isso levou a um oficial aumento de nível do folclore pelos comunistas como uma força criativa positiva na vida do povo. Com o tempo, esta atitude poderia levar à popularização e ao uso intelectual das canções folk e melodias tradicionais do povo em uma escala inimaginável na década precedente. Até este momento, as tradições folclóricas haviam sido vistas como um importante produto cultural das massas, mas muito corrompidas ou não militantes para serem usadas pelo proletariado. Agora, era enfatizado que canções, lendas e outras tradições ofereciam uma reflexão realista da história e experiências sociais do povo e que aquela arte folk retratava os genuínos sentimentos do povo. O folclore proporcionava conforto emocional para o povo e ajudava a diminuir a carga da labuta e miséria.⁸⁶

⁸⁴ REUSS, 1971, p. 81-82. Original: “All through the Third Period, American communist intellectuals in the Workers Music League and the Composers Collective paid only scant, and usually skeptical, attention to folklore traditions, a reflection of their firm commitment to the militant proletarian ideology. During this time, though, local organizers were encountering living folk traditions in the field. Idealists from the urban North ventured out to try to inoculate the rural working-class groups with their own passion for the class struggle. In many cases, they witnessed local sympathizers adapt folk traditions to the cause. These contacts between working culture and radical political organizers were sporadic at first and were reported only incidentally in the left-wing press. But in the end, they proved to be a major factor in bringing folklore into prominence as a cultural prop of the American communist movement. And the interaction was two-way. The ideology and agit-prop slogans of northern radicals were traded for and tempered by a local worldview”.

⁸⁵ Ibid., p. 60.

⁸⁶ Ibid., p. 60. Original: “And this led to an official communist upgrading of folklore as a positive creative force in the life of the people. In time, this attitude would lead to the popularization and intellectual use of folk songs and traditional melodies of the people on a scale unimaginable in the previous decade. Hitherto, folk traditions had been regarded as an important cultural product of the masses but too corrupt or nonmilitant in themselves to be of use to the proletariat. Now it was emphasized that songs, legends, and other lore offered a realistic reflection of the people’s historical and social experiences and that folk art portrayed the people’s genuine feelings for reality. Folklore provided emotional solace for the folk and helped ease their burdens of toil and misery”.

Após 1935, com o estabelecimento da Frente Popular, a ideia de que através da cultura era possível lutar contra as injustiças como a desigualdade social e o racismo foi intensamente explorada e valorizada pelos ativistas políticos da “Velha Esquerda”. Gillian Mitchell esclarece que foram pessoas ligadas à Frente Popular que ajudaram a reinventar “as regiões “folclóricas” da América (especialmente o Sul e o Sudoeste) como empobrecidas e vitimizadas, mas, no final das contas, fortes e constantes lutadoras contra as forças da injustiça.”⁸⁷

Deste modo, foi valorizado um repertório que era familiar e mais fácil de ser assimilado pela maioria da população do país, fato que levou a um uso intelectual da música pela esquerda. Richard Reuss afirma que neste período organizações de esquerda, influenciadas pelo Partido Comunista, passaram a valorizar o folclore de maneira geral, bem como se conscientizaram de que o repertório folclórico era um método muito conveniente de divulgar e reforçar ideias revolucionárias; muito mais “eficaz do que slogans doutrinários e panfletos escritos por líderes partidários cidadãos”, apesar da suposta banalidade e sentimentalismo das letras e melodias.⁸⁸ “Tradições folclóricas foram vistas como a expressão cultural coletiva das massas – opondo-se às formulações de intelectuais, artistas e burocratas que falavam do e para o povo, mas sem um conhecimento real sobre suas vidas.”⁸⁹

Como nos esclarece Ronald Cohen, ao longo do século XIX, e no início do século XX, já existiam canções dedicadas a temas trabalhistas e sociais que foram utilizadas por sindicatos ou trabalhadores rurais; havia, inclusive, partituras publicadas por organizações trabalhistas. Nas palavras do autor:

No início do século XX havia uma forte tendência de utilizar canções para propósitos trabalhistas, embora a conexão com o folclore fosse tênue. O *Industrial Workers of the World* (IWW ou Wobblies), um movimento trabalhista radical, utilizou melodias de canções populares, assim como melodias religiosas familiares, para divulgar suas mensagens musicais. O Partido Socialista também imprimia cancionários, como fizeram diversos sindicatos nos anos 30, cheio de variadas melodias orientadas à temas trabalhistas, antigas e novas. [...] Enquanto sindicatos não estavam particularmente interessados em utilizar melodias folclóricas em seus direcionamentos, um emergente número de membros e ativistas do Partido Comunista – EUA (CP-USA), dentro e fora dos emergentes sindicatos, utilizaram estilos musicais tradicionais.⁹⁰

⁸⁷ MITCHELL, 2007, p. 54.

⁸⁸ REUSS, 1971, p. 82.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰ COHEN, 2006, p. 67-68. Original: “By the early twentieth century there was a strong legacy of using songs for labor organizing purposes, although the connection to the folk was sometimes tenuous. The Industrial

A notável exceção quanto ao uso político de canções folk antes dos anos 1930 foi o caso do Industrial Workers of the World- IWW, uma organização anarco sindicalista fundada em 1905 e que em 1909 já havia publicado um cancionário de cunho revolucionário que teve inúmeras reedições, o *I.W.W. Songs*, conhecido como *The Little Red Songbook*. Os Wobblies, como ficaram conhecidos seus membros, ao invés de utilizarem o repertório revolucionário internacional, compuseram suas próprias canções militantes, pautados em suas experiências nacionais e no repertório de canções populares largamente conhecidas nos Estados Unidos, incluindo muitas canções folk. Todavia, as teorizações e apologia das tradições folclóricas enquanto significativas contribuições à militância política, só se daria com os comunistas, a partir dos anos 1930.

Muitas foram as maneiras encontradas pelos comunistas para divulgar suas ideias. Em 1931 alguns membros do Partido fundaram a Workers Music League, a fim de organizar sua atividade musical. Outra atividade muito comum no período foi a divulgação do repertório revolucionário em escolas de trabalhadores no Sul do país, a fim de tentar unificar os trabalhadores rurais e cooptá-los à causa comunista. É importante ressaltar que muitos dos quais o comunistas tentavam cooptar, como os afro americanos das áreas rurais do Sul, eram analfabetos, o que tornava a música o meio mais adequado para introduzi-los às ideias políticas.

Esta investida de membros radicais nortistas do partido comunista na região Sul foi marcada por uma distinção em relação à militância comunista no Norte do país. Sobre o assunto, Richard Reuss esclarece que no Sul as canções do repertório folk local eram muito mais conhecidas do que as canções populares e hinos religiosos que foram adaptados à propósitos políticos no Norte, portanto, elas tiveram muito mais impacto e poder de convencimento no Sul. Muitos sindicalistas sulinos conseguiram levar a ideologia de esquerda aos trabalhadores do campo por meio deste repertório local, e muito contribuiu para isso a própria vivência de muitos deles que, por serem originários desta região, conheciam bem os costumes locais.⁹¹

Gostaríamos de esclarecer que a bibliografia consultada sobre a música folk dos Estados Unidos é marcada por análises de documentos escritos, como documentos da

Workers of the World (IWW or Wobblies), a radical labor movement, used popular song melodies, as well as familiar religious tunes, to carry their musical messages. The Socialist Party also printed songbooks, as did various labor unions by the 1930s, filled with a variety of labor-oriented tunes, old and new. [...] While union organizers were not particularly interested in using folk tunes in their organizing drives, an emerging number of Communist Party – USA (CP-USA) members and activists, within and beyond the emerging labor unions, found traditional musical styles useful”.

⁹¹ REUSS, 1971, p. 104.

imprensa, letras de canções e biografias, sem uma preocupação por parte dos autores em discorrer sobre a estética deste repertório e sobre a importância da formatação de determinadas características em suportes musicais. As análises de autores como John Greenway, Richard Reuss e Robbie Lieberman sobre a relação dos músicos folk com os partidos de esquerda, não apresentam uma discussão sobre qual foi a estética adotada como a “legítima” música folk nacional, tampouco sobre as implicações desse tipo de eleição. Mesmo autores como Ronald Cohen e Gillian Mitchell, que publicaram trabalhos importantes sobre essa música, ou Francis Davis e Bill Mallone, que discorrem sobre a história do blues e do country, não aprofundam esse tipo de questionamento.

Não é nosso propósito ao longo do trabalho apresentar uma análise musical formal, porém acreditamos na importância de, por meio de uma escuta atenta, apontar algumas questões que envolvem a estética e que contribuem para um melhor entendimento do desenvolvimento da música folk ao longo do século XX.

Algumas questões já foram brevemente levantadas quando afirmamos, por exemplo, que a inserção do repertório folclórico tradicional no mercado musical, com sua gravação em fonogramas ou sua publicação em partituras, formatou determinados gêneros que eram intercambiáveis, como o blues e o country, nas formas estéticas amplamente difundidas a partir dos anos 1920. No caso do blues destacamos o fato de que as composições existentes antes dos anos 1920 nem sempre tinham a forma fechada de 12 compassos A A B, que foi assim formatada nas primeiras gravações fonográficas comerciais e estabelecida como a forma básica do blues.

Em relação ao processo de apropriação da música folk pela “Velha Esquerda” nos anos 1930, é importante refletirmos sobre a eleição de determinados gêneros e instrumentos como representativos do “povo” estadunidense e, por isso, dignos de uma investida por parte de músicos e intelectuais.

Diferente do ocorrido em outros países da América,⁹² os compositores, intérpretes e autores que escreveram sobre a música folk dos Estados Unidos não apresentaram em suas falas uma defesa de determinados estilos, gêneros e instrumentos como “autênticos” representantes da identidade musical nacional; como ocorreu, por exemplo, no Chile, com a

⁹² Sobre a música folclórica chilena Cf. SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “**Tomemos la historia en nuestras manos**”: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966- 1973). 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca; ARANTES, Mariana Oliveira. **Representações sonoras da cultura jovem no Chile (1964-1970)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca; GARCIA, 2010.

defesa das cuecas, tonadas, bombos, charangos e quenens por parte dos músicos da Nova Canção Chilena. Há um discurso sobre a importância da salvaguarda do folclore por integrar as tradições nacionais, mas tal discurso não passa por questões estéticas musicais. Desse modo, cabe-nos questionar esse silêncio na história da música folk do país, lembrando que os silêncios (pausas) são partes importantes das obras musicais.

Intérpretes destacados do repertório folk que assumiram como missão preservar, difundir e contribuir para a valorização dessa música, como Pete Seeger, Woody Guthrie e Lee Hays, elegeram alguns gêneros, estilos interpretativos e instrumentos, mas ao discorrerem sobre a representatividade popular do folclore, em livros, artigos e encartes dos discos, não fizeram uma apologia a nenhuma estética específica. É interessante notar que muito foi discutido sobre a importância de preservar uma música que fosse feita e consumida pelo povo, mas que ao eleger um repertório, personagens como os músicos, produtores, radialistas, jornalistas e demais envolvidos no circuito musical, não tenham inserido a música dos nativos há mais tempo na região: os diversos grupos indígenas nacionais.

Apreendemos que em um primeiro momento, entre as décadas de 1890 e 1920, os agentes do mercado musical procuraram por gêneros que “coubessem” em suportes tecnológicos e que pudessem ser comercializados em uma escala satisfatória aos interesses comerciais, ou seja, que fossem viáveis na vivência citadina e moderna que se desenvolvia em grande parte do país; em um segundo momento, a partir da década de 1930, músicos e intelectuais de esquerda, muitos dos quais diretamente ligados ao Partido Comunista dos Estados Unidos e às cidades do Norte do país, apropriaram-se de uma parte do repertório folk, majoritariamente de algumas tradições estético-musicais da população rural, e incentivaram sua performance, gravação e difusão, a ponto de contribuírem na construção de uma identidade musical pautada neste nicho da música folk nacional.

De fato, nos Estados Unidos, a partir dos anos 1930, o folclore não foi mantido estático no passado como a “essência” de um povo, como idealizaram os primeiros folcloristas, mas serviu como um suporte para as demandas políticas e sociais do presente. Neste sentido, a inovação do folk intensamente defendida pelos próprios compositores e intérpretes, não passou pela atribuição de um papel artístico ao folclore, por meio de uma estética sofisticada, mas sim pela primazia das letras das canções e de uma estética condizente com o objetivo de atuar politicamente nas causas da esquerda, como melodias e harmonias simples e conhecidas pela grande maioria da população, como as baladas, os blues e as melodias espirituais, que já haviam sido gravadas e difundidas desde o início do século; este tema será aprofundado em nossos capítulos 3 e 4.

É importante ressaltar que após 1929, apesar de muitas gravadoras terem ido à falência, este repertório folk eleito pelos compositores e intérpretes e demais mediadores culturais, continuou sendo divulgado nos filmes de caubói, em apresentações ao vivo e encontrado nos muitos cancionários publicados, nas rádios e gravações, feiras do país, exposições de museus, revistas populares e partituras de músicas interpretadas por artistas conhecidos como Carter Family, Jimmie Rodgers e Gene Autry.

Os festivais também foram uma eficiente forma de divulgação do repertório. Os organizadores dos festivais tinham em mente as proposições “românticas” dos folcloristas acerca da tradição musical do país, ou seja, que deveria ser divulgado o repertório “autêntico”, das mais “puras” tradições nacionais, que permanecia preservado através do repasse pelas gerações, nas regiões mais remotas do país. E muitas vezes os organizadores excluíaam canções consideradas vulgares ou com referências muito modernas.

No ano de 1934, Sarah Gertrude Knott, de Kentucky, organizou o Primeiro *National Folk Festival* em St. Louis, que iniciou a tendência de contemplar diferentes estilos musicais de diversos grupos de imigrantes, até diferentes grupos de trabalhadores do país.

Como afirma Ronald Cohen, apesar da significativa intensificação na atividade de difusão e valorização do repertório folk nos anos 1930, afro americanos continuaram tendo menos oportunidades no mercado musical do que os brancos. “Os intérpretes de blues continuaram a realizar algumas gravações, ainda que muito limitadas”, e a se apresentar em alguns locais.⁹³

A Depressão afetou mais as vendas das gravações étnicas e afro americanas, porque seu público consumidor foi devastado pela crise econômica. Matthew Killmeier afirma que no final dos anos 1930 a emergência das *jukebox* estimularam as vendas. “Três selos de *race record* dominavam a produção de gravações nos anos 1930 e refletiam o impacto da Depressão na indústria da música: Columbia, RCA-Victor, que tinha um selo chamado Bluebird, e Decca”. Apesar da crise econômica, os anos 30 foram um período criativo para a música *race*.⁹⁴

Nos anos 1940, a produção de catálogos nomeados *race records* diminuiu muito. Killmeier alega que após a guerra os catálogos *race* foram modificados; novas pequenas gravadoras direcionadas à música afro americana foram criadas, mas não nomearam seu

⁹³ COHEN, 2006, p. 61. Este assunto será tratado mais detalhadamente em nosso capítulo 2.

⁹⁴ KILLMEIER, 2012.

catálogo de *race records*; estas gravadoras se dedicavam tanto ao jazz, ao blues quanto à outros gêneros como o emergente R&B.⁹⁵

1.4 O período pós-guerra: consolidação de um repertório citadino.

No início dos anos 1940, havia muitos folcloristas fazendo pesquisa de campo nos Estados Unidos como Carl Sandburg, John e Alan Lomax e Pete Seeger; folcloristas que estavam ampliando sua área de atuação para outras partes do Sul e do Oeste do país, redefinindo o folclore americano e tornando a música folk cada vez mais conhecida nos centros urbanos. Neste período, também haviam rádios dedicadas à música folk em grandes centros urbanos como Nova Iorque. Os artistas apareciam em revistas com grande vendagem como *Life* ou *New York Times* e alguns se tornaram atores de filmes de Hollywood, como Burl Ives.

Foi nestes anos que o termo country realmente ganhou uso geral e a popularidade do estilo aumentou, com intérpretes como Hank Williams, que é considerado o pai do country moderno. Os temas das canções de Hank incluíam o cotidiano das pessoas. De acordo com Paul Friedlander, “seus relatos diretos sobre amores perdidos, infidelidade sexual e bebedeiras eram temas atípicos para o público branco” que ele conseguiu atrair.⁹⁶

Marco da difusão do repertório folk foi a criação do grupo *The Almanac Singers*⁹⁷ em 1941, formado por intérpretes de música folk que, posteriormente, tornar-se-iam muito conhecidos como Pete Seeger, Lee Hays, Millard Lampell, John Peter Hawes e Woody Guthrie. Neste ano o grupo gravou seu primeiro disco nomeado *Songs for John Doe*, no qual se posicionavam contra a guerra e denunciavam diversos pontos da política de Roosevelt, entretanto, depois do ataque alemão à União Soviética em junho de 1941, com a mudança da posição anti-guerra do Partido Comunista, o grupo também passou a apoiar a guerra.

Nos anos da Segunda Grande Guerra, os intérpretes e compositores folk apoiaram ativamente a causa democrática, denunciando o Fascismo e, como afirma Ronald Cohen, amparando diversos programas culturais. A guerra possibilitou uma plataforma nacional para canções de resistência.⁹⁸

Outros grupos que gravaram canções folk de cunho social durante os anos da guerra foram *Priority Ramblers* e *The Union Boys*, formado por Burl Ives, Josh White, Pete Seeger,

⁹⁵ KILLMEIER, 2012.

⁹⁶ FRIEDLANDER, 2008, p. 36.

⁹⁷ A atuação do grupo será detalhadamente analisada em nosso capítulo 4.

⁹⁸ COHEN, 2006, p. 75.

Tom Glazer, Brownie McGhee e Sonny Terry. Em 1944, The Union Boys gravou o disco *Songs for Victory*, um apelo à causa democrática.

Todavia, apesar de individualmente os artistas intensificarem seu posicionamento de luta às causas sociais, The Almanac Singers dispersou-se no ano de 1942, pois os artistas envolveram-se no cenário da guerra – Pete Seeger foi servir ao Exército e Woody Guthrie serviu à Marinha.

Após o término da guerra, em 1945, iniciou-se um período conturbado para a divulgação de canções folk devido às novas configurações nacionais. Vencida a luta contra o Fascismo, os comunistas voltaram a ser uma ameaça à democracia estadunidense, dificultando a possibilidade de crítica ao governo americano. Mesmo antes de 1945 o governo já havia realizado diversas ações no sentido de conter críticas contrárias, em nome da luta democrática, qualquer oposição à guerra deveria ser silenciada.

Apesar da censura às ações contrárias ao governo que a campanha pela guerra provocou, a geração de emprego, renda e bem-estar fez com que grupos sociais intensamente afetados pela Depressão dos anos 1930 tivessem algumas melhorias, o que gerou confiança e aspiração por igualdade social.

Após 1945, houve uma participação mais efetiva nas lutas pelos direitos civis dos afro-americanos. Sobre o assunto recorreremos às palavras do especialista em Estudos Americanos, William T. Martin Riches, em seu livro *The Civil Rights Movement*, publicado em 2004:

Ironicamente, temendo o poder dos democratas sulistas, FDR relutava em integrar as forças do exército, assim, os Estados Unidos lutaram para destruir um regime racista com um exército segregado. Quinhentos mil afro-americanos lutaram na Europa e no Pacífico nestas unidades segregadas comandadas por oficiais brancos. Furiosos com seu tratamento, os afro-americanos usaram seu patriotismo como uma forma de protestar pela campanha da “*Double Victory*”, que pregava a vitória sobre os inimigos da democracia, tanto no ultramar, quanto nos Estados Unidos.⁹⁹

Assim, com o retorno das tropas da guerra, a grande migração afro-americana do Sul para as cidades do Norte continuou e forçou os políticos a reverem suas proposições sobre essa parcela da população, que residia em crescentes guetos urbanos e pressionava cada vez

⁹⁹ RICHES, William T. Martin. **The Civil Rights Movement: struggle and resistance**. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 10. Original: “Ironically, fearing the power of southern Democrats, FDR was reluctant to integrate the forces and the United States fought to destroy a racist regime with a segregated military. Five hundred thousand African Americans fought in Europe and the Pacific in these segregated units with white commanding officers. Angry with their treatment, African Americans used their patriotism as a means of protest with the ‘Double Victory’ campaign, which sought victory over the enemies of democracy overseas and in the United States”.

mais por participação na cidadania e direitos iguais. Os partidos políticos e seus líderes foram forçados a agir.

Em 1946 o presidente Truman, em uma mensagem ao Congresso Nacional, assegurou que recomendaria leis anti-linchações, aboliria os impostos de votação, protegeria a população nos dias de eleição nos locais onde já existia o direito de voto, integraria as forças armadas, negaria verbas federais a segregacionistas, bem como acabaria com a segregação no transporte interestadual. Ou seja, em seu governo a luta pelos direitos civis conseguiu algumas vitórias, pelo menos em termos legais.

Entretanto, apesar de alguns avanços na questão dos direitos civis, os Estados Unidos viveram, internamente, a chamada “caça às bruxas” ou “macarthismo”¹⁰⁰, caracterizado por um anticomunismo, em nome dos valores democráticos. Havia juramentos de lealdade para professores, censura de livros e lista negra de artistas, com um grande retrocesso na luta democrática pelas “quatro liberdades”.

Não apenas intelectuais foram perseguidos, mas também muitos sindicalistas.

Sobre a atuação dos sindicalistas no período, ressaltamos que, no ano de 1946, foi eleita uma maioria republicana para o Congresso Nacional, o que levou a aprovações de leis anti-sindicalistas, como a Lei Taft-Hartley, que proibiu táticas específicas dos sindicatos, bem como permitiu ao presidente evitar greves. Ao mesmo tempo, ocorreu uma onda de descontentamento trabalhista devido à subida dos preços das mercadorias. Isso ocorreu por causa da escassez de mercadorias em tempo de mudança de foco da indústria de produtos de guerra para carros e eletroeletrônicos. Junto a isso, os trabalhadores almejavam continuar com os altos salários do tempo de guerra, o que não ocorreu.

A despeito da repressão imposta por leis conservadoras, grupos de trabalhadores reagiram ao desemprego e aos baixos salários com um surto de grandes greves em 1946, demonstrando seu descontentamento frente à situação econômica do país. Tal descontentamento foi sendo modificado ao longo dos anos devido às significativas transformações sociais e econômicas que o país sofreu, sendo uma das mais importantes a crescente prosperidade, acompanhada por sua hegemonia política no Ocidente, conquistada nos anos posteriores ao final da Segunda Grande Guerra.

¹⁰⁰ O termo macarthismo refere-se ao Senador Joseph McCarthy, figura atuante no Comitê de Atividades Antiamericanas, que perseguia intelectuais, artistas, e outros, acusados de exercerem atividades “nocivas” à sociedade estadunidense. O Senador foi obrigado a encerrar sua carreira política em 1954, após uma repreensão pública do Senado e a consequente perda do apoio popular.

Avançados os anos 1950, a sociedade estadunidense passou a gozar de um bem-estar e conforto material proporcionado pela economia em progresso. Uma das áreas de maior crescimento foi a de eletroeletrônicos, como o rádio e a televisão.

No campo específico da produção musical, a prosperidade econômica e novas tecnologias como novos suportes de gravação, facilitaram a circulação do material musical. Deste modo, a comercialização e popularização do repertório folk intensificaram-se ainda mais. O historiador Ronald D. Cohen afirma que, na metade da década de 50, existia uma variedade de estilos musicais populares disponíveis em apresentações, gravações e programas de rádio.¹⁰¹

Podemos afirmar que as transformações econômicas que redundaram em novas tecnologias acarretaram uma mudança cultural manifestada explicitamente no campo do entretenimento. O disco, por exemplo, passou a ser um produto de grande consumo que atingia variadas faixas etárias. A indústria fonográfica beneficiou-se dessa criação de uma demanda por discos.

Com a difusão do disco como meio de entretenimento, seu barateamento e o surgimento de uma demanda de consumo, as canções folclóricas tornaram-se acessíveis a um público mais amplo, com uma consequente inserção de intérpretes e compositores nos distintos circuitos comerciais da canção, fato que acabou levando a modificações nos gêneros rurais tradicionais como o blues e as baladas dos habitantes do Sul do país.

Paul Friedlander afirma que o blues tradicional do Sul foi perdendo popularidade e sendo substituído pelo blues urbano do Norte e Oeste, principalmente no Sul de Chicago - tenha-se em mente que em 1945 havia um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do Norte devido às migrações durante a Depressão e nos anos da guerra. Os temas das letras de blues foram expandidos a fim de incluir a paisagem urbana do Norte: “as novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família- e de seu apoio emocional e material- ajudaram a criar o cenário no qual o blues urbano floresceu.”¹⁰² As guitarras foram sendo cada vez mais incorporadas nas performances, bem como ocorreu uma aceleração no andamento de diversas canções. O compositor Muddy Waters é representativo desta tendência.

Neste período, as gravadoras cunharam um novo termo para nomear o repertório interpretado por intérpretes afro americanos, o Rhythm & Blues que, segundo Friedlander, era

¹⁰¹ COHEN, 2006, p. 87.

¹⁰² FRIEDLANDER, 2008, p. 32.

um estilo musical conformado pela formação básica das bandas de blues com sua emoção e sustentação das notas, acrescido de um solista de sax tenor do jazz, mais o ritmo do gospel.¹⁰³ Ou seja, o novo gênero foi influenciado pelo jazz, pelo gospel e pelo ritmo e condução do jump blues, que era um blues com o andamento acelerado.

Eram utilizados acordes da estrutura básica do blues, mas sem grandes improvisos, seguindo padrões previsíveis de acordes e estrutura, com os arranjos sendo intensamente ensaiados, gerando performances relaxadas e controladas. O novo estilo foi consolidado no circuito musical do país, sofrendo algumas mudanças ao longo das décadas. Entre as décadas de 1950 e 1970, as bandas de R&B geralmente consistiam de um piano, uma ou duas guitarras, baixo, bateria, saxofone e vocais de apoio. Os trajes utilizados eram ternos e, em alguns casos, uniformes.

Os temas das canções são mais otimistas do que os blues, mas mantém a temática da “liberdade e experiências da vida real”. Também se trata nas canções de R&B do “amor e dos relacionamentos sexuais”, como no disco de Ray Charles, “I Got a Woman”, de 1954.¹⁰⁴

Como afirma Ronald Cohen, o estilo obteve sucesso junto aos consumidores urbanos e incorporou as últimas tendências na língua e na dança, tendo sido gravado por intérpretes como Charles Brown, Joe Turner e Louis Jordan.¹⁰⁵

O Rhythm and Blues foi gravado por diversos selos discográficos em Chicago, Memphis, Nova Iorque, Nova Jersey e Indiana. As gravadoras objetivavam um público afro americano, mas acabaram encontrando um crescente público branco para o R&B. Os intérpretes de R&B, como Muddy Waters, conseguiram captar os anseios da época falando de automóveis, roupas, bebidas populares e dos heróis jovens.

Outro novo estilo que começou a dominar a cena musical citadina foi o bluegrass, popularizado pelo cantor Bill Monroe quando este desenvolveu uma forma dinâmica de cantar baseada no blues. O autor do livro *Worlds of sound*, Richard Carlin, afirma que demorou um pouco para o chamado *folk revival* reconhecer o bluegrass porque muitos sentiam que este era um estilo demasiadamente moderno;¹⁰⁶ apesar disso, o estilo foi propagado das cidades do Sul para todo o território nacional.

De acordo com Bill Mallone, o bluegrass foi inovador no som, mas manteve-se atado à tradição ao aderir uma instrumentação acústica e basear-se em canções e uma forma de cantar

¹⁰³ FRIEDLANDER, 2008, p. 34-35.

¹⁰⁴ Ibid., p. 34-35.

¹⁰⁵ COHEN, 2006.

¹⁰⁶ CARLIN, 2008, p. 171.

antigas. Muitos identificaram o estilo com as antigas canções dos habitantes das montanhas do Sul. O bluegrass tornou-se um “refúgio para os fãs de country e músicos que olhavam com desprezo a homogeneização do *mainstream* da música country. Na cabeça de muitas pessoas, o bluegrass tornou-se a lógica extensão ou moderna personificação da música da montanha.”

107

As tradicionais bandas de bluegrass interpretavam as canções com o acompanhamento de instrumentos acústicos como o banjo, violão, baixo acústico, bandolim, dobro e violino.

Podem-se perceber referências do jazz no revezamento dos instrumentos em solos e improvisos, diferente do que ocorria no repertório anteriormente denominado de hillbilly ou canções da montanha, nas quais todos os instrumentos tocavam a melodia juntos ou os solos eram realizados em apenas um instrumento. Uma característica marcante do estilo são as harmonias vocais realizadas em duos, trios ou quartetos, geralmente com dissonâncias ou mudanças modais no registro mais agudo. São utilizados ritmos e estruturas melódicas simples, características dos folks tradicionais, com progressões tradicionais dos acordes, como o padrão de I- IV-V, que pode ser visto como uma das referências do blues. Outras referências incluem canções espirituais, como os hinos religiosos das igrejas afro americanas e brancas do Sul do país.

As transformações econômicas e tecnológicas e a intensa urbanização do período pós-guerra tiveram grande impacto na expansão e modificação do repertório folk que se desdobrou em novos estilos, como o R&B e o bluegrass. Este novo repertório dividia o mercado com o rock and roll (principalmente depois da aparição de Elvis Presley) que estava captando a atenção do público jovem nos anos 50, e com um repertório mais antigo de blues e country.

Não podemos perder de vista que essas canções nomeadas pelo mercado musical como blues, country, gospel, R&B ou bluegrass, muitas vezes compunham o repertório de vários artistas, que não selecionavam seus repertórios pautados nestas classificações. Muitos intérpretes de R&B, por exemplo, afirmam que este termo foi criado pelas gravadoras em substituição ao termo *race* dos anos 1920, que no pós-guerra foi considerado pejorativo, para nomear todo o repertório interpretado por afro americanos, incluindo blues, gospel e tendências mais populares e modernas.

Portanto, por mais que a censura do período de “caça às bruxas” dificultasse a atuação e divulgação dos intérpretes e canções de música folk, sua popularidade aumentou devido à

¹⁰⁷ MALONE, 1993, p. 103.

inserção em distintos circuitos comerciais da canção. Um exemplo dessa popularidade é a experiência vivida pelo conjunto The Weavers, formado no final dos anos 1940 por ex-integrantes do Almanac Singers.

Os The Weavers tornaram-se o grupo de maior sucesso comercial de música folclórica. Apesar da interrupção da carreira do grupo pelas forças anticomunistas em 1953, o The Weavers voltou às suas atividades em 1955, após o afastamento do senador McCarthy do governo. O repertório integrava canções afro-americanas que insinuavam um compromisso e cooperação com a luta pelos direitos civis, e sua atuação foi marcada por um engajamento político significativo no período.¹⁰⁸ Este posicionamento dos The Weavers frente à luta pelos direitos civis foi uma característica de grande parte dos intérpretes e compositores de música folk no período pós-guerra.

No final dos anos 1950, os intérpretes de música folk conseguiram alargar consideravelmente seu público. Como afirma Ronald Cohen em sua obra *Rainbow Quest*, durante os anos da guerra muitos soldados brancos que estiveram ativos no Sul do país tomaram conhecimento deste repertório tradicional sulino e, quando retornaram aos seus lares no Norte, levaram consigo as canções; ao mesmo tempo muitos migraram do Sul para o Norte também difundiram as canções. E a atividade de coleta, preservação e distribuição do repertório folk continuou centralizada na Biblioteca do Congresso Nacional na cidade de Washington, na qual Duncan Emrich dirigia a Seção de Folclore, continuando o trabalho iniciado por John Lomax.¹⁰⁹

E havia, ainda, diversas gravadoras dedicadas ao folk como as antigas três companhias que dominavam o mercado: Columbia (criada em 1888), RCA (criada em 1901) e Decca (atuante desde 1929); a Stinson que se dedicava ao folclore desde os anos de 1930 e as mais recentes Capitol (criada em 1942), MGM (atuante desde 1946) e Mercury (criada em 1945). Ao longo da década de 1950 surgiram novos selos que ajudaram a suprir o público com uma diversidade de discos de música folk como o Folkways (1948), Riverside (1953), Elektra (1950), Vanguard (1950) e Tradition (1955).

Em nosso próximo capítulo, nos deteremos especificamente no desenvolvimento deste mercado musical entre os anos de 1945 e 1960, por meio de um estudo do catálogo de discos da gravadora Folkways, que é uma das principais referências na atividade de gravação, preservação e difusão do repertório folclórico nos Estados Unidos.

¹⁰⁸ Trataremos mais detalhadamente da carreira deste grupo em nosso capítulo 4.

¹⁰⁹ COHEN, 2002, p. 64.

CAPÍTULO 2 FOLKWAYS RECORDS: PLURALISMO NA “ENCICLOPÉDIA DO SOM” DE MOSES ASCH.

O historiador Marcos Napolitano afirma, em seu texto *A História depois do papel*, que o fonograma é o “*corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX”;¹ levando em consideração que, assim como toda música popular, a música folk também foi veiculada em fonogramas gravados em distintos suportes musicais, o presente capítulo privilegia a análise da produção sonora de diversos intérpretes e compositores relacionados ao repertório folk, por meio do estudo do catálogo de discos da gravadora Folkways, lançados entre os anos de 1948 e 1960. Refletimos, ainda, sobre seu período histórico de atuação e seu papel no mercado musical estadunidense, acreditando que a gravadora estabeleceu-se como um espaço privilegiado de atuação político-cultural para intérpretes e compositores folk.

Ao tratarmos do mercado musical nos Estados Unidos ao longo do século XX, é importante percebermos como o desenvolvimento desse mercado está intrinsecamente ligado às transformações tecnológicas na área da gravação de sons e da acústica, bem como termos em mente o quanto as atividades dos donos de gravadoras, donos das fábricas de produção de aparelhos reprodutores de sons, responsáveis pelas programações das rádios e publicitários interferem diretamente no desenvolvimento da produção e circulação musical.

Diversos autores apontam para a importância do estudo das transformações tecnológicas na análise do mercado musical em distintos contextos históricos; podemos citar as obras de Marcia Tosta Dias, *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*,² no caso do Brasil, e Juan Pablo González e Claudio Rolle, *Historia social de la musica popular en Chile*,³ no caso do Chile.

Em relação aos Estados Unidos, vários estudos apontam para este tema, mas dois historiadores especializados em história da gravação de sons, David L. Morton Jr. e Andre Millard, foram nossas principais referências em relação às informações sobre o mercado musical estadunidense, sobretudo no período anterior a 1945. Tanto a obra do pesquisador do

¹ NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 256.

² DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. Outra referência brasileira é a obra de Marcos Napolitano, **História e música: História cultural da música popular**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

³ GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia social de la musica popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Universidad Católica de Chile/ Casa de las Américas, 2005.

Institute of Electrical and Electronics Engineers, David L. Morton Jr., intitulada *Sound recording: the life story of a technology*, publicada em 2004, quanto a obra do historiador e professor de História na Universidade do Alabama, em Birmingham, Andre Millard, intitulada *America on record: a history of recorded sound*, publicada em 1995, apresentam um histórico do desenvolvimento das tecnologias de gravação de som, desde seu surgimento, até os anos 2000.

2.1 Preâmbulos do mercado fonográfico estadunidense.

Desde o surgimento do fonógrafo direcionado ao entretenimento, nos anos 1890, até os anos de 1920, os fonogramas e os fonógrafos eram produtos com uma boa demanda no mercado. Na segunda metade da década de 1920, houve uma queda na venda de fonogramas e David Morton proporciona duas explicações para tal acontecimento. O primeiro seria o desenvolvimento das rádios. As rádios difusoras expandiram-se no início dos anos 20 e havia cerca de 250.000 receptores de rádio nos Estados Unidos. Nos primeiros anos as rádios utilizaram muito as gravações fonográficas nos programas musicais, mas, com o tempo, passaram a utilizar música ao vivo nos estúdios, uma vez que começaram a se unir para formar uma rede que possibilitava a contratação dos artistas para a realização dos programas.⁴

O segundo ponto defendido por Morton para a queda nas vendas de fonogramas foram ações do governo federal no sentido de controlar o conteúdo dos programas de rádio. As regulações impostas pelo governo obrigavam as emissoras a diminuir, se não até eliminar, o uso das gravações fonográficas em prol das performances ao vivo durante os programas. As regulações iam além, acabando com emissoras amadoras que tinham menos possibilidade de manter um nível alto da qualidade das performances ao vivo, favorecendo, assim, as emissoras mais ricas. As dificuldades impostas no uso dos fonogramas tiveram um impacto negativo na consolidação do consumo deste produto.⁵

Para que continuassem atuantes no mercado, as gravadoras e fábricas de aparelhos reprodutores tiveram que inovar, por exemplo, com o lançamento de novas tecnologias. A gravadora mais inovadora foi a Victor, que substituiu a técnica da gravação acústica e acabou

⁴ MORTON JÚNIOR, David L. **Sound recording**: the life story of a technology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 64.

⁵ Ibid., p. 84.

redirecionando toda a indústria por novos caminhos. “Esta transformação foi o início do desenvolvimento de uma nova tecnologia chamada eletrônica.”⁶

Em 1924, as gravadoras Columbia e Victor fizeram experimentos com o equipamento de gravação elétrica desenvolvido pela empresa Western Electric.

Ao longo dos anos de 1930 a situação piorou para as companhias fonográficas e a principal indicação disso foi a extinção da Thomas A. Edison Inc., em 1929. As vendas caíram de 75 milhões de dólares em 1929, para apenas 6 milhões em 1932, ou seja, como toda a sociedade nos anos 1930, a indústria fonográfica sofreu os impactos da Grande Depressão. Mesmo as rádios sofreram com a queda nas vendas, com as vendas de aparelhos receptores caindo de 4.4 milhões em 1929, para 2.3 milhões em 1932. Muitas companhias fonográficas foram obrigadas a fundir-se: a Victor foi vendida para a RCA e a Columbia foi absorvida pela Columbia Broadcasting System.⁷

As gravadoras tiveram de adaptar-se aos novos tempos e muitas optaram por concentrar-se nos poucos segmentos do mercado com poder de compra no período: as camadas mais altas da sociedade que consumiam música de concerto europeia. Estes amantes de música de concerto tinham o costume de colecionar fonogramas e exigiam qualidade nas gravações, assim, as empresas desenvolveram novas tecnologias tanto para a melhora da qualidade do som gravado, quanto na quantidade de gravações a serem oferecidas. Sobre o assunto são esclarecedoras as palavras de David Morton:

O único jeito de fornecer aos consumidores mais gravações inteiras de peças clássicas foi cortá-las em segmentos de 3 ou 4 minutos, gravá-las em vários discos e vender os discos como uma coleção. Estes jogos de discos podiam então ser vendidos em álbuns de papelão, e esta foi, incidentalmente, a origem do termo “álbum”, como é aplicado às gravações. Mas, ainda com o fonógrafo convencional, o ouvinte tinha que ir ao aparelho a cada poucos minutos mudar a gravação. O trocador automático de gravação, por outro lado, permitiu ao ouvinte carregar uma pilha de várias gravações no eixo que as segurava acima do prato da vitrola. [...] Estas complexas máquinas vinham com altos preços; uma das primeiras custava 600 dólares.⁸

⁶ MORTON JÚNIOR, 2006, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸ MORTON JÚNIOR, *op. cit.*, p. 92. Original: “The only way to provide consumers with more or less full classical recordings was to chop them into 3- or 4-minutes segments, record them on several discs, and sell the discs as a collection. These sets of discs would then be sold in cardboard albums, and this is, incidentally, the origin of the term “album” as it applies to recordings. Yet with a conventional phonograph, the listener had to go to the player every few minutes to change the record. The automatic record changer, on the other hand, allowed the listener to load a stack of several records onto a long spindle, which held them above the turntable. [...] These complex machines came with high prices; one early example cost \$600”.

Outra maneira de atender aos consumidores de música de concerto foi melhorar ainda mais a qualidade das gravações. Destacamos que, pelo fato de as rádios serem mais significativas dos que as gravadoras no início dos anos 1920, muito do necessário para criar novos estúdios de gravações elétricas foi utilizado primeiro nas rádios.

2.2 Os anos 1940 e a consolidação do mercado fonográfico.

O restabelecimento da economia nos Estados Unidos após a irrupção da Segunda Grande Guerra foi acompanhado pelo restabelecimento da indústria fonográfica. Se por um lado havia uma escassez de matérias primas para a produção dos discos, principalmente da goma-laca, por outro lado havia uma grande demanda por entretenimento, o que estimulou a gravação de música popular. Andre Millard nos esclarece que os anos da guerra foram marcados por uma invasão de gravações musicais na vida cotidiana, porque a música popular teve a importante função de manter a moral durante a guerra; em suas palavras:

A Primeira Guerra Mundial mostrou que a guerra aumentava a demanda por música, e assim que os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial, as gravadoras lançaram uma torrente de canções patrióticas e sentimentais: “Remember Pearl Harbor”, “I’ll Be Seeing You” e “God Bless America”, que foram escritas em uma guerra anterior, mas que se tornaram uma instituição nacional depois que Kate Smith as gravou para a Columbia em 1939.⁹

Millard continua, afirmando que a música era utilizada não apenas para entretenimento, mas também para informar e educar a população no sentido de manter-se devota aos esforços de guerra. Neste sentido, os registros fonográficos foram incentivados pelo governo federal por dois motivos principais: o entretenimento e o jornalismo. A Segunda Grande Guerra foi a primeira guerra a ter seus sons gravados, devido às novas tecnologias como o gravador portátil, que começou uma “revolução no jornalismo localizado.”¹⁰ A

⁹ MILLARD, Andre. **America on record: a history of recorded sound.** Cambridge: Cambridge University, 1995. p.186. Original: “The war years marked even greater inroads of recorded sound in everyday life because popular music played an important role in maintaining morale on the war and home fronts. World War I had shown that war increased the demand for music, and as soon as the United States entered World War II, the record companies released a stream of patriotic and sentimental songs: “Remember Pearl Harbor”, “I’ll Be seeing You”, and “God Bless America”, which had been written for an earlier war but became a national institution after Kate Smith recorded it for Columbia in 1939”.

¹⁰ MORTON JÚNIOR, 2006, p. 103.

agência governamental responsável pela propaganda e informação durante a guerra, a Office of War Information – OWI, criada em 1942, inovou no uso das novas tecnologias.¹¹

Entre as transformações do período da guerra que continuaram no pós-guerra está a introdução de inovações tecnológicas como o gravador portátil, a gravação em fita magnética, a gravação em vinil com microsulcos, a reprodução estereofônica de sons, o incentivo estatal para a utilização das gravações fonográficas como produto de consumo, tanto das pessoas em seus lares, como para utilização nos programas de rádio, e o uso de gravações no jornalismo.

O estabelecimento dos Estados Unidos como a grande potência mundial ajudou a consolidar sua liderança no mercado fonográfico, após 1945. As grandes empresas fonográficas iniciaram um período de prosperidade econômica e muito contribuiu para isso o aumento no consumo de produtos eletroeletrônicos relacionados ao lar. Tenhamos em mente que neste período grande parte da população vivia em áreas urbanas e tinha acesso a tais bens. No campo do entretenimento, sem dúvida, a televisão foi o produto com maior procura, mas ainda competia com o rádio e os fonógrafos.

Acreditamos que no campo musical a principal inovação do pós-guerra foi o lançamento do disco de longa duração – LP - pela Columbia, em 1948. Em um primeiro momento ele dividiu o mercado com outros suportes já existentes, como o disco de 78 rotações por minuto (rpm), mas, com o passar dos anos, o LP se tornou a principal mídia para circulação de música. Sobre as diferenças entre o LP e o 78rpm, recorreremos às palavras de David Morton:

O LP, como ficou conhecido, incorporou muitas melhorias nas gravações em disco que estavam disponíveis, porém inativas, desde os anos 1930. Ele possuía ranhuras mais finas e reduzidas do que o dos antigos discos de 78rpm, que demandavam uma captação sonora mais sensível e uma ponta de agulha microscópica, mas que tornaram as gravações mais práticas. Os discos tinham 12 polegadas de diâmetro para comportar uma longa gravação e eram feitos de vinil, ao invés do composto de goma-laca usado desde os dias de Berliner. O vinil, combinado com ambientes de gravação mais limpos e um equipamento de reprodução hi-fi, produzia gravações com muito menos ruídos de fundo. O novo LP da Columbia refletia não apenas preocupações técnicas, mas o interesse em ouvintes de música clássica, particularmente por parte do diretor do projeto, o engenheiro e gerente chamado Peter Goldmark. O disco de 12 polegadas de diâmetro, ranhuras mais finas e rotação mais lenta de 33 1/3 de velocidade, somavam para uma gravação que podia facilmente comportar cerca de 20 minutos de música de cada lado. O engenheiro da Columbia, Edward Wallerstein, calculou que com 20 minutos de tempo de gravação, os discos podiam comportar quase

¹¹ MORTON JÚNIOR, 2006, p. 104.

qualquer movimento existente nas gravações clássicas da Columbia em um único lado.¹²

O LP lançado pela Columbia em 1948 não foi uma criação própria, uma vez que a tecnologia utilizada para produzi-lo começou a ser desenvolvida pela Western Electric nos anos 1920, e na década seguinte já existia a ideia das 33 1/3 rotações por minuto e do disco de 12 polegadas. Contudo, como afirma Andre Millard, a Columbia teve sucesso onde a Edison e a RCA Victor falharam porque “realizou um plano de marketing que incluiu a provisão de gravações e toca discos,”¹³ ou seja, além de lançar o novo suporte, a Columbia se associou à Philco Company para lançar um novo aparelho reprodutor de músicas, bem como criou uma coleção de novas gravações para serem lançadas em LP. Millard defende que o principal desafio da Columbia não foi o lançamento da tecnologia do disco em si, mas o processo de persuadir as outras gravadoras a adotá-lo.¹⁴

Um concorrente para o LP da Columbia foi o disco de 45rpm da RCA-Victor, que também apresentava melhor qualidade das gravações e também foi lançado junto com um novo aparelho reprodutor, mais barato do que o da Columbia (US\$ 29,95 o da Columbia e US\$ 12,95 o da RCA).¹⁵

Deste modo, a partir da década de 1950, os consumidores de aparelhos reprodutores de música e consumidores de discos tinham quatro opções de suporte musical à venda no mercado: 78, 33 1/3, 45 e 16rpm. Apenas em meados dos anos 1960 o LP de vinil se estabeleceu como suporte para circulação de música, dividindo o mercado com as fitas cassetes, a partir da segunda metade dessa década.

Concordamos com Andre Millard ao afirmar que uma das transformações tecnológicas que mais impactou o mercado musical após 1945 foi o processo de gravação magnética, que barateou e tornou mais acessível o processo de gravação, uma vez que qualquer amador era

¹² MORTON JÚNIOR, 2006, p. 135-136. Original: “The LP, as it was known, incorporated many of the improvements in disc recording that had been available but idle since the 1930s. It used a finer, narrower groove than the old 78rpm disc, which demanded a more sensitive pickup and a virtually microscopic stylus tip, but which made wide-range recordings more practical. The discs themselves were 12 inches in diameter to hold a longer recording, and were made of vinyl plastic rather than the grit-filled shellac compound used since Berliner’s day. The vinyl, combined with cleaner recording rooms and hi-fi playback equipment, produced recordings with much less background noise. The new Columbia LP reflected not only technical concerns but also the interests of classical music listeners, particularly the project’s director, an engineer and manager named Peter Goldmark. The disc’s 12-inch diameter, finer groove, and slower 33 1/3 speed added up to a record that could easily hold about 20 minutes of music per side. Columbia engineer Edward Wallerstein had earlier calculated that with 20-minute playing time, the discs could hold nearly any movement of existing Columbia classical recordings on a single side”.

¹³ MILLARD, 1995, p. 204.

¹⁴ Ibid., p. 205.

¹⁵ Ibid.

capaz de manusear os novos gravadores. Tal transformação facilitou a atuação das gravadoras menores e independentes, que passaram a ter mais condições de competir com as grandes gravadoras, como nos esclarece Millard:

Não há dúvidas que as companhias independentes foram o veículo de uma nova música popular para os americanos. Por serem pequenas, com preocupações locais, elas gravaram para um público local. Elas adotaram a política de gravar música “étnica”, que era originalmente gravada pelas grandes companhias nos anos 1920, e foram abandonadas durante os 1930. Ainda que elas não fossem organizações de alta tecnologia que rapidamente adotavam as últimas tecnologias. Ao contrário, elas eram de baixa renda, baixa tecnologia, operando com equipamento antigo.¹⁶

O autor continua, afirmando que o grande problema dos negócios das gravadoras independentes não era no estúdio de gravação, mas na distribuição, pois as grandes empresas geralmente eram proprietárias da sua própria imprensa, de depósitos, e tinham contato com vendedores atacadistas e diversos revendedores locais. As grandes gravadoras tinham conexões corporativas para promover suas canções nos distintos meios de circulação musical, enquanto os produtores das independentes tinham que colocar os discos no porta-malas do carro e ir oferecendo nas lojas e rádios.¹⁷ A interdependência entre fonogramas e rádios, iniciada nos anos 1930, continuava em voga, uma vez que elas eram cruciais para a divulgação dos discos e shows.

As primeiras gravações de rock foram lançadas por gravadoras independentes, e seu sucesso comercial contribuiu para uma mudança do centro da indústria fonográfica para além de Nova Iorque, já que muitas gravadoras pequenas se localizavam no Sul do país.

No período pós-guerra, havia gravadoras independentes dedicadas a diversos gêneros como country, jazz, música de concerto, blues, gospel, Be Bop, R&B, rock’n’roll e música folk, esta última representada pela Vanguard e pela Folkways.

¹⁶ MILLARD, 1995, p. 224. Original: “There can be no doubt that independent companies were the vehicles to bring a new popular music to Americans. As small, locally run concerns, they recorded for a local audience. They adopted the policy of recording “ethnic” Music that was originated by the big companies in the 1920s and abandoned by them during the 1930s. Yet they were not high-tech organizations that quickly adopted the latest technology. On the contrary, they were distinctly low-rent, low-tech operations that made do with old equipment”.

¹⁷ Ibid., p. 226.

2.3 Folkways Records.

Há três livros dedicados à história da Folkways Records: o do antropólogo Peter D. Goldsmith, *Making people's music*, publicado em 1998, é o mais biográfico de todos, uma vez que o autor inicia a obra com a história de vida da família Asch, com ênfase na história do pai de Moses; o do antropólogo Tony Olmsted, *Folkways Records*, publicado em 2003, apresenta uma análise da estrutura financeira da gravadora, procurando entender como ela conseguiu se manter atuante no mercado musical ao longo do tempo; e o do produtor musical e atual editor executivo de música da Pearson Prentice Hall, Richard Carlin, publicado em 2008 e intitulado *Worlds of sound*, traça um histórico da gravadora desde sua fundação até sua compra pelo Smithsonian Institute, após a morte de Moses Asch, detendo-se em uma descrição de partes de seu catálogo, acompanhada de uma pequena biografia dos artistas. As três obras foram nossa referência para as informações sobre Moses Asch e a gravadora, bem como as informações apresentadas no site do Smithsonian Folkways, atual detentora dos direitos e das gravações originais da extinta Folkways Records.

O Smithsonian Folkways Recording é um selo de gravação sem fins lucrativos, pertencente ao Smithsonian Institute, o museu nacional dos Estados Unidos. De acordo com o mesmo, o objetivo é dar suporte à diversidade cultural e difundir o conhecimento entre as pessoas por meio da documentação, preservação e disseminação do som, dando continuidade ao legado de Moses Asch.¹⁸

A Folkways Records foi criada em 1948, por iniciativa de Moses Asch, um judeu atuante no cenário musical estadunidense até sua morte, em 1987.

Moses Asch, filho de Matilda e Sholem Asch, nasceu em 2 de dezembro de 1905, sendo o segundo mais velho de quatro filhos de uma família de judeus que imigraram para os Estados Unidos entre 1909 e 1915, seguindo a carreira de Sholem, conhecido escritor de livros e peças de teatro que tratavam das tradições judaicas e de suas experiências na Polônia. Sholem Asch foi o primeiro escritor de livros em iídiche¹⁹ a adquirir renome internacional.

A infância de Moses Asch foi marcada pelas migrações forçadas pelo contexto internacional da Primeira Grande Guerra, quando a família Asch viveu exilada em Berlin e Paris, antes de se mudar para Nova Iorque em 1915, em grande parte devido ao seu engajamento em causas humanitárias e nacionalistas.

¹⁸ <http://www.folkways.si.edu/?leadsource=BrandedSFW&gclid=CL6wh63pw6sCFUbs7QodAQbC5g>. Acesso em: 04 set. 2014.

¹⁹ Língua resultante da fusão do hebreu, alemão medieval e línguas eslavas, falada e escrita pelos judeus.

Nos anos de 1920, Moses foi estudar engenharia eletrônica na respeitada *Electronische Hochschule* em Bingen-en-Rhine, na Alemanha. Quando voltou aos Estados Unidos em 1926, trabalhou para várias empresas na área de eletrônicos antes de abrir seu próprio negócio. De acordo com o produtor musical Richard Carlin, Asch trabalhou instalando sistemas de som em comícios e eventos, o que o levou a um emprego em uma grande estação de rádio em Nova Iorque, a Stromberg-Carlson Rádios, gravando programas em discos de acetato e sendo introduzido ao mundo do marketing e sistemas de distribuição das gravações.²⁰

No ano de 1930 Asch abriu seu primeiro negócio, uma loja chamada *Radio Laboratories*, em sociedade com Harry Mearns, com o capital inicial emprestado pelo pai.²¹ Inicialmente, os dois sócios fabricavam e instalavam sistemas de alto-falantes, sendo seus principais clientes os teatros judeus de Nova Iorque. Em 1938 Asch construiu um estúdio em uma parte da loja e começou a gravar discos para uso nas estações de rádio, desde este trabalho inicial de gravação de discos, grande parte da sua clientela era judia, uma vez que ele era um dos poucos a gravar música judaica.

Em março de 1940 Asch e Harry Mearns terminaram a sociedade; houve uma divisão da *Radio Lab* e Asch ficou com o equipamento de gravação e com o estúdio.²² A partir de então, Moses Asch começou a se dedicar integralmente ao trabalho de gravação de discos em sua gravadora nomeada *Asch Records*, que gravava majoritariamente música judaica, pelo menos até 1944. As grandes gravadoras como Victor, Decca e Columbia gravaram muito desse repertório nos anos 1920, mas, após os anos da Depressão, elas passaram a se dedicar a outros repertórios.²³ Neste período as gravadoras independentes tinham pouco espaço no mercado musical e Asch viu no repertório judaico um nicho ao qual nenhuma outra companhia estava se dedicando no momento.

Em 1941 Asch contratou Marian Distler como sua secretária, ela era judia e de esquerda, com mais simpatia ao Partido Comunista do que Asch. Marian tinha 22 anos, era recém-graduada do *Hunter College* e manteve-se parceira de Moses Asch até sua morte, em 1964.

²⁰ CARLIN, Richard. **Worlds of sound**: the story of Smithsonian Folkways. New York: Smithsonian Books, 2008. p. 3.

²¹ GOLDSMITH, Peter D. **Making people's music**: Moe Asch and Folkways Records. Washington: Smithsonian Institution, 1998. p.63.

²² *Ibid.*, p. 87-88.

²³ *Ibid.*, p. 101.

Em 1946 Asch criou a Disc Company of America, apresentando um catálogo de títulos bem variados entre jazz contemporâneo, jazz tradicional, música folk, música de concerto e linguagem falada.

Na obra do antropólogo Tony Olmsted, intitulada *Folkways Records*, há a reprodução de um documento administrativo da Disc Company of America, no qual Moses Asch descreve qual seria o direcionamento dado à gravadora:

Com o fim da guerra e uma abertura a novas fontes de material musical e documentário, sentimos que um novo selo era necessário para cobrir e ampliar o programa de gravações. O selo DISC apresenta uma lista expandida de música de todos os países, enquanto continua a lançar a música americana, com especial atenção aos costumes e tradições (folkways, no original em inglês). DISC representa um catálogo que faz sentido. Gravações provocativas e agradáveis para uma biblioteca de gravações satisfatória, com uma ampla variedade para todos os gostos.²⁴

Os encartes dos discos da Disc Company vinham separados em livretos que continham muito mais informação do que os encartes de disco das demais gravadoras. Asch contratava especialistas sobre a temática dos álbuns para escrever os textos.

De acordo com Olmsted, durante o período de atuação da Disc, Moses Asch começou duas importantes parcerias que o acompanhariam em seus trabalhos futuros: uma com o produtor de jazz Norman Granz, em meados de 1945, que resultou nas suas primeiras gravações ao vivo de jazz, e a segunda parceria foi com o etnomusicólogo Harold Courlander, em julho de 1946, que começou a organizar as primeiras gravações “Étnicas” que Asch lançou. Courlander possibilitou que Moses fosse um dos primeiros a lançar discos com repertório de canções folclóricas coletadas em trabalho de campo de diversos etnomusicólogos e folcloristas, criando a série de 78 álbuns nomeada “Étnica”. Ambos assumiram a “missão” de documentar os costumes e tradições ao redor do mundo e divulgá-las com um viés educativo.

Olmsted também esclarece que a série “Étnica” era financeiramente viável para uma gravadora pequena e sem recursos, uma vez que os acadêmicos envolvidos no trabalho de campo geralmente não estavam interessados em uma remuneração pelo trabalho, tampouco os intérpretes eram pagos pelas performances. Assim, Asch se arriscou no campo das gravações

²⁴ ASCH, Moses IN: OLMSTED, Tony. **Folkways Records**: Moses Asch and his encyclopedia of sound. New York: Routledge, 2003. p. 42. Original: “With the end of the war and opening up of new sources of musical and documentary material it was felt that a new label was necessary to cover an enlarged recording program. The DISC label presents an expanded listing of music of all countries while continuing releases of American music with special attention to folkways. DISC represents a catalog that makes sense. Provocative and listenable records for a satisfying record library with ample variety for all tastes”.

não profissionais, correndo o risco de lançar materiais sonoros para um mercado no qual não havia, até então, um público consumidor.²⁵

A política de funcionamento dos negócios de Moses Asch era muito diferente das demais gravadoras; apesar de prover o sustento de sua família com seu trabalho, seu objetivo não era apenas o lucro, e sim a preservação de determinado material sonoro. Se algo o interessava ele gravava, sem cobrar nada dos intérpretes. Mas também quando alguém o procurava querendo gravar e ele não considerava o material de relevância cultural, a gravação era negada.

Asch não tinha um plano de ação para a promoção de seu catálogo, tampouco tinha suas finanças organizadas. Um dos maiores problemas financeiros na Disc Company era a incapacidade de Moses de distribuir seu catálogo, requerendo assim a contratação de terceiros, que era muito onerosa. Devido a vários processos por falta de pagamento, Moses Asch levou a Disc Company of America à falência.

Com a certeza de uma futura falência oficial da Disc, Asch começou a arquitetar um plano para continuar no mercado de discos. Primeiro Marian Distler desligou-se da Disc para trabalhar com seu amigo, Erlinger, e depois abriu seu próprio negócio, a Folkways Records and Service. Por ter aconselhado Distler sobre a abertura deste negócio Asch recebeu um montante e o direito de utilizar uma parte do estúdio de Distler, para continuar administrando a Disc.²⁶

Na verdade Asch sempre foi o dono da Folkways, mas esse plano foi necessário uma vez que Moses foi impossibilitado de abrir um novo negócio devido à falência da Disc Company of America, que foi declarada oficialmente no dia 15 de janeiro de 1949, e o não pagamento a muitos de seus credores.

Deste modo, em 1948, foi criada a Folkways Records, que tinha como presidente Marian Distler e Moses Asch como seu consultor. Tony Olmsted defende que a história da Folkways ilustra o aprendizado adquirido nos negócios anteriores, no sentido de ter cautela quanto à contratação de terceiros para a distribuição do catálogo e às parcerias no processo de produção dos discos, bem como quanto aos esforços em manter os custos de produção baixos. “Folkways atesta o desenvolvimento de Moe como um homem de negócios e como um empreendedor criativo.”²⁷

²⁵ OLMSTED, 2003, p. 47.

²⁶ GOLDSMITH, 1998, p. 213.

²⁷ OLMSTED, op. cit., p. 59.

O surgimento da Folkways demonstra o quanto seguir regulamentações governamentais nunca foi uma prioridade para Asch, como evidencia o fato de suas primeiras gravações terem sido reedições de gravações realizadas anteriormente pela Disc Company, muitas vezes sem se preocupar com os devidos direitos das canções. Sobre o assunto recorreremos às palavras de Richard Carlin:

A decisão de Asch de reeditar gravações antigas de jazz nos dez volumes da série de jazz organizada por Frederic Ramsey e depois editar a Antologia da Música Folclórica Americana, ambas consistindo de gravações feitas pelas grandes gravadoras, irritou muitos da indústria musical. Eles o chamavam de “pirata musical”, algo que o irritou muito, porque Moe não achava que estava roubando nada. Ao contrário, tornando disponíveis gravações que de outro modo estariam definhando nos cofres corporativos, ele estava na verdade criando um novo público para esta música, o que, no final, beneficiaria as grandes gravadoras.²⁸

Assim sendo, o mais importante para Moses Asch era o direito de acesso das pessoas à informação. Carlin ainda afirma que para se defender das acusações de pirataria Asch utilizava a lei de direitos autorais federal, que não regularizava as gravações feitas antes de 15 de fevereiro de 1972, deixando, tecnicamente, tais gravações em domínio público. Ele ainda baseava sua filosofia na Constituição dos Estados Unidos, afirmando:

[...] a Constituição dos Estados Unidos era pra mim um documento muito básico. Quando a II Guerra Mundial começou havia uma escassez de metais, cobre e goma-laca, então as grandes companhias quebraram as matrizes... de Bessie Smith e todas as outras primeiras gravações. Elas todas desapareceram. Eu comecei a perceber aqui que a Constituição estava dizendo “disseminação” – o direito de saber é um direito do povo, e as companhias fonográficas não estavam se importando com o direito do povo. Eles estavam destruindo propriedade que alegavam ter direito. Eu sempre aleguei que o que eles estavam destruindo era cultura, então comecei a reeditar algumas das gravações que achava que deveriam ser preservadas.²⁹

²⁸ CARLIN, 2008, p. 72. Original: “Asch’s decision to reissue early jazz recordings on Frederic Ramsey’s ten-volume Jazz series and then to issue the Anthology of American Folk Music, both consisting of commercial recordings made by the major labels, angered many in the music industry. They labeled him a “musical pirate”, something that irritated him no end, because Moe didn’t feel he was stealing anything. Rather, by making available recordings that otherwise would have languished in corporate vaults, he was actually creating new audiences for this music, which ultimately benefited the larger labels”.

²⁹ Ibid., p. 76. Original: “[...] the Constitution of the United States was to me a very basic document. When World War II began there was a shortage of metals, copper and shellac, so the big companies broke up the masters... of Bessie Smith and all the other early recordings. They all disappeared... I started to realize here the Constitution was saying “dissemination” – the right to know is a right of the people, and there the record company wasn’t caring whether people have that right or not. They were destroying property which they claimed was their own. I always claimed what they were destroying was the culture, so I started to reissue some of the records which I thought ought to be preserved”.

Apesar de Moses Asch já se dedicar à gravação do repertório folk e étnico de maneira independente ou em sociedade com outros profissionais do ramo antes de fundar a Folkways, esta foi a concretização de seus ideais de preservação e divulgação desse repertório.

Concordamos com o antropólogo Peter D. Goldsmith, em sua obra *Making people's music*, quando ele afirma que apesar do reconhecimento que a Folkways recebeu nos anos de 1960, o trabalho que mereceu destaque nesse período iniciou-se anteriormente, quando Moses Asch determinou como seria sua política editorial, suas vendas, distribuição e estratégias de mercado, desde a criação da Disc Company.³⁰

Devido à sua ideologia de documentar materiais sonoros relevantes culturalmente, Moses Asch acreditava que todas as gravações deveriam ser disponibilizadas a todo o momento, independente da demanda. Sobre o assunto recorreremos às palavras de Carlin:

A filosofia básica de Asch suportava esta ideia, como mencionara um dia: “Só porque a letra J é menos popular do que a letra S, você não tira ela do dicionário”. Apesar de ele dizer que todos os seus álbuns estavam “disponíveis”, ele não tinha um depósito abarrotado de milhares de discos. Ao invés disso, Asch pensava que ele podia prensar os álbuns quando a demanda atingisse um nível suficiente (às vezes pouco como vinte e cinco pedidos) e que seus clientes esperariam felizes por um álbum com conteúdo. Ele pôde escapar do ciclo de altos e baixos que incomodava seus concorrentes.³¹

Ou seja, para Moses era preferível manter um catálogo com muitos títulos disponíveis, mesmo que eles vendessem pouco, do que ter poucos títulos com grande vendagem, pois ele acreditava que teria o lucro do material gravado por meio de sua longa vida de vendagem, garantindo uma capacitação de recursos mesmo em períodos de crise, até porque esta constância dos materiais disponíveis garantia um público fiel de consumidores do seu catálogo. Por exemplo, suas primeiras gravações de Pete Seeger e Woody Guthrie, que foram pouco vendidas nos anos 1950, garantiram lucro nos anos 1960, com o ressurgimento no interesse de canções folk por parte do grande público. O próprio Moses afirmava: “Esse é o truque – se eu durar o suficiente e o álbum estiver sempre disponível, na análise final, eu venderei tanto quanto as companhias comerciais.”³²

³⁰ GOLDSMITH, 1998, p. 226.

³¹ CARLIN, 2008, p. 10. Original: “Asch’s basic philosophy supported this idea; as he once remarked, “Just because the letter J is less popular than the letter S, you don’t take it out of the dictionary”. Although he said all of his albums were always “available”, he didn’t have a warehouse bulging with thousands of discs. Instead, Asch reasoned that he could press albums when demand reached a sufficient level (sometimes as few as twenty-five orders) and that his customers would be happy to wait for an album to content. He could escape the cycle of boom and bust that plagued his competitors”.

³² ASCH, Moses IN: OLMSTED, 2003, p. 191.

Outra importante característica do catálogo da Folkways era que, nos anos iniciais, os discos de 78rpm eram geralmente empacotados em “álbuns”, que armazenavam de seis a dez unidades, junto com um pequeno livreto que trazia informações e letras de música. E isso continuou mesmo com a mudança para os LPs. Cabe destacar que a Folkways iniciou seus trabalhos em 1948, mesmo ano em que a Columbia lançou seu LP, e, como afirma Tony Olmsted, o LP permitiu que Asch tivesse mais liberdade para explorar uma variada gama de expressões sonoras, uma vez que este suporte limitava menos o tempo das gravações e tinha um custo de produção bem mais baixo do que o dos discos de 78rpm.³³

Assim como na Disc Company, os encartes da Folkways vinham separados em livretos que continham mais informação do que os encartes de disco das demais gravadoras. Asch contratava especialistas sobre a temática dos álbuns para escrever os textos e possibilitava a compra dos discos separados dos livretos. As propagandas, quando havia, eram impressas na parte traseira dos encartes, nos espaços que sobravam.

Sobre a propaganda da gravadora, Asch também se diferenciava dos demais selos. De tempos em tempos ele contratava uma empresa para fazer propaganda, apesar de raramente promover um álbum individualmente. Moses também se recusava a enviar cópias gratuitas aos DJs, como era de praxe na época.

Durante os anos 1950, as lojas de discos mantinham os discos da Folkways em suas prateleiras, mas isso não era suficiente para manter a gravadora, então, como afirma Carlin, em 1958 Asch criou a RBF (Record, Book e Film) como uma subsidiária da Folkways para vender os discos e enviá-los por correio e contratou um *promoter* experiente que trabalhava como editor da revista Sing Out!: Irwin Silber.³⁴ No entanto, até 1958, a promoção da gravadora se dava basicamente de boca em boca, nos poucos anúncios publicados em algumas revistas e pela circulação em lojas de discos.

Tony Olmsted analisou toda a documentação financeira existente sobre a Folkways e afirma que não há dados suficientes para uma análise adequada da maneira como Moses e Marian administravam o negócio, contudo, é possível apreender que Moses esteve envolvido em variadas associações na área da gravação e distribuição de materiais sonoros, e que seus acordos eram muito inconstantes e, muitas vezes, por curtos períodos de tempo. Ao longo da existência da Folkways, Asch adotou diferentes formas de distribuição de seu catálogo, em

³³ OLMSTED, 2003, p. 63.

³⁴ CARLIN, 2008, p. 224.

alguns momentos se associando às grandes gravadoras, em outros utilizando formas mais independentes de distribuição, aproveitando todas as possibilidades rentáveis.³⁵

Um dos melhores mercados para as gravações da Folkways eram as escolas, bibliotecas e museus, que representavam cerca de 50% de suas vendas. Richard Carlin esclarece que as coleções de material sonoro eram uma parte importante de qualquer biblioteca e estas instituições procuravam pelas gravações de efeitos sonoros, material relacionado à ciência e natureza, linguagem falada e materiais de instrução, que foram do interesse de Asch.³⁶

Segundo Peter Goldsmith o principal objetivo de Moses Asch sempre foi disponibilizar as mais diferentes tradições musicais e nos anos 1950 ele percebeu que sua única chance de competir com as grandes gravadoras era direcionar-se aos mercados pequenos, que as grandes gravadoras não contemplavam, como a música folk e étnica.³⁷

Richard Carlin afirma que nenhum disco da Folkways alcançou o top 10 das paradas de sucesso, nem mesmo o top 100, porém, sua influência foi muito mais duradoura do que a das canções mais populares.³⁸

Entre o ano de lançamento da gravadora, 1948, e 1960, foram lançados 655 discos – quantidade significativa para o período. Além das gravações do repertório de folk nacional e internacional, foram gravados discos dedicados à educação de crianças em período escolar, como os discos sobre épocas específicas da história dos Estados Unidos, com canções dos períodos, entre eles: *Ballads of the Revolution*; *Ballads – War of 1812*; *Ballads of the Civil War* e *Frontier Ballads*. Houve, ainda, gravações encomendadas por museus para compor as exposições, como os sons de floresta encomendados pelo Museu de História Natural de Nova Iorque, ou os guias para estudo de instrumentos, ou, ainda, as edições de poemas e discursos políticos lançadas.

No ano de 1949, foi iniciada a série *Music of the World's People*, na qual os discos eram compostos por canções do repertório folclórico de diversos países, entre eles Madagascar, Irlanda, Grécia, Japão, Nigéria, Índia, França, Rússia, Bali, Arábia, Taiti, Tibet, Estados Unidos, Islândia e Espanha.

Há também a série Antologia do Jazz, idealizada logo no início das atividades da Folkways e que foi desenvolvida ao longo de toda a década de 1950. O objetivo era lançar

³⁵ OLMSTED, 2003.

³⁶ Ibid., p. 221.

³⁷ GOLDSMITH, 1998, p. 206.

³⁸ CARLIN, 2008, p. 02.

LPs que traçassem a história do jazz. E há, ainda, as séries *Negro Folk Music of Alabama*, *Anthology of American Folk Music* e *Music from the South*.

Como podemos observar Moses Asch se dedicou a uma grande variedade de estilos e tipos de gravação, comprovando o que o próprio afirmava ter como missão: documentar toda possível expressão sonora e fazer uma enciclopédia do som. Ele era engenheiro de gravação por formação, mas se auto intitulava um documentarista.

Tony Olmsted afirma que a identidade da Folkways está intrinsecamente relacionada à própria identidade de Moses.³⁹ Neste sentido, reveste-se de significado sua origem judaica, uma vez que diversos estudiosos da música folk dos Estados Unidos reconhecem a importância deste grupo na consolidação desse repertório.

A importância dos judeus para a música folk, a partir dos anos 1930, é muito comentada, mas pouco estudada. Figuras importantes do cenário folk eram judias, não apenas intérpretes famosos como Bob Dylan, Jack Elliott e John Cohen, mas pessoas que atuavam nos “bastidores” como Moses Asch, Ruth Rubin, uma intérprete especialista em canções em iídiche, Irwin Silber, um jornalista, editor e ativista político do Partido Comunista, os produtores Israel Young e Manny Greenhill, entre outros.

O historiador Ronald Cohen acrescenta, em seu livro *Rainbow Quest*, que para os jovens judeus, muitos com pais imigrantes, as canções folk poderiam conectá-los à história e à cultura dos Estados Unidos, legitimando sua busca por pertencimento e ao mesmo tempo servindo como uma saída à sua alienação do *status quo* político.⁴⁰

O historiador Michael Brenner, autor da obra *Breve história dos judeus*, publicada em 2013, também destaca a importância de diversos personagens na história musical dos Estados Unidos como Leonard Bernstein, primeiro maestro da Filarmônica de Nova Iorque por muito tempo, Barbra Streisand e Neil Diamond. E o autor afirma: “Escritores, atores e músicos judeus ajudaram a moldar a cultura norte-americana nos últimos cinquenta anos em um grau que se compara somente ao da influência dos intelectuais de língua alemã no começo do século XX.”⁴¹

Em uma entrevista concedida a Tony Schwartz em 1971, Moses Asch afirma que durante o tempo que passou estudando na Alemanha conviveu com pessoas de distintas nacionalidades, tendo a oportunidade de participar de muitas conversas sobre a cultura e tradições de tais lugares. Segundo Asch, os estudantes divulgavam as canções tradicionais de

³⁹ OLMSTED, 2003, p. 183.

⁴⁰ COHEN, Ronald D. **Rainbow quest: the folk music revival and American society, 1940-1970**. Amherst: University of Massachusetts, 2002. p. 65.

⁴¹ BRENNER, Michael. **Breve história dos judeus**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 336.

seus países e diziam que os Estados Unidos não tinham uma cultura própria. Nessa época, ele teve contato com o livro de John Lomax intitulado *Cowboy Ballads*, no qual Teddy Roosevelt afirmava na introdução que “um povo não tem cultura a menos que ele tenha canções folclóricas e esta é a primeira impressão da cultura americana”, no caso a primeira impressão seria o livro de John Lomax. A partir de então, Asch teria a primeira evidência de que os americanos também eram um povo com cultura; em suas palavras: “nós não somos apenas um caldo cultural, um pote misto de pessoas.”⁴²

Pelas próprias palavras de Moses Asch, ao afirmar que o povo estadunidense não era composto por um “caldo cultural, um pote misto de pessoas”, podemos apreender que em sua “missão” ele incluía a preservação e valorização da cultura específica de diversas etnias que compunham o país adotado por ele, expressando, assim, uma concepção próxima ao que se denomina multiculturalismo⁴³, que, como esclarece a cientista política Lucia Lippi Oliveira em seu artigo *Reflexões sobre identidade e alteridade: Brasil e Estados Unidos*, “envolve a constituição de um discurso capaz de garantir a convivência de diferentes linhagens étnicas, substituindo o ideal de unidade, noção básica do conceito de nação, pelo ideal de diversidade”. A autora ainda afirma que o multiculturalismo “busca a história, a memória dos diferentes grupos étnicos,”⁴⁴ objetivo primeiro de Moses Asch, explicitado no catálogo da sua gravadora.

⁴² ASCH, Moses. **Moe interview with Tony Schwartz**. [mar. 1971]. Entrevistador: Tony Schwartz, Nova Iorque: Folkways Archives and Collections, Smithsonian Institute, 11 março 1971. 1 Fita cassette.

⁴³ O multiculturalismo pode ser caracterizado como um movimento de ideias heterogêneo, com diversas posições teóricas que foram cada vez mais debatidas a partir das manifestações pelos direitos civis nos Estados Unidos, de 1960 em diante. Sobre uma possível delimitação de multiculturalismo, concordamos com o sociólogo Andrea Semprini: “os conflitos multiculturais não poderiam ser reduzidos a uma questão bipolar maioria-minoria ou a uma dialética integração/separação. São principalmente o gerenciamento da diferença e as modalidades de partilha de um espaço policêntrico que o multiculturalismo coloca como desafios à sociedade americana contemporânea”, SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC Ed., 1999. p. 36. Recorremos também às palavras de João Maria André ao esclarecer a existência de duas correntes principais no seio desse movimento de ideias heterogêneo denominado multiculturalismo: “em primeiro lugar, é necessário distinguir o multiculturalismo como fenômeno do multiculturalismo como projeto ou até mesmo como ideologia, ou por outras palavras, o multiculturalismo na sua acepção descritiva e o multiculturalismo na sua acepção projetiva, prescritiva ou normativa. O multiculturalismo como fenômeno, ao qual, para evitar confusões, talvez fosse preferível chamar simplesmente multiculturalidade, coloca-nos perante a realidade da multiplicidade cultural que caracteriza as sociedades em que vivemos. O que significa que é um fato, relativamente ao qual não há que ser pró ou contra, mas aceitá-lo na sua inevitabilidade. O que acontece é que perante esse fato são ensaiadas múltiplas respostas, cobertas também pelo termo “multiculturalismo”, as quais mobilizam projetos diferentes de relação com os outros, na sua alteridade e na sua singularidade”, ANDRÉ, João Maria. Identidade(s), multiculturalismo e globalização. In: XX ENCONTRO DE FILOSOFIA: A FILOSOFIA NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO, 2006, Coimbra. **Anais...** Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. p.7. Assim, independente de uma abordagem mais relativista ou universalista, o multiculturalismo é pluralista, uma vez que valoriza o diálogo entre diferentes culturas para uma convivência pacífica.

⁴⁴ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Reflexões sobre identidade e alteridade: Brasil e Estados Unidos. In: SILVA, Gilvan Ventura; NADER, Maria Beatriz; FRANCO, Sebastião Pimentel. (Org.). **As identidades no tempo**: ensaios de gênero, etnia e religião. Vitória: EDUFES Ed., 2006. p. 43.

2.4 O Catálogo da Folkways Records.

O catálogo de discos da Folkways Records entre 1948 - ano de sua criação - e 1987 – ano da morte de Moses Asch e compra do selo pelo Smithsonian Institute - é composto de 1.929 títulos. Analisamos aqui apenas o período que abarca nosso recorte temporal: 1948-1960, período no qual foram lançados 655 discos.

Nossa metodologia de trabalho implicou em uma divisão do catálogo em doze categorias, com as quais pudemos agrupar os gêneros e estilos musicais abordados, bem como os temas e tipos de gravação. Para cada uma destas categorias criamos uma tabela, a fim de trabalhar com cada disco de forma mais clara⁴⁵. É necessário esclarecer que no catálogo oficial da gravadora disponível no site do Smithsonian Institute⁴⁶, não há nenhuma classificação específica dos discos da Folkways por tipos, estilos, gêneros ou temas. Os organizadores desse catálogo misturaram as publicações da Folkways com os discos lançados pelo próprio Smithsonian Institute, após a morte de Moses Asch, portanto, a análise e seleção de nossa documentação sonora demandou um trabalho de catalogação e divisão dos 655 discos editados entre 1948 e 1960.

Devemos elucidar, ainda, que não tivemos por objetivo analisar os 655 discos detalhadamente, com análises apuradas de cada faixa e dos encartes, mas sim analisar o catálogo como um todo, atentando para os gêneros, temas e tipos de gravação (canções, músicas instrumentais, entrevistas, material de instrução, poemas, etc...), dando especial atenção a discos que se relacionassem diretamente à nossa questão central: as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

As categorias elencadas para a criação das tabelas foram: *música folk estadunidense*; *música folclórica e étnica estrangeira*; *música de concerto*; *músicas infantis*; *instrução*; *História dos Estados Unidos*; *linguagem falada*; *filmes*; *jazz e ragtime*; *programas de rádio*; *sons diversos* e *baladas românticas populares*. Acreditamos que algumas destas nomeações são autoexplicativas, como *música de concerto*, mas algumas demandam esclarecimentos.

A categoria *Música de Concerto* apresenta apenas um título; *Filmes* abarca apenas quatro títulos, entre eles as trilhas sonoras dos filmes *Kinfolks*, *Picasso* e *A Walk in the Sun*. Em seguida, de acordo com a quantidade de discos gravados, vem a categoria *Programas de*

⁴⁵ As tabelas encontram-se em Apêndices.

⁴⁶ <http://www.folkways.si.edu/?leadsource=BrandedSFW&gclid=CL6wh63pw6sCFUbs7QodAQbC5g>. Acesso em: 12 mai. 2012.

Rádio, com seis títulos, que contém o conteúdo de programas de rádio dos anos de 1955, 1956, 1957 e 1959.

Com quinze títulos há a categoria *História dos Estados Unidos*, que apresenta discos temáticos sobre episódios históricos como a Revolução de 1767, a Guerra de 1812, a Guerra Civil ou a Grande Depressão.

Com vinte títulos há a categoria *Jazz e Ragtime*, e com dezenove títulos a categoria *Instrução*, na qual há discos sobre ciência, um manual de hipnose, um guia sobre os prazeres do teatro, métodos sobre a arte de discursar e material de instrução musical. Há, ainda, dezenove títulos com *Músicas Infantis* e vinte e seis títulos na categoria *Sons Diversos*, que abarca sons de floresta, mar, estudos sobre a extensão da voz humana, sons de animais, locomotivas e efeitos sonoros elétricos.

Sobre as categorias *Jazz e Ragtime* e *Músicas Infantis* devemos esclarecer que não as excluímos totalmente da classificação música folk, tal separação tem apenas fins didáticos e refere-se à hierarquia necessária aos objetivos de nosso trabalho. Concordamos com Richard Carlin quando afirma que nos anos 1940, a divisão entre folk e jazz não era muito nítida. Pontos noturnos progressivos como o Café Society, em Nova Iorque, apresentavam cantores folk como Leadbelly e Brownie McGhee, junto com intérpretes de jazz como Thelonius Monk e Billie Holiday. E o público era o mesmo: brancos e afro americanos de esquerda. De acordo com Carlin:

E, musicalmente falando, não havia muita diferença entre “Strange Fruit” de Billie Holiday (escrita pelo professor de esquerda Lewis Allen) e “One Meat Ball” de Josh White, uma vez que ambas as canções tratavam de questões sociais: “Strange Fruit” atacava a segregação racial e os linchamentos, enquanto “One Meat Ball”, no mínimo implicitamente, tratava da pobreza.⁴⁷

Peter Goldsmith também afirma que Moses Asch via o jazz como integrante do repertório folk estadunidense, e afirma que muitos musicólogos têm debatido se o jazz deve ser considerado um tipo de arte musical nativa, uma forma de música popular ou o desenvolvimento de elementos musicais afro americanos que são “inegavelmente folk na origem.”⁴⁸

⁴⁷ CARLIN, 2008, p. 19. Original: “And, musically speaking, there wasn’t that much difference between Billie Holiday’s “Strange Fruit” (written by left-leaning high school teacher Lewis Allen) and Josh White’s “One Meat Ball”, as both songs addressed social issues: “Strange Fruit” attacked racial segregation and lynching, while “One Meat Ball” at least implicitly addressed poverty”.

⁴⁸ GOLDSMITH, 1998, p. 156.

Na categoria *Linguagem Falada* encontram-se oitenta e oito discos com recitações de poesias, leituras de histórias e contos, discursos, entrevistas e cursos de línguas. Entre estes, há quatro discos com gravações de poemas e literatura judia, interpretadas em iídiche.

As duas categorias com a maior quantidade de títulos são *Música Folclórica e Étnica Estrangeira*, com trezentos, e *Música Folk Estadunidense*, com cento e cinquenta e cinco títulos. Ambos os conjuntos abarcam uma grande variedade de gêneros musicais e discos diversos como instrumentais ou com canções. No grupo de *Música Folclórica e Étnica Estrangeira*, há canções sacras e seculares, vinte e sete discos com música judaica e um repertório folclórico que perpassa mais de sessenta e quatro países⁴⁹, englobando todos os continentes e uma grande quantidade de culturas distintas, demonstrando explicitamente o internacionalismo e pluralismo almejado por Moses Asch.

Apesar de acreditarmos que todo o catálogo da Folkways merece um estudo detalhado pela sua relevância aos estudos culturais e à História, nosso foco de análise centra-se na categoria *Música Folk Estadunidense*. Como dissemos, este conjunto de discos abarca diversos gêneros musicais englobados no termo “música folk” como o blues, o country, as baladas, o gospel, as canções spiritual ou canções relacionadas às ocupações como lenhadores e marinheiros. Este é o grupo de discos mais heterogêneo entre os treze por nós elencados.

Na grande maioria dos casos, os títulos dos discos são bastante explícitos como os discos sobre ocupações *Sea Shanties and Loggers' Songs* de 1951, *Cowboy Ballads* de 1952, *Songs of the Maritimes: Lumberman Songs and Songs of the Sea* de 1959 e *Songs of a New York Lumberjack* de 1958; os discos sobre determinado gênero como *Spirituals with Dock Reed and Vera Hall Ward* de 1953, *Traditional Blues - Vol. 1*, de 1951, *Favorite Gospel Songs* de 1957 ou *American Favorite Ballads, Vol. 1* de 1957; os discos com canções de determinadas regiões do país como *American Northwest Ballads* de 1955, *Music from the South, Vol. 1* de 1955, *Sounds of the American Southwest* de 1954 e *Texas Folk Songs with Hermes Nye and Guitar* de 1955.

Há também muitos discos com o termo *folk music* no título, como *Lonesome Valley - A Collection of American Folk Music*, de 1951 e *American Folk Songs Sung by the Seegers*, de 1957. A escuta dos dois discos permite apreender que tanto o produtor, Moses Asch, quanto os compositores e intérpretes, consideram uma “coleção de música folk americana”

⁴⁹ Inglaterra, Espanha, Irlanda, Escócia, Alemanha, França, Hungria, Noruega, Romênia, Itália, Suíça, Holanda, Suécia, Portugal, Polônia, Dinamarca, Áustria, Grécia, Austrália, Nova Zelândia, Libéria, Tailândia, Ucrânia, Birmânia, Iugoslávia, Paquistão, Coreia, Arábia, Rússia, China, Irã, Tcheco-eslováquia, Armênia, Palestina, Indonésia, Turquia, Japão, Índia, Israel, Granada, Etiópia, Líbano, Egito, Gana, Congo, Nigéria, Camarões, Jamaica, Gâmbia, Canadá, Bahamas, Haiti, Caribe, Colômbia, Argentina, Finlândia, Chile, Filipinas, Venezuela, Cuba, México, Peru, Honduras e Brasil.

sonoridades já estabelecidas como representantes da identidade musical nacional, como as referências estéticas de grupos de imigrantes europeus, como irlandeses e ingleses, e algumas referências dos primeiros blues. Ambos os discos são majoritariamente compostos de um repertório por vezes denominado *old time music*, ou seja, as tradicionais baladas, canções infantis, antigos blues e melodias para rabeca. Os timbres audíveis nas gravações são de instrumentos também já consagrados como adequados para a interpretação de canções folk, como banjo, violino, violão, bandolim e harpa.

No encarte do disco *American Folk Songs Sung by the Seegers*, há um texto introdutório às letras das canções assinado por Charles Seeger, no qual o autor discorre sobre as diferenças entre os intérpretes de música folk oriundos das áreas rurais e citadinos, afirmando que há uma tendência de os primeiros tentarem se afastar de características como o sotaque interiorano sulista, e os segundos procurarem se aproximar ao máximo desse tipo de performance, tentando, por exemplo, imitar o som nasal e a pronúncia dos dialetos de cantores rurais. Seeger afirma que no processo de inserção do repertório rural nas grandes cidades, os gêneros sofreram muitas modificações, culminando em um blues e hillbilly que são hibridações dos idiomas folk e popular, que podem ser designados *folk-popular*.

O catálogo da Folkways é tão abrangente que há inclusive discos com canções de grupos indígenas do país, e este repertório, bem como os próprios grupos indígenas, é muito ignorado nos estudos sobre música folk e música étnica nacional.

Uma característica do catálogo que particularmente nos interessa são os álbuns relacionados à cultura afro-americana. Como afirma Richard Carlin, com seu forte interesse na cultura afro americana, Asch esteve entre os primeiros a reconhecer o crescimento do Movimento Pelos Direitos Cívicos e sua importância em transformar a vida política e social da América, e muitos dos artistas que ele gravou foram os primeiros defensores dos direitos civis.⁵⁰

De fato, desde a criação da Disc Company of America, Moses se preocupou em gravar um repertório de canções afro americanas, como demonstra suas primeiras gravações com o intérprete Leadbelly, em 1941.

Sobre o posicionamento político de Asch, são esclarecedoras as palavras de Peter Goldsmith:

⁵⁰ CARLIN, 2008, p. 214.

Asch pode até ter negado que havia uma plataforma ideológica para a inclusão ou exclusão de um título em particular, e que sua intenção não era outra do que a de simplesmente tornar disponível um material que o público poderia interpretar como quisesse. Mas àqueles que vinham a ele com projetos de gravação – e àqueles que constituíam a melhor parte de seu mercado – estavam interessados em documentos que eram, no mínimo neutros, se não simpáticos, com relação às causas liberais da época.⁵¹

O autor também afirma que quando o Movimento Pelos Direitos Civis veio a florir após o boicote de ônibus de Montgomery em 1955, Moses Asch finalmente encontrou uma causa na qual ele poderia se dedicar. Na verdade ele já havia se comprometido em divulgar as culturas afro americana e judaica desde suas primeiras gravações de poetas e músicos afro americanos e de um repertório de canções judaicas.⁵²

É importante esclarecer que nossa perspectiva de análise da gravadora parte das teorizações sobre o estudo das revistas culturais realizadas por diversos autores, dos quais destacamos Beatriz Sarlo e Regina Crespo, autoras que defendem a importância de analisar as revistas principalmente a partir de sua influência na criação e condução de projetos político-culturais e de seu papel de mediação na construção de redes intelectuais e políticas.

Beatriz Sarlo em seu artigo *Intelectuales y revistas: razones de una practica*, afirma que “[...] as revistas parecem objetos mais adequados à leitura sócio histórica: são um lugar e uma organização de discursos diferentes, um mapa das relações intelectuais, com suas clivagens de idade e ideologias, uma rede de comunicação entre a dimensão cultural e a política.”⁵³

E Regina Crespo complementa dizendo que as revistas são o “resultado de uma ação coletiva” e representam o “ponto de vista de um grupo, sua intervenção político-ideológica, seu lugar e ferramentas na arena cultural.”⁵⁴

Entendemos que do mesmo modo, uma gravadora pode ser vista como um lugar com uma organização de discursos diferentes, um mapa das relações intelectuais, com suas clivagens de idade e ideologias, uma rede de comunicação entre a dimensão cultural e a política, representando o ponto de vista de um grupo, sua intervenção político-ideológica.

⁵¹ GOLDSMITH, 1998, p.287. Original: “Asch would deny that there were ideological grounds for the inclusion or exclusion of a particular title, and that his intention was other than to simply make material available to the public that the public could then interpret as it pleased. But those who came to him with recording projects – and those who constituted the better part of his market – were interested in documents that were at least neutral toward, if not sympathetic to, the liberal causes of the era”.

⁵² Ibid., p.345.

⁵³ SARLO, Beatriz. *Intelectuales y revistas: razones de una práctica*. **America, Cahiers du CRICCAL**, París, Sorbonne la Nouvelle, n. 9-10, p.9-16, 1992. p.15.

⁵⁴ CRESPO, Regina. Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, Colima. **Anais...** Colima: Coloquio Internacional De Historia Y Ciencias Sociales, 2010. CD-ROM. p. 3.

Devemos ter em mente que no período pós-Segunda Grande Guerra o mundo mudou e as formas de atuação política também. Nos Estados Unidos, o intenso uso do repertório folk por ativistas da “Velha Esquerda” iniciado com a Frente Popular em 1935 sofreu um revés, até pela perseguição aos comunistas do período macarthista. Como afirma Peter Goldsmith, “a prosperidade que muitos usufruíram nos anos do pós-guerra aparentava proporcionar poucos motivos para o protesto.”⁵⁵ Todavia, por mais que a censura do período dificultasse a atuação e divulgação dos intérpretes e canções folk devido sua aproximação de temas sociais, muitas vezes considerados comunistas, sua popularidade aumentou, com a inserção das canções em distintos circuitos comerciais.

Richard Carlin afirma que muitos estudiosos da música folk dos Estados Unidos já questionaram o porquê de a Folkways não ter sofrido muitos ataques por parte do FBI durante o período macarthista, já que outras pequenas gravadoras dedicadas ao repertório folk e intérpretes de esquerda sofreram boicotes governamentais; o diferencial de Moses Asch é que ele sempre se auto intitulou um documentarista, sem associar-se intimamente com nenhum grupo político.⁵⁶

Em entrevistas realizadas com Moses Asch nos anos 1970 e 1980⁵⁷, Asch afirmava ser um homem de esquerda, sem ser da esquerda, identificando-se muito como um anarquista. Todavia, Goldsmith afirma que esse suposto anarquismo estava sempre em guerra com um *libertarianismo* intuitivo, uma vez que Asch não acreditava no poder redentor da vida em coletividade, mas sim no poder das pequenas ações individuais, em pequenas pessoas fazendo grandes coisas, como explicita Goldsmith:

Nessa visão de mundo, coisas grandes são inevitavelmente o inimigo: “Coisas grandes são lutar, matar, exterminar; monopólios, gângsteres, cartéis, nações”. Ele visualizava a necessidade de “muitas pessoas pequenas”, ao invés das “massas”, lutando individualmente contra a “máquina”.⁵⁸

Tal visão de mundo funde-se bem à experiência reconhecível como judaica vivida por Moses Asch durante a infância exilada, fugindo de grandes coisas, como o Nazismo e o extermínio de judeus. Como afirmou o historiador Eric Hobsbawm, em sua obra *Tempos Fraturados*, no século XX, havia uma “propensão judaica para apoiar movimentos em favor

⁵⁵ GOLDSMITH, 1998, p. 226.

⁵⁶ CARLIN, 2008, p. 153.

⁵⁷ Informações sobre tais entrevistas estão disponíveis em GOLDSMITH, op. cit., 1998.

⁵⁸ GOLDSMITH, op. cit., p. 161-162. Original: “In this view of the world, big things are inevitably the enemy: “Big things are to fight, to kill, to exterminate; the trusts, gangsters, cartels, nations”. He visualizes the need for “many small people”, rather than “the masses”, fighting individually against the “machine””.

de transformações revolucionárias globais.”⁵⁹ Hobsbawm ainda esclarece que, “onde os judeus têm direitos iguais, ao menos em tese, certo grau de desconforto nas relações entre eles e os não judeus tem sido historicamente útil”, no sentido de apoiar outros grupos que sofriam discriminação racial, como nos Estados Unidos.⁶⁰ Todavia, de acordo com Goldsmith, Moses Asch não tinha esperança no idealismo do Partido Comunista, voltando-se para a expressão artística como lugar privilegiado de luta social.⁶¹

O antropólogo Tony Olmsted afirma que as publicações de materiais relacionados à cultura afro foram importantes para a criação de uma identidade afro americana, para além da *race music* ou dos estereótipos do mundo do entretenimento.⁶² Tal assertiva baseia-se em discos como os lançados na série *Negro Folk Music of Alabama*, gravados pela Folkways em seis volumes entre 1951 e 1960, assinalada como uma busca de uma história e memória étnica afro americana. Vários intérpretes contribuíram com gravações e, nas palavras de seu editor, Harold Courlander, a série objetivava demonstrar “o que o folk americano negro realmente é”. O editor também afirma que as gravações são um material de estudo, bem como música para bons ouvintes.

As peças inclusas nestes seis álbuns foram selecionadas entre centenas gravadas durante uma viagem de pesquisa de campo de Harold Courlander, financiada pela Wenner-Gren Foundation, em 1950. A preparação dos álbuns e dos textos que os acompanham foi feita pelo próprio, durante o curso da sua bolsa de estudos Guggenheim⁶³.

Courlander era um escritor formado na Universidade de Michigan, em Literatura Inglesa, que também se dedicou ao Folclore e à Antropologia, tendo se especializado no estudo das culturas africana, afro americana e caribenha e publicado cerca de trinta e cinco livros, bem como diversos artigos. Por meio de bolsas de estudo ou custeio governamental, o autor viajou para diversos países como Haiti, República Dominicana, Etiópia, Cuba e Índia, objetivando conhecer diferentes culturas e se tornar um porta-voz desse povo, por meio de seus escritos.

A parceria entre Moses Asch e Harold Courlander começou nos anos de 1940, quando Moses ainda realizava gravações de maneira independente. Harold foi coletor das canções e

⁵⁹ HOBBSAWM, Eric. **Tempos Fraturados**. Cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.78.

⁶⁰ Ibid., p. 80.

⁶¹ GOLDSMITH, 1998, p. 228.

⁶² OLMSTED, 2003, p. 74.

⁶³ A Fundação Solomon R. Guggenheim existe desde 1937, como uma preeminente instituição para a coleta, preservação e pesquisa sobre a arte moderna e contemporânea.

editor de diversos discos gravados por Moses e, a partir de 1947, ajudou Asch a estabelecer a Folkways em Nova Iorque.

Os organizadores do catálogo da Folkways disponível no site do Smithsonian Institute afirmam que a série *Negro Folk Music of Alabama* foi uma tentativa de romper com a caricatura da música negra que era popular no país na década de 1950, e que Harold Courlander compilou esta coleção como uma tentativa de documentar a música negra no Alabama em sua forma “pura”.

Com o lançamento dessa série, Courlander posicionava-se contra novas referências musicais desenvolvidas a partir dos anos 1940, como as inovações estéticas e temáticas do blues citadino, como o blues de Chicago, que inseria a eletricidade na sonoridade, acrescentando guitarras elétricas e bateria, bem como o R&B, que apresentava referências do blues, mas com um andamento mais acelerado, instrumentos eletrificados e temáticas em acordo com os anseios da época, como a aquisição de automóveis e roupas da moda. Deste modo, Courlander aproximava-se de folcloristas conservadores que viam o processo de inovação do repertório folk e sua inserção em grandes circuitos comerciais da canção como uma deformação, uma “caricatura” da “autêntica” música afro americana.

Os seis discos são acompanhados por um encarte com explicações sobre o conteúdo do álbum, organizados e escritos por Courlander. Há um texto introdutório, as letras das canções e notas sobre cada canção, a fim de esclarecer quem é o intérprete, se existe autoria e, se possível, informações sobre o gênero. Cada livreto apresenta o mesmo texto introdutório, o que os distingue são as letras e as notas sobre as canções, bem como as imagens publicadas, que são fotografias dos intérpretes e paisagens do Alabama.

Acreditamos que o texto de Courlander esclarece muitas questões sobre o tema dos discos, direcionando sua escuta de maneira deliberada. O autor alega que os seis álbuns não representam toda a música folk “negra”, mas apenas uma parcela da vida musical de uma determinada região, e que a escolha das canções do Alabama baseou-se no conteúdo musical e no estilo, em detrimento da performance musical. Um dos aspectos mais explorados no texto é a deformação pela qual a música folk “negra” teria passado ao longo do tempo no país e que o repertório apresentado nos meios de comunicação no período seria apenas uma caricatura dessa música. Suas críticas são direcionadas até às igrejas, que estariam treinando corais que liam as canções em livros, ao invés de incentivar as formas antigas e participativas de cantar os spirituals.

Courlander afirma a necessidade de preservar e valorizar o repertório de música “negra” tradicional, encontrado nas áreas rurais do país e interpretado por afro americanos. As

faixas gravadas e escolhidas para serem publicadas nos discos da série apresentam características consideradas por Courlander exemplos legítimos da tradição musical africana, que estariam presentes na “verdadeira” música afro americana, como o acompanhamento das melodias com palmas, registrados nos cantos das igrejas e brincadeiras infantis, o padrão de canto e resposta (canto responsivo), com um “líder” e seus “ajudantes”, que por vezes sobressaem-se aos “líderes”, registrado em canções de trabalho, canções religiosas e infantis, que são também exemplos da tradicional prática do canto em grupo.

Outra característica destacada é o *humming style*, no qual a última consoante de uma palavra ou frase é trocada por m ou n, a fim de produzir um canto mais suave. Assim, “*father* é cantado como *fathum*, *mother* como *mothum*, *angel* como *angen* ou *angum*, *there* como *then*, *where* como *when*, *hammer* como *hammun*,”⁶⁴ etc.

Como veremos em seguida, os seis volumes da série não foram publicados em ordem cronológica e até o momento não obtivemos a informação do por que disso.

O primeiro disco da série foi publicado em 1951 e apresenta uma seleção destacada de música secular, com performances da harmônica de Joe Brown, do violão de Willie Smith e canções de escolas infantis. No primeiro lado do disco há oito gravações e dez no segundo lado. Nem todas as faixas são canções inteiras, algumas gravações são bastante curtas, com alguns *hollers*, que seriam “chamados”, por exemplo, de um pai para os filhos na hora de ir para a plantação trabalhar, ou das crianças enquanto estão nas plantações.

O primeiro lado do disco inicia-se com duas melodias interpretadas na harmônica por Joe Brown, instrumento este muito popular no Sul dos Estados Unidos, muito utilizado por afro americanos. As duas canções seguintes são blues tradicionais cantados *a capella* ao ar livre, por Rich Amerson e Red Willie Smith, chamados por Courlander de *field blues*, que seriam os precursores do blues urbano. Red Willie Smith era um motorista de trator em uma madeireira e Harold afirma que ele era um legítimo “produto do Sul urbano”, que interpretava as canções para si e para os amigos, com muita espontaneidade.

Neste primeiro lado do disco também encontramos três canções infantis cantadas em brincadeiras. Essas canções foram interpretadas por grupos de crianças das escolas East York e Lilly’s Chapel, com a melodia cantada e o ritmo feito com palmas. Uma característica interessante deste tipo de canção (chamada *ring games*) é a ironia nas letras de algumas delas, como na sexta faixa intitulada “I’m goin’ up North”, na qual se diz que alguém está indo para

⁶⁴ HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.1**. Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4417, 1951. LP.

o Norte do país e outros respondem que algumas pessoas de lá mandarão o viajante voltar para o Sul.

No segundo lado deste álbum há nove canções gravadas somente com a melodia cantada, entre elas encontram-se canções de ninar e canções de trabalho.

No lado dois do disco a terceira faixa chama-se “She Done Got Ugly” e é cantada por Archie Lee Hill. Courlander afirma que esta é uma canção de trabalho de um tipo que é muito conhecido no Sul. A tradição de grupos cantando provavelmente data da chegada dos primeiros escravos da África e é um ingrediente importante dos grupos de trabalho de “negros”. De acordo com o autor:

A canção de trabalho geralmente é ouvida onde é realizado um trabalho rítmico como *tie tamping*, *track lining*, corte de lenha, etc. As canções de trabalho tratam de muitos temas. Elas podem talvez contar uma história dramática de aventura, ridicularizar, podem refletir com ironia e paciência sobre o status do negro neste mundo, ou talvez recontar em termos tradicionais o triste desfecho de um caso de amor. Algumas vezes o canto fala do trabalho do homem.⁶⁵

O disco é finalizado por um conto narrado por Rich Amerson intitulado *Brer Rabbit and the Alligators*, que conta a história de como um coelho se entregou inocentemente a seus predadores.

O volume dois da série foi publicado em 1956 e representa o lado religioso do repertório afro americano. Segundo Courlander o disco “captura a essência do spiritual negro encontrado no Sul”. Há seis gravações no lado A e seis gravações no lado B, sendo que todas apresentam somente vozes, tanto nas onze canções, quanto nos dois sermões.

Este segundo disco da série apresenta particularidades estéticas consideradas autênticas por Courlander, como o *humming style*, o canto responsivo, a repetição dos primeiros versos e a prática de não cantar em uníssono, mas sim iniciar o canto em pontos diferentes, criando sobreposições interpretativas na melodia, prática esta que, segundo Burton Peretti, “revela a transmissão da heterofonia da música vocal africana ao canto afro americano do Sul pré-guerra civil.”⁶⁶

⁶⁵ HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.1**. Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4417, 1951. LP. Original: “The work song is usually heard where rhythmic work is performed such as tie tamping, track lining, woodcutting, etc. The worksong deals with many themes. It may tell a story of dramatic adventure, ridicule, it may reflect with patience and irony upon the status of the Negro in this world, or it may recount in traditional terms the sad denouement of a love affair. Sometimes the singing is about the work the men perform”.

⁶⁶ PERETTI, Burton W. **Lift every voice: the history of African American music**. Lanham: Rowman e Littlefield Publishers, 2009. p. 28.

Peretti também esclarece que os spirituals afro americanos são oriundos da junção de tradições estéticas e crenças religiosas africanas, com hinos das igrejas Batista e Metodista sulistas. “Eles combinam linhas e frases memorizadas de hinos com suas próprias parábolas bíblicas e lendas folclóricas preferidas.” E que as primeiras coleções de spirituals publicadas apresentam transcrições simples e sem adornos, o que não representa as diversas práticas interpretativas encontradas em distintas regiões do Sul.⁶⁷

O terceiro volume foi publicado em 1960 e é dedicado à Rich Amerson, um intérprete de música folk, com ênfase no blues das pequenas cidades do Sul do país. Rich, além de cantar, conta histórias sobre o antigo Sul, a Terra, os animais e as emoções humanas e, de acordo com Courlander, tais histórias são contadas de forma ética e transcendente: “este álbum demonstra a crença de Amerson de que quando a vida é grande, a música é grande”.

O encarte do disco inclui uma breve biografia de Rich.

O disco apresenta somente duas canções no primeiro lado, gravadas apenas com a voz de Rich Amerson, seguidas de cinco histórias sobre a vida do intérprete, narradas por ele mesmo. Na faixa dois Rich conta sobre um dia de tempestade em sua cidade, na faixa cinco conta de como tentou se tornar mais bonito indo a uma consulta médica quando era jovem, e na faixa seis conta de quando foi convocado para servir ao Exército durante a Primeira Grande Guerra. No segundo lado do álbum há dois contos e um sermão.

No texto introdutório às canções, Harold Courlander afirma que Rich Amerson trabalhou em muitas tarefas ao longo da vida e, mesmo sendo analfabeto, conseguia proferir sermões nas comunidades por ter decorado muitas passagens da Bíblia.

O quarto volume da série, publicado em 1955, é o segundo volume sobre Rich Amerson, mas dedicado especialmente ao seu lado espiritual, representado no gospel e nas canções com o padrão de canto de chamada e resposta. Por mais que Rich lidere o álbum, ele é acompanhado por sua irmã, Earthy Anne Coleman, em muitas canções.

Seguindo o padrão da maioria das gravações realizadas por Harold Courlander, este disco também apresenta interpretações das melodias cantadas ao ar livre, sem acompanhamento instrumental. No primeiro lado há um sermão abrindo o disco, seguido de cinco canções spiritual. No segundo lado há mais cinco canções.

No quinto volume, publicado em 1950, os intérpretes são Dock Reed (com sessenta anos) e sua prima Vera Hall Ward. Neste disco encontramos um repertório tradicional de spiritual cantado por dois intérpretes profundamente religiosos e trabalhadores manuais- Reed

⁶⁷PERETTI, 2009, p. 28.

na agricultura e Ward em serviços domésticos. As canções do álbum apresentam elementos típicos das canções de trabalho como o canto responsivo e a pontuação rítmica usada para marcar tarefas do trabalho, como o golpear de um prego com um martelo. As doze gravações de melodias cantadas não são acompanhadas por nenhum instrumento.

Nos esclarecimentos sobre os intérpretes das canções publicados nos encartes dos discos da série *Negro Folk Music of Alabama*, Harold Courlander apresenta considerações explicitamente romantizadas, defendendo uma pureza, autenticidade e até certa inocência dos intérpretes, como se eles fossem últimos remanescentes de uma cultura decadente, em acordo com as teorizações de folcloristas conservadores do início do século. Ao falar sobre Dock Reed, Courlander afirma que “seu estilo de canto é simples e direto, sem nenhuma indicação de uma ‘interpretação’ pessoal,”⁶⁸ como se Dock fosse um exemplo vivo da legítima cultura afro americana dos Estados Unidos, não “contaminada” pela vida moderna.

O sexto e último volume da série foi publicado em 1955 e traz canções utilizadas em jogos infantis, gravadas em escolas rurais do Alabama. Entre as canções de jogos há partes de canções de trabalho, blues, hinos ou canções gospel. No encarte Harold Courlander explica como se joga vários desses jogos.

Neste disco há uma diferença em relação aos demais discos lançados na série, no sentido de uma diferenciação grande entre o lado A e o lado B; o primeiro é dedicado a canções de jogos (*game songs*) gravadas com voz e acompanhamento rítmico de palmas de crianças das escolas Lilly’s Chapel, Brown’s Chapel, Pilgrim Church e East York, e o segundo dedicado a canções de trabalho e gospel, gravadas apenas com o canto das melodias interpretado por Celina Lewis, Annie Grace Horn Dodson, Willie Turner, Peelee Hatchee, Davie Lee, Joe Brown, Harrison Ross, Willie John Strong e Rosie N. Winston.

De maneira geral, os temas das canções da série *Negro Folk Music of Alabama* perpassam as relações amorosas, as atividades diárias das comunidades afro americanas pobres, como o trabalho no campo e os afazeres domésticos, as crenças religiosas e espirituais que confiam em uma vida melhor após a morte e na salvação obtida pela fé em Jesus Cristo, bem como as brincadeiras infantis.

Esteticamente, foram escolhidos gêneros que remontam às tradições africanas como o blues, canções de trabalho, *field hollers* e canções infantis. As gravações não apresentam recursos de estúdio e ambientação dos temas. Em relação ao canto, a entoação das vozes segue os temas das canções, como, por exemplo, uma colocação solene e com carga dramática

⁶⁸ HAROLD COURLANDER. *Negro Folk Music of Alabama*, v.1. Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4417, 1951. LP.

nos spirituals, ou um tom alegre e descontraído nas canções infantis. Foram destacados parâmetros como o canto *a capella*, com o padrão responsivo, utilizações do *humming style* e de heterofonia, bem como a repetição dos primeiros versos das letras das canções. O andamento da maioria das canções é lento e o ritmo, principalmente nas canções infantis, é marcado pelas palmas. Assim, os arranjos são similares, mas não temos como saber se realmente se aproximam da tradição folclórica anterior ao século XX, por não existirem fontes para tal análise. Outro aspecto a ser destacado é que não há autoria das canções.

Outro exemplo de um trabalho que objetivava “resgatar” a experiência musical afro americana foi o disco *Get on Board: Negro Folksongs by the Folkmasters*, gravado em 1952, com canções interpretadas por Sonny Terry na harmônica, Brownie McGhee no violão e Coyal McMahan na percussão. O álbum apresenta blues tradicionais, spiritual e músicas instrumentais dos três intérpretes.

O encarte deste disco também apresenta um texto introdutório às canções escrito por George Hoefer, no qual o autor relembra a primeira vez que teve contato com um repertório de canções afro americanas tradicionais, interpretadas por um grupo de presos da penitenciária de Durham. Hoefer destaca que, assim como nas demais gravações da Folkways, o disco não tem uma intenção comercial ou de exaltar ou se intrometer nas performances “sinceras” dos artistas.

De acordo com George Hoefer as canções do disco representam uma parte importante da vida de afro americanos, especialmente os sulistas. Nas palavras do autor:

É necessário lembrar que o blues folclórico, spiritual, canções de trabalho, etc., foram as canções da melancolia do negro muito antes do fonógrafo ser inventado. Estas são interpretações naturais ao invés de produções artificiais como o blues formal e até o jazz americano, que tem certa ligação com o entretenimento. Prévios LPs da Folkways (Jazz vol. I e II), apontaram e ilustraram, com exemplos de gravações, como, por trás das canções de blues populares de hoje, encontram-se as canções mais espontâneas e ingênuas do país. Muito antes de o blues ser formalmente introduzido ao público, o negro o criava para expressar sua tristeza e ânimo em canção. O *blue* ou tipo de canções melancólicas é tão antigo quanto os spirituals. [...] Canções spirituals e blues ainda estão sendo criadas, mas a real época das canções de pesar se foi. É importante tê-las bem documentadas porque a experiência musical da humanidade nos ensinou que aqui estão as raízes de toda boa música. Compositores do futuro voltarão-se à estas canções folclóricas para inspiração e material de pesquisa.⁶⁹

⁶⁹ BROWNIE MCGHEE; COYAL McMAHAN; SONNY TERRY. **Get on board: Negro folksongs by the folkmasters**. Nova Iorque: Folkways Records, FA- 2028, 1952. LP. Original: “It must be remembered that the folk blues, spirituals, work songs, etc., were the negro’s melancholy song long before the phonograph was invented. These are natural renditions rather than artificial productions such as the formal blues and even American jazz has a certain binding yoke of being entertaining. Previous Folkways LP’s have pointed out and

Ou seja, o disco seria uma forma de documentar um material musical que estava em processo de extinção e que necessitava ser resguardado para as gerações futuras. E assim como Harold Courlander fez nos encartes dos discos da série *Negro Folk Music of Alabama*, George Hoefer posiciona-se contrário às tendências musicais dos anos 1940 e 1950, como o R&B, o bluegrass ou o blues urbano.

No álbum *Get on Board: Negro Folksongs by the Folkmasters*, encontramos nove canções, consistindo de três blues, uma canção cantada por aprisionados, nos padrões de uma canção de trabalho, dois spirituals, uma tradicional canção de trabalho, uma canção popular interpretada para o divertimento e um pequeno sermão.

Um dos aspectos mais interessantes sobre este disco é que, além de demonstrar o interesse na preservação e valorização da tradição musical afro americana, como uma maneira de valorizar os próprios afro americanos e suas experiências de vida, na faixa oito foi gravada a canção “I shall not be moved”, um spiritual que trata do triunfo do homem frente às tentações espirituais e do quanto é importante que ele não se deixe desviar do caminho do céu, mantendo-se firme em sua jornada. É significativo que em 1952 essa canção tenha sido escolhida, entre muitas outras, para representar a cultura musical afro americana, pois, nos anos seguintes, ela se tornaria, com algumas modificações na letra, uma das principais representações sonoras do Movimento Pelos Direitos Civis no país.

As gravações lançadas na série *Negro Folk Music of Alabama* e no disco *Get on Board*, diferem esteticamente das faixas dos discos *Lonesome Valley - A Collection of American Folk Music* e *American Folk Songs Sung by the Seegers*, sobretudo pela escolha dos gêneros e elementos estéticos da tradição musical europeia, como a métrica dos hinos e baladas inglesas destes dois discos, mas em ambos os casos, as escolhas dos produtores e intérpretes apontam para uma concepção de música folk conservadora, contra a inserção de novas referências musicais no repertório folk. É importante atentar para o fato de que não foi levado em consideração que as canções coletadas nas áreas rurais, oriundas de uma tradição oral que, em muitos casos, não comportava seu registro no suporte disco de vinil, tiveram que ser formatadas para se adequarem à gravação. Assim, defendemos aqui a impossibilidade da imparcialidade e pureza almejada por estes apologistas do folclore autêntico, principalmente

illustrated with record examples how behind the popular blues songs of today lie the more spontaneous and naïve songs of the country. Long before the blues were formally introduced to the public, the negro was creating them by expressing his gloomy moods in song. The blue or melancholy type of negro song is as old as the spirituals. [...] Spirituals and blues songs are still being created, but the real age of the sorrow songs has gone. It is important to have them well documented because the musical experience of humanity has taught us that here are the roots of all great music. Future composers will turn to these folk songs for source material and inspiration”.

no que toca à prática da gravação desse repertório em um suporte musical tipicamente moderno à época, como o LP.

Como já dito no capítulo anterior, lembramos que essa defesa de um suposto repertório que seria autêntico representante da tradição musical nacional, integra uma construção ideológica em torno de uma determinada identidade nacional, que começou a ser gestada nos anos 1930 pela “Velha Esquerda”. Por mais que os produtores desses discos não sejam diretamente ligados a partidos políticos, foram eleitos os mesmos personagens como representantes da identidade nacional: afro americanos e grupos de origem europeia já totalmente incorporados à nação, como os montanhese, caubóis, lenhadores, marinheiros, mineiros e demais trabalhadores brancos do Sul do país.

Em relação à postura de Moses Asch, é importante destacar que, a despeito da “missão” de documentar e difundir as tradições musicais do folk, Moses era um homem de negócios que provia o sustento de sua família com a renda advinda de seus negócios com a gravação de discos, assim, gravando materiais ecléticos, com distintos públicos consumidores, garantia um mercado para suas produções. Deste modo, Moses gravou tanto discos que apresentam uma visão mais conservadora do folclore, quanto discos com referências mais modernas e urbanas. Do mesmo modo ele agiu em relação a questões políticas, lançando materiais de pessoas que explicitamente se engajavam em uma causa, mas não assumindo seu próprio engajamento ou uma militância, a fim de proteger seus negócios, sobretudo em tempos conturbados como os anos 1940 e 1950.

Peter Goldsmith afirma que, no período macarthista, Moses Asch procurou manter sua gravadora atuante, sustentando uma postura mais neutra politicamente, mas conservando a ideia de que ao promover a expressão artística das pessoas comuns, do povo, com dignidade, ele estaria promovendo uma agenda política significativa. Desse modo, os anos de 1950 teriam sido marcados pela exploração e inovação artística.⁷⁰

Acreditamos que ao se preocupar com a gravação, preservação e promoção de uma Antologia do Jazz, de material musical educativo sobre grupos minoritários como indígenas, judeus e outros grupos de imigrantes, bem como de afro americanos, Asch demonstrou que muito do conteúdo político do catálogo da Folkways nos anos 1950 se expressa no fato de gravar música folk e música étnica, mesmo quando esta não apresenta uma militância política explícita. Sobre a postura de Moses Asch, concordamos com as afirmações de Tony Olmsted:

⁷⁰ GOLDSMITH, 1998, p. 228.

Começando com sua gravação de Franklin D. Roosevelt nos anos 1930, Moe nunca se intimidou sobre o lançamento de materiais politicamente ou socialmente importantes, ele acreditava existir justificativa para tais lançamentos. Moe adotou uma postura muito forte contra lançar qualquer material que promovesse ódio ou subordinação de um grupo, enquanto ativamente promovia material que dava suporte a uma variedade de causas.⁷¹

E uma das causas que encontrou suporte nos discos da Folkways foi a luta por direitos civis das minorias.

No ano de 1960 foi lançado o disco *The Nashville Sit-in Story: Songs and Scenes of Nashville Lunch Counter Desegregation (by the Sit-In Participants)*, a primeira gravação documental disponível comercialmente sobre o Movimento Pelos Direitos Civis.

Esta obra se trata de um álbum temático, gravado em 1960, com coordenação e direção do compositor e intérprete Guy Carawan, narração das partes faladas do Reverendo C. Tindell Vivien, vice presidente da Nashville Christian Leadership Conference, edição de Mel Kaiser, técnico de gravação do Cue Recording Studio.

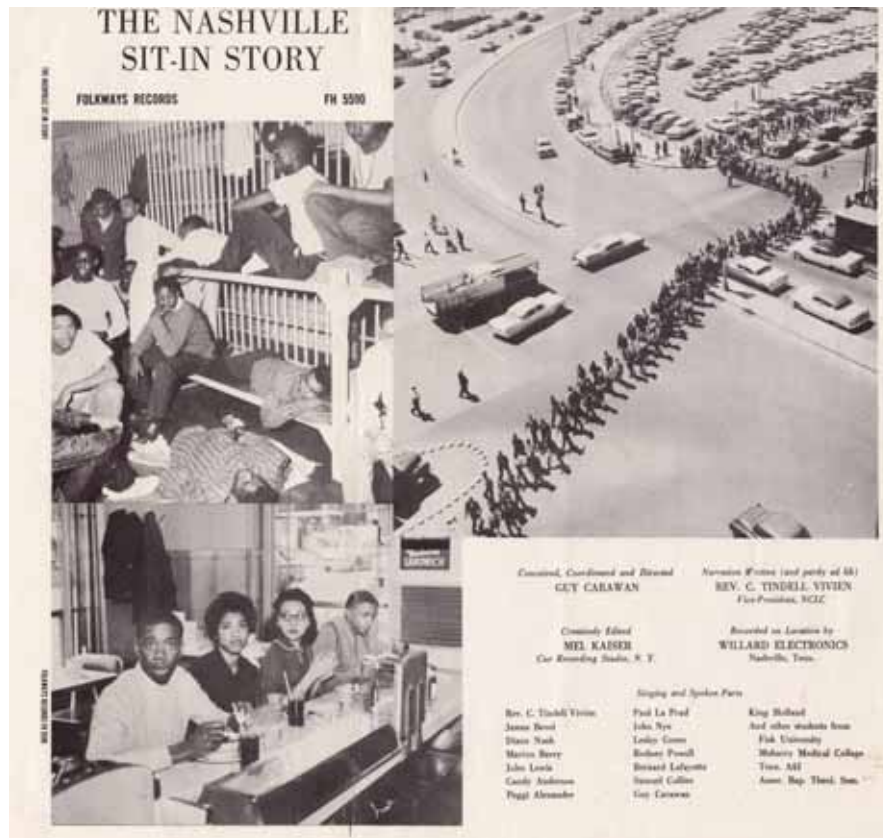
Devemos esclarecer que o título *The Nashville Sit-in Story* refere-se às manifestações de protesto pacífico ocorridas entre 13 de fevereiro a 10 de maio de 1960, na cidade de Nashville, no Tennessee, organizadas por um grupo de estudantes e demais cidadãos afro americanos, que protestavam contra a segregação racial em restaurantes e lanchonetes da cidade. Os estudantes eram provenientes de diversas instituições como o American Baptist Theological Seminary, a Fisk University e a Tennessee A & I State University.

O disco apresenta nove faixas gravadas e no encarte há um texto introdutório escrito por Guy Carawan, outro texto escrito pelo Reverendo Kelly Miller Smith e dois depoimentos de estudantes que participaram das manifestações: Peggi Alexander e E. Angeline Butler. No encarte há também impressões de três fotografias tiradas durante as manifestações: uma retratando um piquete em frente ao Tribunal de Justiça da cidade, outra com estudantes cantando em uma reunião do movimento e outra com cenas na sala do Tribunal de Justiça.

A capa do disco é composta por três fotografias: uma com imagens dos estudantes presos na cadeia de Nashville, uma com imagens da marcha em direção à Prefeitura da cidade e outra com três afro americanos e uma mulher branca comendo em uma lanchonete juntos.

⁷¹ OLMSTED, 2003, p. 73. Original: “Beginning with his recording of Franklin D. Roosevelt in the 1930s, Moe was never shy about releasing politically or socially important material, provided that he felt there was some justification for its release. Moe took a very strong stance against releasing any material that promoted hatred or subordination of a group, while actively promoting material that supported a variety of causes”.

FIGURA 1- GUY CARAWAN. The Nashville sit-in story. Nova Iorque: Folkways Records, FH-5590, 1960. LP.



No texto escrito por Guy Carawan ele explica de onde surgiu a ideia do disco e como foi seu processo de realização. Carawan afirma que depois de passar dois meses em Nashville convivendo com os organizadores das manifestações, ele decidiu gravar algumas das canções que inspiravam essas pessoas. Depois veio a ideia de que as canções significariam mais se elas fossem colocadas no contexto do qual saíram. Aos poucos se formou a ideia de compor uma obra com canções, narrações e recriações de cenas. Assim, Guy Carawan dirigiu a gravação de algumas canções significativas para o movimento, duas narrações sobre os acontecimentos, uma faixa com entrevistas e a recriação de quatro cenas.

Seguindo a ordem de gravação, o disco é aberto pela canção “We shall overcome”, um tradicional spiritual cantado em coro e com uma letra modificada, a fim de expressar os sentimentos de luta, esperança e perseverança do movimento. Na faixa há a interpretação da canção sem repetições e, após esse canto, as vozes continuam cantarolando a melodia suavemente, acompanhada de um violão em segundo plano, enquanto um dos participantes das manifestações profere um discurso afirmando tratar-se de um americano negro, estudante de uma escola de Nashville que, até três meses atrás, não podia utilizar qualquer lanchonete,

restaurante ou loja de departamento, mas que agora isso era possível, porque centenas de estudantes se permitiram sonhar e lutar por meios pacíficos.

A respeito da origem dessa canção, concordamos com Hardeep Phull, em sua obra *Story behind protest song*:

Tendo sido adaptada e alterada de pessoa a pessoa, como uma tradicional canção folclórica ao redor dos Estados Unidos, ao longo da primeira metade do século XX, traçar as origens de “We shall overcome” com qualquer tipo de autoridade absoluta é muito difícil. Na verdade, definitivamente, não há como responder de onde ela realmente veio, todavia, há um consenso entre acadêmicos da Música e da História sobre a autoria do reverendo Charles Tindley, um ministro da Filadélfia, nascido de pais escravos, em 1851. Tindley também compôs outras canções religiosas, uma delas chamava-se “I’ll overcome some day” e foi publicada pela primeira vez em 1901. Ele baseou a determinação de sua letra no verso dos Gálatas 6:9 da Bíblia, que implora aos crentes que não se cansem em suas boas ações, que eles acabarão por colher recompensas. Embora Tindley tenha escrito sua própria melodia para a canção, ela gradualmente sofreu adaptações de diferentes melodias ao longo de sua difusão – mais notadamente a de um antigo spiritual dos escravos chamado “I’ll be all right”, que por sua vez parece ter tido sua melodia tirada de um hino europeu datado do final do século XVIII, chamado “O Sanctissima”.⁷²

Em 1946, Pete Seeger aprendeu a canção “We Will overcome” com Zilphia Horton, publicando-a na revista *People’s Song* no mesmo ano. Em 1945, Zilphia havia escutado a canção em um piquete de greve dos trabalhadores negros das indústrias de tabaco em Charleston, Carolina do Sul. Seeger mudou o título da canção para “We shall overcome” e a divulgou a ponto de se tornar seu maior sucesso e o tema do Movimento Pelos Direitos Civis no país. Ele gravou a canção em 1963, durante um show no Carnegie Hall, em Nova Iorque.

De acordo com a versão mais aceita, uma das grevistas de Charleston, Lucille Simmons, teria mudado o estilo do spiritual “I’ll be all right”, interpretando a canção em um

⁷² PHULL, Hardeep. **Story behind the protest song**: a reference guide to the 50 songs that changed the 20th century. Westport: Greenwood, 2008. p. 1. Original: “Having been adapted and altered from person to person as a traditional folk song across the United States throughout the first half of the 20th century, tracing the origins of “We Shall Overcome” with any kind of absolute authority is very difficult. If the truth be told, there is almost no way to definitively answer where it really came from, and it is highly unlikely that there ever will be; however, the broad consensus among music scholars and historians revolves primarily around the Reverend Charles Tindley. A Philadelphia preacher born of slave parents in 1851, Tindley also composed many original religious songs, one of which was called “I’ll Overcome Some Day” and was first published in 1901. He based its lyrical determination on the Bible verse Galatians 6:9, which implores believers not to tire in their good deeds for they will eventually reap rewards. Although Tindley wrote his own melody for the song, it was gradually married to different tunes as it traveled—most notably that of an old slave spiritual “I’ll Be All Right,” which itself appeared to be indebted to the melody of a European hymn dated from the late 18th century called “O Sanctissima.””

andamento bem mais lento, no *long meter style*⁷³, uma vez que os grevistas manifestantes estavam carregando cartazes e não conseguiriam bater palmas em uníssono. Ela também teria trocado o “eu” pelo “nós”, no título e na letra da canção.⁷⁴

Como era usual em relação às canções folk, a cada interpretação a letra era cantada em acordo aos objetivos do momento, havendo, por isso, diversas versões de “We shall overcome”.

Peter Goldsmith afirma que os spirituals são maleáveis e suas letras podem ter diversas interpretações. O autor chama a atenção para o fato de que não faz sentido discutir se os spirituals são apenas sagrados ou também tratam de coisas terrenas e profanas se levarmos em consideração as crenças religiosas africanas, que não fazem essa distinção entre o que é sagrado e profano, celeste e terreno, pois não distinguem a vida em uma esfera sobrenatural e outra natural. Para Goldsmith, desde os boicotes de ônibus de Montgomery em 1955, os manifestantes se aproximaram da música sacra afro americana com a convicção de tratar-se de um repertório de resistência. Sua estrutura improvisatória tornava-a altamente adaptável.⁷⁵

Nos primeiros atos das lutas por direitos civis no Sul dos Estados Unidos, no período pós-guerra, os estudantes dos colégios tradicionais afro americanos aceitavam apenas uma forma de música: os spirituals de grupos de canto coral como o Fisk Jubilee Singers. Burton Peretti afirma que, assim como os editores brancos das primeiras coleções de spirituals, esse coral simplificava as canções tradicionais dos escravos. “Eles também as arranjavam em uma harmonia em várias partes, conforme a música clássica europeia. Muitas das características dos spirituals afro caribenhos, como o canto responsivo, a heterofonia e as escalas pentatônicas, foram eliminadas.”⁷⁶

Quando da escuta da gravação de “We shall overcome”⁷⁷ do disco *The Nashville Sit-in Story* podemos confirmar as assertivas de Peretti, uma vez que o canto é interpretado em coro, sem o uso de características consideradas típicas da tradição musical afro americana, como o uso de melismas, *humming style* ou heterofonia.

Na segunda faixa do disco há um discurso narrado por Paul la Prad sobre os acontecimentos em Nashville, seguido, na faixa três, por uma mixagem da canção “I’m going to sit at the welcome table”, com narrações sobre os acontecimentos em Nashville.

⁷³ Métrica poética muito utilizada em hinos, na qual há quatro linhas em cada estrofe, com oito sílabas em cada linha e com o padrão de rimas A B A B.

⁷⁴ PHULL, 2008, p.02.

⁷⁵ GOLDSMITH, 1998.

⁷⁶ PERETTI, 2009, p. 39.

⁷⁷ Canção disponível no CD anexo.

Nas faixas seguintes há a recriação de cenas com músicas de fundo, uma com estudantes sendo presos, dirigida por Candy Anderson, e outra com a cena do julgamento no Tribunal de Justiça, com direção de Bernard Lafayette. A sexta faixa apresenta uma entrevista com John Lewis, Marion Berry e Diane Nash, explicando as razões para as manifestações, seguida de um discurso do Reverendo C. Tindell Vivien com uma retrospectiva. O disco encerra-se com duas recriações de cena, uma da manifestação em frente à Prefeitura da cidade, dirigida pelo Reverendo Vivian, por Diane Nash e Rodney Powell, e outra com a reunião dos participantes após a vitória legal, com discursos e canções.

A grande inovação deste projeto foi apresentar pela primeira vez o tema dos direitos civis de maneira explícita e apresentar um formato inédito de mixagens de falas com canções.

As canções mixadas com os discursos e entrevistas apresentam os elementos de dois tipos de canções spiritual, um deles apresenta um andamento lento, melodias pontuadas por melismas, nas quais a cada frase o “líder” anuncia a frase seguinte. As vozes são potentes, com partes cantadas em falseto, intercaladas por gemidos e clamores. Há, também, um segundo tipo de canções, com andamento mais rápido e sincopado, com um ritmo mais “suíngado”, geralmente cantado nas igrejas, em coro, no qual o ritmo é marcado pelo balanço do corpo e acompanhado com a mão que se agita no ar.

Ao analisarmos a importância do disco no período devemos ter em mente que ao longo dos anos de 1950 foram formados diversos grupos oriundos das igrejas e instituições educacionais que se dedicavam a lutar pelos direitos civis de afro americanos organizando passeatas, pressionando o Congresso Nacional para obterem direito de voto, bem como uma efetiva integração, que começasse em escolas, igrejas e locais públicos em níveis municipais, estaduais e regionais. Algumas dessas organizações foram a Montgomery Improvement Association (MIA), a Alabama Christian Movement for Human Rights (ACMHR), a United Christian Movement Inc (UCMI) de Louisiana, a Southern Christian Leadership Conference (SCLC) e a Nashville Christian Leadership Conference (NCLC).

Os Boicotes de ônibus em Baton Rouge e em Montgomery foram ações significativas para essa luta por ações diretas e pelo sistema legal. Em 1953, afro-americanos de Baton Rouge, na Louisiana, formularam uma petição à Câmara Municipal para modificar a política de funcionamento do transporte público municipal, visando acabar com a segregação nos ônibus. Quando a Câmara deu um parecer favorável à petição, os motoristas dos ônibus decidiram ignorar a decisão e os afro-americanos organizaram um boicote aos ônibus da cidade, que só terminou após a revogação da legislação segregacionista do transporte municipal.

Em dezembro de 1955, na cidade de Montgomery, no Alabama, uma costureira negra chamada Rosa Parks, sentou-se nos bancos da frente de um ônibus municipal, local proibido aos afro-americanos pelas leis segregacionistas do estado. Após este ato a mulher foi presa, julgada e condenada. Tais acontecimentos deflagraram uma onda de manifestações de apoio e revolta, além do boicote da população aos transportes urbanos que durou 386 dias, acabando apenas com a revogação da legislação segregacionista nos ônibus de Montgomery.

Segundo o historiador Tim McNeese, em sua obra *The Civil Rights Movement*, o boicote de ônibus em Montgomery serviu como modelo e como um símbolo para outros protestos e futuros passos que afro americanos dariam para acabar com o Jim Crowism.⁷⁸

Os líderes das manifestações de Nashville tinham como exemplo de liderança personagens já conhecidos como o Reverendo Martin Luther King Jr., que emergiu do boicote de ônibus de Montgomery como uma figura política nacional. Combinando suas crenças cristãs com os preceitos da resistência sem violência, King liderou muitos protestos de massa contra o que ele acreditava ser uma injustiça moral da sociedade segregada.

Depois do bem-sucedido boicote de Montgomery, em 1957, King, junto com outros apoiadores, incluindo Stanley Levinson e Bayard Rustin, agiram para formar uma nova organização a favor dos direitos civis conhecida como The Southern Christian Leadership Council (SCLC). As metas da organização eram manter acesa a chama da luta pelos direitos civis e ampliar suas ações. Ela representava vários grupos, igrejas e organizações comunitárias, todas necessitadas de uma organização central que pudesse coordenar seus objetivos e esforços individuais.

Um dos principais líderes das manifestações de Nashville, o Reverendo C. Tindell Vivien, atuou junto à King no Southern Christian Leadership Council, antes de se tornar o vice-presidente da Nashville Christian Leadership Conference e, após a vitória em Nashville, ele continuou contribuindo para o movimento. Em 1963, o Reverendo Vivien participou da Marcha em Washington D.C., liderada por King.

Sobre os acontecimentos em Nashville, são significativas as palavras do Reverendo Kelly Miller Smith no texto escrito para o disco *The Nashville Sit-in Story*, ao afirmar que as manifestações de Nashville não foram apenas estudantis, mas um protesto de toda a comunidade e que a Nashville Christian Leadership Conference- NCLC era uma organização cristã, com o objetivo de atuar nos problemas sociais da cidade, orientada pela fé e pela paz. O objetivo imediato da organização era aumentar o número de negros registrados para votar.

⁷⁸ McNEESE, Tim. **The Civil Rights Movement**. Striving for Justice. New York: Chelsea House, 2008.

Kelly Miller Smith foi um pregador muito militante nas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, formado em Religião e Música no Morehouse College em Atlanta, mudou-se para Nashville em 1951 e ajudou a fundar a Nashville Christian Leadership Conference, que começou suas atividades em 1958, mas o projeto de integrar restaurantes e lanchonetes começou só em 1959.

Smith destaca no texto do disco que, durante as manifestações de Nashville, a orientação dada aos manifestantes era agir de maneira pacífica, de acordo com os preceitos cristãos de amor e paz, e que as manifestações demonstravam que os negros não estavam satisfeitos com sua condição de cidadãos de segunda classe.

Durante as manifestações muitos estudantes foram presos e os demais sofreram ataques verbais e físicos; foram mais de 150 detenções. Ao longo do processo treze advogados se voluntariaram para defender os estudantes. No dia 19 de abril, após o incêndio proposital causado por uma bomba jogada na casa de um dos advogados, Z. Alexander Looby, o único afro americano membro da Câmara Municipal, mesmo que não tenha havido vítimas no incêndio, três mil pessoas marcharam para a prefeitura da cidade para exigir do prefeito Ben West uma tomada de atitude. Nesta marcha havia muitos manifestantes brancos e, após as negociações com os lojistas da cidade, seis lanchonetes foram integradas. Na tarde seguinte uma multidão foi ao ginásio da Fisk University ouvir o Reverendo King elogiar as táticas dos manifestantes, bem como ouvir Guy Carawan interpretar “We shall overcome”.

Todavia, apesar desta vitória legal, ocorreram outras manifestações em Nashville até 1964, quando foi aprovada a Lei pelos Direitos Civis de 1964, com a qual os três poderes do governo nacional começaram a agir no sentido de garantir a integração.

Deste modo, por meio de discos como *The Nashville Sit-in Story*, podemos perceber o quanto a gravadora Folkways se posicionou frente à questão dos direitos civis, publicando canções e textos contrários à privação de direitos às minorias, como afro americanos.

Em nosso próximo capítulo continuaremos analisando o engajamento de personagens ligados ao repertório folk em outras instâncias de comunicação, como as revistas culturais.

CAPÍTULO 3 A MÚSICA COMO ARMA DE LUTA POLÍTICA EM PEOPLE'S SONG E SING OUT!.

Ao adotarmos como documentação para a pesquisa duas revistas musicais publicadas nos Estados Unidos, *People's Song* e *Sing Out!*, faz-se imprescindível analisar os grupos sociais envolvidos na criação e desenvolvimento das revistas, suas características físicas, formas de circulação, conteúdo, ou seja, analisar suas dimensões textuais e paratextuais - e este é o objetivo do presente capítulo.

Como explicita o francês Jean-François Sirinelli, em seu texto *Os intelectuais*, publicado na coletânea *Por uma História política*, em torno da redação de uma revista ou do conselho editorial de uma editora, se constitui um espaço no qual os laços do meio intelectual se atam. Nas palavras do autor:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão.¹

Deste modo, iniciamos o capítulo com a análise do momento de criação das duas publicações, das pessoas envolvidas e dos projetos estéticos e ideológicos adotados. Em seguida, nos detemos nas escolhas dos nomes das revistas, que remetem a uma discussão importante sobre o lugar da música popular e folclórica no período. Posteriormente, entramos na discussão sobre o conteúdo textual, refletindo a respeito dos usos políticos da música e do engajamento nas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

É importante destacar que durante o doutoramento tivemos a oportunidade de realizar uma intensa pesquisa de campo nos Estados Unidos, junto a Biblioteca Pública de Nova Iorque e ao *Sing Out! Resource Center*, na cidade de Bethlehem, no estado da Pensilvânia. Nessa viagem foi possível adquirir todos os exemplares das revistas que compõem nosso *corpus documental*, bem como ter contato com uma ampla bibliografia inacessível no Brasil.

¹ SIRINELLI, Jean-François. In: REMOND, René. (Org.). **Por uma História política**. Rio de Janeiro: FGV/UFRG, 1996. p. 249.

Durante visita técnica ao Sing Out! Resource Center, conversamos muito com o editor da revista Sing Out! e diretor executivo do arquivo, desde 1982, Mark D. Moss, que nos ajudou com informações privilegiadas sobre nossa documentação impressa e sonora. Moss disponibilizou um arquivo com todos os primeiros exemplares das revistas, acrescidos de notas escritas por Pete Seeger, ao longo dos dez primeiros anos de publicação.

3.1 People's Song.

Em 31 de dezembro de 1945, um grupo de aproximadamente trinta compositores, intérpretes, representantes de sindicatos e trabalhadores que vinham atuando em prol de uma política democrática e antifascista nos Estados Unidos, reuniu-se em Nova Iorque, no apartamento do intérprete e compositor Peter Seeger, para discutir o que fazer após o término da guerra, como continuar a luta pela democracia. Esse grupo decidiu criar uma organização que atuaria na criação, promoção e distribuição de canções trabalhistas e “do povo”: a People's Songs Incorporated.

Nesta primeira reunião fundacional, todos os membros da organização contribuíram com uma quantia em dinheiro utilizada para alugar um escritório na West 42nd street, na cidade de Nova Iorque. Inicialmente, este escritório foi compartilhado com um grupo teatral, chamado Stage for Action, que também compartilhava dos ideais da organização. Posteriormente, foi estabelecida uma taxa de filiação de cinco dólares anuais, a ser paga pelos membros.

A People's Songs Inc. atuou em diversas frentes, como na criação de uma biblioteca com repertório de canções folk, na publicação de livros e cancionários, na gravação de discos, no agendamento de shows dos intérpretes afiliados. Neste sentido, foi criada uma agência dedicada ao agendamento dos shows, a People's Artists. Os membros de Nova Iorque também ministravam aulas sobre os usos políticos da música.

Como parte das ações da organização foi criada a People's Song, uma publicação mensal, impressa entre 1946 e 1949. Durante os três anos de publicação de People's Song, foram editados 4 volumes, 33 números e 35 exemplares, uma vez que, além da publicação mensal, foram publicados alguns suplementos com canções consideradas relevantes pelos editores. Cabe destacar que, eventualmente, os editores reuniram dois números em uma mesma edição, devido a limitações financeiras.

A revista sempre foi uma modesta publicação popular impressa em branco e preto, em formato de um diário tabloide, variando entre oito e doze páginas, e com o trabalho de

editoração e impressão feito voluntariamente. Os exemplares do periódico eram pequenas cópias mimeografadas, publicadas mensalmente, com uma tiragem inicial de 3000 exemplares. No primeiro exemplar do segundo volume, publicado em 1947, os editores afirmaram que havia 2000 assinaturas de adesão distribuídas entre 38 estados dos Estados Unidos, Havaí, Alaska, França, China e Índia.

Na reunião de criação da revista foi eleito um comitê consultivo e um comitê de organização temporário, com Pete Seeger à frente. Este comitê ficou responsável por alugar um imóvel, obter informações sobre os procedimentos legais para a criação da revista, organizar um comitê de compositores, criar um primeiro boletim com um suplemento de canções, organizar a troca de canções com pessoas de outros países, conseguir financiamento e novos membros para a organização. Também se estabeleceu que a publicação não seria comercializada, apenas distribuída gratuitamente aos membros da People's Songs Incorporated.

A captação de recursos financeiros foi realizada por meio da reserva de shows dos cantores, taxa de filiação à organização e venda de espaço para anúncios publicitários. Ao longo dos anos, os editores sempre solicitavam a divulgação e auxílio financeiro dos leitores, para que a revista continuasse a ser publicada.

A partir do terceiro exemplar, publicado em abril de 1946, os editores começaram a publicar alguns anúncios de shows, lançamentos de discos, livros e partituras, como visto na página abaixo:

FIGURA 2 - Exemplo de anúncio publicitário de um show do intérprete Leadbelly, ocorrido em 27 de abril de 1946, em Nova Iorque. Página seis do terceiro exemplar de People's Song, v.01, n.03, 1946.

#26 YOU GOTTA GO DOWN

Dulzin version of an old hymn
Organized 1946 by Woody Guthrie



Copyright 1946 by
Woodrow Wilson Guthrie

2. Sister's got to go down and join the union
She's got to join it for herself.
Ain't nobody here... gonna join it for her.
She's got to go down and join the union for herself.

3. Name's got to go down and join the union
(etc. for whoever you want.)

This song is best when sung with some good old-fashioned harmony, and as you rock on down, somehow each verse seems to sound a little bit better than the last.

Series of 3

OPENING EVENT
SAT. EVE., APR. 20, at 8:00
AMERICAN FOLK MUSIC
American Folk Artists from Hills and Plains gather
to present a new, unique evening.

2nd Concert of Series—THURSDAY, MAY 12—CANTOR HALL
MODERN AMERICAN MUSIC

3rd Concert of Series—SAT. EVE., MAY 25—Wilton Academy of Music
THE AMERICAN SONG—American Song Artists Association, 27 Ave.
Presidents for Re-organizing First Central Medical Institute of America
Sponsored by Greater N. Y. Committee for Russian Relief

FOLKWAYS CONCERTS
Presents
"AMERICA'S FOREMOST FOLK SINGER"
LEADBELLY
Assisted by **SONNY TERRY**
at **TOWN HALL, SAT., APRIL 27**
at **5:30 p. m.**

MAIL ORDERS:
FOLKWAYS CONCERTS
1021 - EAST 10th STREET
BROOKLYN 30, N. Y.
ES 7-1606

ORCHESTRA \$1.80
BALCONY \$1.20
TICKETS AT BOX OFFICE

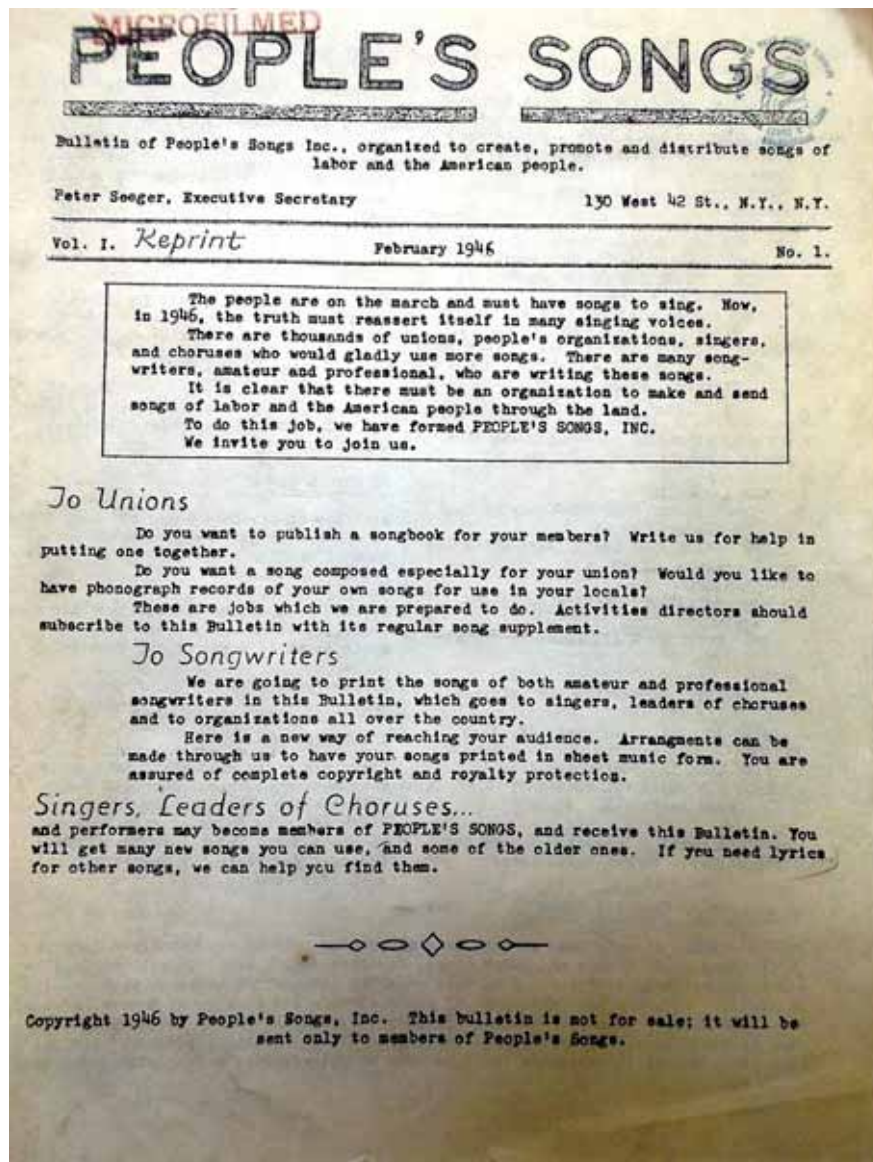
A sede da revista situava-se em Nova Iorque, mas a intenção dos editores, explicitamente declarada em muitos exemplares, era de que houvesse uma circulação nacional. A organização foi expandida para outros lugares, além de Nova Iorque e realizou convenções entre os membros de seus distintos escritórios, sendo a primeira destas realizada no ano de 1947, em Chicago. Existiram escritórios atuando em Los Angeles, Chicago, Cleveland, Brooklin, São Francisco, Detroit, Toronto, Portland, Minneapolis, Boston, Denver, Philadelphia, Rochester, Syracuse, Washington, D.C., Albuquerque e Universidade de Cornell.

Durante nossa pesquisa no Sing Out! Resource Center tivemos acesso a um conjunto de notas escritas por Pete Seeger e arquivadas junto aos exemplares de People's Song, nas quais ele afirma que uma das maiores realizações da organização foi conseguir com que a publicação circulasse nacionalmente, alcançando espaços muito além de Nova Iorque.

Na seção dedicada às correspondências percebemos que a revista circulou por outros países, uma vez que há cartas enviadas do Canadá, Inglaterra, Austrália, Japão e Checoslováquia. Internamente, também percebemos que a revista circulou de Norte a Sul dos Estados Unidos, publicando cartas oriundas de vinte e dois dos cinquenta estados do país, mais o distrito de Washington D. C. Ao Norte, temos cartas de Nova Iorque, Michigan, Pensilvânia, Washington, Massachusetts, Nova Jersey, Minnesotta, Idaho, Ohio, Montana e Maryland; mais ao Sul, temos Novo México, Flórida, Tennessee, Mississippi, Califórnia, Geórgia e Texas; e na região Central temos Colorado, Indiana e Illinois.

O primeiro exemplar da revista não apresenta uma capa, imprimindo logo na primeira página os objetivos e chamados a um possível público leitor.

FIGURA 3- Primeira página do primeiro exemplar de People's Song, v.01, n.01, 1946.



No topo da página há o título da revista centralizado, em uma fonte tipográfica grande e destacada, seguido da sua filiação à People's Songs Inc. e seus objetivos principais: “criar, promover e distribuir canções trabalhistas e do povo americano”. Logo abaixo, no lado esquerdo, há a assinatura de Pete Seeger como diretor executivo e, no lado direito, o endereço do escritório da organização. Em seguida indica-se o volume, a data e o número do exemplar.

No texto de abertura deste primeiro exemplar, publicado em fevereiro de 1946, os editores fazem a seguinte afirmação:

O povo está em marcha e precisa de canções para cantar. Agora, em 1946, a verdade precisa ser reafirmada em muitas vozes cantantes. Há milhares de sindicatos, organizações populares, cantores e corais, que alegremente usarão as canções. Há muitos compositores, amadores e profissionais, que estão escrevendo estas canções. É óbvio que é necessário haver uma organização que faça e envie as canções dos trabalhadores e do povo pela terra. Para fazer esse trabalho, nós formamos a People's Songs Inc. Convidamos você a se juntar a nós.²

Ainda acompanhava esse primeiro texto um convite aos sindicatos para enviar ou solicitar canções, bem como solicitar a gravação de algum material musical. Havia, também, um convite aos compositores para a publicação de suas canções, com a garantia de todos os direitos autorais e a possibilidade de publicação das partituras. E igualmente, um convite aos cantores, para integrarem a organização ou solicitarem canções.

O objetivo dos editores era publicar canções de todas as partes do mundo e de diversos gêneros musicais, dando ênfase a canções de orientação esquerdista, bem como artigos discutindo o status e os usos da canção, ou ainda partituras e notícias sobre cancioneiros e discos lançados.

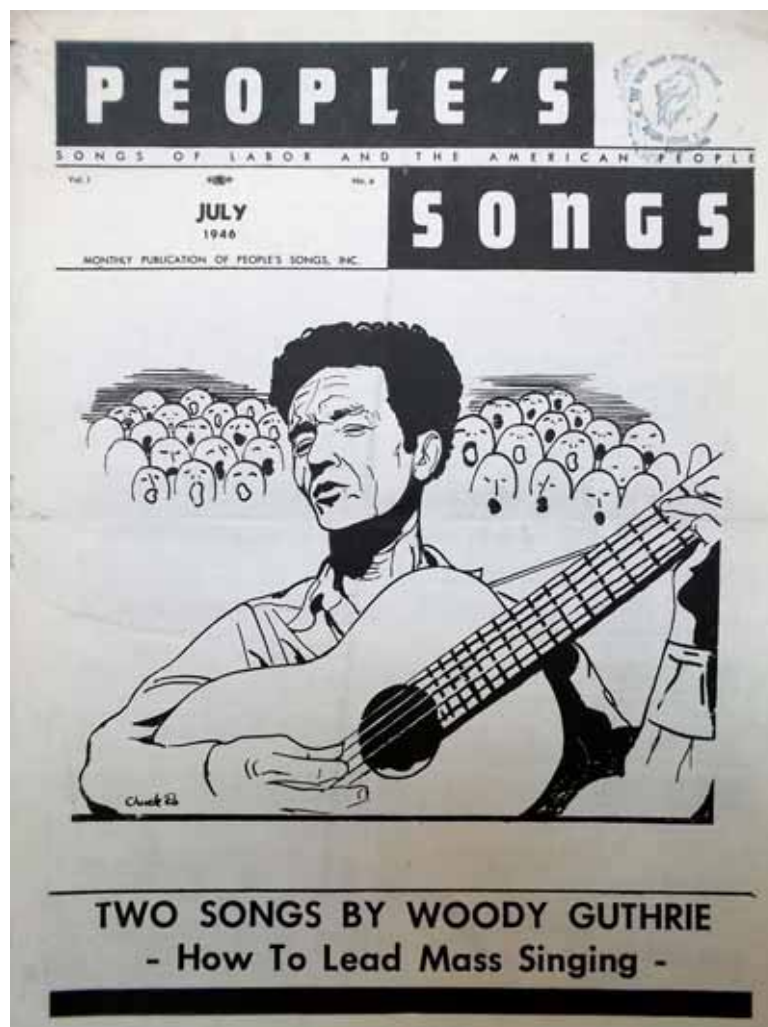
De acordo com a historiadora Gillian Mitchell, a People's Song Incorporated objetivava atuar como promotora de uma música socialmente consciente, para o auxílio aos trabalhadores, através da organização de concertos e por meio da “promoção de compositores dos quais a música não fosse compatível com as demandas do *mainstream* do entretenimento.”³

² PEOPLE'S SONG, v.1, n. 1, 1946, p. 1. “The people are on the march and we must have songs to sing. Now, in 1946, the truth must reassert itself in many singing voices. There are thousands of unions, people's organizations, singers, and choruses who would gladly use more songs. There are many songwriters, amateur and professional, who are writing these songs. It is clear that must be an organization to make and send songs of labor and the American people through the land. To do this job, we have formed PEOPLE'S SONGS, INC. We invite you to join us”.

³ MITCHELL, Gillian. **The North American folk music revival: nation and identity in the United States and Canada, 1945-1980.** Burlington: Ashgate, 2007. p. 60.

Os próximos quatro exemplares seguiram o mesmo design, com textos logo na primeira página, mas com caracteres tipográficos mais elaborados no título. Apenas no sexto número foi inserida uma capa na publicação.

FIGURA 4- Capa do sexto exemplar de People's Song, v.01, n.06, 1946.



A primeira modificação que notamos é que o recurso tipográfico do título não está mais centralizado na página, há uma grande ilustração, seguida dos assuntos tratados no exemplar. Ao longo dos anos, a imagem da capa conteve tanto fotografias, quanto outros tipos de ilustrações, das mais diversas autorias. Fora os cinco primeiros exemplares, a exceção quanto à presença de ilustração foi o décimo número do terceiro volume, publicado em 1948, no qual não havia nenhuma ilustração, apenas duas frases sobre as, então recentes, eleições presidenciais.

De fato, apesar de desde o quinto exemplar aparecer um diretor de arte no expediente da revista, podemos afirmar que não havia critérios definidos em relação à comunicação

visual, uma vez que o projeto gráfico, tanto das capas, quanto das páginas internas, sofria variações constantes. Na capa, houve modificação do recurso tipográfico e localização do título, e inserção ou não dos títulos de todas as canções e artigos publicados. Nas páginas internas houve uma variação das seções publicadas, bem como de sua ordem de publicação. Assim, mais importante do que a comunicação visual, eram as ideias publicadas.

A grande maioria das páginas de People's Song era reservada à publicação de partituras de canções, seguidas das letras, com a eventual publicação apenas das letras das canções. O usual era a publicação das partituras contendo apenas a melodia escrita nas pautas, com a harmonia indicada apenas por cifras, ou seja, não foram publicadas partituras com pautas contendo as harmonias das canções. Em alguns casos eram publicados arranjos para canto coral. No total foram publicadas 319 canções entre 1946 e 1949.

FIGURA 5- Exemplo de partitura com a melodia escrita em clave de sol, acompanhada das cifras (letras acima de cada pentagrama: G, D7, G) que indicam a harmonia; página seis do primeiro exemplar de People's Song, 1946.

A PAGE OF PICKETLINE SONGS

ROLL THE UNION ON

#3 This song, which came out of Commonwealth College, Arkansas, in the early thirties, was made up by farming people who came there to learn about unionism for the first time. It is a great "zipper song". By that we mean that you can put the name of anyone or anything you don't like in the verses, and "roll it over them."

We're goin' to roll, we're goin' to roll, we're goin' to roll the union
on we're goin' to roll, we're goin' to roll, we're goin' to roll the union
on. If the boss is in the way, we're gonna roll it over him, we're gonna
(VERSE)
roll it over him, we're gonna roll it over him roll the union on.

WE PITY OUR BOSSES FIVE Tune: Farmer in the Dell

#4

<p>We pity our bosses five We pity our bosses five A thousand a week is all they get How can they stay alive?</p>	<p>We pity the boss's son We pity the boss's son He rides around in a Cadillac The lousy son of a gun!</p>
---	--

Another good picketline song is, of course, "We shall not be moved." Besides the regular verses such as: "Black and White Together," "We are fighting for our Freedom," ".....is our leader" any other phrases to fit the occasion can be invented on the spot. Many a fine picketline song has been made by changing the words of a well-known song only slightly, as did some little children who once danced outside a factory gate singing "Scabs in the factory, that won't do" to the tune of "Skip To My Lou, My Darling."

A SONG IS NO GOOD ON A PIECE OF PAPER; SING IT, SEE HOW IT SOUNDS

-6-

A imagem acima ilustra a sexta página do primeiro exemplar de People's Song. Em primeiro lugar, destacamos o título dado ao grupo de canções publicado neste primeiro exemplar: "Uma página de canções para piquetes (*A Page of Picketline Songs*)". Em seguida, temos o título da canção "Roll the Union on", seguido do número #3, que indica que esta é a terceira canção deste exemplar.

Sempre que possível, os editores acrescentavam, antes de cada partitura ou letra, um texto explicativo sobre a origem, significado e usos da canção ao longo do tempo. Quando a

autoria era conhecida, esta era indicada; no caso das canções folclóricas coletadas por folcloristas e intérpretes, o nome do autor era desconhecido. Em relação à Figura 5, o texto que precede a partitura de “Roll the Union on” explica que a canção é originária do estado de Arkansas e foi coletada nos anos 1930, entre agricultores interessados em aprender sobre sindicalismo. Os editores também afirmam que é um bom exemplo de canção em que é possível substituir o nome de quem ou o que se deseja criticar nos versos.

Na partitura de “Roll the Union on” temos a melodia escrita em clave de sol, na tonalidade de sol Maior, com a harmonia indicada pelas cifras acima do pentagrama e a letra escrita abaixo do pentagrama.

A segunda canção publicada na página, intitulada “We Pity our Bosses Five”, está precedida do número #4 e apresenta apenas a letra, sendo a melodia base para o canto indicada no lado direito abaixo do título, onde se lê: *Tune: Farmer in the Dell*. Esta indicação significa que se deve cantar a letra de “We Pity our Bosses Five” com a mesma melodia da canção “Farmer in the Dell”. Após a letra da canção há um texto no qual os editores explicam que é muito comum o uso de melodias de canções folk conhecidas com a adaptação de letras adequadas aos piquetes.

Esta prática de intercambiar as melodias tornou-se muito comum na interpretação do repertório folk devido a certa limitação da métrica dessas canções, que possibilita com razoável facilidade o intercâmbio de melodias em diferentes letras. É muito comum o intercâmbio de melodias em hinos religiosos, que geralmente são impressos apenas com o texto, sem sua notação musical, o que gerava a prática de cantar o texto com qualquer melodia que tivesse a mesma métrica.

Uma prática comum entre os compositores membros da People’s Songs, como Woody Guthrie e Lee Hays, era a criação de letras novas para melodias antigas. Lieberman afirma que “por causa de sua acessibilidade e ponto de vista, essas canções poderiam se tornar “canções folk””, no sentido atribuído pela revista, ou seja, parte da vida das pessoas e expressão de seu pensamento.⁴

Ao final da página os editores incentivam os leitores com a seguinte frase: “Uma canção não é boa em um pedaço de papel; cante-a, veja como ela soa (*A song is no good on a piece of paper; sing it, see how it sounds*)”.


Podemos inferir que a publicação apenas das melodias nos pentagramas e de letras desacompanhadas de partituras denota uma preocupação com o canto por parte dos editores,

⁴ LIEBERMAN, Robbie. “**My song is my weapon**”: People’s Song, American communism, and the politics of culture, 1930-1950. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

ou seja, o objetivo era ensinar um repertório a ser cantado nas manifestações, passeatas e reuniões, que poderia ou não ser acompanhado por algum instrumento.

É interessante notar que o número que precede o título das canções e indica sua ordem de publicação não recomeça a cada exemplar; por exemplo, a primeira revista traz sete canções e a primeira canção do segundo exemplar indica o número 8, ou seja, a primeira canção publicada no segundo exemplar é a oitava publicada pela People's Song. Deste modo, a última canção veiculada pela revista no número um do quarto volume, publicado em 1949, traz o número 319 como indicativo, como podemos ver na imagem abaixo.

FIGURA 6- O número 318 indica a canção “This Old World” e o número 319, localizado dentro do quadrado na metade inferior da página, indica a letra da última canção publicada, “Johnny I Hardly Knew You”. Página três do primeiro número do quarto volume de People's Song, 1949.



317
SWINGIN' ON A SCAB
(From the Los Angeles picket lines)

A scab is an animal that walks on his knees
He sniffs everytime the bosses sneeze
His back is brawny but his brain is weak
He's just plain stupid with a yellow streak
But if you don't care whose back it is you stab
Go right ahead and be a scab

(Chor):
Are you gonna stick on the line
Till we force the bosses to sign
This is your fight brother, and mine
—Or would you rather be a fink?
A fink is an animal that smells like a skunk
He's two brackets lower than a punk
He makes his living out of breaking strikes
Cause busting unions is a job he likes
But if you get so you kinda like the stink
Go right ahead and be a fink!

(Chor) —Or would you rather be a stool
A stool is an animal with long hairy ears
He runs back with everything he hears
He's no bargain though he can be bought
And though he's slippery he still gets caught
But if your brain's like the rear end of a mule
Go right ahead and be a stool!

(Chor) —Or would you rather be a goon
A goon is an animal that's terribly shy
He can't stand to look you in the eye
He rides to work on the cops' coat-tails
And wears brass knuckles to protect his nails
But if your head is like the hole in a spittoon
Go right ahead and be a goon!

(Final Chorus):
You don't have to lead with your chin
You can pick your side and pitch in
Cause the union's going to win...
Until the day the bosses sign—
We're gonna stick right on the line!

318 This Old World

... is a fitting song to feature in the very last issue of the People's Song Bulletin. It sounds best when sung in harmony by a group. Succeeding verses are never sung exactly like the first. Let it out free, with heavy syncopation.

Words and Music Adapted by Lee Hays from an old Hymn

Ad lib. In rhythm

Well, This old world is in a
Sad con-dition, Well, This old world is in a
Sad con-dition, Well, This old world is in a
Sad con-dition, Well, I've been a trav-eling on.

Well, I've traveled with the rich and then I've
Traveled poor Gonna keep right on a-traveling
Well, I've traveled in the mountain traveled on the
Down in the valley Road to freedom

Well, I've traveled cold and then I've One of these days I'm gonna
Traveled hungry Stop all my traveling

JOHNNY I HARDLY KNEW YOU 319

The famous melody, "When Johnny Comes Marching Home" was once a drinking song called "Johnny, Fill Up The Bowl." In its native Ireland it underwent many topical parodies. One of the most piercing and poignant of these is "Johnny I Hardly Knew Ye," which dates from the 18th Century when Ireland's youth was drafted wholesale to fight England's wars throughout the globe. It was recently rediscovered by Betty Sanders who has made a beautiful recording of it, available through Alco Distributors, 167 W. 69 St., N.Y.C. When you sing it, take it easy, and mean every word you sing.

With your drums and guns and guns and drums, haroo, haroo
With your drums and guns and guns and drums, haroo, haroo
With your drums and guns and guns and drums
The enemy nearly slew you
Darlin' dear, you look so queer—Johnny, I hardly knew you
Where are your eyes that were so mild? haroo, haroo (Repeat)
When my heart you so beguiled
Why did you run from me and the child—Johnny, I hardly knew you
Where are your legs that used to run? haroo, haroo
When you went far to carry a gun
I fear your dancin' days are done—Johnny, I hardly knew you
I'm happy for to see you come, haroo, haroo
On my darlin' so pale and wan
So low in flesh so high in bone—Johnny, I hardly knew you

Apreendemos que não houve modificações significativas no *corpus* da revista, ou seja, em sua periodicidade e projeto gráfico.

A revista iniciava com um comentário editorial, seguido das seções, alguns artigos curtos e das canções, finalizando com a seção de correspondências. Não havia uma ordem fixa de publicação das seções, ao que nos parece os textos eram encaixados nos espaços restantes em relação às canções.

Ao longo dos três anos de publicação foram criadas diversas seções como a *Singing in the news*, posteriormente denominada *Singing People*, na qual eram comentadas matérias publicadas em outros veículos de comunicação sobre a música e os intérpretes folk, bem como noticiadas apresentações ocorridas nas últimas semanas. Nesta seção também eram comentados encontros, manifestações e piquetes nos quais intérpretes e compositores de música folk tivessem participado.

Não houve uma periodicidade das seções, elas apareciam nos exemplares aleatoriamente, com exceção das seções dedicadas aos lançamentos e resenhas de discos e livros, denominadas *On the Record* e *Book Reviews*, que foram publicadas em todos os exemplares.

Os artigos eram curtos, poucos ocuparam uma página inteira, e discutiam a importância do uso de canções como arma de luta política e a importância do cantor em tais lutas. Também foram publicados artigos que falavam de intérpretes e compositores que se dedicavam ao repertório divulgado na revista, bem como artigos relatando determinados eventos, como encontros de sindicatos ou convenções nacionais sobre música folk.

A única coluna era assinada pelo intérprete e compositor Lee Hays e foi publicada pela primeira vez em janeiro de 1947, no exemplar número doze do primeiro volume, existindo até o último exemplar. Hays afirmou, em seu primeiro texto, que escreveria sobre suas observações pessoais a respeito da atividade de cantar, inserindo anedotas e histórias vividas ao longo de sua vida, bem como entrevistas com pessoas que, assim como ele, utilizavam o canto como forma de luta.

A grande maioria dos discos, livros, canções e artistas abordados relacionam-se ao repertório folk, não apenas dos Estados Unidos.

O repertório divulgado por *People's Song* é composto por 319 canções de distintas partes do mundo, na sua grande maioria são folks de diversos gêneros como baladas, spirituals, blues, canções de ninar, canções infantis, até, ocasionalmente, canções de amor.⁵

⁵ Para mais informações sobre o termo “música folk” e uma discussão sobre gêneros musicais vide nosso Capítulo 1.

No livro *American folk music and left-wing politics*, Richard Reuss apresenta uma afirmação de Pete Seeger de que havia uma preponderância de material folk, mas que a revista estava aberta para a publicação de qualquer expressão musical que atendesse aos objetivos da organização: ⁶ o compromisso com as causas da esquerda.

Durante todo o período de publicação de *People's Song* os membros da organização debateram sobre a estética musical a ser adotada pela revista. Membros como Pete Seeger e Lee Hays eram mais tolerantes com canções que não fossem estritamente folks, inserindo algumas canções de cunho mais popular/comercial em alguns exemplares. Já Alan Lomax e Woody Guthrie eram contra a publicação deste tipo de material, defendendo uma estreita conexão com um repertório folk mais tradicional. Tal discussão não foi acordada, e o repertório publicado demonstra esta diferença de posicionamento. Concordamos com a afirmação de Robbie Lieberman de que mais importante que divulgar canções folk tradicionais, era criar um novo estilo de canção folk politizada. ⁷

Por mais que não tenham sido publicadas discussões teórico-musicais sobre a adoção de uma estética musical para veicular as mensagens contidas nas letras, o repertório publicado demonstra que a grande maioria das canções apresenta características encontradas em gêneros como o spiritual, o blues, as canções das montanhas e as baladas, identificadas, desde os anos 1930, à tradição musical da nação.

Robbie Lieberman entrevistou vários membros da *People's Songs* e esclarece que o comitê responsável por selecionar as músicas a serem publicadas não seguia uma diretriz no julgamento das canções recebidas, a seleção era pautada em escolhas pessoais.

As principais figuras envolvidas na criação da *People's Song* foram Pete Seeger, Lee Hays, Robert Claiborne, Horace Grenell, Herbert Haufrecht, Lydia Infeld, George Levine e Simon Rady, todavia Pete Seeger sempre foi reconhecido como o fundador da publicação.

No segundo número o editor passou a ser Bernie Asbell, que tinha experiência com jornais, e a gerente passou a ser sua esposa Millie. Asbell continuou no cargo até agosto de 1946, quando foi substituído temporariamente por Butch Hawes. Asbell assumiu a filial de Chicago e Seeger e Hays assumiram a organização nacional, sediada em Nova Iorque.

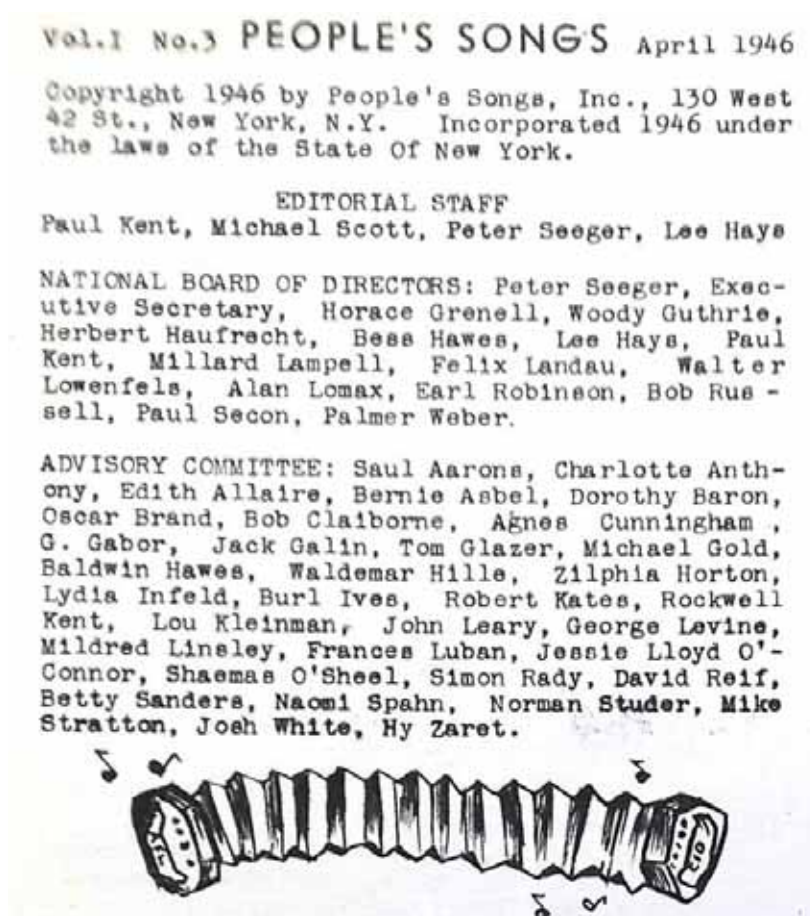
⁶ REUSS, Richard. **American folklore and left-wing politics, 1927-1957**. Indiana: Indiana University, 1971. p.187.

⁷ LIEBERMAN, 1989. p. 87.

Em meados de 1946, Waldemar Hille se tornou o editor musical da revista e, em novembro de 1947, o editor geral. Ele era um pianista de concerto e diretor musical no Elmhurst College. Em 1948, troca-se novamente o editor, que passa a ser Mario Casetta.⁸

Em todos os exemplares foi publicado o expediente da revista, com os nomes do conselho editorial, do conselho nacional da People's Songs Inc., bem como dos consultores.

FIGURA 7- Expediente; página dois do terceiro número do primeiro volume de People's Song, 1946.



Ao longo dos três anos de existência de People's Song o corpo editorial variou entre dezoito e três pessoas, sendo que o único nome constante em todos os exemplares é o de Pete Seeger.

Pete nasceu em Nova Iorque em 1919, e ao longo da vida estudou em bons colégios particulares, chegando a ingressar em Harvard, antes de se comprometer totalmente com a

⁸ As trajetórias dos personagens envolvidos no trabalho de editoração e colaboração nas revistas estudadas, bem como seu envolvimento nas questões políticas e culturais do período serão objeto de análise do capítulo 4.

música folk. Por meio de seus pais⁹, teve uma educação musical e tomou conhecimento do repertório folk desde muito jovem, tendo trabalhado por um ano como assistente de Alan Lomax, no Arquivo de Canções Folclóricas da Biblioteca do Congresso Nacional.

Após deixar o trabalho com Alan Lomax, Pete passou a viajar pelo país a fim de aprender e divulgar o repertório folk, sempre mesclando as interpretações de canções tradicionais com composições próprias. O artista interpretava as canções à sua maneira, defendendo que o repertório de música folk era vivo e fluido. A historiadora Gillian Mitchell afirma que ele atuou como uma ponte cultural entre os intérpretes rurais e seu público cidadão.¹⁰

Durante suas viagens pelo país Pete pôde conhecer distintas realidades e passou a lutar por causas ligadas à cultura e experiência de vida de grupos marginalizados. Durante o período da Segunda Grande Guerra escreveu canções antifascistas e, inicialmente, pró-guerra, ajudando a levar o folk para as universidades, como Berkeley, Yale e Cornell. Ao longo da vida apoiou várias causas como a paz mundial, direitos divis, causas trabalhistas e foi ativista pelo meio ambiente. Recebeu uma homenagem do Kennedy Center, em Washington, D.C., foi introduzido no Rock and Roll Hall of Fame e, em 1997, recebeu um Grammy Award pelo álbum *Pete*. Ao longo de sua extensa carreira Pete Seeger gravou mais de 100 discos.

Seeger afirmou no primeiro exemplar que *People's Song* objetivava reunir histórias, canções e escritos dos cantores membros da organização, como Woody Guthrie, Lee Hays, Horace Grenell, Anges "Sis" Cunningham, Burl Ives, Millard Lampell, Alan Lomax, Bess Lomax Hawes, Josh White e Tom Glazer. Tais intérpretes e compositores acreditavam que reunidos em uma organização poderiam compartilhar canções, livros e ideias, bem como incentivar as pessoas a receberem sua publicação.

Em fevereiro de 1949, a revista parou de ser publicada devido à falta de verba para a manutenção do escritório e impressão, apesar de seu último exemplar publicado (v. 03, n.12, 1949) ter anunciado que o quarto volume traria inovações, como um novo formato, com maior número de páginas e canções, bem como mais espaço para anúncios publicitários.

Após a suspensão de sua publicação, a *People's Song* serviu como modelo para posteriores revistas dedicadas à *folk music* como *Broadside* (publicada a partir de 1962) e *Sing Out!*.

⁹ O pai de Pete Seeger era o músico, acadêmico, etnomusicólogo, autor de vários artigos e livros Charles Seeger, e sua mãe a violinista de concerto e professora Constance Seeger.

¹⁰ MITCHELL, 2007, p. 59.

3.2 Sing Out!.

Em 1950, alguns ex-integrantes da People's Song, membros da Peoples Artists, iniciaram um novo projeto que veio a tornar-se a revista Sing Out!. Para nossos objetivos analisamos os sessenta e sete exemplares publicados entre os anos de 1950 e 1960.

O nome Sing Out! foi tirado da canção "The Hammer Song", escrita por Lee Hays e Pete Seeger, que teve sua partitura impressa na capa do primeiro exemplar.

Sing Out! começou sendo publicada mensalmente, como um panfleto amador de dezesseis páginas, impresso em preto e branco, vendido por vinte e cinco centavos de dólar. No exemplar número sete do quarto volume, de 1954, a publicação mudou de mensal para trimestral, passando a ter trinta e duas páginas, com o custo de dois dólares anuais ou cinquenta centavos de dólar cada exemplar.

Nos primeiros anos Sing Out! era custeada apenas com o montante arrecadado com as assinaturas, uma vez que não eram publicados anúncios publicitários. A partir de 1954, começaram a ser publicados alguns anúncios de aulas de música, lançamentos discográficos e shows. Em 1956 os editores disponibilizaram mais espaço para a publicação de anúncios publicitários para gravadoras, editoras de livros, professores de música, lojas de instrumentos e shows, com uma intensificação desta atividade a partir de 1958.¹¹

¹¹ Atualmente são dedicadas muitas páginas da revista para a publicação de anúncios publicitários relacionados à música, como lançamentos de discos e livros, agenda de shows e encontros, aulas de música e lojas de instrumentos.

FIGURA 8- Exemplo de propaganda de uma marca de instrumentos de corda, a Favilla; página vinte e seis do terceiro número do oitavo volume de Sing Out!, 1959.

IRISH SONGS

Burl Ives Irish Songs, edited with new piano accompaniments by Michael Bowles; Duell, Sloan and Pearce, N. Y., 1958, 128 pages, \$5.00.

by Walter Raim

In the ever growing library of Folk-song collections, books, recordings, and magazines, a new book by Burl Ives, "Irish Songs," has made its appearance. This collection of fifty songs, a small sampling of what Burl Ives and his publishers consider "fifty of the best and most singable songs of Ireland" is hard covered, and sells for \$5.00.

There are two categories into which the songs have been channeled: Love, Laughter, and Daily events, and, Wit, Courage, and a Fighting Nation. The latter contains some of the wonderful songs previously printed in issues of SING OUT, such as Mrs. Mcgrath, and Johnnie I Hardly Knew Ye.

The first section contains some of the very well known songs such as Molly Brannigan, I Know Where I'm Going, Cockles and Mussels, and some wonderful love songs unknown to the reviewer, and probably to a good number of folksingers and folksong enthusiasts as well.

While not every song contains background information, the ones that do are very helpful in that they explain some of the words which have been borrowed from the Gaelic, or are familiar to people of Irish background. Some of the notes contain short anecdotes from Irish folklore and legend, which certainly prove helpful, informative, and entertaining.

The book does not have chords printed above the music, but has piano arrangements for each song, which this reviewer found to be weak and unimaginative, in the most unhappily consistent manner. This should, however, not detract from the value of the songs themselves, since most of the tunes are easily harmonized with simple chords on guitar or banjo.



SPANISH

FAVILLA GUITARS are offered in a variety of models and styles. Each instrument bears the full FAVILLA heritage of musical talent, taste and craftsmanship.

See FAVILLA GUITARS on display at leading music stores everywhere.

Write for a free, illustrated, detailed catalogue. If your local dealer is interested in obtaining a FAVILLA franchise, he can write directly to us for additional information.

HOUSE OF FAVILLA INC.
4 West 16th St., New York, N. Y.



CLASSIC

FIGURA 9- Exemplos de propaganda de uma gravadora, a Sam Goody, e de uma revista dedicada ao folclore, a The Folklorist; páginas quarenta e dois e quarenta e três do terceiro número do décimo volume de Sing Out!, 1960.

Folk Music on Records

A listing of all 33-1/2 rpm folk music records received by the editor from May 1st through August 1st 1960. All records 12" LP unless otherwise indicated.

ELECTRA
 Boasting Songs and all that Blige, sung by Oscar Brand and The Sea Wolves; 14 Oscar Brand originals about the glories of pleasure boating — from swankboats to yachts. FA3583

Labels — The Young Heart of Israel; 13 traditional and contemporary Israeli songs sung by Ron and Nana. FA3587

FOLKWAYS
 American Folk Song Festival, with Jean Thomas, "The Tailor's Wives"; also three 25 songs and tunes by traditional performers recorded at the annual American Folk Song Festival. FA3588

The New Low City Rambler, Vol. 2; 16 songs performed by Alan Seeger, John Cohen, Tom Paley in the inimitable rambling style. FA3591

The Country Gentlemen; Bluegrass and country songs sung and played by Charley Waller, John Duffey and The Country Gentlemen. FA3609

Freedom Songs; traditional and original songs sung by Bob McAdoo, Inc., "Ballad of Caryl Chessman" 14th issue of SDG OUT. FA3648

Songs of the Open Road sung by Cisco Houston; includes folk and Woody songs. FA3680

Ben Vere and Gene (Music from the South, Vol. 10); the final volume in this famous series of documentary Southern Negro music, edited by Fred Ramsey, Jr. FA3688

Irish Folk songs for Women sung by Lori Holland; 14 traditional Irish songs. PG3518

Memphis Slim and the Real Honky Tonk; piano solos and blues vocals. PG3535

Songs of Jewish; ethnic recordings of the people of Aishah, the Hasidim people and the Andaman Islands. FA3680

Folk Music of the Caribbean; a cross-section of ethnic recordings from many Caribbean areas, compiled and with notes by Harold Courlander. (2-12" records) FA3593

American Negro Songs from Slavery Times sung by Michel Lerner; 30 traditional Negro songs. FA3525

Ballads of Sacco and Vanzetti, composed and sung by Woody Guthrie; original Woody Guthrie songs on the famous case. FA3685

Songs of the Civil War; documentary edited by Irwin Silber and based on his book of same title (Columbia University Press). Here three 30 songs performed by Pete Seeger, New Lost City Ramblers, Harry Belafonte, Jerry Silverstein, Elizabeth Fajita, Herman Hoy, others. (2-12" records). FA3721

Negro Folk Songs for Young People, sung by Leadbelly; 15 popular Leadbelly songs, sung "live" with children's audience. PG3533

Vamos a Cantar (Let Us Sing); Children's songs in Spanish sung by Octavio Corvalan. PG3747

Traditional Chilean Songs sung by Rolando Alarcon. 11 selections. PG3748

Mariachi Aguilas de Chapala; Mariachi music from the Mexican state of Jalisco recorded in Chapala. FA3870

South African Freedom Songs; 4 contemporary songs from the South African freedom movement; sung by Peter Seeger, Robert Haarer, Garrett Morris, Ned Wynn, Guy Casawan. (1" - EP 45 rpm.) FA381

MONITOR
 Moldavian Love Songs with the Moldavian "Doina" Chorus and Instrumental Ensemble. MP328

Urussian Songs and Dances with the Trans-Caucasian ("Zakopany") Chorus and Orchestra. MP334

Brother John Sellers - Baptist Shouts and Gospel Songs; accompaniment incl. piano, organ, guitar, drum, flute, tenor sax, ban. MP333

VANGUARD
 Spanish Folk songs, Vol. 2, sung by Germaine Montero with orchestra conducted by Salvador Bacarisse; 16 traditional Spanish songs by 4 concert singers. VHS067

Out of the Ghetto; songs of the Jews in America, sung by Leon Lubow with Lazer Weiner at the piano; "composed" songs close to the Yiddish folk tradition and popular among Jews in America; a fascinating exploration into a largely untapped area on records. VHS068

Songs of the Sabers by the Karmine Israeli Folk Dancers and Singers, with orchestra of folk instruments; 20 songs sung in Hebrew. VHS069

Mertha Schlamme at Town Hall; Tanya Gould, piano; "live" concert hall recording; 20 folk songs in concert style -- Yiddish, Spanish, English, etc. VHS070

Leon Bibb Sings Love Songs, with instrumental ensemble conducted by Albi Olson, guitar accompaniment by John Stauber; 14 traditional songs in concert style. VHS073

The Weavers at Carnegie Hall, Vol. 2; recorded "live," April 1, 1960, by Lee Hays, Fred Hellerman, Ronnie Gilbert, Eric Darling; 28 songs. VHS075

FOLK-ETEC
 Prison Work songs, recorded in the Louisiana State Penitentiary at Angola (1959) by Dr. Harry Carter. LFS A-5

Angola Prison Spirituals recorded at Louisiana State Penitentiary at Angola by Dr. Harry Carter. LFS A-6

Peonies Up a Hummer Tree; New Orleans washboard, guitar and harmonica with Blind Toussie Eglin, Percy Randolph, Lucius Bridget. FL187

Rev. Pearty Brown - Georgia Street Singer; spirituals with guitar accompaniment. FL188

Three Prison Blues sung by Robert Pete Williams; recorded at Louisiana State Penitentiary. FL189

OTHERS
 Folk songs for a Coffee House sung by Ron and Nana (total) 35 songs including a couple of Bob Scherere (he wrote "Lord I've Got Some Singing to Do") originals, Bobstone Records. FL2060

SING OUT!

The Folk Song Magazine

Now in its 10th year of publication, SING OUT is the oldest, regularly-published folk song periodical in America. Each issue contains 12-15 traditional and contemporary folk-songs, plus articles on folk music and news of the current folk song scene by such writers as Alan Lomax, Pete Seeger, Ruth Rubin, and many others. Edited by Irwin Silber, published five times yearly.

Subscription prices: 1 yr. — \$2.50
 2 yrs. — \$4.00

SING OUT
 121 W. 47th St.
 New York 36, N. Y.

THE FOLKLORIST

incorporating
 "THE FOLK DANCER" and
 "THE FOLK MUSICIAN & SINGER"

The International Pocket Magazine exclusively devoted to the interests of Folklore, Folk-dancing, Folk-music and Folk-singing of all Nations.

Published quarterly at the four Seasons. Annual Subscription (four issues) 7/6 or \$1.00. Subscription (for six issues) 10/- or \$1.50, single copies 2/6 post free.

Cheques and Postal Orders should be made payable to THE FOLKLORIST and sent to The Publisher, 505, Wilbraham Road, Manchester, 21, England.

Em 1960, no quarto número do nono volume, os editores passaram a divulgar os valores das taxas de publicidade junto ao expediente da revista, que variavam de acordo com o tamanho do anúncio, como visto na imagem abaixo.

FIGURA 10- Taxas de publicidade de Sing Out!.

SING OUT ADVERTISING RATES

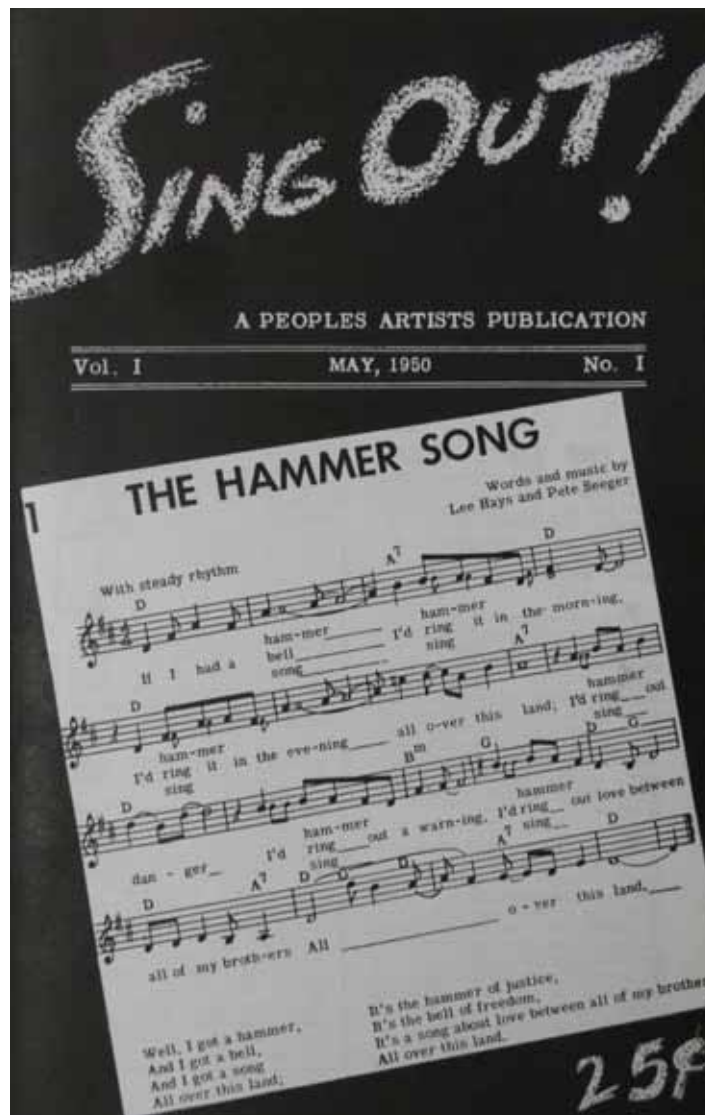
Size	1 Time	2 Times	3 Times
Full Page	\$100.00	\$90.00	\$80.00
Half Page	60.00	54.00	48.00
Quarter Page	35.00	31.50	28.00
Column Inch	12.00	10.80	9.80

Classified and personals: Twenty cents per word. Box number - \$1.00 extra.

A sede da revista situava-se em Nova Iorque, mas, assim como *People's Song*, a intenção dos editores, explicitamente declarada em alguns exemplares, era de que houvesse uma circulação nacional. Não havia revendedores locais, ou seja, a revista era enviada pelo correio, deste modo, contava-se apenas com os leitores para a divulgação e aquisição de novas assinaturas. Ao longo dos anos foi constante a solicitação de divulgação e auxílio financeiro aos leitores para que a revista continuasse a ser publicada.

A capa do primeiro exemplar apresenta um projeto gráfico mais bem definido do que em *People's Song*, como podemos observar na imagem abaixo.

FIGURA 11- Capa do primeiro exemplar de *Sing Out!*, 1950.



No topo da página há o título da revista centralizado, em uma fonte tipográfica grande, destacada e com design próprio, seguido da sua filiação à Peoples Artists. Em seguida, indica-

se o volume, a data e o número do exemplar, acima da imagem de uma das partituras publicadas neste exemplar. E no rodapé direito aparece o preço de venda avulsa da revista.

Acreditamos que os editores de Sing Out! tinham mais clareza da importância da capa da publicação, no sentido de atribuição de uma identidade à revista, como nos esclarecem Daniele Oliveira e Zuleica Schincariol, em seu artigo *A tipografia na revista Gráfica: mutabilidade, diálogo e identidade*:

Formato e configuração da capa comunicam identidade do projeto. A capa de cada revista caracteriza suas edições como pertencentes a uma série e ao mesmo tempo sinaliza a singularidade de cada exemplar. Assim, a articulação entre elementos constantes e variáveis pode possibilitar ao leitor essa percepção de individualidade com presença no conjunto. O elemento principal de identificação constante é o nome da revista e a forma como é apresentado. Para os leitores, o reconhecimento se dá através da relação precisa entre o nome, o design do nome e o conteúdo da revista.¹²

Assim sendo, destacamos o ponto de exclamação que acompanha o título da revista até os dias de hoje, conferindo-lhe uma identidade em meio à variação tipográfica ocorrida ao longo dos anos.

Neste primeiro exemplar, publicado em maio de 1950, o editor esclarece quais eram os objetivos de Sing Out!:

Objetivamos nos devotar a criação, desenvolvimento e distribuição de algo novo, ainda que não tão novo, uma vez que seu início tenha sido visível, ou audível, há alguns anos. Nós chamamos isso “Peoples Music”. O que é esta “Peoples Music”? Em primeiro lugar, como toda a música folclórica, tem a ver com a esperança, os sentimentos e a vida das pessoas comuns- que são a grande maioria. Em segundo lugar, também tem a ver com àquela outra música da qual nós falamos- chamada “*composed*” ou de concerto. Nós propomos que essas duas linhas musicais divergentes possam agora se unir a serviço das pessoas comuns e é isso que nós chamamos de “Peoples Music”. Nenhuma forma - canção folclórica, música de concerto, dança, sinfonia, jazz - ficará de fora.¹³

¹² OLIVEIRA, Daniele Rodrigues; SCHINCARIOL, Zuleica. A tipografia na revista Gráfica: mutabilidade, diálogo e identidade. In: III FÓRUM DE PESQUISA FAU. MACKENZIE I, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: MACKENZIE, 2007. p.1-2.

¹³ SING OUT!, v. 1, n. 1, 1950, p. 2. “We propose to devote ourselves to the creation, growth and distribution of something new, yet not so new, since its beginnings have been visible, or rather – audible, for some years now. We call it “Peoples Music”. What is this “Peoples Music”? In the first place, like all folk music, it has to do with the hopes and fears and lives of common people – of the great majority. In the second place, like that other music of which we have spoken – call it “composed”, “concert music”, or whatever – it will grow on the base of folk music. We propose that these two hitherto divergent lines of music shall now join in common service to the common people and that is what we will call “Peoples Music”. No form – folk song, concert song, dance, symphony, jazz – is alien to it”.

O mesmo texto ainda afirma que o objetivo da revista é divulgar a paz no mundo, uma vez que apenas em um mundo pacífico seria possível desfrutar adequadamente da herança cultural de uma nação.

Os editores também anunciaram que se interessavam em publicar todo tipo de canções, desde canções ligadas a causas trabalhistas, como canções afro-americanas e de outros países, artigos de interesse musicológico e teórico, artigos sobre grupos de corais, letras de música, críticas de livros, concertos ou discos, bem como opiniões e sugestões dos leitores e comentários editoriais.

Na página cinco, afirma-se: “Aqui há canções para serem usadas... em piquetes... em reuniões... em festas... em casa. Canções para trabalhar... para construir... para lutar”.

Os próximos cinco exemplares seguiram o mesmo design de capa, com a mesma fonte tipográfica e informações, seguidas de uma imagem que variou entre ilustrações e fotografias. No sétimo número foi modificada a fonte tipográfica e inseridos os temas a serem tratados no exemplar.

Ao longo dos dez primeiros anos de publicação a fonte tipográfica variou, bem como a localização do título, a inserção ou não dos temas a serem tratados no exemplar, ou títulos das canções e artigos nas capas.

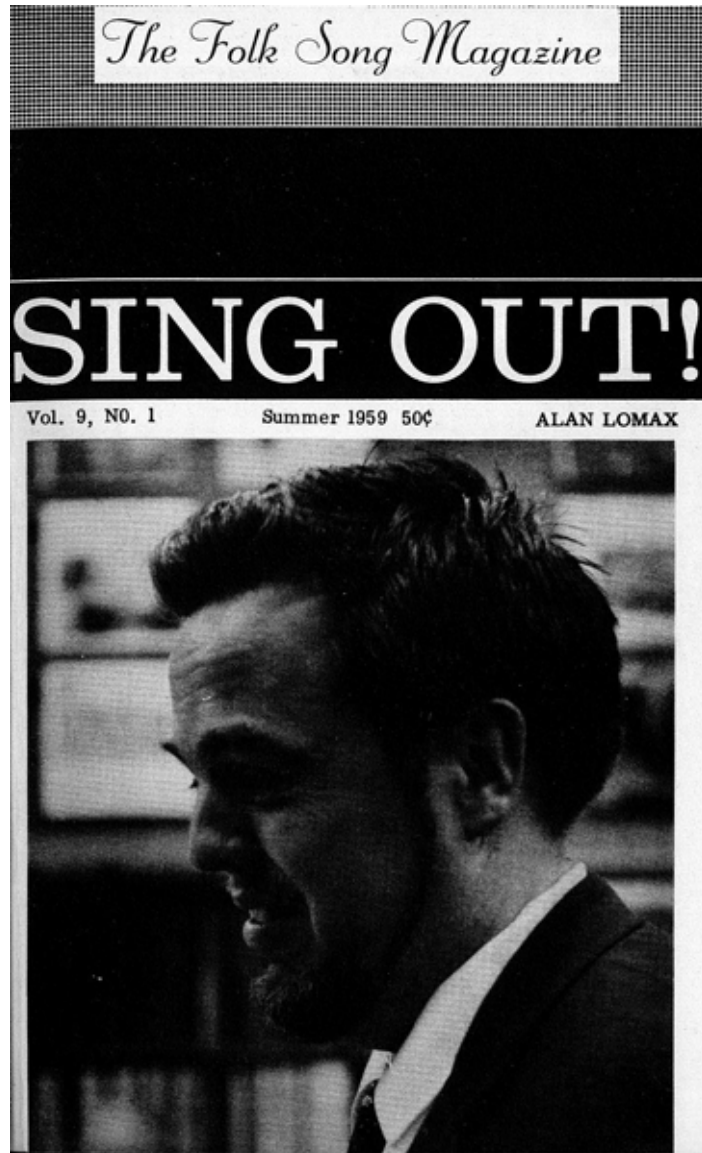
Uma modificação importante ocorreu na capa do terceiro número do segundo volume, publicada em 1951, na qual se excluiu a filiação à Peoples Artists, que passou a aparecer eventualmente nas capas.

FIGURA 12- Capa do terceiro número do segundo volume de Sing Out!, 1951.



No ano de 1959 as capas começaram a ter um design padronizado, com a utilização de um mesmo recurso tipográfico no título e a inclusão da frase “*The Folk Song Magazine*” precedendo o título, ou seja, dentre outras publicações dedicadas à música folk, o artigo *The* indica que os editores objetivavam assumir um lugar de destaque no mercado editorial, afirmando que Sing Out! era “A Revista de Canções Folk”, este A (*The* no original) podendo indicar a melhor, a mais autêntica, a principal revista de canções folk.

FIGURA 13- Capa do primeiro número do nono volume de Sing Out!, 1959.



Desde a publicação do primeiro exemplar aparecia um diretor de arte no expediente da revista.

Assim como em *People's Song*, a grande maioria das páginas era reservada à publicação de partituras de canções, seguidas das letras, excepcionalmente eram publicadas apenas as letras. O usual era a publicação das melodias nos pentagramas, acompanhadas das cifras acima dos pentagramas, com algumas publicações de partituras completas para piano, ou seja, partituras com um pentagrama indicando a melodia na clave de sol e a harmonia na clave de fá, bem como algumas partituras para canto coral, com arranjos contendo mais de um pentagrama, com distintas melodias e/ou harmonias.

Durante a primeira década de existência, Sing Out! veiculou muitas canções importantes, que de outra maneira talvez não tivessem sido publicadas; foram mais de seiscentas canções.

A Figura 14 ilustra a quinta página do primeiro exemplar da revista, que apresenta a canção “Banks of Marble”.

FIGURA 14- Exemplo de partitura; página cinco do primeiro exemplar de Sing Out!, 1950.

3 BANKS OF MARBLE Words and music
by Les Rice

Last fall a New York State farmer, Les Rice, known in the Farmer's Union as a song writer, introduced a brand new song at a Hootenanny. Banks of Marble has grown to one of the most popular peoples classics and was recorded by the Weavers on the Hootenanny label. Rice captures the idiom of his Southern farm brothers and identifies the farmer's problems with those of working people throughout the land.

I've trav - elled a - round this coun - try,
I saw the wear - y farm - er
From shore to shin - ing shore;
G7 Plow ing sod and loam;
It real - ly made me won - der The
I saw the auc - tion ham - mer
things I heard and saw.
Knock - ing down his home.

CHORUS

But the banks are made of mar - ble
With a guard at ev - 'ry door;
And the vaults are stuffed with sil - ver
That the farm - er sweat - ed for,
mi - ner

I saw the seaman standing idly by the shore,
I heard the bosses saying, "Got no work for you no more."
I saw the miner scrubbing coal dust from his back,
I heard his children crying, "Got no coal to heat the shack."
I've seen my brothers working throughout this mighty land,
I prayed we'd get together, and together make a stand.

Then we'd own those banks of marble, with a guard at every door,
LAST CHORUS And we'd share those vaults of silver that the workers sweated for!

-5-

No topo da página, temos o título da canção - “Banks of Marble” - precedido do número 3, que indica que esta é a terceira canção deste exemplar.

Assim como em People's Song, sempre que possível os editores acrescentavam, antes de cada partitura ou letra, um texto explicativo sobre a origem, significado e usos da canção

ao longo do tempo. No caso de “Banks of Marble” é indicada a autoria de Les Rice, um fazendeiro do estado de Nova Iorque que, segundo os editores, conseguiu captar na canção o idioma das fazendas do Sul e identificar os problemas dos fazendeiros com os de todos os trabalhadores do país. Também explicam que a canção foi gravada pelo conjunto The Weavers.

Como podemos observar, assim como em *People’s Song*, a partitura apresenta a melodia da canção na clave de sol, com as cifras acima do pentagrama e a letra abaixo, denotando uma preocupação em ensinar como se cantam as canções, que poderiam ou não ser acompanhadas por algum instrumento.

Também como em *People’s Song*, ao longo das publicações o número que indica a ordem de publicação da canção não recomeça a cada exemplar. No exemplar número um do sétimo volume, publicado em 1957, este número que precede o título das canções deixou de ser impresso.

No décimo exemplar do primeiro volume os editores anunciaram que disponibilizariam um disco compacto para ser enviado junto com a revista, pelo valor de um dólar e cinquenta centavos, a fim de atender aos assinantes que não tivessem acesso ou interesse na leitura de partituras.

A revista iniciava com um comentário editorial, seguido das canções, de dois artigos e das seções. No segundo exemplar foi iniciada a seção *Singing People*, na qual eram divulgadas e comentadas apresentações musicais. No sétimo exemplar foi iniciada a seção *Record Review*, a fim de comentar lançamentos de discos. Em todos os exemplares foi publicada uma seção de correspondências.

Em relação aos artigos, eles eram mais extensos do que os da *People’s Song*, geralmente ocupando de 2 a 3 páginas do exemplar. A grande maioria trata de intérpretes e compositores dedicados ao repertório folk nacional e internacional. Muito foi escrito sobre a música de países como Hungria, Escócia, Austrália, China, Romênia, Japão, Canadá, Inglaterra e países africanos, sempre com o intuito de divulgar o repertório, os intérpretes e os compositores folclóricos. Muitos intérpretes envolvidos com a causa dos direitos civis nos Estados Unidos foram tema dos artigos, como Paul Robeson e Pete Seeger.

Outro tema bastante abordado foi o status da música folk no país, sua relação com circuitos comerciais da canção, sua difusão em grandes centros urbanos e sua relação com questões políticas.

Também há artigos relatando a participação de intérpretes e compositores em eventos como o IV Festival Mundial da Juventude, ocorrido em 1953, ou o Congresso Pela Paz Mundial, de 1951.

Assim como em *People's Song*, há uma preocupação dos editores em incentivar a formação de grupos de canto coral, com artigos divulgando novos grupos e ensinando como escolher e compor um “bom” repertório.

Há, ainda, artigos sobre a prática de instrumentos, discutindo técnicas e orientando a escolha de marcas e modelos.

A partir de 1954, um tema que passou a ser tratado nos artigos foi a censura cultural do período de “caça às bruxas”, mesmo que a revista em si não tenha diretamente sofrido censura. Junto a isso, ocorreu uma mudança de foco em questões contemporâneas, para questões do passado da nação. Até então, muitos artigos tratavam de questões contemporâneas aos autores e editores, após esse ano, passou-se a publicar muitos textos e canções sobre a história dos Estados Unidos, sobre o tema do sufrágio feminino e das eleições ao longo do século XIX, ou seja, foi mantida uma mesma linha temática, mas mudou-se o foco para um tempo passado. Interpretamos esta mudança como uma possível estratégia para fugir da censura que se instaurava no período, uma vez que o governo não censurava críticas a questões do passado, censurava apenas críticas a questões contemporâneas.

Uma das seções mais interessantes foi lançada no segundo número do segundo volume, publicado em 1951, denominada *Heritage- U.S.A.* Os editores afirmaram que seriam publicadas, nesta seção, canções tradicionais americanas que ajudassem a compreender a história democrática do país. Foram escolhidos dois grandes temas para a seção: “quem construiu a América”, com canções de trabalho de distintos grupos de trabalhadores, e *Hard-Hitting Songs*, com canções relacionadas às lutas de movimentos democráticos da história do país, como canções do movimento abolicionista, canções populistas e socialistas, canções sobre greves e sindicatos, protesto dos negros, bem como de outras minorias nacionais, como os judeus. Alguns gêneros musicais foram privilegiados como o blues e o spiritual, uma vez que se adequavam bem à temática da luta de movimentos democráticos da história do país.

No exemplar número seis do segundo volume, a seção *Heritage: U.S.A.* trata do spiritual, e os editores afirmaram que este gênero expressa os mais profundos desejos e esperanças dos grupos oprimidos, o que mantém as canções sempre vivas e pertinentes. Os editores continuaram, esclarecendo de que maneira este repertório expressava questões políticas, mesmo falando de temas religiosos:

O fato de elas [as canções] estarem no campo “espiritual” é em si um fato histórico – os escravos negros viviam em um mundo no qual muito da sua expressão cultural tinha que adquirir uma forma religiosa. Por um lado, os senhores brancos desconfiavam menos de canções que cantavam louvores a Deus, e por outro, foi por meio da religião e da Bíblia que muito da expressão direta por liberdade encontrou paralelos significativos.¹⁴

Apesar de fazerem essa referência à luta pela liberdade nas canções religiosas, os editores deixam claro que não entendem este repertório apenas como “meio” para a luta política, mas também como uma expressão legítima da fé e crença religiosa.

Após este texto, foi publicada a canção “Go Tell It On the Mountains”¹⁵, considerada pelos editores um dos spirituals mais belos, que fala do nascimento de Jesus Cristo. As canções baseiam-se em passagens da Bíblia, uma vez que os spirituals são hinos cristãos, todavia, os afro americanos deram um sentido particular aos temas bíblicos, relacionando o Paraíso ou a travessia do Jordão à liberdade.

Burton Peretti afirma que os spirituals publicados nas coleções do século XIX estavam em conformidade com os gostos da classe média branca, da qual faziam parte os responsáveis pelas obras. A impressão desse repertório em papel, o fez mais acessível à essa classe social, que considerava até mesmo as versões simplificadas das melodias exóticas e fascinante.¹⁶

Parece-nos que o mesmo processo de simplificação das melodias nas publicações continuou sendo feito nos anos 1950, uma vez que a partitura veiculada na Sing Out!, no exemplar número seis do segundo volume, publicado em 1951, apresenta apenas as notas básicas da melodia, sem as harmonizações a muitas vozes, usual nas igrejas afro americanas protestantes do Sul, como a Igreja Batista e a Metodista, como pode ser visto na imagem abaixo:

¹⁴ SING OUT!, v. 2, n. 6, 1951, p. 8. “The fact that they are in the realm of “spirituals” is in itself a meaningful historical fact – for the Negro slaves lived in a world in which much of their cultural expression had to take a religious form. For one thing, the white masters were least suspicious of songs which sang the praises of God, and for another, it was through religion and the Bible that much of the direct expression for freedom found its most meaningful parallels”.

¹⁵ Disponível no CD anexo.

¹⁶ PERETTI, Burton W. **Lift every voice: the history of African American music**. Lanham: Rowman e Littlefield Publishers, 2009. p.37.

FIGURA 15 - Partitura da canção "Go tell it on the mountains". SING OUT!, v. 2, n. 6, 1951, p. 9.

130 GO TELL IT ON THE MOUNTAINS

SLOWLY

G Em⁷ Em Am⁷ D D⁷

1. When I was a learn - er, I sought both night and
 2. (While) shep-herds kept their watch - ing; O'er wand - ring flock by

G Em⁷ Em Am⁷

day, I asked the Lord to help me, And
 night; Be - hold! From out the Heav - ens, There

Am D D⁷ G

He showed me the way, Go tell it on the
 shone a ho - ly light.

D D⁷

moun - tains; Ov - er the hills and ev - 'ry-where;

Em Am⁷

Go tell it on the moun - tains, Our

G D D⁷ G

Je - sus Christ_ is born, 2. While

3. He made me a watchman
 Upon the city wall,
 And if I am a Christian
 I am the least of all. (Chor.)
4. And, lo, when they had seen it,
 They all bowed down and prayed;
 Then travelled on together,
 To where the Babe was laid. (Chor.)



No CD anexo ao final do trabalho, apresentamos duas diferentes versões de “Go tell it on the mountains”: a primeira interpretada por Donna Brown e o coral The Golden Gospel Pearls, no estilo usual nas igrejas protestantes afro americanas, e uma segunda versão com o grupo Peter, Paul and Mary, gravada em 1963, com uma adaptação renomeada “Tell it on the mountain”. A nova letra escrita pelo grupo trata do Êxodo, com a inserção de frases como *let my people go*, retirada de um outro spiritual muito conhecido chamado “Go down Moses”. O sofrimento do povo judeu na Bíblia foi identificado ao sofrimento afro americano e expressado em diversas canções como “Go down Moses”, que tematiza a fuga dos hebreus do cativeiro no Egito, apropriada nas canções utilizadas em prol das lutas pelos direitos civis, como foi o caso da canção gravada por Peter, Paul and Mary.

Apesar da versão interpretada por Donna Brown e o coral The Golden Gospel Pearls não ser um legítimo registro de época, por tratar-se de uma gravação mais recente, com a utilização de instrumentos introduzidos nas canções gospel após 1960, como o teclado e o contrabaixo elétrico, e apresentar uma introdução e finalização com arranjos modernos, nossa intenção é demonstrar as explícitas diferenças de performance e arranjo nas duas versões expostas, atentando para a entonação, ritmo, andamento, acompanhamento com palmas e harmonizações das vozes na versão do coral, em contraste com o andamento, ritmo, entonação, harmonização e instrumentação de Peter, Paul and Mary.

Podemos perceber que a versão de 1963, renomeada “Tell it on the mountains”, apresenta um andamento mais rápido, uma entonação muito mais combativa do que religiosa, um acompanhamento de violões com um ritmo totalmente fora dos padrões dos spirituals, que o descaracteriza, retirando da canção aspectos relevantes do gênero, como o bater de palmas e as interjeições vocais cheias de clamores e adoração. Todavia, apesar das claras diferenças nas performances, a partitura publicada na revista Sing Out! poderia muito bem representar ambas.

Em 1954 o gênero privilegiado foi o blues, no exemplar número três do quarto volume. Muitos textos de *Heritage: U.S.A.* não são assinados, mas este, especificamente, foi assinado pelo reconhecido intérprete, compositor e autor de diversos livros, Jerry Silverman, que afirma que uma das principais contribuições do povo negro à cultura americana foi o blues. O autor esclarece que é difícil definir o blues, que é ao mesmo tempo um estilo instrumental e vocal. São destacados os intérpretes Leadbelly e Josh White e apresentada a canção “Lonesome House Blues”¹⁷, gravada por Blind Lemon Jefferson, um músico nascido

¹⁷ Disponível no CD anexo ao final do trabalho.

no Texas, em 1897, que representa bem a tradição de músicos afro americanos que, por serem cegos, não podiam trabalhar nos usuais empregos disponíveis, o que permitia sua dedicação à música. É interessante notar que as gravações de Blind Lemon Jefferson para a Paramount, entre 1926 e 1929, são anteriores às gravações de folk realizadas por Alan Lomax nos anos 1930, demonstrando que talvez sejam estes um dos primeiros registros do blues tradicional sulista.

Na gravação de “Lonesome House Blues”, com a partitura impressa na revista, Jefferson interpreta a canção no estilo padrão do blues, com uma sequência de 12 compassos melódicos, com a harmonia passando da tônica (no caso dó Maior, C) para a subdominante, que se resolve na tônica, gerando uma nova tensão que passa pela submediante acrescida da sétima, pela supertônica com sétima e pela dominante com sétima, antes de finalizar a canção com outra resolução na tônica. A canção é acompanhada pelo violão e é um dos registros da performance flexível e carregada de melismas de Jefferson.

No exemplar de fevereiro de 1952 Leadbelly foi homenageado, tanto na capa da revista como na seção *Heritage: U.S.A.* Fazia dois anos que ele havia falecido e os editores afirmaram que sua vida e morte testemunhavam o lugar do músico negro nos Estados Unidos; o intérprete viveu seus últimos anos na pobreza e no esquecimento em Nova Iorque, alcançando reconhecimento e notoriedade só após a morte. Neste exemplar (v.02, n.08, 1952), foi publicado um dos blues mais famosos interpretados por ele, “Rock Island Line”.

O primeiro registro conhecido do blues “Rock Island Line” é interpretado por um grupo de presidiários da cadeia Estadual de Arkansas e foi gravado pelo folclorista John Lomax, em 1934.¹⁸ Nessa performance encontramos elementos característicos da tradição musical afro americana, como o canto em coro, com vocalizações ambientando a canção ao local de trabalho – no caso em questão os sons da ferrovia – que também marcam o ritmo e andamento das canções de trabalho, sem acompanhamento instrumental.

Dez anos depois, em 1944, Leadbelly gravou “Rock Island Line”¹⁹ com um arranjo próprio, interpretado no violão de 12 cordas e em uma cítara. O canto em coro foi substituído pela potente voz do intérprete, que introduz a canção com um texto falado, supostamente reproduzindo um diálogo entre um maquinista de trem e o homem responsável pela cobrança da taxa cobrada pela carga, quando o trem adentra na cidade (funcionário da portagem). Leadbelly acrescentou variações no andamento, que inicia lento, para depois ser acelerado e ralentado novamente, bem como inseriu a instrumentação, com ocasionais dedilhados.

¹⁸ Disponível no CD anexo ao final do trabalho.

¹⁹ Versão de Leadbelly também disponível no CD anexo.

Tais registros de “Rock Island Line” comprovam a afirmação de Francis Davis de que, a partir da década de 1940, o blues definitivamente passou a ter uma identidade urbana. “Contra o pano de fundo da guerra e a calamidade econômica, o blues começou a desenvolver seus próprios padrões de profissionalismo e virtuosismo instrumental, tornando-se menos uma forma de expressão folk, e mais um estilo de música popular.”²⁰

* * *

Ao longo dos primeiros dez anos de publicação de *Sing Out!*, a maior mudança ocorreu em 1954, no sétimo número do quarto volume, quando a revista dobrou o número de páginas (passou a ter 32), começou a ter apenas quatro números anuais, que incluíam dezesseis canções, dois artigos extensos, comentários de livros e discos, a coluna *Johnny Appleseed Jr.*, assinada por Pete Seeger, bem como a seção *The Folk Process*, escrita pelos editores e publicada até os dias de hoje.

No primeiro texto da seção *The Folk Process*, os editores abordam o tema do lugar da música folk na sociedade contemporânea e questionam: canções folk continuam sendo escritas? Respondendo que folcloristas e acadêmicos estavam igualmente divididos nessa questão – defendendo que os compositores não deveriam se preocupar com um reconhecimento por parte da academia, mas sim comporem pautados em suas próprias experiências, uma vez que apenas este repertório desinteressado de reconhecimento se tornaria duradouro. Este seria o objetivo da seção: publicar canções baseadas em melodias antigas, mas com modificações, ou seja, folks tradicionais com novas letras e arranjos e, se possível, explicar os processos de transformação sofridos por determinada canção ao longo do tempo.

O nome *Johnny Appleseed Jr.*, escolhido por Pete Seeger para sua coluna na *Sing Out!*, refere-se à um personagem da história do país, chamado John Chapman, nascido em 1776, em Massachusetts, e morto em Indiana, em 1847. John foi um ativista abolicionista que se opôs à exploração de negros e índios no país. Pete Seeger afirmou que a coluna *John Appleseed Jr.* era dedicada aos garotos e garotas que utilizavam seus violões e suas canções para “plantar as sementes de um amanhã melhor”, como fez John Chapman. Durante toda sua carreira Seeger seguiu esta tendência de convocar a juventude para uma causa, por meio da música.

²⁰ DAVIS, Francis. **The history of the blues: the roots, the music, the people.** Cambridge: Da Capo Press, 1995.p.164.

No exemplar seguinte (v.05, n.01, 1955), os editores afirmaram que tais modificações contribuiriam para um aumento no número de venda.

Em 1957, a partir do sexto volume, a revista não apresenta mais um texto dos editores e as correspondências passam a ser publicadas no início do exemplar, ao invés de no final. E no mesmo ano, no terceiro número do sétimo volume, é introduzida a seção *The Git-Box*, na qual se publicava textos sobre métodos para a prática do violão.

Em 1960 a revista já tinha uma quantidade muito maior de assinantes, 52 páginas, muitos anúncios publicitários sendo publicados, e os antigos desenhos feitos à mão, que acompanhavam os artigos e as canções, foram cada vez mais sendo substituídos por fotografias de pessoas e lugares.

Nossa metodologia de trabalho implicou em uma eleição de onze categorias temáticas abordadas na revista, quais sejam: artistas, canções, discos, livros, instrumentos, propagandas, artigos editoriais, gravadora Folkways, revista People's Song, folclore e direitos civis, na qual incluímos artigos sobre gênero e grupos étnicos.

Como já esclarecemos, em relação às propagandas, foram publicados anúncios de apresentações musicais, algumas peças de teatro e filmes, lançamentos de discos e livros, aulas de música e lojas de instrumentos.

Todos os discos, livros, canções e artistas abordados relacionam-se ao repertório folk, não apenas dos Estados Unidos. De fato, os editores sempre mantiveram um discurso de união internacional em prol das causas defendidas, sendo uma das principais causas a valorização e preservação do repertório folk de diversas nações. Há diversos artigos assinados por estrangeiros de lugares distantes como a China ou a Austrália. Há canções procedentes da América, da Ásia, da África, da Europa e da Oceania.

Na seção dedicada às correspondências percebemos que a revista circulou pelos cinco continentes; há cartas enviadas de vinte e dois países²¹. Internamente, também percebemos que a revista circulou de Norte a Sul dos Estados Unidos, publicando cartas oriundas de vinte dos cinquenta estados do país, mais o distrito de Washington D. C. Ao Norte temos cartas de Nova Iorque, Minnesota, Michigan, Pensilvânia, Washington, Massachusetts, Connecticut, Nova Jersey e Wisconsin; ao Sul temos Novo México, Arizona, Virgínia, Flórida, Oklahoma e Texas; e na região Central temos Ohio, Missouri, Iowa e Illinois.

²¹ Trinidad, Alemanha, Suécia, Hungria, Guiana, Israel, China, México, Escócia, Nova Zelândia, Ilhas Britânicas, África do Sul, Itália, Checoslováquia, Inglaterra, Austrália, França, Canadá, Japão, República Checa, União Soviética e Argentina.

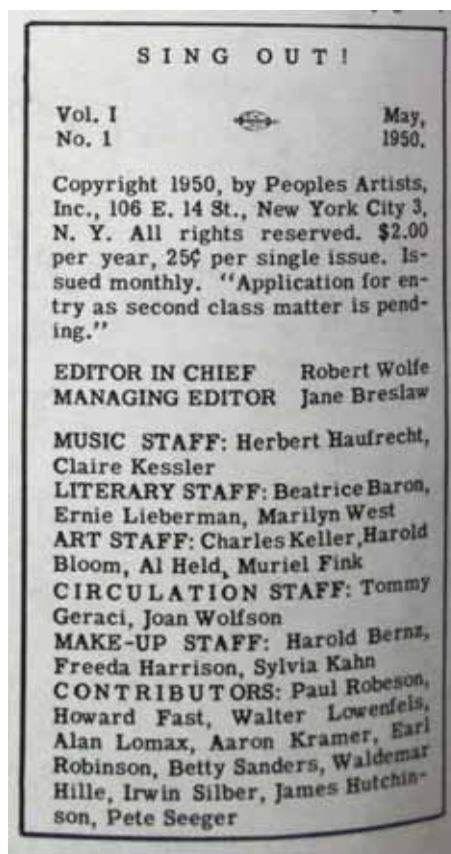
Em relação aos instrumentos, basicamente foram publicados artigos que tratavam da prática de instrumentos de corda, com ênfase no violão.

O primeiro editor da revista foi Robert Wolfe, seguido por Wally Hille, Ernie Lieberman e Irwin Silber, que ficou a cargo da revista até 1967.

Além do editor chefe, havia muitas pessoas envolvidas no processo de criação e publicação. Até o sexto volume, publicado em 1956, havia de onze a dezessete pessoas assinando o editorial, a partir de 1957 (sétimo volume), este número começou a diminuir, chegando ao décimo volume com sete pessoas.

Em todos os exemplares foi publicado o expediente da revista, com os nomes do conselho editorial e dos colaboradores.

FIGURA 16- Expediente; página dois do primeiro exemplar de Sing Out!, 1950.



Muitos foram os colaboradores de Sing Out!; ao longo dos primeiros dez anos de publicação cento e seis autores assinaram artigos na revista²².

Sobre o lugar ocupado por People's Song e Sing Out! na imprensa estadunidense dos anos 1940 e 1950, nos deparamos com a classificação *underground media*, geralmente

²² Ver Tabela de Autores em Apêndices.

utilizada para falar da imprensa independente, dedicada a temas contraculturais, muitas vezes ligados à esquerda. É importante esclarecer que nos Estados Unidos a palavra *underground*, adotada para falar de uma imprensa distinta da “grande imprensa”, que se dedicava a um “jornalismo informativo”, não denota publicações realizadas e distribuídas de maneira ilegal, como é o caso de outros países.

O termo *underground media* passou a ser amplamente utilizado a partir de meados dos anos 1960, para a referência a jornais contraculturais e que se opunham à Guerra do Vietnã. O equivalente ao termo em português seria imprensa alternativa, contudo, a denominação alternativa apresenta diversos significados na bibliografia sobre a imprensa no Brasil²³.

Partindo das concepções acima, nomeamos People’s Song e Sing Out! expoentes da *underground media* que começou a ser desenvolvida nos Estados Unidos em meados de 1940 e 1950, uma vez que ambas as revistas publicavam um repertório de canções folk que não encontrava espaço na “grande imprensa”, interessada em canções populares de cunho mais comercial – nos Estados Unidos esta tendência musical de cunho comercial era chamada de *Tin Pan Alley* -, bem como foram formadoras de opinião, engajando-se em causas específicas, como a defesa de uma estética musical folk a ser utilizada na luta por direitos e liberdades civis.

²³ De acordo com uma das principais referências nos estudos sobre imprensa alternativa no Brasil, Bernardo Kucinski, em sua obra *Jornalistas e revolucionários*, o termo alternativo encerra, pelos menos, três principais características: algo que não está ligado a políticas dominantes; uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes, única saída para uma situação difícil²³. Ao tratar do contexto brasileiro dos anos 1960 em diante o autor afirma: “Na origem de cada grande projeto alternativo, havia invariavelmente um episódio específico de fechamento de espaços na grande imprensa, um incidente que empurrava um grupo de jornalistas em direção a uma alternativa, às vezes ainda mal-formulada, imprecisa.” KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: SCRITTA, 1991, p. XIII. Outra importante referência nos estudos sobre o tema no Brasil, Maria Aparecida de Aquino, em sua obra, *Censura, imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*, afirma que a imprensa alternativa nunca é “neutra”, assumindo a defesa de algum interesse específico, como expresso no seguinte excerto: “A [imprensa] alternativa não se pretende neutra, assumindo-se a serviço da defesa de interesses de grupos como, por exemplo, partidos, sindicatos, associações, minorias raciais e sexuais, e mesmo entidades religiosas. Faz um jornalismo engajado, orientado a não separar a informação da opinião. Sua sustentação financeira advém basicamente da venda em bancas ou de assinaturas (caso de Opinião e M [Movimento]), de seus associados (imprensa sindical e de associações), dos filiados (como na partidária) e de fiéis (como na religiosa).” AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999. p. 122.

3.3 O que seria a música do povo?

Os objetivos dos editores da revista *People's Song* aparecem explicitamente na primeira página do primeiro exemplar, publicado em fevereiro de 1946, quando se subtitula a publicação com a frase “organizada para a criação, promoção e distribuição de canções de trabalho e do povo americano”. Na terceira página, os editores também afirmaram que o boletim objetivava ser um “meio de comunicação, um fórum para a crítica entre sindicatos, compositores e intérpretes”. Ou seja, aqui também já estava estabelecido um possível público leitor: os artistas ligados ao repertório “do povo” e os membros dos sindicatos.

Em um documento sobre a criação do primeiro boletim, os membros da organização *People's Songs Inc.* estabelecem o que consideravam ser a música do povo:

O que é Música do Povo? Pessoas de todo o mundo e de todo este país sempre compuseram músicas sobre as coisas que estavam em suas mentes. Canções de trabalho, canções para brincadeiras, canções bobas, canções religiosas e canções de luta. Coloque-as todas juntas – isso é que chamamos música do povo. Há apenas uma coisa errada com elas – ou talvez certa – elas não são comerciais.²⁴

Deste modo, estabelece-se como *people's songs*, canções populares que não integrassem o *mainstream* do entretenimento.

A historiadora Robbie Lieberman afirma que o termo *People's Song* demonstra quão vago e ambíguo era o programa da organização homônima, uma vez que incluía quase todas as pessoas e canções. A autora continua, afirmando que no período havia duas principais interpretações para o termo *the people* entre a esquerda: para os comunistas mais ativos politicamente, significava a classe operária e seus aliados, para comunistas mais interessados em definições culturais, significava algo maior, mais popular, mais abrangente.²⁵

Este quadro torna-se ainda mais complexo se atentarmos para o fato de que muitos membros da organização eram músicos que se dedicavam a repertórios distintos, como o jazz e a música popular mais comercial, como Harold Rome, Morris Goodson, Sony Vale, Bob Russell e E. Y. “Yip” Harburg.

²⁴ PEOPLE'S SONG LIBRARY COLLECTION apud LIEBERMAN, 1989, p.68. Original: “What is People's Songs? People all over the world and all over this country have always been making up songs about the things that were on their minds. Work songs, play songs, nonsense songs, religious songs and fighting songs. Put them all together – that's what we call “People's Songs”. There's only one more thing wrong – or maybe right – with them – they're not comercial”.

²⁵ LIEBERMAN, 1989, p. 71.

O excerto publicado em 1947, no oitavo número do segundo volume, em um texto assinado pelo conselho editorial, contribui para o entendimento dessa questão:

Nós acreditamos que as canções de qualquer pessoa devem realmente expressar suas vidas, suas lutas, suas mais altas aspirações. Assim como as canções antigas – sejam elas baladas, canções de amor, canções de ninar, canções para dançar ou relatar acontecimentos diários – desempenharam um papel no passado, as canções hoje podem contar a história do presente. E nós estendemos uma mão de boas vindas a qualquer um, independente da religião ou crença, raça ou nação, que acredita, como nós, que canções podem gerar uma forte união entre as pessoas, e que as canções podem, deste modo, lutar por paz, por uma vida melhor, e pela fraternidade entre os homens.²⁶

Diante do exposto, aferimos que, assim como a comunicação visual da revista era secundária em relação aos conteúdos publicados, mais importante do que a discussão sobre gêneros musicais e seu pertencimento ou não ao repertório folk, ou ainda, às diferenças entre folk e música popular, qualquer canção poderia ser publicada se atendesse aos objetivos ideológicos dos membros da organização People's Song Inc. Ou seja, havia um alinhamento à interpretação esquerdista mais abrangente do termo *the people*.

Não devemos perder de vista o fato de que a organização foi criada no final de 1945, por pessoas engajadas em causas da “Velha Esquerda”, como uma forma de atuar politicamente no cenário nacional. Assim sendo, faz-se importante compreender que tipo de engajamento era esperado pelos criadores da publicação.

Em muitos exemplares, os editores afirmavam que qualquer pessoa pode ter voz e lutar por seus ideais, mesmo que em níveis locais. Especificamente, foram publicados artigos que serviam como manuais de como utilizar as canções como arma de luta, quais canções escolher e como divulgá-las de acordo com determinadas situações, como manifestações, comícios, piquetes ou campanhas eleitorais. O terceiro número do segundo volume, publicado em 1947, apresenta um exemplo deste tipo de artigo, no qual se assegura que uma única pessoa pode fazer muito por uma causa.

²⁶PEOPLE'S SONG, v.2, n.8, 1947, p.10. “We believe that the songs of any people most truly express their life, their struggles, and highest aspirations. Just as the old songs – whether they be ballads, love songs, lullabies, dance tunes, or broadsides of events of the day – played a role in the past, songs today can tell the story of the present. And we extend a welcoming hand to anyone, no matter what religion or creed, or race or nation, who believes with us that songs can bring about a stronger unity between all people, and that songs can thus fight for peace, for a better life for all, and for brotherhood of man”.

Um único membro da People's Songs pode fazer muito. Ele pode cantar as canções e ensiná-las a seus amigos. Se ele pertence a um sindicato ou outra organização, ele pode ajudar a formar um coral ou um grupo de canto. Se ele conhece algum cantor profissional, pode sugerir canções que o cantor poderia utilizar.²⁷

O engajamento pela música passava pela ideia de que as canções promoviam união e cooperação entre as pessoas. E, mais importante, a organização acreditava que a música tinha o potencial de educar o povo sobre as lutas políticas e culturais, sobre seus direitos e deveres, sobre a igualdade. Como exposto no excerto abaixo:

Canções podem mover montanhas, acredite ou não; elas podem fazer as pessoas rir ou chorar; e mais importante, elas podem nos ajudar a lutar. As canções publicadas aqui, descrevendo os assuntos de hoje, em termos humanos simples, podem ser grandes armas em nossa luta para salvar a América. Deixe-nos colocar essas melodias nos lábios de milhões de cidadãos!²⁸

Um dos aspectos mais reiterados sobre o repertório difundido por People's Song foi sua capacidade de unir as pessoas em uma causa comum, disso a importância do ensino das letras das canções e o incentivo na criação e continuidade de grupos de corais. Os membros da organização acreditavam na possibilidade de uma estreita cooperação entre artistas, movimento trabalhista e o Partido Comunista dos Estados Unidos, nesta “luta para salvar a América”. Assim, a música era defendida como um instrumento de intervenção na vida social.

Nas páginas de Sing Out!, esta ideia da união, cooperação e engajamento por meio da música também foi explicitada, como pode ser observado no próprio título da revista, retirado do terceiro verso da canção “The Hammer Song”²⁹, publicada na capa do primeiro exemplar.

“The Hammer Song” foi escrita por Pete Seeger e Lee Hays em 1949, e gravada pela primeira vez pelo conjunto The Weavers, em 1950, pelo selo The Hootenanny Records, no lado A de um disco compacto de 78 rotações por minuto, com a canção “Banks of Marble” no lado B.

²⁷ PEOPLE'S SONG, v.2, n.3, 1947, p.2. “An individual People's Songs member can only do so much. He can sing the songs and teach them to his friends. If he belongs to a union or other organization he can help form a chorus, or singing group. If he is acquainted with any professional singer he can point out the songs which he thinks the singer could use”.

²⁸ PEOPLE'S SONG, v.3- suppl., n.7, 1948. “Songs can move mountains, believe it or not; they can make people laugh or cry; and more important, they can help us fight. The songs given here, by describing the issues of today in simple human terms, can be great weapons in our fight to save America. Let us put these tunes on the lips of millions of citizens!”.

²⁹ Versões do grupo The Weavers e Peter, Paul and Mary, e dos cantores Trini Lopez e Victor Jara, disponíveis no CD anexo.

Em 1962, o grupo Peter, Paul and Mary regravou a canção pelo selo Warner Bros., no lado A de um disco single, com “Gone the Rainbow” no lado B. Com esta gravação, a canção ficou mundialmente conhecida, alcançando o top 10 das paradas de sucesso.

O cantor Trini Lopez também regravou “The Hammer Song”, em 1963, pelo selo Reprise, alcançando o terceiro lugar nas paradas de sucesso. Ao longo dos anos, muitos outros intérpretes solos e bandas regravaram a canção, entre eles Johnny Cash, Aretha Franklin, Wanda Jackson, Arlo Guthrie, Leonard Nimoy, Blind Boys of Alabama, ACDC e inclusive um dos principais representantes da Nova Canção Chilena, Victor Jara, que intitulou sua versão de “El Martillo”.

Há gravações com diversos arranjos, desde versões de country e R&B, até versões mais pop, como a de Trini Lopez. A canção também foi regravada em diversas línguas como italiano, francês, espanhol, checo e árabe. Tais regravações despojaram a canção de seu sentido original, que fazia alusão ao movimento trabalhista dos Estados Unidos, utilizando símbolos do trabalho, como o martelo, para falar de igualdade e paz, como pode ser visto na letra abaixo:

If I had a hammer, I'd hammer in the morning,
I'd hammer in the evening – all over this land.
I'd hammer out danger! I'd hammer out a warning!
I'd hammer out love between all my brothers – All over this land.

If I had a bell, I'd ring it in the morning,
I'd ring it in the evening – all over this land.
I'd ring out danger! I'd ring out a warning!
I'd ring out love between all my brothers – All over this land.

If I had a song, I'd sing it in the morning,
I'd sing it in the evening – all over this land.
I'd sing out danger! I'd sing out a warning!
I'd sing out love between all my brothers – All over this land.

Well, I've got a hammer, and I've got a bell,
And I've got a song to sing - all over this land.
It's the hammer of justice! It's the bell of freedom!
It's the song about love between all of my brothers – All over this land³⁰

³⁰ Tradução livre da autora: Se eu tivesse um martelo, Eu martelaria na manhã, Eu martelaria na noite, Sobre toda esta terra. Eu martelaria para fora de perigo! Eu martelaria para fora um aviso! Eu martelaria o amor entre meus irmãos e minhas irmãs, Sobre toda esta terra/ Se eu tivesse um sino, Eu o tocaria de manhã, Eu tocaria à noite, Sobre toda esta terra. Eu ressoaria para fora de perigo! Eu ressoaria um alerta! Eu ressoaria o amor entre meus irmãos e minhas irmãs, Sobre toda esta terra/ Se eu tivesse uma canção, Eu a cantaria de manhã, Eu a cantaria a noite, Sobre toda esta terra. Eu cantaria para fora de perigo! Eu cantaria um aviso! Eu cantaria o amor entre meus irmãos e minhas irmãs, Tudo sobre esta terra/ Bem, eu tenho um martelo, E eu tenho um sino, E eu tenho uma canção para cantar, sobre toda esta terra. É o martelo da justiça, É o sino da liberdade, É a canção sobre o amor entre meus irmãos e minhas irmãs, Sobre toda esta terra.

A performance do The Weavers demonstra influências da música religiosa por parte de um de seus compositores, Lee Hays. Tal referência pode ser vista na estrutura lírica da canção, com seu padrão repetitivo. Ainda que no primeiro verso o instrumento idealizado para uma batalha pela união e paz seja um símbolo do trabalho, o martelo, logo é inserida a arma eleita pelo grupo para sua batalha cultural, a canção. Nos versos finais, onde se canta “bem, eu tenho um martelo, e eu tenho um sino, e eu tenho uma canção para cantar, sobre toda esta terra. É o martelo da justiça, é o sino da liberdade, é a canção sobre o amor entre meus irmãos e minhas irmãs, sobre toda esta terra”, há uma união das armas de luta, como um símbolo da necessidade de igualdade e união entre distintos grupos.

Nessa versão, a canção é interpretada com o acompanhamento do banjo de Pete Seeger e há um crescendo das vozes, pois na primeira estrofe a melodia é cantada apenas por uma voz, na segunda estrofe são inseridas harmonias vocais acompanhando o solo, e na terceira estrofe, quando a canção aparece como instrumento para a disseminação da união e paz, o canto já não é mais um solo, e sim um coro, com mais peso na entonação dos versos. No verso final, o coro torna-se mais vibrante e alto, transmitindo um senso de unidade, com um final empolgante.

Na versão registrada por Peter, Paul and Mary, o grupo alterou uma parte da letra, inserindo *brothers and sisters* no verso final. A interpretação é bastante diferente, com alterações na melodia, aceleração do andamento e o uso de dois violões acústicos como acompanhamento às vozes, em substituição ao banjo. Não há muitas variações das vozes, com a canção cantada na maior parte em coro, com um destaque para a voz de Mary, que, em alguns momentos, é acompanhada por harmonias vocais de Peter e Paul.

Durante a década de 1960, a versão gravada por Peter, Paul and Mary foi muito utilizada por grupos engajados no Movimento Pelos Direitos Civis, que enfatizavam versos como “*love between my brothers and my sisters*”, “*hammer of justice*” e “*bell of freedom*”.

A versão do ídolo pop Trini Lopez, também apresenta um andamento acelerado, a substituição do banjo pela formação básica de uma banda de rock: baixo elétrico, guitarra e bateria. Há uma ambientação da canção com palmas e gritos ao fundo, com a alegria e excitação de uma festa. O coro é substituído por um canto solo, com vocalizações sobre sílabas como hu huu e ie iee. A canção é finalizada por uma ovação, com palmas e gritos do público.

Apesar de não terem sido realizadas modificação na letra, tais registros sonoros exemplificam bem o quanto as características estéticas de uma canção podem mudar seu sentido.

A partitura de “The hammer song”, impressa na capa do primeiro exemplar de Sing Out!, apresenta uma versão da canção na tonalidade de ré Maior, que é a afinação utilizada no banjo de 5 cordas registrado na primeira gravação do The Weavers. Há a notação da melodia base para o canto nas pautas, com a indicação da harmonia nas cifras acima do pentagrama.

FIGURA 17- Partitura da canção “The hammer song”. SING OUT!, v.1, n.1, capa.

THE HAMMER SONG

Words and music by
Lee Hays and Pete Seeger

With steady rhythm

ham-mer ham-mer
If I had a bell I'd ring it in the morn-ing,
song sing

ham-mer hammer
I'd ring it in the eve-ning all o-ver this land; I'd ring__ out
sing sing

dan - ger I'd ring__ out a warn-ing, I'd ring__ out love between
sing sing

all of my broth-ers All o - ver this land.

Well, I got a hammer,
And I got a bell,
And I got a song
All over this land;

It's the hammer of justice,
It's the bell of freedom,
It's a song about love between all of my brother:
All over this land.

A publicação da partitura de “The hammer song” exemplifica a afirmação de Marcos Napolitano, de que na música popular “a partitura pouco traduz o que se ouve, chegando mesmo a não delimitar as possibilidades melódico-harmônicas de uma canção ou peça instrumental. Na música popular é comum a notação escrita ser posterior à obra gravada, com certos ‘acidentes’.”³¹ Como podemos perceber com a escuta dos registros da canção, muitos aspectos estéticos e culturais não estão contidos na partitura.

Assim como “The Hammer Song”, a grande maioria das canções publicadas por Sing Out! compõem o que se estabeleceu nos Estados Unidos como música folk. Em 1990, Sing Out! publicou um livro que compila seis volumes, lançados entre 1959 e 1964, com as canções impressas pela revista nos primeiros treze anos de existência. Nesta obra, nomeada *Reprints from Sing Out! The Folk Song Magazine, Volumes 1-6*, o editor responsável, Mark D. Moss, criou um índice de categorias especiais que separa as canções em 36 categorias³².

As categorias incluem uma separação por língua (1 canção hebraica, 7 espanhóis e 10 em iídiche), por lugar (África com 2 canções, Apalaches com 21 canções, Austrália com 1 canção, Canadá com 3, Caribe com 3, França com 5, Alemanha com 2, Rússia com 2, Escócia com 5, Índia com 1, Irlanda com 13 e País de Gales com 1 canção), por tema (6 canções obscenas, 7 natalinas, 7 de caubóis, 5 *drinking songs*, 6 canções de liberdade, 25 canções trabalhistas, 10 canções de amor, 10 canções partidárias, 21 canções sobre paz, 15 sobre o mar e os marinheiros, 2 *teach-ins* e 1 sobre mulher) e por gêneros (15 spirituals, 22 blues, 4 calypsos, 11 baladas compiladas por Francis Child, 23 infantil, 11 baladas inglesas, 9 gospel, 2 *jugbands* e 6 *lullabies*).

Uma análise das canções publicadas na revista possibilita apreender que foram publicadas canções de outros países, de variados temas e gêneros.

Em relação aos gêneros, percebemos que eles integram o que os estadunidenses denominam *folk music*: spirituals, blues, gospel e baladas, podemos inserir também o country, uma vez que ele aparece na categoria temática *Caubóis*. Demonstrando que realmente, pelo menos em seus 10 primeiros anos de existência, a revista se dedicou ao que explicitou em seu primeiro exemplar: um repertório de canções folk nacionais e internacionais. Assim, essa valorização do folk, demonstra que em Sing Out! foi seguido um padrão estético-musical mais bem definido do que em People’s Song.

A revista foi inserida em um debate acerca da autenticidade da música folk, ocorrido após 1945. Lembremos que desde os anos 1920, esse repertório atraía tanto folcloristas

³¹ NAPOLITANO In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006, p.270.

³² Anexo.

ligados a uma vertente mais conservadora do folclore, quanto um grupo de compositores e intérpretes que objetivavam modificar o repertório tradicional, ou seja, que aceitavam inovações nesta música.

O historiador Neil Rosenberg afirma que durante os anos 1950, uma nova geração de folcloristas começou a aparecer. Eles tinham mais possibilidades de serem folcloristas em tempo integral – a Universidade de Indiana, por exemplo, outorgou seu primeiro doutorado em Folclore em 1954. Estes novos profissionais, diferente de folcloristas mais conservadores, estavam confortáveis com as gravações de sons, que eram agora uma ferramenta familiar de seu trabalho. Assim que começaram a se preocupar em como texto e performance poderiam ser capturados e preservados para estudo, eles começaram a pensar mais sobre as configurações nas quais o texto e a performance ocorriam.³³

Os editores de *Sing Out!* posicionaram-se em relação ao dilema de tentar separar as influências modernas das tradicionais nas letras e performances, em um momento em que muitos folcloristas ainda insistiam em separar a música folk, divulgada nos meios de comunicação, da tradição vernácula, que deveria ser resguardada.

Em diversos artigos ao longo da primeira década de existência da revista, os editores e colaboradores afirmam a dificuldade em se definir música folk e enquadrar determinada canção nesse repertório. Todavia, a assertiva de Pete Seeger, publicada em 1958, no exemplar número quatro do sétimo volume, expressa bem as diretrizes da revista nesta questão: “A pureza cultural é tão mito quanto a pureza racial”. Ou seja, a música folk é vista como um processo que perpassa mudanças, contradições, interações, onde se deveria sempre buscar a coexistência do tradicional e “puro”, com o híbrido.

Um exemplo dessa defesa do folclore como um processo, passível de modificações, foi publicado no artigo de 1957, escrito pelo cantor Sam Hinton, no exemplar número um do sétimo volume, no qual ele afirma que um intérprete de folk que se coloque nos grandes meios de circulação de música acaba tendo que fazer modificações no repertório, fato que poderia levar a uma crise de consciência no compositor, por não estar mais interpretando um folclore “legítimo”. Entretanto, o autor assume não existir um critério claro para a distinção do que é música folk e do que não é. A música folk não seria uma forma de arte, mas um processo, uma vivência na cultura folclórica. O intérprete de folclore teria liberdade para modificar as canções.

³³ ROSENBERG, Neil. **Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined**. Urbana: University of Illinois, 1993. p. 16.

Tal ideia também é explicitada na coluna denominada *The Folk Process*, na qual se publicava um repertório de folk tradicionais, com novas letras e/ou arranjos.

Em 1959, foram publicados artigos de Alan Lomax, autor de maior referência no que toca às pesquisas folclóricas no país, e de John Cohen, discutindo a legitimidade dos intérpretes de folk citadinos e camponeses. Lomax defendia que os intérpretes citadinos teriam a vantagem de contar de maneira mais efetiva com os meios de comunicação e com os suportes musicais, mas que eles não seriam capazes de expressar as características emocionais dos cantores camponeses, ou seja, do “autêntico” repertório folk. Cohen defendia que o emocional, a verdade do folk, estaria disponível a todos, e que cada um interpretaria e sentiria os valores das canções a seu modo, não deixando de expressar uma vivência que seria folclórica, mesmo que citadina.³⁴

Apesar dessa visão de que o folk seria passível de inovações e poderia ser comercializado, um problema apresentado nos artigos era descaracterizar este repertório só para que ele se enquadrasse em alguma mídia ou meio de entretenimento. Ou seja, os editores e muitos autores de *Sing Out!* eram favoráveis às modificações nas letras das canções, a fim de atender demandas políticas, mas não para fins comerciais.

Assim como em *People’s Song*, foram publicadas na *Sing Out!* muitas paródias e novas versões para canções tradicionais, bem como incentivado o improviso no momento das performances. Cabe lembrar que gêneros como o blues e os *lullabies* (canções de ninar), permitem em grande medida a prática do improviso.

Em relação à temática das canções, o índice por categorias publicado na obra *Reprints from Sing Out! The Folk Song Magazine, Volumes 1-6*, demonstra que os principais temas abordados nas canções são o trabalho, a paz, as relações partidárias, o amor e a liberdade. Neste sentido, ao demarcarem como seu objetivo promover a música folk, a música do povo, “das pessoas comuns”, os editores de *Sing Out!* assumiram uma postura em prol de minorias nacionais, como as mulheres, os judeus e os afro americanos.

Muitas foram as mulheres homenageadas na revista, inclusive nas capas, como as intérpretes Josephine Baker, Betty Sanders, Jean Ritchie, Odetta e Julia Ward Howe.

Em 1953, no sétimo número do terceiro volume, Irwin Silber, o principal articulador e autor de *Sing Out!*, escreveu um artigo intitulado “*Male Supremacy*” and *Folk Song*, no qual afirmava que a supremacia masculina não era apenas um conceito, mas uma estratégia política visando à divisão dos trabalhadores, a fim de enfraquecer sua luta. Irwin afirmou, ainda, que

³⁴ SING OUT!, v. 9, n.1, 1959.

todos os meios de entretenimento eram dominados por uma ideologia machista, principalmente a música popular de cunho mais comercial, mas que o folk era majoritariamente uma tendência oposta a isso, uma expressão democrática da cultura nacional. Em suas palavras:

Certamente há muitos exemplos da influência da ideologia da supremacia masculina em nossa música folclórica, mas eles representam apenas uma pequena parte da nossa herança folclórica, que é, em geral, uma parte da expressão democrática da nossa orgulhosa história de luta pelos direitos iguais e fraternidade genuína.³⁵

Neste mesmo sentido, muito foi publicado sobre os judeus, lembrando que o próprio Irwin Silber era de descendência judaica. Além das diversas canções judaicas, foram publicados artigos enaltecendo a iniciativa dos criadores da Jewish Folk Lab, um grupo formado em 1951 por Miriam Rappaport, com o objetivo de divulgar e ajudar a preservar o repertório de canções judaicas, inclusive na língua ídiche. Muitos destes artigos foram assinados por Ruth Rubin, uma intérprete judia, ativa colaboradora de Sing Out!.

No ano de 1952, no primeiro número do terceiro volume, na seção *Heritage: U.S.A.*, foi publicada a canção judaica “Hör Nor Du Schön Mädele”, seguida de um texto explicativo, no qual se afirmava:

Canções como “Zog Nit Keinmol”, “Shalom Chaverim”, entre muitas outras, tanto em ídiche quanto em hebraico, que apareceram nas páginas de Sing Out!, podem ser armas poderosas na luta pela paz e fraternidade. [...] A herança do povo judeu contribui na luta pela liberdade. Suas canções, muitas das quais apareceram em Sing Out!, assim como a apresentada aqui, são parte vital da nossa *Heritage: U.S.A.*³⁶

Como podemos observar, o repertório judaico era visto, assim como todo o repertório folk, como uma efetiva “arma” na “luta” empreendida pelo “povo”. Luta essa por paz, liberdade e fraternidade.

Chegamos assim a um ponto chave no entendimento do projeto defendido pelos editores e colaboradores de Sing Out! e People’s Song: empreender uma batalha cultural por

³⁵ SING OUT!, v. 7, n.3, 1953 “Certainly, there are many examples of the influence of male supremacy ideology in our folk songs, but these represent only a small portion of our country’s folk heritage which is, by and large, a part of the general democratic expression of our proud history of struggle for equal rights and genuine brotherhood”.

³⁶ SING OUT!, v. 3, n. 1, 1952, p. 8. “Songs like “Zog Nit Keinmol”, “Shalom Chaverim”, and many others, both Yiddish and Hebrew, which have appeared in the pages of Sing Out can be powerful weapons in the struggle for peace and brotherhood. [...] The heritage of the Jewish people is one of struggle for freedom. Their songs, many of which have appeared in Sing Out, and like the one presented here, are a vital part of our Heritage: U.S.A”.

meio da estética musical do folk, em prol dos direitos civis do “povo”, considerado os trabalhadores, a camada economicamente inferior da população, as minorias discriminadas, seja por classe social, gênero ou etnia.

3.4 Pontes entre sindicatos, Partido Comunista dos Estados Unidos e People’s Song.

Desde o primeiro exemplar da revista *People’s Song*, o desejo de colaboração com o movimento trabalhista ficou expresso na chamada aos sindicatos, no sentido de contribuir com canções para a revista, bem como solicitar canções e/ou cancioneiros para serem utilizados em seus atos, como manifestações e piquetes de greve.

Grande parte das notícias publicadas na coluna *Singing in the news* relatava o que apareceu em outras mídias sobre o uso da música em manifestações de diversos sindicatos do país, bem como noticiava a participação de intérpretes nestes eventos.

Também era frequente, artigos sobre a participação de intérpretes nos eventos de 1º de maio, organizados pelos sindicatos. Por exemplo, em maio de 1948, no quarto número do terceiro volume, Irwin Silber descreveu a “vitoriosa” marcha organizada pela American Youth for Democracy³⁷, com a ajuda da *People’s Song*, na qual canções como “Roll the union on”, “Solidarity forever”, “Hold the fort” e “Battle hymn of ’48” foram cantadas. Silber chama a atenção para uma nova técnica utilizada neste evento, a construção de uma engenhoca incomum, montada em um caminhão de som, na qual rolos envolvidos com papéis com as letras das canções giravam, a fim de mostrar as letras aos manifestantes, incentivando que todos cantassem juntos.

A canção “Solidarity forever”³⁸, foi a primeira publicada em *People’s Song*, no primeiro exemplar. A letra foi escrita por Ralph Chaplin, membro do sindicato Industrial Workers of the World - IWW, provavelmente em 1915, para ser cantada na melodia de um antigo folk, chamado “John Brown’s Body”.

Antes da canção os editores sugeriram que ela fosse cantada lentamente, para que se apreciasse a letra, que era uma ótima poesia. A letra expressa uma distância entre os trabalhadores e seus patrões, procurando demonstrar a força dos trabalhadores e incentivando sua união para a construção de um “novo mundo”. Ou seja, o autor fala em termos da luta de

³⁷ No final dos anos 1940 a American Youth for Democracy era a ala jovem do Partido Comunista dos Estados Unidos e foi um dos grupos com o qual a *People’s Song* manteve uma constante ligação.

³⁸ Versão interpretada pelo conjunto The Almanac Singers disponível no CD anexado ao final do trabalho.

classes, em acordo com as tendências do movimento trabalhista nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, como pode ser visto abaixo:

When the union's inspiration through the workers blood shall run
 There can be no power greater anywhere beneath the sun
 Yet what force on earth is weaker than the feeble strength of one
 For the union makes us strong

Refrão
 Solidarity forever!
 Solidarity forever!
 Solidarity forever!
 For the union makes us strong.

It is we who plowed the prairies, built the cities where they trade
 Dug the mines and built the workshops, endless miles of railroad laid
 Now we stand, outcast and starving, 'mid the wonders we have made
 But the union makes us strong

Repete refrão

They have taken untold millions that they never toiled to earn
 But without our brain and muscle not a single wheel would turn
 We can break their haughty power, gain our freedom when we learn
 That the union makes us strong.

Repete refrão

In our hands is placed a power greater than their hoarded gold
 Greater than the might of atoms magnified a thousandfold
 We can bring to birth a new world from the ashes of the old,
 For the union makes us strong.³⁹

Foi publicada apenas a letra na revista, indicando-se a melodia da canção “John Brown’s Body” como base para o canto.

Na versão gravada pelo grupo The Almanac Singers, em 1941, no disco Talking Union, a instrumentação é feita apenas no banjo de Pete Seeger, com a melodia interpretada

³⁹ Tradução livre da autora: Quando a inspiração da união corre pelo sangue dos trabalhadores, Não há nenhum grande poder sob o sol, Nem nenhuma força na Terra, que é mais fraca do que uma pessoa, Pois a união nos faz fortes / Refrão: Solidariedade para sempre! Solidariedade para sempre! Solidariedade para sempre! Pois a união nos faz fortes/ Somos nós quem ara as pradarias, constrói as cidades onde eles negociam, Cava as minas e constrói as oficinas, finaliza intermináveis quilômetros de ferrovias, Agora nós nos encontramos, repelidos e famintos, em meio às maravilhas que fizemos, Mas a união nos faz fortes!/ Eles pegaram incontáveis milhões que nunca trabalharam para ganhar, Mas em nosso cérebro e nossos músculos, nem uma única roda giraria, Nós podemos acabar com seu poder arrogante, ganhar nossa liberdade quando nós aprendermos, Que a união nos faz fortes/ Em nossas mãos encontra-se um grande poder, como o do ouro por eles acumulado, Maior do que o poder de átomos ampliados mil vezes, Nós podemos fazer nascer um novo mundo das cinzas do velho, Pois a união nos faz fortes.

por um forte e vibrante coro de vozes no refrão, seguido pelo solo de Pete Seeger nas demais estrofes, com vocalizações em um volume baixo, em segundo plano. Não há variações rítmicas, a harmonia segue padrões básicos da tonalidade, não há ambientação do tema. Não temos como saber se a métrica segue os padrões originais da melodia de “John Brown’s Body”, uma vez que se trata de um folk, sem autoria definida e sem registros sonoros.

Cabe lembrar que a prática de intercambiar as melodias, principalmente de hinos religiosos, era comum na interpretação de folks, devido a certa limitação métrica dessas canções, que possibilita com razoável facilidade o intercâmbio de melodias em diferentes letras.

Por tratar-se de uma melodia folk tradicional, é difícil determinar a autoria e data de composição, todavia há indícios de que seja uma melodia da segunda metade do século XIX. Há variadas letras para esta melodia, com distintos temas; por exemplo, no Brasil, a melodia é interpretada nas missas da Igreja Católica Apostólica Romana, com uma letra intitulada “Glória, Glória, Aleluia”.

“Solidarity forever” foi adotada pela maioria dos sindicatos dos Estados Unidos, tornando-se a *union song* (canção sindicalista) mais conhecida e interpretada neste país, no Canadá e na Austrália.

De fato, People’s Song teve a colaboração de muitos sindicatos importantes na história do movimento trabalhista do país, como o Westinghouse Workers⁴⁰, Oil Workers International Union- OWIU⁴¹, Mine, Mill and Smelter Workers Union⁴², National Maritime Union⁴³ e o United Automobile Workers - UAW⁴⁴.

⁴⁰ A Westinghouse é uma grande empresa eletroeletrônica fundada em 1886 e atuante até hoje.

⁴¹ Este sindicato foi fundado em 1918 com o nome de International Association of Oil Field, Gas Well, and Refinery Workers of America e era afiliado à American Federation of Labor. Em 1937 mudaram o nome para Oil Workers International Union e afiliaram-se ao Committee for Industrial Organization – CIO, em 1938. O sindicato passou por diversas fusões ao longo do século XX e dissolveu-se em 1999, quando representava 80.000 trabalhadores.

⁴² Em 1893 foi fundado o Western Federation of Miners, um sindicato radical que se envolveu em diversas lutas pelos direitos dos trabalhadores das minas e fundições no início do século XX. Em 1916 mudaram o nome para International Union of Mine, Mill and Smelter Workers e se tornaram bem menos radicais em suas lutas. Em 1934 o sindicato foi revitalizado, ajudando a fundar o CIO e voltando à tradição radical com lideranças comunistas no final dos anos 1940, fato que fez com o CIO os expulsasse em 1950. Em 1967 fundiu-se com o United Steelworkers of America – USWA.

⁴³ O National Maritime Union - NMU foi fundado em 1936 e no ano seguinte afiliou-se ao CIO. O sindicato teve um papel importante nas lutas contra a segregação racial. Em 1988 fundiu-se com o Marine Engineers’ Beneficial Association – MEBA, para separarem-se em 1993 depois de uma longa investigação criminal que condenou líderes do MEBA. Em 1999 o NMU afiliou-se ao Seafarers International Union of North America, ocorrendo uma fusão em 2001.

⁴⁴ A United Automobile Workers foi fundada em 1935 pela American Federation of Labor tendo como presidente Francis Dillon. Sua criação ocorreu sob a pressão dos trabalhadores automobilísticos frente aos problemas econômicos do período da Grande Depressão e o sindicato continua atuante nos Estados Unidos desde então.

Muitas outras canções significativas para o movimento trabalhista nos Estados Unidos foram publicadas na revista, como “The Preacher and the Slave” e “The Death of Harry Simms”.

As expectativas trabalhistas da People’s Song eram pautadas pelo Congresso das Organizações Industriais, o CIO. Em 1935, período de maior sindicalização devido aos problemas econômicos e sociais gerados com a Grande Depressão, John L. Lewis, presidente da United Mine Workers, e líderes de mais sete sindicatos ligados à Federação Americana do Trabalho, a AFL, fundaram o Congresso das Organizações Industriais. O CIO era uma central sindical alternativa à AFL, uma organização sindical conservadora, que lutava moderadamente por melhores condições de trabalho e salário, desde 1900. A AFL era extremamente burocrática e não representava os interesses de afro americanos, mulheres e imigrantes. Uma das principais discordâncias entre estas duas organizações era a classificação dos trabalhadores nos sindicatos pelo tipo de trabalho e não de indústria, como vinha fazendo a AFL.

Um dos fundadores da People’s Songs foi o diretor educacional do CIO, Palmer Webber. Entre as diversas ações de cooperação foram gravados discos e cancioneiros para o Comitê de Ações Políticas do CIO, e muitos de seus membros solicitaram canções sobre habitação, empregos e o alto custo de vida no período.

No terceiro exemplar da revista, Walter Sassaman, representante educacional regional do United Automobile Workers, que integrava o CIO, entrevistado por Felix Landau, falou sobre alguns problemas dos sindicatos em relação ao uso da música como forma de ação política. Sassaman sugeriu diversas coisas, mas, especificamente em relação à revista, sugeriu que além de publicar canções novas, seria inestimável aos sindicatos se houvesse artigos discorrendo sobre métodos para a introdução e aprendizado dessas canções. Ele chamou a atenção para o fato de que em muitos sindicatos não havia ninguém que tocasse algum instrumento e liderasse os operários. Assim, artigos com tal teor foram logo inseridos nos exemplares seguintes.

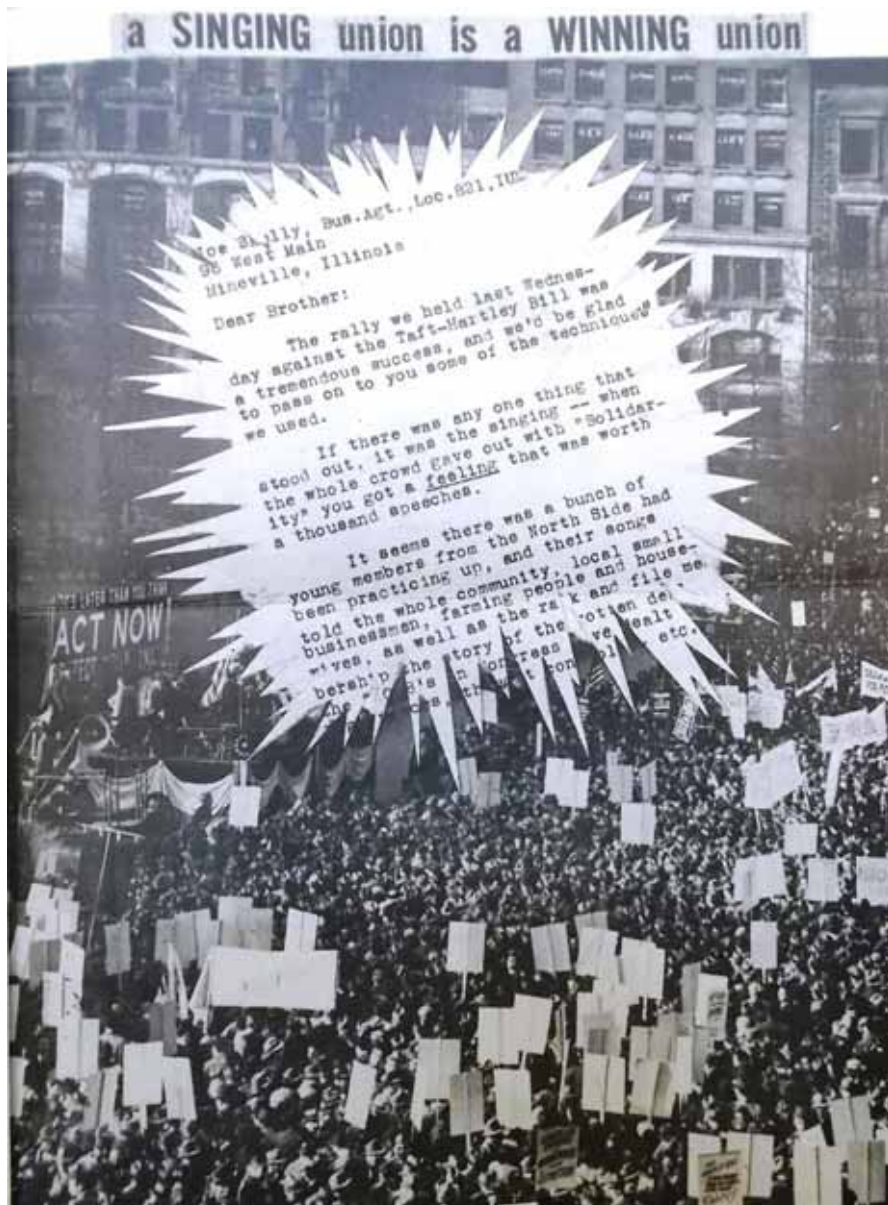
Seguindo esta tendência, a revista também publicou partes do Manual de Técnicas para a Ação Política, preparado pelo NC- PAC, o National Citizens Political Action Committee, uma organização de profissionais formada por Sidney Hillman, para apoiar profissionais não sindicalizados, que eram ligados à ala esquerda do Partido Democrata e ao CIO. O Manual incluía uma seção sobre o uso de canções em atos políticos.

Como exposto em nosso primeiro capítulo, em 1948, o Congresso Nacional aprovou a Lei Taft-Hartley, que coibiu muitas ações sindicais, bem como permitiu ao presidente evitar

greves. Ao mesmo tempo, ocorreu uma onda de descontentamento trabalhista por conta do aumento dos preços das mercadorias, devido à escassez dessas em tempo de mudança de foco da indústria de produtos de guerra para carros e eletroeletrônicos. Junto a isso, os trabalhadores almejavam continuar com os altos salários do tempo de guerra, o que não ocorreu.

Em 1947, quando esta lei ainda não tinha sido aprovada, os sindicatos organizaram várias manifestações a fim de pressionar o Congresso contra a aprovação, e no exemplar número 08, do segundo volume de *People's Song*, muito foi publicado sobre o assunto. Na página 09, foi publicada uma fotografia de página inteira de uma dessas manifestações em Mineville, Illinois:

FIGURA 18- Página nove do oitavo número do segundo volume de *People's Song*, 1947.



No topo da página os editores afirmam “um sindicato que canta é um sindicato vitorioso” e, no meio da imagem, afirmam que o comício contra a Lei Taft-Hartley tinha sido um tremendo sucesso e que estavam felizes em divulgar algumas das técnicas utilizadas. Eles continuam, assegurando que “se houve uma coisa que se destacou foi o canto – quando toda a multidão emitiu “Solidarity [forever]” você percebia que valia mais do que mil discursos”. Ou seja, os membros da People’s Songs acreditavam que o canto em massa era extremamente importante para as atividades sindicais, porque ele era o método mais eficaz para a união dos operários e divulgação de uma ideia, e a música, por sua vez, era o instrumento mais eficaz para a mobilização das massas.

A historiadora Robbie Lieberman esclarece que, durante a Segunda Grande Guerra, os sindicatos se desenvolveram bastante, ao mesmo tempo em que o Partido Comunista dos Estados Unidos adquiria certo respeito no movimento trabalhista. Mas, sob as superfícies, havia problemas entre estas duas frentes, que se evidenciaram no momento em que muitas lideranças comunistas – algumas das quais inseridas no CIO - apoiaram ações governamentais relacionadas à regulamentação e controle dos sindicatos, como a Lei Taft-Hartley.⁴⁵

O aumento de empregos e sindicalismo nas indústrias de produção em massa, durante os anos da guerra, acarretou modificações no caráter dos grandes sindicatos. Os novos membros dos sindicatos não eram aqueles que haviam lutado organizadamente nos anos 1930, eles eram trabalhadores que se filiavam como condição para o emprego. Na greve de 1946, mais de cinco milhões de trabalhadores participaram, ainda que essas greves tivessem sido controladas pela burocracia do CIO, que muitas vezes sustentava um discurso comunista, apenas demagogicamente.

O historiador Richard A. Reuss afirma que, após 1945, ainda que os trabalhadores tivessem o direito de sindicalização e o CIO estivesse bem estabelecido, não ocorreram manifestações e piquetes como os dos anos de 1930, em parte porque os acordos entre os gerentes e os operários mudaram das linhas de frente em piquetes, para as mesas de conferências em escritórios, o que desfavorecia atividades culturais dos sindicatos, como o uso de canções.⁴⁶

Podemos acrescentar a isso o fato de que ouvintes sindicalizados identificavam-se muito mais com um repertório de canções populares cidadinas, como R&B ou de country moderno, do que com as canções tradicionais incentivadas pela People’s Song. Deste modo,

⁴⁵ LIEBERMAN, 1989, p. 95-97.

⁴⁶ REUSS, 1971, p.197.

assim como ocorreu com o Partido Comunista, as massas sindicais não aderiram coesamente ao repertório divulgado pela revista.

Como esclarecemos em nosso primeiro capítulo, ao longo da década de 1930, o uso de canções folk por parte dos comunistas foi intensificado, mas este repertório nunca foi intensamente valorizado entre os filiados ao Partido.

Havia um pequeno grupo, na mais baixa hierarquia do partido, dedicado à música folk, o Folk Music Club, formado em 1940, como uma das muitas subdivisões da Seção de Música que, por sua vez, era uma subdivisão da Divisão Cultural, que era uma subdivisão da Divisão Industrial, desde antes da guerra. A Seção de Música era formada, majoritariamente, por músicos profissionais que discutiam problemas relacionados mais ao partido, e não à música ou à cultura de forma geral. Assim, em 1949, foi criada uma segunda Seção de Música, tendo Irwin Silber na direção, alguns meses depois da fundação. Estima-se que no final dos anos 1940 havia cerca de 1000 a 1500 membros na Divisão Cultural, dos quais 150 a 200 integravam a Seção de Música. De acordo com Richard Reuss:

O Clube de Música Folclórica continha talvez vinte membros durante a People's Song era (1946-1949) e daí em diante diminuiu para dez ou doze nos primeiros anos da People's Artists (1950-1952). Em 1952, o Clube de Música Folclórica e muito da Divisão Cultural foi dissolvida quando o Partido mandou algumas lideranças para a obscuridade sob o peso da era McCarthy. A Divisão Cultural foi restaurada em 1955, mas o Clube de Música Folclórica nunca reapareceu, principalmente porque poucos de seus membros fundacionais permaneceram no Partido. Teoricamente, como outras bases do Partido, o Clube de Música Folclórica deveria se reunir uma vez por semana. Em suas reuniões os membros debatiam Marxismo, últimos acontecimentos, teoria política, racismo, questões sociais, estética da arte e tudo isso tinha pouco a ver diretamente com a música folclórica.⁴⁷

Muitos comunistas da “Velha Esquerda”, mais ortodoxos, não concordavam que artistas comunistas trabalhassem nos grandes meios de comunicação, como rádios e grandes gravadoras, que eram identificados intimamente com o Capitalismo. Este é um dos motivos pelos quais os artistas não eram levados muito a sério no Partido, uma vez que parte de seus membros preferia focar suas ações nos trabalhadores e em questões mais estritamente

⁴⁷ REUSS, 1971, p.207. Original: “The Folk Music Club numbered perhaps as many as twenty members during the People's Songs era (1946-49) and thereafter shrank to ten or twelve in the early years of People's Artists (1950-52). In 1952, the Folk Music Club and most of the Cultural Division were dismantled when the Party sent some of the leadership underground at the height of the McCarthy era. The Cultural Division was restored in 1955, but the Folk Music Club never reappeared, principally because too few of its former members still remained in the party. In theory, like other rank-and-file units of the Party, the Folk Music Club was supposed to meet once a week. At their meetings, the members debated Marxism, current events, political theory, racism, social trends, and art aesthetics, all of which had Little to do with folk music directly”.

políticas. Daí também o preconceito e críticas ao conjunto The Weavers e ao ator e intérprete Burl Ives, que atingiram sucesso comercial. Frente a tais cobranças, Pete Seeger assumiu, em uma entrevista em 1968, que escolheu ser “um artista honesto” e não apenas um comunista.⁴⁸

Apesar de muitos membros da organização People’s Songs serem filiados ao Partido Comunista, e alguns, como Betty Sanders, Irwin Silber e Pete Seeger, integrarem o Clube de Música Folk, o partido nunca custeou a publicação, o que demonstra que ela não era estratégica para as lideranças comunistas. Estes não acreditavam no grande poder da música como uma arma, os cantores apenas poderiam incitar e entreter os manifestantes.

A partir do final dos anos 1940, a construção de possíveis pontes foi dificultada pelo clima de caça às bruxas, que assolou a esquerda nos Estados Unidos.

Não podemos perder de vista que a People’s Song começou a circular em 1946, quando começa a se desenvolver a atmosfera política da guerra fria, com o anticomunismo aflorado. Este clima de suspeita à “ameaça vermelha” foi reforçado no período pela Doutrina Truman e pelo Plano Marshall, pelas investigações do Comitê de Atividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee – HUAC) e do FBI.

Cabe esclarecer que o medo à subversão comunista nos Estados Unidos não iniciou nos anos 1950, com as atividades do senador Joseph Raymond McCarthy, ele existia desde a Primeira Grande Guerra; lembrando que a Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara- HUAC foi criada em 1938. Todavia, a administração Truman, que contou com uma maioria republicana nas duas casas do Congresso Nacional, ajudou a intensificar o clima anticomunista do período de caça às bruxas. Organizações trabalhistas como AFL e o CIO proclamaram sua lealdade e patriotismo ao governo e iniciaram uma nova hostilidade às causas da esquerda.

Os ataques à esquerda vieram de várias frentes, como sindicatos mais conservadores, igrejas, grupos de veteranos da guerra e do governo.

Robbie Lieberman afirma que ao mesmo tempo em que as relações entre comunistas e o movimento trabalhista foram se deteriorando, as conexões trabalhistas da People’s Song também foram desaparecendo.⁴⁹

No exemplar publicado em dezembro de 1947 (v. 2, n.11), os editores se posicionaram explicitamente a respeito das atividades do Comitê de Atividades Antiamericanas:

⁴⁸ REUSS, 1971, p. 211.

⁴⁹ LIEBERMAN, 1989, p. 98.

Nós estamos assustados – e as notícias diárias nos deixam cada vez mais. O último ataque do Comitê de Atividades Antiamericanas parece ter dado frutos com a ação dos produtores de Hollywood em demitir os dez escritores e diretores que ousaram se levantar contra a última inquisição. Nós estamos assustados como cidadãos de um país orgulhoso de sua herança democrática e como trabalhadores da cultura que sabem que as artes só podem florescer em uma atmosfera de liberdade. [...] Portanto, nós estamos convidando cada assinante de *People's Song* a sentar-se agora, antes de prosseguir nas outras coisas deste exemplar, e escrever uma carta ou cartão postal ao seu ou à sua congressista. Peça a ele para apoiar a resolução para abolir o Comitê de Atividades Antiamericanas. Diga a ele que uma guerra para derrotar o fascismo foi suficiente, e nós não queremos uma guerra na qual a América vá defender o fascismo. E então, todos nós, compositores, letristas, intérpretes – vamos divulgar todas as músicas que pudermos sobre o Comitê e sobre a ameaça às liberdades civis. [...] Hanns Eisler e Paul Robeson já sentiram o impacto do ataque. Eles estão assustados – não por eles mesmos, mas pelo povo americano. Você é o próximo. Quão assustado você está?⁵⁰

Neste período, a ênfase da revista foi em canções a favor da paz, como “*Spring Song*”, publicada no terceiro número do terceiro volume, de abril de 1948. A letra da canção foi escrita por Harry Schachter e a música por Earl Robinson; abaixo sua letra:

⁵⁰ PEOPLE'S SONG, v.2, n.11, p. 2. “We’re scared – and every day’s paper makes us a little bit more scared. The latest attack by the un-American Committee seems to have borne fruit with the action of the Hollywood producers in firing the ten writers and directors who dared to stand up to the latest inquisition. We’re scared as citizens of a country proud of its democratic heritage and as cultural workers who know that the arts can only flourish in an atmosphere of freedom. [...] We are therefore calling upon every single subscriber to the *People’s Song Bulletin* to sit down right now, before you go on to the other things in this issue, and write a letter or postcard to his or her congressmen. Ask him to support the resolution to abolish the House Committee on un-American Activities. Tell him one war to defeat fascism was enough, and we don’t want one where America will be defending fascism. And then, all of us, song-writers, lyricists, composers, performers – let’s get all the songs we can about the un-American Committee and about the threat to civil liberties. [...]Hanns Eisler and Paul Robeson have already felt the brunt of the attack. They’re scared – not for themselves but for the American people. You’re next. How scared are you? ”.

Oh, I wonder will it come along this spring,
 Will we be in it while the robins sing,
 While the atom be a bristling and the rockets do the whistling,
 When the world is all in bloom in the spring?
 Can it be that we'll be drilling in the spring,
 Can it be that we'll be killing in the spring?

Oh, I'd rather take it easy,
 give that other guy a breezy,
 A bright and cheery howdy in the spring.
 Is that a time for dying. In the spring

And the women to be crying when it's spring?
 When gardenias they are selling,
 Is that a time for shelling.
 When the lilacs are in bloom in the spring?

Oh no, it can't arrive in the spring,
 For it's great to be alive in the spring.
 Oh no, it can't arrive for it's great to be alive
 It's great to be alive in the spring.

I would like to know that in the spring
 I won't have to go in the spring,
 When skies are blue above her, can I tell her that I love her,
 If we never meet each other in the spring?

There could be a celebration in the spring
 Why destroy creation in the spring.
 With the common bond of labor, do I have to hate my neighbor
 If he's from another nation in the spring?

I'd rather have an ordinary spring
 With people laughing just because it's spring.
 Whatever is his name, I am sure he feels the same,
 All the world's been waiting for the spring.⁵¹

Como demonstra a letra, os intérpretes e compositores relacionados à People's Song esperavam e clamavam, por meio da canção, por uma "primavera" de paz, sem morte e

⁵¹ Tradução livre da autora: Oh, eu me pergunto o que acontecerá nessa primavera, Nós estaremos nela enquanto os pintarroxos cantam, Enquanto os átomos se eriçam e os foguetes assobiam, Quando o mundo está todo florindo na primavera?/ Será que vamos perfurar na primavera, Será que vamos matar na primavera?/ Oh, eu prefiro ter calma, Dar uma animada no outro cara, Dar um alegre e brilhante olá à primavera, É tempo de morrer na primavera/ E a mulher chorando na primavera? Quando eles estão vendendo gardênias, É tempo de bombardeio, Quando os lilases estão florescendo na primavera?/ Oh não, isso não pode chegar na primavera, Porque é ótimo estar vivo na primavera, Isso não pode chegar na primavera, é ótimo estar vivo, É ótimo estar vivo na primavera/ Eu gostaria de saber aquilo na primavera, Eu não terei que ir na primavera, Quando os céus estão azuis sobre ela, eu posso dizer à ela que a amo, Se nós não nos encontrarmos na primavera?/ Poderia haver uma celebração na primavera, Por que destruir a criação na primavera. Com o vínculo de trabalho comum, eu tenho que odiar meu vizinho, Se ele é de outra nação, na primavera?/ Eu prefiro ter uma primavera comum, Com as pessoas rindo só porque é primavera. Qualquer que seja seu nome, tenho certeza que ele sente o mesmo, Todo o mundo está esperando pela primavera/ Oh não, isso não pode chegar na primavera, Porque é ótimo estar vivo na primavera, Isso não pode chegar na primavera, é ótimo estar vivo, É ótimo estar vivo na primavera.

destruição. A performance indicada pela revista é a do intérprete Paul Robeson, que a gravou no disco *Songs of free man*, lançado pela Columbia, em 1943. Não tivemos acesso a esse disco, por isso não pudemos comparar o fonograma com a partitura publicada em *People's Song*. Como já esclarecemos, as partituras publicadas na revista não demonstram características estéticas como o estilo ou elementos utilizados nos arranjos.

Os brados por paz frente à campanha contra o comunismo aliaram-se aos protestos a favor da mudança social no Sul. Após 1945, igualdade racial e comunismo foram vistos como aliados e inimigos de grupos de brancos sulistas, por mais que, como afirma Frank Egerton, poucos afro americanos tenham se afiliado ao Partido Comunista.⁵²

3.5 Engajamento em prol dos direitos civis nas revistas.

Muitas páginas de *People's Song* e *Sing Out!* foram dedicadas à música afro americana, à artistas afro americanos e à luta pelos direitos civis. Como nos esclarece Robbie Lieberman, as canções publicadas tematizaram as raízes africanas, as batalhas contra a escravidão e as lutas contemporâneas contra o Jim Crow.⁵³

Podemos apreender o quão explícito era o engajamento dos editores de *People's Song* na causa dos direitos civis por meio do repertório publicado. Como exemplo, destacamos a canção “Black, Brown, and White Blues”⁵⁴, que foi publicada na revista em novembro de 1946, no décimo número do primeiro volume, com autoria de Big Bill Broonzy, um compositor e intérprete conhecido internacionalmente como um dos mais significativos *blues singers* estadunidenses do século XX.

Broonzy começou sua carreira nos anos 1920, tendo atuado intensamente até sua morte, em 1958. Suas canções foram de grande interesse para folcloristas empenhados no repertório folk do início do século, como Alan Lomax, uma vez que o músico interpretava tanto canções próprias, como blues tradicionais do repertório folk nacional.

Em entrevistas concedidas ao longo de sua vida,⁵⁵ Big Bill Broonzy afirmou que, por muitos anos, nenhuma gravadora aceitou gravar “Black, Brown, and White Blues”, justificando que não era uma canção com apelo comercial. A canção foi gravada pela primeira vez por Brownie McGhee, em 1947, e por Pete Seeger, em 1948. A performance de Broonzy

⁵² EGERTON, Frank. **Speak now against the day**: the generation before the Civil Rights Movement in the South. New York: Knopf, 1994. p. 456.

⁵³ LIEBERMAN, 1989, p. 111.

⁵⁴ Disponível no CD anexo.

⁵⁵ HAROLD, Ellen; STONE, Peter. **Big Bill Broonzy**. Disponível em:

http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_profile_broonzy.php. Acesso em: 21 fev. 2014.

para a gravadora Mercury, registrada em 1951, só foi lançada nos Estados Unidos após sua morte, em 1958.

A interpretação de Big Bill registrada em 1951 apresenta o estilo mais tradicional dos antigos blues, com um violão acústico acompanhando o canto solo, em acordo com o esquema harmônico-melódico composto pelos acordes básicos da tonalidade – tônica, subdominante e dominante - em um andamento moderado, com sutis distorções no tempo.

Exibimos aqui a letra reproduzida tal como publicada em *People's Song*, em novembro de 1946 (v.01, n.10), todavia pode haver pequenas variações, de acordo com a fonte consultada (encartes de discos, web sites); lembremos que uma das características distintivas do blues é o improviso, com constantes variações nas performances.

Just listen to this song
I'm singing, brother
You'll know it's true
If you're black and got to work for a living, boy
This is what they'll say:

Refrão
now if you's white, you's right,
but you's brown stick around,
and if you's black oh, brother
Git back , git back, git back.

I was in a place one night
They was all having fun
They was all drinking beer and wine,
But me I couldn't buy none.

I was in an employment office
I got a number and got in line
They called everybody's number
But they never did call mine.

Me and a man's working side by side
This is what it meant;
He was getting a dollar an hour,
When I was making fifty cents

I helped built this country
I fought for it too
Now... I want to know
What you gonna do about Jim Crow.⁵⁶

⁵⁶ Tradução livre da autora: Apenas ouça esta canção, Que estou cantando, irmão, Você saberá que é verdade, Se você for negro e tiver trabalhado para viver, garoto, Isso é o que eles dirão:/ Refrão: Se você é branco, você está certo, Mas se você é moreno, chega perto, E se você é negro, oh, irmão, Se afaste, Se afaste, Se afaste/ Eu estava em um lugar uma noite, Eles estavam todos se divertindo, Eles estavam todos bebendo cerveja e vinho, Mas eu

Durante a Primeira Grande Guerra, Bill serviu ao Exército por dois anos na Europa, experiência esta presente em “Black, Brown, and White Blues”. No último verso, o compositor refere-se à participação de veteranos afro americanos na guerra, bem como a segregação nas tropas do Exército dos Estados Unidos, afirmando: “Eu ajudei a construir este país, eu lutei por ele também, agora... eu quero saber, o que você fará sobre o Jim Crow”. Ou seja, além de chamar a atenção para a participação de afro americanos em acontecimentos importantes da história do país, o autor ainda cobra um posicionamento da sociedade frente à segregação e negação de direitos civis a essa parcela da população.

Big Bill era um intérprete assíduo nos shows organizados pelo escritório da People’s Song Inc. de Chicago, e muitas de suas canções foram publicadas, tanto em People’s Song, como em Sing Out!.

Seguindo esta tendência de engajamento na luta pelos direitos civis de afro americanos, ambas as revistas publicaram artigos sobre a Semana Nacional da História Negra, comemorada nos meses de fevereiro nos Estados Unidos e encabeçada pela Negro Historical Society de Nova Iorque. Durante o evento eram organizadas discussões, exposições e diversas apresentações, a fim de reconhecer as contribuições do povo afro americano à cultura e história do país. As revistas enaltecem a semana de comemoração e publicaram diversas canções do repertório afro americano. Em todo o período por nós estudado, nos meses de fevereiro, as revistas eram dedicadas aos afro americanos e às suas lutas.

Em 1952, no exemplar número oito do segundo volume de Sing Out!, os editores afirmaram o seguinte:

Nós esperamos que com esta amostra da rica herança cultural do povo negro, junto com as muitas canções folclóricas e cânticos de libertação que aparecem em todos os exemplares de SING OUT!, inspiremos cantores e compositores a realizarem grandes pesquisas nesta área. [...] A música do povo negro abrange um documento poderoso de liberdade. As canções do passado, os spirituals, as canções de trabalho, o blues – e a nova música de hoje, que se desenvolve a partir do passado – podem ser uma arma poderosa pela paz e libertação.⁵⁷

não podia comprar nada/ Eu estava em uma agência de emprego, Eu peguei um número e fiquei na fila, Eles chamaram o número de todo mundo, Mas eles nunca chamaram o meu/ Um homem e eu estávamos trabalhando lado a lado, Isso significa o seguinte; Ele estava ganhando um dólar por hora, Enquanto eu ganhava cinquenta centavos/ Eu ajudei a construir este país, Eu lutei por ele também, Agora... eu quero saber, O que você fará a respeito do Jim Crow.

⁵⁷ PEOPLE’S SONG, v.2, n.8, p. 2. Original: “We hope that this sampling of the rich cultural heritage of the Negro people, together with the many Negro folk songs and songs of liberation which appear in every issue of SING OUT will inspire singers and songwriters to do greater research in this field. [...] The music of the Negro people comprises a powerful document for freedom. The songs of the past, the spirituals, the work-songs, the blues – and the new music of today which grows out of the past – can be a mighty weapon for peace and liberation”.

Os editores também insistiram em frisar que tal semana comemorativa não deveria apenas enaltecer a história e contribuições culturais dos povos negros, mas incentivar uma luta no presente, a fim de acabar com a segregação e discriminação racial no país.

Em 1954, no volume 4, número 3, um exemplar comemorativo da Semana Nacional da História Negra afirmava que ao longo da história dos Estados Unidos os historiadores brancos distorceram o que deveria ser ensinado nas escolas sobre o povo negro, criando uma literatura de acordo com a tradição Jim Crow do Sul, mas, através das canções e da cultura oral, foi possível a preservação da história das lutas e da força desse povo.

Desde o primeiro exemplar de Sing Out!, os editores publicaram relatos sobre a participação de membros da People's Artists em reuniões com grupos militantes pelos direitos civis no Sul do país, com uma intensa atividade musical. Como expresso no seguinte excerto, escrito por Ernie Lieberman: “as pessoas no Sul estão forjando uma unidade com a sua música. Nossas canções da People's Artists fornecem um link com os irmãos do Norte e proporcionam uma nova força e vitalidade.”⁵⁸

Muito significativa é a declaração escrita por Irwin Silber em 1951, na qual o autor compara o racismo na Alemanha nazista com o racismo nos Estados Unidos:

Uma das principais características dos dias de hoje na América, são as regras do Jim Crow. Americanos brancos, na maior parte, tem pouca percepção de como o racismo e o chauvinismo dominam todos os aspectos da vida americana. O racismo na Alemanha nazista foi, em comparação, uma curta temporada. Se nós lembrarmos que o antissemitismo e supremacia ariana floresceram extensivamente na Alemanha por apenas alguns anos e que o domínio do Jim Crow na América vem sendo a lei escrita e não escrita por trezentos anos, talvez a comparação não pareça forçada.⁵⁹

E o autor continua, elencando que o Jim Crow poderia ser visto no campo musical de várias formas, como a segregação do público nos shows – afro americanos eram proibidos de entrar em muitos teatros e casas de shows -, a discriminação contra músicos negros, a depreciação da cultura negra com o desenvolvimento de estereótipos racistas e a ativa projeção da ideologia da supremacia branca. Podemos afirmar que, em linhas gerais, a revista adotou estas quatro linhas de frente em sua luta pela igualdade no país.

⁵⁸ SING OUT!, v.1, n.1, p. 11. “The people of the South are forging a unit with their music. Our Peoples Artists songs supply them with a link to their northern brothers and give them a new feeling of strength and vitality”.

⁵⁹ SING OUT!, v. 2, n.5, p.6. “One of the major characteristics of present-day America is the rule of Jim Crow. White Americans, for the most part, have little conception of how racism and chauvinism dominate every aspect of American life. The racism of Nazi Germany was, by comparison, a short summer-shower. If we recall that anti-Semitism and Aryan-supremacy flourished extensively in Germany for only a score of years and that the dominance of Jim Crow in America has been the written and unwritten law of the land for over three hundred years, perhaps the comparison does not seem far-fetched”.

Em relação à segregação do público nos shows, foi dado total apoio a intérpretes que se recusavam a tocar ou cantar para uma plateia segregada, como Paul Robeson e Josephine Baker, que foram tomados como exemplos a serem seguidos.

Muitos artigos também criticavam a discriminação e desvalorização de músicos afro americanos, inclusive com uma crítica aos sindicatos de músicos que, na grande maioria, eram segregados; com exceção do escritório de Nova Iorque.

No segundo número do primeiro volume de *Sing Out!*, Robert Wolfe chama a atenção para um concerto, ocorrido em 21 de maio de 1950, no teatro Town Hall, em Nova Iorque, no qual todos os compositores eram negros oriundos da África, América Central e Estados Unidos:

Nestes tempos, quando os Rankins estão espalhando seu pior veneno sobre a “inferioridade” dos negros – quando “O Nascimento de uma Nação”⁶⁰ é persistentemente revivido – quando FEPC⁶¹ é chutado, mutilado e linchado pelos bipartidários licitadores da guerra – quando imperialistas viram-se com uma ganância maior à África e aos países coloniais - em meio ao medo, ódio e fanatismo gerado na corrida ao “Século Americano” – este concerto foi uma tremenda declaração da verdadeira riqueza cultural dos povos negros e da humanidade e fraternidade comum a negros e brancos, e a todas as pessoas do mundo.⁶²

O engajamento da revista na questão dos direitos civis foi tão intenso a ponto de os editores publicarem críticas a um dos conjuntos dedicados ao repertório folk mais popular do período, o *The Weavers*. No sétimo número do segundo volume, o grupo é criticado por ser composto apenas de intérpretes brancos que, apesar de interpretarem tecnicamente bem canções do repertório afro americano, não eram capazes de expressar profundamente os sentimentos das canções, por não serem negros. Afirma-se, ainda, que a luta contra o preconceito racial só teria fim quando todos os conjuntos fossem inter-raciais.

⁶⁰ O filme produzido em 1915 baseado no romance e na peça *The Clansman*, de Thomas Dixon Jr. relata as vidas de duas famílias durante a Guerra de Secessão e a posterior Reconstrução dos Estados Unidos, retratando afro-americanos como desprovidos de inteligência e sexualmente agressivos em relação às mulheres brancas. Cabe destacar que os afro americanos foram interpretados por atores brancos com as faces pintadas de preto. O filme também apresenta a Ku Klux Klan como uma força heroica e foi utilizado por esta organização como ferramenta de recrutamento até a década de 1970.

⁶¹ Fair Employment Practices Committee (FEPC), comitê criado em 1941 pelo presidente Franklin Delano Roosevelt pelo decreto 8802, que não permitia a discriminação por cor, raça, credo ou nacionalidade no emprego de trabalhadores nas indústrias de defesa ou governamentais.

⁶² SING OUT!, v. 1, n.2, p. 8. “In these times, when the Rankins are spreading their worst poisons about the “inferiority” of Negroes – when “Birth of a Nation” is persistently revived – when FEPC is kicked, maimed and lynched by the bi-partisan war-mongers – when imperialists turn with heightened greed to Africa and the colonial countries – amid the fear, hatred and bigotry begotten in the drive for the “American Century” – this concert was a tremendous assertion of the true cultural wealth of the Negro peoples and of the common humanity and brotherhood of Negro and white, of all the peoples of the world”.

Em 1956, durante o boicote de ônibus em Montgomery, foram publicados artigos a fim de demonstrar a força da música neste importante ato político pelos direitos civis:

As músicas estão no noticiário nestes dias – e em Montgomery, Alabama, as canções estão fazendo notícia. Repórteres cobrindo o histórico “boicote de ônibus” de Montgomery pelos negros da cidade comentaram o animado e militante movimento musical de inspiração religiosa. Spirituals tradicionais negros foram adaptados às necessidades da situação pelos negros de Montgomery. Um exemplo dessa adaptação encontra-se na página 21 deste exemplar. Esta luta pela “resistência passiva” é uma inspiração para milhões de pessoas pelo mundo. Parece que os lindos spirituals desenvolvidos nos dias da escravidão e que serviram tão bem para expressar a resistência à escravidão, podem uma vez mais adequar-se completamente, inspirando a luta do povo negro pela completa liberdade.⁶³

Deste modo, percebemos que apesar de Irwin Silber - o editor da revista que mais tempo permaneceu no cargo- ter afirmado em diversas entrevistas que não queria fazer da Sing Out! outra plataforma política, como a People’s Song, os editores e colaboradores engajaram-se intensamente em diversas causas.

No intenso período de caça às bruxas, durante o qual a revista foi criada, os editores afirmaram em diversos exemplares, que a despeito de não terem sido colocados na “lista negra” do FBI, eles lutariam contra qualquer repressão cultural, denunciando as ações do Comitê de Atividades Antiamericanas, noticiando quem havia sido intimado para depor frente ao Comitê e criticando quem cedeu ao interrogatório e entregou colegas, como Josh White e Tom Glazer.

A intimação de Betty Sanders e Irwin Silber, dois membros do conselho editorial de Sing Out!, foi vista como um ataque à própria Peoples Artists, que lutava pela paz e direitos iguais. Numa época em que indústria do entretenimento era controlada pelas regras do Jim Crow, People’s Artists proporcionava oportunidades a artistas negros, fato que muito “incomodou” o FBI e o Comitê. Tais intimações originaram uma verdadeira campanha contra a caça às bruxas, determinada nos seguintes termos:

⁶³ SING OUT!, v.6, n.2, p.2. “Songs are in the news these days – and in Montgomery, Alabama, songs are making news. Reporters covering the historic Montgomery “bus boycott” by the Negro people of that city have all commented on the spirited, militant, moving songs which have been a highlight of the church-inspired movement. Traditional Negro spirituals have been adapted to the needs of the situation by the Montgomery Negroes. One example of such adaptation appears on page 21 of this issue. This “passive resistance” struggle is an inspiration to millions throughout the world. It seems altogether fitting that the beautiful spirituals which grew out of the days of slavery and served so well to express resistance to slavery should once again be inspiring the struggle of the Negro people for complete freedom”.

Nós convocamos todos os trabalhadores da cultura, não importando quais sejam suas convicções políticas, a se juntar em um poderoso esforço para defender o direito do artista de falar, de cantar, de escrever e de criar em uma atmosfera de liberdade. A censura de um artista é igualmente a censura do direito do público do artista de ouvir as ideias expressadas livremente. Nós, portanto, invocamos todas as pessoas deste país a participarem da campanha para parar este crescente fascismo.⁶⁴

Devido aos protestos a favor de Betty Sanders e Irwin Silber suas intimações foram retiradas em 1953, mas, em 1958, Irwin recebeu uma segunda intimação e foi interrogado pelo Comitê de Atividades Antiamericanas.

Neste período a *Sing Out!* também publicou, em formato de livro, o maior cancionário de esquerda da era McCarthy, nomeado *Lift every voice*.

Outra campanha esquerdista encabeçada pela revista, em 1952, foi contra a execução de Julius e Ethel Rosenberg, que foram presos e eletrocutados em 1953, após terem sido acusados de entregar detalhes do programa estadunidense de armas atômicas à União Soviética.

No fim de 1943, o cientista nuclear alemão de nascimento, mas naturalizado britânico, Klaus Emil Fuchs, chegou aos Estados Unidos e, em dezembro de 1944, integrou o Projeto Manhattan em Los Alamos, como um dos principais pesquisadores ingleses. Em 1950 Fuchs confessou ter passado segredos nucleares estadunidenses aos soviéticos em 1945. A confissão de Fuchs levou os investigadores do FBI ao químico, suíço de nascimento, Harry Gold, que teria sido seu contato soviético. A confissão de Gold, por sua vez, comprometeu mais três pessoas: David Greenglass e Julius e Ethel Rosenberg.

Segundo Argemiro Ferreira, em sua obra *Caça às bruxas*, a execução do casal Rosenberg não é defendida nem por representantes mais ortodoxos da Justiça norte-americana e a liberação de documentos que o FBI escondia da opinião pública, a partir de 1975, demonstram a inexistência de provas contra o casal, bem como a manipulação política por trás de seu julgamento.⁶⁵ A “Velha Esquerda” interpretou as acusações contra Julius e Ethel como mais um ato injusto persecutório a comunistas inocentes, e os editores de *Sing Out!* assumiram tal perspectiva, defendendo intensamente o casal e convocando os leitores a se posicionarem nesta causa. Cabe ressaltar que este foi um dos julgamentos do período que

⁶⁴ SING OUT!, v.2, n.8, p.11. “We call upon all cultural workers, no matter what their political convictions, to join in a mighty effort to defend the right of artists to speak, sing, write, and create in an atmosphere of freedom. The censorship of an artist is likewise a censorship on the right of the artist’s audience to hear ideas freely expressed. We therefore call on all of the people of this country to take part in a campaign to stop this creeping fascism”.

⁶⁵ FERREIRA, Argemiro. **Caça às bruxas**: macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre: L&PM, 1989.

muito mobilizou a opinião pública do país. Em 2013, o historiador Michael Brenner, professor na Universidade de Munique, presidente do Centro de Estudos Científicos do Instituto Leo Baeck, na Alemanha, e membro do Comitê de Orientação Acadêmica do Museu Judaico de Berlim, publicou sua obra *Breve história dos judeus*, na qual afirma que atualmente sabe-se que o casal judeu Julius e Ethel Rosenberg de fato espionava para a União Soviética.⁶⁶

Outras campanhas relacionadas à defesa dos direitos civis e das liberdades civis, nas quais as duas revistas contribuíram, foram as campanhas políticas para a eleição de Henry Wallace como presidente do país, pelo Partido Progressista. Robbie Lieberman afirma que os direitos civis foram o maior foco das canções, artigos, apresentações e trabalho nas campanhas de Wallace.⁶⁷

Até 1946, Henry Wallace era considerado o herdeiro legítimo dos ideais do *New Deal*⁶⁸ por uma ala do Partido Democrata, até que foi substituído por Harry Truman, que foi escolhido como candidato do Partido para as eleições presidenciais de 1948.

Wallace era secretário de comércio durante a administração Roosevelt e manteve o cargo após sua morte, na administração Truman, iniciada em 1945. Em 12 de setembro de 1946, Henry Wallace proferiu um discurso na Madison Square Garden, no qual defendia a paz entre as nações, baseada na cooperação e coexistência entre os americanos e os russos, fato que acarretou em sua demissão do Gabinete Ministerial. Deste modo, em 1947, foi criado um novo partido progressista que indicou Henry Wallace como candidato nas eleições. Lieberman esclarece que a filosofia do “capitalismo progressista” de Wallace era baseada na herança do *New Deal*, que estabelecia uma preocupação com as pessoas comuns, combinada com uma forte defesa dos direitos civis e do direito de discordar.⁶⁹

Durante sua campanha, Henry Wallace conseguiu o apoio de grande parte da esquerda e de muitos músicos, como Pete Seeger, Paul Robeson, Michael Loring, Earl Robinson e Harry Belafonte. Em outubro de 1948, 500 membros da National Council of the Arts, Sciences and Professions, assinaram uma carta de apoio a Wallace.

O Partido Progressista acreditava na importância estratégica da música e convidou Alan Lomax para coordenar a parte musical da campanha, que contaria com uma canção a cada discurso proferido, a distribuição de um cancionário do Partido, um cantor em cada

⁶⁶ BRENNER, Michael. **Breve história dos judeus**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 334.

⁶⁷ LIEBERMAN, 1989, p. 111.

⁶⁸ Como esclarecido em nosso primeiro capítulo, *New Deal* foi o nome dado aos diversos programas implementados durante o governo do Presidente Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia, bem como assistir à população necessitada devido à crise econômica.

⁶⁹ LIEBERMAN, op. cit., p. 126.

comício, a presença de Pete Seeger ao lado de Wallace em cada apresentação e o pagamento de uma comissão à People's Song Inc., pelos arranjos e distribuição das canções escolhidas para a campanha.⁷⁰ Assim, o Partido financiou a publicação de cancionários, partituras e discos.

Em 1948, foram publicadas duas edições de People's Song dedicadas à campanha de Henry Wallace para presidente.

A campanha finalizou com o saldo de 12.000 cópias do número dedicado a Wallace, 300.000 panfletos, 25.000 gravações para a campanha e várias viagens realizadas, a fim de participar de shows junto com o candidato, com o intuito de promover sua campanha.⁷¹

Apesar dos esforços de campanha, Henry Wallace perdeu as eleições, tendo recebido apenas 1.157.063 votos, o que equivalia a 2.37% do total.

Em 1952, a revista Sing Out! publicou um anúncio, de que nos próximos dois meses, estaria comprometida com a campanha presidencial do Partido Progressista, apoiando os candidatos Vincent Hallinan e Charlotta Bass (v.3, n.1). Os editores afirmaram que apoiavam o programa do Partido por ser o único comprometido com a paz e os direitos iguais, e o único Partido com um candidato negro em sua chapa eleitoral nacional. A revista publicou canções que deveriam ser usadas ao longo da campanha e um artigo com técnicas sobre a utilização das canções como forma de difundir o programa do Partido. Os editores ainda convocam os leitores da revista a participarem ativamente da campanha, procurando os escritórios locais do Partido, a fim de formarem comitês de música. É incentivado o uso das canções publicadas na People's Song em 1948, com a realização de adaptações nas letras, quando necessário, bem como a participação em todos os comícios do Partido. Sobre esta participação com shows ao vivo, são feitas as seguintes recomendações: “quando cantar em reuniões ou encontros do Partido, seja mais do que um intérprete. Faça com que o público cante com você. Concentre-se em umas poucas canções mais adaptáveis ao canto em massa e as use ao longo de toda a campanha.”⁷² Alguns intérpretes, como Woody Guthrie, questionaram a qualidade das canções utilizadas nas campanhas eleitorais; para estes, a arte não deveria ser sacrificada em prol de uma ideologia.

Assim sendo, apreendemos que por mais que os editores de Sing Out! não declarassem explicitamente utilizar a revista como uma plataforma política, havia um projeto político-

⁷⁰ REUSS, 1971, p. 200.

⁷¹ COHEN, Ronald D. **Rainbow quest: the folk music revival and American society, 1940-1970.** Amherst: University of Massachusetts, 2002. p.58.

⁷² SING OUT!, v.3, n.1, p. 4. “When singing for meetings and parties, be more than a performer. Get the audience to sing with you. Concentrate on a few songs most adaptable for mass singing and use these through the entire campaign”.

musical, que defendia a legitimidade do repertório folk como arma política a ser utilizada na luta pela valorização e pelos direitos civis de grupos minoritários, adotando uma postura favorável aos grupos que viam o folclore como um processo e os materiais sonoros folk como passíveis de transformações.

Em 1957, a *Sing Out!* enfrentava uma séria crise financeira, com apenas 1.500 assinantes. Moses Asch ajudou a revista a continuar na ativa, financiando o próximo número e pagando algumas contas atrasadas. Neste mesmo ano, ele contratou o editor Irwin Silber para ajudar na promoção da gravadora Folkways. Deste modo, no oitavo ano de publicação, a revista foi transformada em uma grande e aberta associação com Moses Asch, tornando-se uma das principais publicações dedicadas à música folk nos Estados Unidos.

No próximo capítulo, compararemos as trajetórias de alguns artistas que escreveram nas revistas *People's Song* e *Sing Out!* e escreveram e/ou gravaram na Folkways, a fim de percebermos como, ao longo dos anos de 1950, foi desenvolvida uma rede de sociabilidade em torno da música folk dos Estados Unidos, que agregou esforços na luta pelos direitos civis no país.

CAPÍTULO 4 REDES DE SOCIABILIDADE NA MÚSICA FOLK ESTADUNIDENSE.

Como pudemos observar nos capítulos anteriores, grande parte dos personagens envolvidos na criação e atividades das revistas *People's Song* e *Sing Out!* e da gravadora *Folkways*, atuavam nos mesmos meios, ajudando a estabelecer redes de sociabilidade em torno da música folk nos Estados Unidos.

Após a análise das revistas *People's Song* e *Sing Out!* criamos uma tabela com os diversos nomes que aparecem como autores e/ou editores. Investigamos quem eram tais personagens, sua relação com os grupos engajados no Movimento Pelos Direitos Civis e sua presença no catálogo da *Folkways*, como artistas ou autores dos textos publicados junto aos discos¹. Percebemos que, para além da importância do texto publicado nas revistas, os autores funcionaram como pontes entre as revistas e a gravadora, formando uma rede importante para o estudo das questões relacionadas à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

No caso da *People's Song*, as principais figuras envolvidas em sua criação foram Pete Seeger, Lee Hays, Robert Claiborne, Horace Grenell, Herbert Haufrecht, Lydia Infeld, George Levine e Simon Rady. Ao longo dos três anos de existência, o corpo editorial variou entre dezoito e três pessoas, sendo o único nome constante em todos os exemplares o de Pete Seeger. Os nomes que mais assinaram o conselho editorial foram Pete Seeger, Waldemar Hille, Irwin Silber, Ernie Lieberman, Lee Hays e Robert Clairbone.

Em relação à *Sing Out!*, o primeiro editor da revista foi Robert Wolfe, seguido por Waldemar Hille, Ernie Lieberman e Irwin Silber, que ficou a cargo da revista até 1967. Além do editor chefe, havia muitas pessoas envolvidas no processo de criação e publicação. Até o sexto volume, publicado em 1956, havia de onze a dezessete pessoas assinando o editorial, a partir de 1957 (sétimo volume), este número começou a diminuir, chegando ao décimo volume com sete pessoas. Os nomes que mais aparecem no conselho editorial são Irwin Silber, Jerry Silverman, Earl Robinson, Pete Seeger, Waldemar Hille, Alan Lomax e Sidney Finkelstein.

Muitas lideranças presentes na *People's Song Incorporated* e no conselho editorial da revista *Sing Out!* mantiveram relações com Moses Asch, gravando algum material na *Folkways*, ou assinando textos dos encartes dos discos. Deste modo, o presente capítulo

¹ Para mais informações sobre tais textos vide nosso capítulo 2.

detém-se nas trajetórias destes personagens, procurando dar luz às redes tecidas por eles ao longo dos anos 1940 e 1950.

4.1 Circulação de pessoas e ideias entre *People's Song*, *Sing Out!* e *Folkways Records*.

Todos os personagens que assinaram o conselho editorial das duas revistas tiveram conexões com o Partido Comunista ou com sua ideologia. Como exemplos, podemos citar Ernie Lieberman, filho de membros do Partido; Jerry Silverman, nascido em 1931, filho de um bandolinista ativo na organização *International Workers Order*, filiada ao Partido Comunista e que disponibilizava serviços de saúde a baixo custo; Fred Hellerman, nascido em 1927, na atmosfera política de esquerda do Brooklyn, em Nova Iorque; Earl Robinson, nascido em 1910 em Seattle, Washington, de uma mãe com uma tendência musical que o incentivou a tocar piano desde os seis anos. Quando Earl terminou o Ensino Médio, em 1934, foi para Nova Iorque estudar na Escola Juilliard ou Eastman, mas se envolveu com os músicos de esquerda e logo começou a participar das atividades do Partido Comunista, como a *Young Communist League*, a *Workers Laboratory Theater* e o coral da *International Workers Order*, formado em 1938.

Duas exceções em relação à educação ligada ao Partido Comunista são Waldemar Hille e Mario Casetta. Waldemar nasceu em 1908, em Lake Elmo, Minnesota, mas cresceu no Wisconsin rural. Era filho de um pastor alemão nacionalista e antisemita, que tocava órgão e violino na igreja e incentivou o filho a cantar e tocar piano na escola da igreja. Mario Casetta nasceu em 1920, em Los Angeles, filho de pais bailarinos, não ligados à política.

Como visto, muitos personagens que ajudaram a tecer essa rede de relações entre as revistas e a gravadora eram filhos de ex-militantes comunistas, os chamados *red-diaper babies* – bebês de fralda vermelha – que foram criados em um ambiente de crítica ao capitalismo e ao *establishment* americano.

É unânime entre os pesquisadores da música folk estadunidense a importância e proeminência de Pete Seeger na divulgação e criação do repertório folk nacional ao longo do século XX, bem como na condução de projetos políticos-musicais que foram referência para os demais intérpretes e compositores, como as revistas *People's Song* e *Sing Out!*.

Pete Seeger nasceu em 03 de maio de 1919, em Nova Iorque, em uma família de músicos de classe média. Seu pai era o pianista, acadêmico, etnomusicólogo, autor de vários

artigos e livros Charles Seeger, casado pela primeira vez com a violinista de concerto e professora no Instituto de Arte Musical, posteriormente denominado Escola Juilliard, Constance Seeger.

Antes da Primeira Grande Guerra, Charles Seeger era um catedrático convidado do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, em Berkeley, que causava polêmica no Departamento por defender o estudo da música em sua dimensão social, em um momento em que os estudos desenvolvidos nos departamentos de música detinham-se apenas em questões estéticas. Desde a década de 1910, Charles envolveu-se radicalmente em questões políticas, atuando, por exemplo, no sindicato Industrial Workers of the World – IWW, o que causou sua demissão de Berkeley, em 1918. Assim, foi neste clima musical e ideológico da “Velha Esquerda” que Pete Seeger foi educado.

Pete teve o primeiro contato com o banjo em 1932 quando ingressou, com uma bolsa de estudos, na Avon Old Farms, escola particular de Ensino Médio em Connecticut, onde começou a tocar na banda de jazz da instituição.

Após seus primeiros anos escolares em colégios particulares, Seeger estudou Sociologia em Harvard, também com uma bolsa de estudos parcial. Ao término de seu segundo ano ele estava frustrado com o curso e a profissão e suas notas baixas o fizeram perder a bolsa de estudos, levando-o a abandonar o curso antes de seus exames finais, em 1938. Assim, ele decidiu ir para a cidade de Nova Iorque escrever sobre política.

Seeger cresceu vendo o envolvimento dos pais com o Partido Comunista e durante sua estada em Harvard ingressou na Liga Jovem Comunista, em 1937. Quando deixou Harvard com o intuito de escrever sobre política em Nova Iorque, sem experiência como jornalista, não conseguiu um emprego até 1939, quando Alan Lomax o convidou para trabalhar no Arquivo de Canções Folclóricas da Biblioteca do Congresso, onde catalogava materiais do arquivo, transcrevia canções e aprendia muito sobre música folk.

Sua primeira apresentação em público foi em 03 de março de 1940, quando foi convidado por Lomax a integrar um show com o objetivo de angariar recursos para trabalhadores rurais imigrantes, junto com intérpretes como Burl Ives, Josh White e Leadbelly.

Nesta mesma época, Pete conheceu um intérprete de canções folk com as mesmas aspirações sociais em relação à música, Lee Hays, iniciando uma parceria. Em dezembro de 1940, eles fizeram sua primeira apresentação juntos no restaurante Jade Mountain, em Nova

Iorque. Após algumas apresentações, o colega de quarto de Hays, Millard Lampell, juntou-se a dupla, formando um trio que, com a participação de Woody Guthrie e John Peter Hawes, tornou-se o grupo denominado The Almanac Singers.

Lee Hays, membro de uma família conservadora - filho de um pregador metodista- teve contato com muitos hinos religiosos e com a música rural do Sul. Hays estudou na Highlander Folk School² com Zilphia Norton e tornou-se professor no Commonwealth College.

Millard Lampell era filho de imigrantes judeus, cresceu em Nova Jersey e estudou na University of West Virginia, com bolsa de estudo. Trabalhou como colaborador para alguns jornais como o New Republic, e tornou-se um famoso roteirista de rádio e televisão.

John Peter Hawes cresceu em Cambridge, Massachusetts, membro de uma família de classe média alta, filho de um autor de histórias de marinheiro para garotos.

Woody Guthrie nasceu em 14 de julho de 1912, na cidade de Okemah, no estado de Oklahoma. Filho de Charles e Nora Belle Guthrie. Charles era um caubói, especulador de terras e político local. A família vivia bem até o final da década de 1920, quando a crise do Petróleo abalou a economia da cidade e faliu Charles. Pouco tempo depois, uma de suas irmãs morreu queimada, debilitando Nora emocionalmente, ao ponto de ela incendiar o marido, que passou meses se recuperando no hospital. Na verdade, tais atitudes já eram sintomas da Doença de Huntington, uma doença hereditária que posteriormente causou sua hospitalização por distúrbios mentais, seguida de sua morte.

Durante a adolescência Woody saiu de casa e passou a viver por conta própria, primeiro no Texas, onde se casou em 1933, com Mary Jennings, com quem teve três filhos. Foi nesta época que começou a se dedicar mais intensamente à suas veias artísticas: a música, o desenho, a pintura e a escrita. Em 1937 mudou-se para Los Angeles e começou a participar de programas de rádio e escrever para jornais, em paralelo ao seu trabalho como compositor e intérprete. Na década de 1930, escrevia uma coluna intitulada “Woody Sez” para o Daily Worker, um jornal intimamente ligado ao Partido Comunista, fundado em 1924 e que atuava

² In 1932, Myles, Don West, Jim Dombrowski e outros fundaram a Highlander Folk School em Monteagle, Tennessee, que atuava como o centro educacional do CIO na região, treinando sindicalistas em 11 estados do Sul. Uma das preocupações da escola era em relação à segregação no movimento trabalhista, o que a tornou um polo importante de ação no Movimento Pelos Direitos Civis. Os workshops e sessões de treinamento na escola ajudaram líderes de iniciativas como o boicote de ônibus de Montgomery e a fundação da Student Nonviolent Coordinating Committee- SNCC.

em prol dos trabalhadores, lutando contra o desemprego e atuando nas campanhas para estabelecer o Congresso das Organizações Industriais, nos anos 1930 e 40. Woody também aparecia com regularidade no programa da rádio CBS de Alan Lomax chamado *Back Where I Come From*.

Guthrie viveu uma vida errante viajando pelo país e, em suas apresentações em rádios locais ao longo dos anos de 1930 e 1940, o cantor discorria sobre políticos corruptos, leis e negócios, defendendo os princípios humanos cristãos e de organizações que lutavam pelos direitos dos trabalhadores, mantendo uma estreita ligação com o Partido Comunista a partir da década de 1930. Mudou para Nova Iorque em 1940, já sendo conhecido como intérprete e compositor de música folk. Em 1945 separou-se de Mary e casou com a bailarina Marjorie Mazia, com quem teve mais quatro filhos.

O artista também gravou muitos discos ao longo de sua carreira, sendo o primeiro o *Dust Bowl Ballads*, gravado em 1940 na gravadora Victor. Alan Lomax também realizou gravações com Woody para o Arquivo de Canções Folclóricas Americanas da Biblioteca do Congresso Nacional.

Woody Guthrie faleceu em 03 de outubro de 1967, vítima da Doença de Huntington, todavia, seu legado chegou às gerações seguintes, inspirando importantes intérpretes de música folclórica como Bob Dylan e Joan Baez, que o reconheciam como o protótipo de um intérprete/compositor que combinava música folk e letras de protesto.

Em março de 1956, vários intérpretes e compositores organizaram um musical em homenagem a Woody, a fim de angariar fundos para seu tratamento no hospital Brooklyn State. O projeto foi nomeado *Bound for Glory: A Musical Tribute to Woody Guthrie*. Estavam envolvidos Pete Seeger, Earl Robinson, Lee Hays, Ed McCurdy, Robin Roberts, Reverendo Gary Davis, as irmãs gêmeas Ellen e Irene Kossoy, Jim Gavin, Marge Mazia, sua primeira esposa. O dinheiro arrecadado excedeu as expectativas, então, Leventhal, Gordon e Seeger criaram a Woody Guthrie Children's Trust Fund, para beneficiar a família.

Em 1988, Woody Guthrie foi inserido no Rock and Roll Hall of Fame e seu rosto foi impresso em um selo nacional em 1998. Woody é o autor de uma das canções mais emblemática, interpretada e gravada do repertório folk estadunidense: "This land is your land", composta em 1940, quando Guthrie estava começando suas atividades no *Almanac Singers*.

No início das atividades do Almanac Singers, Pete Seeger usava o nome Pete Bowers para proteger o pai, que estava trabalhando para o governo. Isto foi necessário devido ao repertório ser explicitamente pautado por uma ideologia comunista anticapitalista, que deflagrava intensas críticas ao governo.

Sobre o nome do grupo, os membros afirmavam que um almanaque serve como um guia, onde é possível procurar por respostas e informações sobre algo, e eles queriam ser um guia de ação política.³

Assim, em 1940, os integrantes do Almanac Singers mudaram-se para um grande *loft* em Nova Iorque, onde viviam e trabalhavam juntos e onde começaram a fazer pequenas apresentações aos domingos à tarde, nas quais cobravam 35 centavos de dólar por pessoa.

O objetivo do grupo era divulgar um repertório folk que expressasse as experiências de vida dos trabalhadores do país e que contribuísse em sua luta por uma vida melhor, por melhores condições de trabalho e pela igualdade social. Deste modo, os integrantes adotaram uma postura de compor e viver coletivamente, a fim de demonstrar que a força de qualquer luta está na coletividade e não em ações individuais. Todo o montante ganho por cada membro, mesmo a renda individual recebida por algum trabalho não relacionado ao grupo, era direcionado para os custos com moradia, alimentação e manutenção da carreira.

A composição das canções também era pautada pela aspiração de coletividade, sem atribuição de autoria individual, contudo, muitos autores afirmam que tal aspiração nem sempre era realizada, uma vez que muitas canções foram compostas individualmente, mesmo que a autoria não tenha sido indicada.⁴ Eles compunham seguindo a técnica de Woody Guthrie de basear-se em canções existentes do repertório folk e transformá-las de acordo com seus fins, tanto as letras quanto os arranjos. A ideia era expressar nas letras suas crenças políticas, fato que foi efetivado por meio de um tom bem humorado, muito original e inteligente.

De acordo com esta ideologia de viver e atuar em coletividade, o apartamento do Almanac recebia um fluxo muito grande de gente a todo o momento, com uma crescente e inconstante inserção de pessoas como membros do grupo e moradores do local. Diversos nomes importantes da música folk do país estiveram em algum momento relacionadas ao

³ REUSS, Richard. **American folklore and left-wing politics: 1927-1957**. Indiana: Indiana University, 1971. p.150.

⁴ Cf. REUSS, 1971; WINKLER, Allan M. **To everything there is a season: Pete Seeger and the power of song**. Oxford: Oxford University, 2009; entre outros.

grupo: o irmão mais novo de Peter Hawes, Baldwin, a irmã mais nova de Alan Lomax, Bess Lomax, Agnes “Sis” Cunningham e seu marido Gordon Friesen, Arthur Stern, entre outros. Alan Lomax também contribuía, indicando contatos e dando conselhos sobre repertório e relações com o mercado musical. O grupo chegou a contar até com membros que não sabiam cantar ou tocar algum instrumento, o que demonstra que os objetivos foram mais políticos do que estético-musicais; se uma pessoa podia contribuir ideologicamente para a composição de uma letra, ela poderia ajudar nas atividades do grupo e ser nomeada como integrante.

O repertório era composto de gêneros pertencentes ao conceito de música folk dos Estados Unidos, como baladas, blues, hillbilly e canções com referências de hinos metodistas.

As performances eram acústicas, com instrumentos como banjo e violão. Eles não usavam trajes arrojados nas apresentações, mas sim roupas do dia a dia, com algumas variações compostas por camisas de trabalho, macacões e botas de construção. Nenhum dos integrantes era um cantor com estudo de técnicas vocais. O autor do livro *When we were good: the folk revival*, publicado em 1996, Robert Cantwell, descreve algumas características vocais dos integrantes do grupo:

Sotaques, fraseado, timbre vocal e alcance, todos misturados, tanto entre os cantores, quanto dentre cada individualidade, com uma heterogeneidade não profissional desconcertante, baseou-se em um número de tradições terminantemente incompatíveis. A voz de Seeger sozinha era uma rede de contradições: um sotaque do baixo Hudson Valley, proferido em tons de professor, afetando o idioma dos ranchos com toques dos palcos da Broadway. A enunciação estentória de Lee Hays, estalada dos púlpitos metodistas, atravessada por um tipo de perplexidade asmática, no sotaque do Vale do Mississippi, socialmente na borda inferior da respeitabilidade, mas com vogais arredondadas pela leitura de graves e profundos livros. Millard Lampell, embora projetando bravamente, não podia reservar totalmente as consoantes galvanizadas e as elásticas vogais da classe trabalhadora de Nova Jersey, tampouco podia Cisco Houston deixar de ressoar como um suave crooner de rádio, cantando as frases de uma marca de cigarros ou goma de mascar.⁵

⁵ CANTWHEEL, Robert. **When we were good**: the folk revival. Cambridge: Harvard University Press, 1996. p. 140-141. Original: “Accents, phrasing, vocal timbre, and range, all mixed, both among the Singers and within each individually, with a disarmingly unprofessional heterogeneity that drew on a number of flatly incompatible traditions. Seeger’s voice alone was a network of contradictions: a lower Hudson Valley accent delivered in the tones of a schoolmaster affecting the idiom of a ranch hand with overtones of the Broadway stage. Lee Hays’s stentorian enunciation smacked of the Methodist pulpit, through a kind of asthmatic fog, in the accent of the Mississippi Valley socially at the lower edge of respectability, but with vowels rounded by the Reading of very grave and profound books. Millard Lampell, though projecting bravely, could not entirely put aside the galvanized consonants and elastic vowels of working-class New Jersey, nor could Cisco Houston fail to resonate like some smooth radio crooner singing the praises of a brand of cigarette or chewing gum”.

Apesar dos comentários ácidos de Robert Cantwell, ele não tece uma crítica aos integrantes, mas afirma que tais características valorizaram as performances, mostrando que o grupo era pautado por uma espontaneidade e informalidade que legitimava as canções integrantes do repertório, aproximando-os das pessoas comuns, que haviam mantido muitas das canções vivas, de geração em geração. O “não profissionalismo” foi valorizado como uma possibilidade de aproximar mais os artistas de seu público.

Não podemos deixar de atentar para o fato de que o grupo inventou uma origem proletária ao, por exemplo, utilizar macacões, botas de construção e intensificar sotaques específicos, uma vez que nenhum dos integrantes era realmente oriundo das camadas trabalhadoras mais pobres do país, pelo contrário, eram brancos de classe média, com um relativo grau de instrução.

O grupo fazia apresentações acústicas em locais diversos como reuniões de sindicatos, comícios de trabalhadores, reuniões de organizações antifascistas, bares e casas noturnas.

Em 1941, a morada dos integrantes era frequentada por vários músicos e pessoas da esquerda como Jim Garland, Aunt Molly Jackson, Leadbelly, Josh White, Marc Blitzstein e comunistas como Mother Bloor e Elizabeth Gurley Flynn, demonstrando que, apesar de dizerem não estarem interessados em aprender sobre a dialética materialista e não quererem se tornar grandes acadêmicos marxistas, todos apoiavam causas ligadas à esquerda, especialmente ligadas ao movimento operário. Nem todos os integrantes eram filiados ao Partido Comunista, mas eram identificados com sua ideologia. De acordo com o historiador Ronald Cohen, o sonho do grupo era ajudar a estimular uma união radical de movimentos distintos, “abastecidos pelas estimulantes unidades organizativas do CIO de finais dos anos 1930, quando os comunistas tiveram mais importância.”⁶

Neste mesmo ano, o grupo gravou seu primeiro disco, com a gravadora Keynote, intitulado *Songs for John Doe*, composto de sete canções, mas, devido ao fato das canções serem demasiadas explícitas e polêmicas, a gravadora quis esconder seu envolvimento lançando-o sob o selo Almanac Records. Os integrantes divulgaram o disco por meio de uma carta que circulou entre os esquerdistas. As canções desse disco denunciavam a guerra, defendendo a não intervenção dos Estados Unidos nas relações entre Hitler e Stálin, bem como criticavam a administração de Roosevelt por não dar apoio ao movimento trabalhista.

⁶ COHEN, Ronald D. **Rainbow quest**: the folk music revival and American society, 1940-1970. Amherst: University of Massachusetts, 2002. p. 35.

De acordo com Richard Reuss, a primeira canção do disco, “The ballad of October 16th”⁷, foi a canção mais popular e mais citada no movimento comunista sobre o pacto de paz Nazi-soviético de 1940.⁸ Esta canção critica o presidente Roosevelt e sua esposa de forma explícita, como visto na letra abaixo:

It was on a Saturday night and the moon was shing bright
They passed the conscription Bill
And the people they did say for many miles away
'Twas the President and his boys on Capitol Hill.

CHORUS:

Oh, Franklin Roosevelt told the people how he felt
We damned near believed what he Said
He said, "I hate war, and so does Eleanor
But we won't be safe 'till everybody's dead."

When my poor old mother died I was sitting by her side
A-promising to war I'd never go.
But now I'm wearing khaki jeans and eating army beans
And I'm told that J. P. Morgan loves me so,

I have wandered o'er this land, a roaming working man
No clothes to wear and not much food to eat.
But now the government foots the Bill
Gives me clothes and feeds me swill
Gets me shot and puts me underground six feet.

CHORUS

Why nothing can be wrong if it makes our country strong
We got to get tough to save democracy.
And though it may mean war
We must defend Singapore
This don't hurt you half as much as it hurts me.⁹

⁷ Disponível no CD anexo.

⁸ REUSS, 1971, p.152.

⁹ Tradução livre da autora: Era um sábado à noite e a lua estava brilhando, Eles aprovaram a Lei de Constrição, E as pessoas que eles dizem representar estavam a milhas de distância, Estava o Presidente e seus garotos no Capitólio/ Refrão: Oh, Franklin Roosevelt disse às pessoas como ele se sente, Nós nem de perto acreditamos no que ele disse, Ele disse, “Eu odeio guerra, assim como a Eleanor, Mas nós não estaremos salvos, até que todos morram”/ Quando minha pobre mãe morreu, eu estava sentado ao seu lado, Prometi à ela que nunca iria para guerra, Mas agora estou vestindo jeans cáqui e comendo feijões do exército, E me disseram que J. P. Morgan também me ama/ Eu vaguei por essa terra, um trabalhador ambulante, Sem roupas pra vestir e sem muita comida para comer. Mas agora o governo paga a conta, Me dá roupas e me alimenta bem, Me dá um tiro e me coloca debaixo da terra/ Porque nada pode ser errado se faz nosso país mais forte, Nós temos que ser resistentes para salvar a democracia, E embora isso signifique uma guerra, Nós temos que defender Singapura, Isso não te machuca a metade do que machuca em mim.

A letra foi interpretada com base na melodia da balada “Jesse James”, um folk muito popular nos Estados Unidos, com autoria e origem desconhecida. No registro que integra o disco *Songs for John Doe*, a “The ballad of October 16th” apresenta o acompanhamento de banjo e violão, sem solos, sem ambientação, sem variações rítmicas, apenas com um ralentar nos versos finais. Pete Seeger canta as estrofes e é acompanhado por um coro no refrão, bem no estilo e andamento das antigas baladas de tradição europeia.

Após a invasão da União Soviética pelos alemães em 1941, o período de paz foi interrompido e o Partido Comunista mudou o discurso antiguerra para um pró-guerra, contra Hitler. O mesmo foi adotado pelo Almanac Singers, que acabou descartando as canções do disco *Songs for John Doe*.

Ainda em 1941, o Almanac Singers gravou o disco *Talking Union*, pela mesma gravadora, que neste álbum manteve seu nome, Keynote. O produtor foi o dono da gravadora, Eric Bernay. O disco é composto por seis canções, das quais duas tiveram destaque: “Talking Union” e “Which side are you on?”.

A canção “Talking Union” foi um grande sucesso composto enquanto o grupo participava de comícios do CIO em Detroit, em 1941. Sua letra descreve os procedimentos necessários para a criação de um sindicato em um tom bem humorado, apresentando os chefes dos trabalhadores que tentam criar um sindicato como alguém que tentará impedir sua união e sucesso a qualquer custo.

Uma das canções mais conhecidas do grupo foi “Which side are you on?”¹⁰, uma regravação do original de Florence Reece, com a letra escrita em 1931, usando a melodia de um hino da igreja Batista, que originalmente era a melodia de uma antiga balada inglesa.

Florence era esposa de um mineiro que trabalhava nas minas de carvão de Kentucky e compôs a letra em meio às greves e lutas dos mineiros nos anos 1930. Esta canção foi publicada em 1947, na edição de comemoração do primeiro aniversário da revista *People’s Song*, no primeiro número do segundo volume, e recebeu um grande destaque, com a impressão da partitura e da letra.¹¹

¹⁰ Disponível no CD anexo.

¹¹ Tradução livre da autora: Venham todos, bons trabalhadores, Tenho boas notícias para vos dar, De como este velho sindicato, Veio aqui para aqui ficar!/ Refrão: De que lado estás tu? De que lado estás tu?/ Meu pai era mineiro, E eu sou filho de mineiro, E ficarei com o sindicato, Até vencermos todas as batalhas/ Dizem em Harlan County, Que lá não há neutros, Ou se é sindicalista, Ou um bandido a mando de J.H.Blair/ Oh, trabalhadores, vocês aguentam isto? Oh, digam-me como conseguem, São vocês uns nojentos fura-greves, Ou são uns homens?/ Não lambam as botas dos patrões, Não ouçam as suas mentiras, Nós, os pobres, não seremos ninguém, Se não nos organizarmos.

FIGURA 19 – Partitura de “Which side are you on?”. PEOPLE’S SONG, v.2, n.1, 1947, p.6.

Amin *Dmin* *Emin* *Amin*

Come *Dmin* *Amin* *E7* *Amin*

all of you good wor-kers, good news to you I'll tell of
how the good old un-ion has come in here to dwell.

E7 *Amin* *E7* *Amin*

Which side are you on, Which side are you on?

Don't scab for the bosses
Don't listen to their lies.
Us poor folks haven't got a chance
Unless we organize.
Which side, etc.

Oh, workers can you stand it?
Tell me how you can.
Will you be a lousy scab
Or will you be a man?
Which Side, etc.

They say in Harlan County
There are no neutrals there.
You'll either be a union man
Or a thug for J. H. Blair.
Which side, etc.

My daddy was a miner,
And I'm a miner's son.
And I'll stick with the union
Till every battle's won.
Which side, etc.

A partitura segue o padrão das demais publicadas em *People's Song* e *Sing Out!*, com uma notação simplificada apenas da melodia, com a harmonia indicada pelos acordes.

O fonograma registrado no disco *Talking Union* foi interpretado por Pete Seeger cantando as estrofes e tocando banjo, acompanhado dos demais integrantes do *The Almanac Singers* no refrão, com um coro de vozes que entoam a letra solenemente, com dramaticidade e seriedade, sensação que é intensificada pela tonalidade menor da canção. Não há variação rítmica ou adornos na melodia e harmonia. Trata-se de uma balada, com estilo e andamento tradicionais do gênero.

Ainda em 1941, o *Almanac Singers* gravou mais dois discos com canções tradicionais do repertório folclórico nacional: *Deep sea chanteys and whaling ballads*, com cantigas de marujos e *Sod-Buster Ballads*, com baladas dos primeiros desbravadores do país, pela gravadora *Hazard Reeve's General Records* e produção de Alan Lomax.

De acordo com o biógrafo de Pete Seeger, o historiador Allan Winkler, após o ataque de Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na Segunda Grande Guerra, as canções trabalhistas se tornaram menos populares, com o movimento trabalhista apoiando os esforços de guerra. Assim o grupo deixou de cantar canções como “Talking Union”.¹²

Durante o período da Segunda Grande Guerra havia um bom campo de trabalho para o grupo devido às suas canções antifascistas; seus membros se apresentaram em rádios e até em filiais do Office of War Information.

O historiador Richard Reuss esclarece que em 1942, o Almanac Singers tinha conseguido uma inserção nos meios de comunicação que causou alguns dilemas entre seus membros, uma vez que a presença na mídia comercial era vista como um retrocesso por apologistas da ideologia da “Velha Esquerda”. Os membros nunca chegaram a um acordo sobre o grau de censura e edição que deveria ser aceito em seu material.¹³

Neste período, a grande quantidade de membros do grupo (entre dez e doze) também se tornou um problema, uma vez que havia dificuldade em concordar com questões estéticas, como o fato de alguns membros não saberem tocar e cantar.

A amplitude de membros também causava outros problemas, como a desorganização da agenda de shows. Ao agendar mais de um show para um mesmo dia e horário, o grupo se dividia, gerando desagrado dos contratantes, que não sabiam qual intérprete apareceria no show contratado.

Com a intensificação do clima anticomunista, muitas oportunidades comerciais foram perdidas devido aos vínculos do grupo com o Partido Comunista. Allan Winkler afirma que “as conexões comunistas ajudaram a formar um público, mas também despertaram suspeitas e às vezes hostilidades em face ao crescimento do sentimento anticomunista.”¹⁴ A partir de 1942, o FBI e a Inteligência do Exército adotaram uma postura contrária ao grupo, incentivando críticas na grande imprensa. Desde então, o Comitê de Atividades Antiamericanas listou os integrantes fundadores do grupo, passando a investigar suas carreiras.

Em 1943, Woody Guthrie entrou para a Marinha e, em 1945, foi mandado para o Exército, onde ficou quatro meses em campo de batalha. Também Pete Seeger foi convocado

¹² WINKLER, 2009, p. 32.

¹³ REUSS, 1971, p. 164-165.

¹⁴ Ibid., p. 44-45.

para servir ao Exército, em julho de 1942, impactando negativamente a existência do grupo, que logo foi dissolvido.

Após ser liberado de servir ao Exército em Saipan, em dezembro de 1945, Pete Seeger voltou aos Estados Unidos e logo organizou a reunião de criação da People's Songs Inc. Assim, começou um período de muita atividade para Seeger que, além de dirigir a organização e editar a revista homônima, realizava conferências, compunha, ensinava as canções de seu vasto repertório e fazia shows para financiar a revista. Allan Winkler chama a atenção para o fato de que “ainda que ele estivesse focando seus esforços na People's Songs, Seeger estava fazendo um nome para si próprio como intérprete solo.”¹⁵

Após seu apoio à campanha presidencial de Henry Wallace e com o clima de caça às bruxas aflorando após 1945, estava difícil para Seeger conseguir trabalho remunerado. Em setembro de 1949 uma oportunidade surgiu: se apresentar em um show com Paul Robeson, em Peekskill, Nova Iorque; o objetivo era angariar fundos para a ala do Partido Comunista ligada à causa dos direitos civis.

Peekskill era uma região com grande atividade da Ku Klux Klan, por isso, no dia do show, um grupo destruiu o equipamento de som e agrediu os trabalhadores que estavam preparando o palco, causando seu cancelamento e posterior reagendamento. No dia reagendado, cerca de trezentas pessoas tentaram impossibilitar o evento, mas o público de cerca de duas mil e quinhentas pessoas os impediram. Ao final do show os policiais direcionaram o trânsito para uma avenida estreita, na qual um grupo estava apedrejando os carros dos participantes, com a ajuda dos policiais.

Deste modo, com dificuldades de encontrar trabalho remunerado e com diversos ataques direcionados aos músicos ligados às causas da esquerda, no final dos anos 1940, alguns ex-integrantes do Almanac Singers decidiram criar um novo grupo musical denominado The Weavers, composto por Pete Seeger, Lee Hays, Ronnie Gilbert e Fred Hellerman. O nome do grupo foi tirado de uma peça germânica militante do século XIX, do autor Gerhart Hauptmann.

Pete Seeger e Lee Hays já atuavam juntos desde os anos de 1930 e se juntaram à Fred Hellerman, um recém graduado do Brooklyn College, que esteve presente em diversas reuniões da People's Songs Inc. ao longo dos anos 1940, e Ronnie Gilbert, uma estudante filha de uma mulher membro da International Ladies Garment Workers Union.

¹⁵ REUSS, 1971, p. 48.

O The Weavers interpretava canções acústicas com arranjo simples, com acompanhamento de banjo e violão. Depois de assinarem um contrato com a gravadora Decca, no início de 1950, as gravações foram acompanhadas por orquestras, com um arranjo mais trabalhado. Todavia, nos shows continuavam com o acústico e interpretavam canções próprias, bem como um repertório de folks tradicionais. O repertório era eclético e internacionalista, trabalhando com canções israelenses, sul africanas, americanas e até canções revolucionárias chinesas. As canções afro-americanas insinuavam um compromisso e cooperação com a luta pelos direitos civis, mesmo não expressando explicitamente uma militância. A historiadora Gillian Mitchell afirma que o grupo era, ao mesmo tempo, politizado e de entretenimento.¹⁶

Ao longo dos anos 1950, o grupo contribuiu muito para uma profissionalização do intérprete de folk. O primeiro *single* gravado apresentava a canção israelita “Tzena, Tzena” em um lado e “Goodnight, Irene” do outro lado. Esta canção, composta por Leadbelly, popularizou o autor e alcançou o primeiro lugar nas paradas de sucesso durante vinte e cinco semanas, tendo vendido 250.000 cópias da partitura e 500.000 cópias da gravação. E a canção “Tzena, Tzena” alcançou o terceiro lugar no ranking das rádios. Estima-se que em 1952, o The Weavers tenha vendido quatro milhões de cópias de discos, tornando-se, durante a década de 1950, o grupo de maior sucesso comercial relacionado ao repertório folk.

No início da carreira o grupo foi contratado pela casa noturna Village Vanguard para ganhar 200 dólares por semana, mais hambúrgueres grátis, após a grande inserção nos meios de comunicação chegaram a ser cotratados por 4.000 dólares por semana.

Com o aumento da popularidade, o grupo sentiu a necessidade de ter um produtor que os gerenciasse e o escolhido foi Harold Leventhal, que sugeriu trocar os trajes simples, calça jeans e camisetas, usados nos shows desde os tempos do Almanac Singers, para smokings, fato que incomodou Pete Seeger, mas que foi aceito.

O grupo tinha dificuldade em explicar o sucesso à luz de suas ideias políticas, mas suas conquistas encorajaram outros músicos folk a ampliar seu público ao longo das próximas décadas.

¹⁶ MITCHELL, Gillian. **The North American folk music revival: nation and identity in the United States and Canada: 1945-1980.** Burlington: Ashgate, 2007.

Durante o período de perseguição e censura aos comunistas, diversos intérpretes de folk foram convocados a prestar depoimento no Comitê de Atividades Antiamericanas, que investigava a “ameaça vermelha” dentro dos Estados Unidos. O famoso intérprete e ator contratado pela 20th Century Fox, Burl Ives, denunciou alguns amigos em seu testemunho, a fim de conseguir manter seus contratos com gravadoras.

Em 06 de fevereiro de 1952, o artista e produtor Harvey Matusow testemunhou frente ao Comitê, afirmando que três dos quatro integrantes do The Weavers mantinham relações com o Partido Comunista, acusando-os de recrutar seu público para o Partido. Deste modo, no período macarthista, seus integrantes entraram para a lista negra do governo e foram perseguidos, com contratos em rádios e televisão e shows sendo cancelados após muitas críticas em jornais e revistas da grande imprensa. Com tais dificuldades em seguir com a carreira, o grupo foi dissolvido em 1952.

Em 1955, The Weavers se reuniu novamente para um show natalino no Carnegie Hall e decidiu continuar com a carreira. Desde seu fim, Ronnie Gilbert tinha mudado para Los Angeles com seu marido para cuidar de seu filho pequeno; Fred Hellerman estava se dedicando a estudar teoria e harmonia, bem como atuava como produtor e arranjador; Lee Hays se dedicava a escrever anúncios publicitários e histórias para Ellery Queen’s Mystery Magazine.

Cansado das exaustivas tournées, Pete Seeger deixou o grupo em 1957 e foi substituído por Eric Darling. Um dos motivos que o levou a deixar o grupo foi o desejo de não apenas fazer shows, mas ensinar o repertório folk em escolas, igrejas e acampamentos de verão. Em sua biografia intitulada *To everything there is a season: Pete Seeger and the power of song*, Pete afirmou:

Eu não queria uma carreira comercial. Eu acreditava que os bares noturnos eram lugares tolos onde as pessoas iam ficar bêbadas. As pessoas saíam para esquecer seus problemas. Eu queria resolver os problemas com a minha música. Eu não queria que as pessoas esquecessem seus problemas.¹⁷

Em agosto de 1955, quando Pete foi intimado para depor frente ao Comitê de Atividades Antiamericanas, ele consultou um advogado e acabou se negando a responder as

¹⁷ WINKLER, 2009, p.71. Original: “ I didn’t want a commercial career. I looked upon nightclubs as foolish places where people got drunk. People went away to forget their troubles. I wanted to see if we could solve our troubles with my songs. I didn’t want people to forget their troubles”.

perguntas do Comitê. Um ano após esta audiência, em 25 de julho de 1956, o Senado acusou Pete Seeger de desacato. Nove meses depois, em 26 de março de 1957, um júri federal o indiciou por dez acusações de desacato, três dias depois ele alegou ser inocente e foi liberado sob fiança. O júri exigiu que ele obtivesse permissão cada vez que desejasse sair de Nova Iorque, um problema para um músico com uma agenda de shows por todo o país. Posteriormente, seu advogado conseguiu que a corte aceitasse apenas uma notificação da viagem. O julgamento começou em 27 de março de 1961 e Pete Seeger foi julgado culpado, com uma sentença de um ano de prisão, sem direito a pagar fiança. O advogado de defesa apelou para que a corte aceitasse a fiança e então, depois de algumas horas na cadeia, Pete foi solto, tendo seu caso arquivado em 1962.

As trajetórias artísticas destes intérpretes e compositores demonstram que seu engajamento político foi expresso nas canções, na vida particular e nos escritos publicados em diversos suportes, entre eles as revistas *People's Song* e *Sing Out!*, uma vez que todos contribuíram como colaboradores ou editores ao longo dos anos 1940 e 1950.

Uma característica que também uniu tais personagens, criando uma rede em seu entorno, foi seu envolvimento com Moses Asch e a gravação de suas canções na Folkways Records.

Um dos primeiros intérpretes a gravar na Folkways foi Woody Guthrie, em uma sessão que resultou no registro das canções “Ain't it Hard” e “Pretty Gals”. Em 1951, Guthrie participou de algumas sessões de gravação coletiva que resultou em dois álbuns lançados por Asch no mesmo ano: *Lonesome Valley: a collection of American folk music*, junto com Pete Seeger, Lee Hays e Tom Glazer, e *Songs to Grow On, v.3: American work songs*, também com Pete Seeger, Bill Bonyon, Sam Eskin, McClintock, Cisco Houston e Leadbelly, com canções sobre mineiros, caubóis, lenhadores, pescadores e fazendeiros.

Em 1956, Moses lançou o álbum *Bound for Glory: Songs and Stories of Woody Guthrie*, com canções compostas e interpretadas pelo artista e produzido por Millard Lampell. O disco apresenta onze faixas e no encarte há um texto introdutório escrito por Lampell, as letras das canções e textos de Guthrie introduzindo algumas letras. Em seu texto Lampell afirma que as canções de Woody têm o ritmo do trabalho, com o eco da raiva contra a pobreza e a mesquinhez. “As canções são preenchidas com a determinação de um povo que muito suporta”.

A sétima faixa do disco apresenta a canção “This land is your land”, uma das canções mais conhecidas, gravadas e interpretadas do repertório folk estadunidense. O compositor modificou a letra diversas vezes ao longo do tempo, acrescentando ou substituindo alguns versos com conteúdo político mais explícito, que foram retirados das gravações e impressões.

A primeira versão da letra foi escrita como uma resposta à canção “God Bless America”, que tocava muito nas rádios no final dos anos 1930, interpretada pela cantora popular Kate Smith. O primeiro título criado por Guthrie foi “God Blessed America for Me”, referindo-se sarcasticamente à canção de Kate, mas, posteriormente, a renomeou “This land is your land”.

A letra de Woody Guthrie é simples e objetiva, expressando sua crença na necessidade de uma ênfase da população pobre e trabalhadora na história do país. No texto publicado no encarte do disco lançado pela Folkways, Woody afirma o seguinte:

Eu odeio canções que te fazem pensar que você não é bom o suficiente. Eu odeio canções que te fazem pensar que você nasceu apenas para perder. Que está prestes a perder. Que não é bom para ninguém. Que não é bom para nada. Porque você é ou muito velho, ou muito novo, ou muito gordo, ou muito magro, ou muito feio, ou muito isso, ou muito aquilo. Canções que te põem pra baixo ou canções que caçoam de você por conta da sua má sorte ou sua trajetória difícil, eu combaterei esse tipo de canções até meu último suspiro, minha última gota de sangue. Eu cantarei canções que provarão que este é o seu mundo e que se ele foi duro com você e deu muitas voltas, não importa quão forte ele te pôs pra baixo, não importa qual cor ou de que tamanho você é, do que você é feito, eu cantarei canções que te farão orgulhar de si próprio e de seu trabalho. E as canções que eu canto são compostas, na maioria, por todos os tipos de pessoas, assim como você.¹⁸

Esse texto está intimamente conectado com as ideias desenvolvidas em “This land is your land”¹⁹, principalmente em seu texto original que continha os versos *Was a high wall there that tried to stop me, A sign was painted said: Private Property, But on the back side it*

¹⁸ Original: "I hate a song that makes you think that you're not any good. I hate a song that makes you think that you are just born to lose. Bound to lose. No good to nobody. No good for nothing. Because you are either too old or too young or too fat or too slim or too ugly or too this or too that. Songs that run you down or songs that poke fun at you on account of your bad luck or your hard traveling. I am out to fight those kinds of songs to my very last breath of air and my last drop of blood. I am out to sing songs that will prove to you that this is your world and that if it has hit you pretty hard and knocked you for a dozen loops, no matter how hard it's run you down and rolled over you, no matter what color, what size you are, how you are built, I am out to sing the songs that make you take pride in your self and in your work. And the songs I sing are made up for the most part by all sorts of folks just about like you".

¹⁹ Disponível no CD anexo.

didn't say nothing — *This land was made for you and me* (Havia um muro alto que tentava me parar, Uma placa estava pintada: Propriedade Privada, Mas do lado de trás não dizia nada- Esta terra foi feita para você e para mim), que não foram gravados no disco *Bound for Glory*, que apresenta a seguinte letra:

This land is your land This land is my land
From California to the New York island;
From the red wood forest to the Gulf Stream waters
This land was made for you and Me.

As I was walking that ribbon of highway,
I saw above me that endless skyway:
I saw below me that golden valley:
This land was made for you and me.

I've roamed and rambled and I followed my footsteps
To the sparkling sands of her diamond deserts;
And all around me a voice was sounding:
This land was made for you and me.

When the sun come shining, then I was strolling
In wheat fields waving and dust clouds rolling;
The voice was chanting as the fog was lifting:
This land was made for you and me.²⁰

Essa letra impressa no encarte do disco *Bound for Glory* foi publicada na revista *Sing Out!*, junto com sua partitura, no exemplar número sete do quarto volume, de 1954.

A melodia utilizada como base para a canção é similar à melodia de um hino da igreja Batista chamado “Oh, My loving brother”, gravado pela Carter Family com o título “When the world’s on fire”, nos anos 1930. Woody interpretou a canção de forma simples, esteticamente também se opondo à gradiloquência vista em “God bless America”, cantando a letra com o acompanhamento de um violão, utilizando uma sequência simples de acordes da tonalidade – I- IV- V- com rimas simples e a métrica memorável, característica das antigas baladas folk.

²⁰ Tradução livre da autora: Esta terra é sua terra, esta terra é minha terra, Da Califórnia à Ilha de Nova York, Da floresta de madeira vermelha para as Correntes do Golfo, Esta terra foi feita para você e para mim/ Enquanto eu andava por aquela faixa da rodovia, Eu vi acima de mim o céu infinito, Eu vi abaixo de mim o vale dourado, Esta terra foi feita para você e para mim/ Eu vagava sem destino e seguia meus passos, Para as areias brilhantes dos seus desertos de diamante, E em volta de mim uma voz estava soando, Esta terra foi feita para você e para mim/ Quando o sol apareceu brilhando, e eu estava passeando, E os campos de trigo ondulando e as nuvens de poeira rolando, Conforme a fumaça se levantava uma voz cantava, Esta terra foi feita para você e para mim.

Existem inúmeras regravações e diferentes versões desta canção desde sua primeira gravação, com artistas como Pete Seeger, Bob Dylan, The Kingston Trio, Trini Lopez, Peter, Paul and Mary, The Seekers e Bruce Springsteen.

Outro intérprete que manteve estreitas relações com Moses Asch foi Pete Seeger, que gravou muitas canções com Asch de 1945 até 1960, quando assinou com a gravadora Columbia.

Em muitos discos ele apenas tocou banjo para outros intérpretes como em *Bill McAdoo Sings with Guitar*, gravado em 1960 com interpretações de Bill McAdoo de canções sobre o Movimento Pelos Direitos Civis, ou os discos *German Folk Songs*, gravado em 1954 pela intérprete Martha Schlamme e *Jewish Children's Songs and Games*, gravado em 1957 por Ruth Rubin.

Em alguns discos lançados pela Folkways, Pete Seeger apenas fez a produção, direção ou arranjo, como em *Camp Songs: The Song Swappers*, gravado em 1955. O disco apresenta canções cantadas por crianças de seis a onze anos em acampamentos de verão. Outros dois discos que produziu foram *Kim Loy Wong and his Wiltwyck Steel Band*, gravado em 1959, com performances do percussionista de Trinidad que mistura ritmos como samba e rumba, com canções populares americanas como gospel e folk, e *Russian Folk Songs: songs and dances of Central Russia*, de 1954, interpretado por Piatnitsky Chorus and Orchestra.

Pete também participou de vários discos coletivos produzidos por Moses Asch, como *Lonesome Valley: a collection of American folk music*, de 1951, junto com Guthrie, Lee Hays e Tom Glazer, *Songs of the Civil War*, gravado em 1960 com o grupo New Lost City Ramblers, Hermes Nye, Cisco Houston, Sandy Ives entre outros, e *Songs to Grow on, v.2 e 3: school days*, de 1951, junto com Charity Bailey, Leadbelly, Adelaide Van Way e Cisco Houston.

Outros discos lançados por Asch com Seeger são gravações de alguns de seus shows, como os álbuns *Pete Seeger and Sony Terry at Carnegie Hall*, de 1958 e *Pete Seeger at the Village Gate with Memphis Slim and Willie Dixon*, de 1960.

Também foram lançados discos com Seeger ensinando técnicas de como tocar banjo e violão, como em *Folksinger's Guitar Guide, v.1: an instruction record*, de 1955 e *How to play the 5-string banjo*, de 1954, disco este originado de seu livro/manual, publicado em 1948.

Contudo, tais discos representam uma pequena parte da produção de Pete Seeger junto com Moses Asch, se levarmos em conta sua extensa discografia composta de discos solo com canções de sua autoria e do repertório folk dos Estados Unidos e diversos outros países. Alguns exemplos são *American Ballads*, de 1957, com baladas de sua autoria, a série de quatro volumes, lançada entre 1957 e 1961, chamada *American Favorite Ballads*, o disco *Champlain Valley Songs*, de 1960, com canções da área de fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá, na região das montanhas de Adirondack, em Nova Iorque, selecionadas de uma coleção de baladas e country do Norte, compiladas pela historiadora Marjorie Porter, interpretadas em inglês e francês. Em 1954 também foram lançados *Frontier Ballads*, com canções dos primeiros imigrantes, colonos e trabalhadores do país, e *The Pete Seeger Sampler*, com Pete tocando vários instrumentos e canções.

Em 1955, Moses Asch relançou o disco *Talking Union*, do grupo Almanac Singers, acrescentando outras canções sindicais interpretadas pelo coral Song Swappers. No quarto número do quinto volume de Sing Out!, Irwin Silber escreveu um texto sobre este álbum, elogiando o trabalho dos compositores e intérpretes, bem como de Moses Asch, por ter relançado o disco.

Asch trabalhou com muitos artistas que integraram o corpo de diretores da People's Songs como Millard Lampell, Tom Glazer, Bess Hawes, Alan Lomax. Peter Goldsmith afirma que há registros nos arquivos da Folkways da assinatura da revista por Moe.²¹ Asch promoveu seus discos na revista e sua colaboração foi agradecida no exemplar comemorativo de 3 anos de aniversário, de 1949.

Em 1958, Moses Asch contratou Irwin Silber para trabalhar como uma espécie de *promoter* de sua gravadora. Irwin Silber nasceu em 1925, filho de pais judeus, cresceu no Lower East Side de Manhattan, em uma atmosfera política da “Velha Esquerda” desenvolvida pela relação dos pais com o Partido Comunista. Durante a infância e adolescência participou de muitos acampamentos infantis ligados ao Partido como o Camp Wo-Chi-Ca. Irwin foi um jovem precoce que pulou várias séries escolares, terminou o Ensino Médio com 15 anos e, desde então, integrou diversas organizações de esquerda: foi presidente da Associação dos Estudantes Americanos (ASU), membro da Liga Jovem Comunista (YCL) e da Juventude Americana para a Democracia (AYD). Entre 1941 e 1945 se formou em História Americana e

²¹ GOLDSMITH, Peter D. **Making people's music**: Moe Asch and Folkways Records. Washington: Smithsonian Institution, 1998. p. 175.

Inglesa no Brooklyn College, em 1943, com 18 anos, se filiou ao Partido Comunista e, em 1949, se tornou organizador da Seção Musical da Divisão Cultural do Partido.

Em 1958, quando foi trabalhar com Asch, Silber já tinha 10 dez anos de experiência como administrador. Em julho de 1947, foi escolhido como o diretor executivo da People's Songs e, quando esta foi sucedida pela Sing Out!, continuou no comando.

Silber escrevia para o Daily Worker e trabalhava como redator para uma editora, até sua intimação pelo Comitê de Atividades Antiamericanas em 1952. Depois disso, não conseguiu mais trabalho na grande imprensa, dedicando-se apenas à Sing Out!.

A condição para trabalhar em período integral com Moses foi continuar com a Sing Out!, ao que Asch não só acordou, como também cedeu o espaço e se tornou um parceiro da revista. A Folkways muito se beneficiou com esta parceria no sentido de divulgar seus discos, num momento em que sua concorrência aumentava, com a atuação de outras gravadoras dedicadas ao folk como Elektra, Vanguard, Prestige e Riverside.

4.2 A canção como plataforma de ação política, ajudando a consolidar os direitos civis.

Já vimos nos capítulos anteriores que os personagens ligados à revistas People's Song e Sing Out! e à gravadora Folkways participaram ativamente na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, contribuindo com sua presença em diversos eventos, e com a divulgação de informações e canções. Todavia, ainda se faz necessário demarcar a forte presença do folk nas manifestações ocorridas ao redor do país, nas reuniões de líderes do movimento, bem como sua circulação entre distintos grupos e suportes musicais, a fim de demonstrar que, se houve algo único em meio às distintas manifestações ocorridas, foi a música, que deu suporte ao ideal de união, liberdade igualdade e fraternidade.

Na obra intitulada *Civil rights chronicle: the African-American struggle for freedom*, de 2003, organizada por Clayborne Carson, ativo participante do Movimento Pelos Direitos Civis e fundador e diretor do Martin Luther King Jr. Papers Project, na Universidade de Stanford, afirma-se que não há um consenso entre os historiadores sobre as exatas origens do Movimento:

Historiadores continuam a debater as exatas origens do moderno Movimento Pelos Direitos Civis. Muitos apontam o boicote de ônibus de Montgomery em 1955-56 e a emergência de Martin Luther King Jr. Outros apontam para a decisão de Harry Truman de integrar as forças armadas dos Estados Unidos, em 1948 ou a inclusão de Jackie Robinson²² no entretenimento americano, em 1947. Poucos notam a mudança demográfica e o início dos avanços econômicos que acompanharam a Segunda Grande Imigração e a Segunda Guerra Mundial. Para muitos historiadores, no entanto, nenhum evento no século XX foi um pivô para a causa dos direitos civis como a decisão Brown.²³

Como podemos observar, todos os eventos citados ocorreram antes da década de 1960, entretanto, as obras sobre a história do Movimento não aprofundam um estudo detalhado dos anos 1940 e 1950.

É importante esclarecer que, desde o século XIX, houve focos de resistência contra o sistema de *apartheid* ao qual a população afro americana dos Estados Unidos era submetida, com a divisão em bairros separados, escolas separadas, lugares marcados no transporte público, nos cinemas, em teatros, bebedouros e restaurantes separados, e mesmo a proibição de dirigir a palavra aos brancos, fato que poderia causar a intervenção da Ku Klux Klan.

O sociólogo Andrea Semprini esclarece que o fundamento do racismo antinegro nos Estados Unidos nunca foi apenas econômico ou de classe, mas cultural.

Isso é confirmado pela violência com que os partidários da supremacia branca e da segregação se batiam para privar os negros de dois direitos fundamentais que teriam contribuído para superar sua marginalidade socioeconômica e sua sujeição política: o direito à educação e ao voto. Quando o movimento pelos direitos civis implodiu as bases legais do *apartheid*, a resistência e os atos de intimidação se dirigiram contra a inscrição dos negros para o exercício do direito de voto e contra a admissão de estudantes negros nas universidades reservadas aos brancos. O objetivo era claramente impedir o acesso dos negros à cidadania e à igualdade de direitos que, no entanto, é parte integrante do sonho americano.²⁴

²² Jackie Robinson foi o primeiro jogador de beisebol afro americano da Major League Baseball, inserido na Liga em 15 de abril de 1947.

²³ CARSON, Clayborne (Consult.). **Civil rights chronicle: the African-American struggle for freedom.** Illinois: Legacy, 2003. p. 108. Original: “Historians continue to debate the exact origins of the modern Civil Rights Movement. Many points to the Montgomery bus boycott in 1955-56 and the emergence of Martin Luther King, Jr. Others point to Harry Truman’s order to integrate the U.S. Armed Forces in 1948 or Jackie Robinson’s inclusion in America’s pastime in 1947. A few note the demographic shift and starting economic advancements accompanying the Second Great Migration and World War II. For most historians, however, no event in the 20th century was as pivotal to the civil rights cause as the *Brown* decision”.

²⁴ SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo.** Bauru: EDUSC Ed., 1999. p. 19.

Desde a criação da primeira Ku Klux Klan, em 1865, uma das preocupações de seus integrantes era não permitir que afro americanos recém libertos tivessem direito de voto, embora, desde 1787, a Constituição garantisse direitos fundamentais a todos os cidadãos, que eram negados com base em legislações estaduais.

Uma das primeiras organizações que direcionou as ações de resistência ao sistema de *apartheid* foi a National Association for the Advancement of Colored People – NAACP (ou Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor – ANAPC, em português), uma das mais importantes e maiores organizações dedicadas à luta pelos direitos civis afro americanos, até os dias atuais, fundada em 12 de fevereiro 1909. A organização foi criada por um grupo de liberais brancos, que incluía Mary White Ovington e Oswald Garrison Villard, em resposta à violência praticada contra afro americanos. De acordo com a própria NAACP, na primeira reunião agendada para discutir uma justiça racial, havia cerca de sessenta pessoas, das quais apenas sete eram afro americanas, incluindo W.E.B. Du Bois, Ida B. Wells-Barnett e Mary Church Terrell.²⁵

O principal objetivo da organização era assegurar a todas as pessoas os direitos afirmados na décima terceira, décima quarta e décima quinta emendas da Constituição dos Estados Unidos, que garantia acabar com a escravidão, proporcionar proteção igual e sufrágio universal masculino.

Desde 1939, a NAACP conduzia o Fundo de Defesa Legal, uma ala ativa na luta contra o preceito de “Separados, mas Iguais”. A organização ganhou diversos casos na Suprema Corte, como *Lane v. Wilson* de 1939 (contra uma lei de Oklahoma que restringia o voto negro), *Mitchell v. United States* de 1941 (contra uma lei de Arkansas que proibia negros de dirigir trens), *Morgan v. Virginia* de 1946 (contra uma lei da Virginia que negava às mulheres negras o direito de sentar-se no assento de sua escolha em ônibus interestaduais). No que toca à segregação na educação, a NAACP esteve envolvida nos casos *Sweatt v. Painter*, *McLaurin v. Oklahoma State Regents for Higher Education* e *Brown v. Board of Education of Topeka*, entre outros.

Ao longo dos anos de existência, o número de membros da organização aumentou, bem como ocorreu a criação de outras organizações orientadas à luta pelos direitos civis, levando as lutas, que antes eram travadas nas Cortes de Justiça, para espaços mais abrangentes, como as ruas do país. Assim, na década de 1950, ocorreram manifestações que

²⁵ Site oficial da NAACP. < <http://www.naacp.org/pages/naacp-history.>>.

se tornaram grandes eventos da história nacional, com a participação de muitas pessoas e a cobertura da mídia, que levava as informações de Norte a Sul. Foram formados diversos grupos oriundos das igrejas e instituições educacionais, que se dedicavam a lutar organizando passeatas, pressionando o Congresso Nacional para obterem direito de voto, bem como uma efetiva integração, que começasse em escolas, igrejas e locais públicos em níveis municipais, estaduais e regionais. Algumas dessas organizações foram a Montgomery Improvement Association (MIA), a Alabama Christian Movement for Human Rights (ACMHR), a United Christian Movement Inc. (UCMI) de Louisiana e a Southern Christian Leadership Conference (SCLC).

Alguns dos eventos da década de 1950 foram o processo judicial de 1954, conhecido como *Brown X Board of Education (Conselho de Educação) de Topeka*, no estado do Kansas, um segundo caso chamado *Brown X Board of Education II*, de 1955, no qual a Suprema Corte declarou que todas as escolas deveriam deixar de separar brancos e afro americanos o mais rápido possível. Todavia, as mudanças esperadas não aconteceram rapidamente, com muitas escolas negando a integração. Outro evento foi a aprovação pelo Congresso Nacional da Lei dos Direitos Civis de 1957, que dava ao Departamento de Justiça o poder de arquivar processos, tanto contra leis estaduais ou municipais, que fossem prejudiciais aos direitos civis de afro americanos. Os boicotes de ônibus de Montgomery e Baton Rouge também foram ações significativas para essa luta por ações diretas e pelo sistema legal.

Em 1953, os afro-americanos de Baton Rouge, na Louisiana, formularam uma petição à Câmara Municipal para modificar a política de funcionamento do transporte público municipal, visando acabar com a segregação nos ônibus. Quando a Câmara deu um parecer favorável à petição, os motoristas dos ônibus decidiram ignorar a decisão e os afro-americanos organizaram um boicote aos ônibus da cidade que só terminou após a revogação da legislação segregacionista do transporte municipal.

Em dezembro de 1955, na cidade de Montgomery, no Alabama, uma costureira afro americana chamada Rosa Parks, sentou-se nos bancos da frente de um ônibus municipal recusando-se a ceder o lugar a uma mulher branca. Após este ato Rosa foi presa, julgada e condenada. Tais acontecimentos deflagraram uma onda de manifestações de apoio e revolta, além do boicote da população aos transportes urbanos que durou 386 dias, acabando apenas com a revogação da legislação segregacionista nos ônibus de Montgomery. Neste evento a

Comunidade Judaica de Montgomery e muitos simpatizantes brancos de classe média aderiram às manifestações.

As diversas manifestações pelos direitos civis de Norte a Sul do país tiveram particularidades locais, de acordo com as estratégias escolhidas pelas lideranças locais, mas, algo que esteve presente em todos os eventos foi a música, que informava, inspirava, incentivava, acalmava ou agitava os ânimos dos participantes.

Em 1989, Pete Seeger e Bob Reiser lançaram o livro intitulado *Everybody says freedom: a history of the Civil Rights Movement in songs and pictures*, no qual ambicionam apresentar uma história do Movimento Pelos Direitos Civis por meio de suas músicas. O livro traz 39 partituras de canções com suas letras, bem como diversas fotografias, breves biografias e testemunhos de pessoas que participaram de eventos do Movimento, tanto alguns de seus líderes, como pessoas comuns, que integraram a massa de manifestantes. O interessante destes testemunhos é que todos afirmam que as canções foram um importante “motor” das manifestações, gerando um sentimento de unidade e fortalecendo a crença na vitória das lutas travadas. O livro aborda desde os boicotes de ônibus de 1955, até a morte de Martin Luther King Jr., em 1968.

Tendo estudado em colégios segregados da classe média alta, Pete Seeger conheceu poucos afro americanos em seus anos escolares. Apenas quando abandonou Harvard e foi morar em Nova Iorque, ele tomou conhecimento dos horrores da segregação e dos linchamentos. Até então, suas preocupações sociais estiveram ligadas ao movimento trabalhista e ao Partido Comunista, mas, quando tomou contato com a causa dos direitos civis, aderiu a mais esta bandeira de luta. Allan Winkler afirma que quando Seeger leu sobre o boicote de ônibus em Montgomery no jornal New York Times, ele ficou intrigado com o movimento musical que estava ocorrendo e questionou o repórter sobre um possível contato com os organizadores do movimento. Então, Pete teria escrito à Montgomery Improvement Association solicitando cópias das canções, no que foi logo atendido por E. D. Nixon, responsável pelo escritório da NAACP que organizava os boicotes. Um ano depois ele conheceu Martin Luther King Jr. na Highlander Folk School e começou a participar ativamente de diversas manifestações pelos direitos civis.²⁶

²⁶ WINKLER, 2009, p. 96-97.

A Highlander Folk School²⁷ foi criada em 1932, em New Market, Tennessee, por Miles Horton e Don West, com o objetivo de amparar iniciativas dedicadas à educação de homens e mulheres ligados ao movimento trabalhista do país, mantendo estreitas conexões com o CIO. Nos anos 1950, com o clima anticomunista aflorado, muitos sindicatos afastaram-se da escola, pois temiam serem identificados com sua ideologia de esquerda. Assim, os diretores da escola decidiram que seus esforços seriam direcionados à luta contra o racismo no país, tornando o local disponível para reuniões, palestras, cursos, com material de apoio, como a biblioteca, para as organizações que lutavam pela causa dos direitos civis.

Pete Seeger esteve presente em muitos eventos em prol dos direitos civis de Norte a Sul do país. Em sua biografia, *To everything there is a season: Pete Seeger and the power of song*, sua esposa, Toshi Seeger, afirma que, dos 365 dias de um ano, Pete passava apenas cerca de 90 deles em sua própria casa, com a esposa e os filhos. Ele esteve presente em marchas em Nova Iorque, Newark, Nova Jersey, Chicago, Washington D. C., Albany, Alabama, Montgomery e até em Winnipeg, no Canadá. Também participou do Mississippi Summer Freedom Project, organizado pela Student Nonviolent Coordinating Committee - SNCC, que enviava voluntários para os estados mais intensamente segregados, a fim de ajudarem nas lutas locais. Seeger também se somou aos Freedom Riders (Cavaleiros da Liberdade), grupos de jovens, intelectuais, artistas, religiosos e músicos que saíam do Norte do país em caravanas em direção ao Sul, com o objetivo de pressionar as autoridades locais.

Em 1958, Pete gravou o álbum *Gazette, vol.1*, pela gravadora Folkways, com produção de Irwin Silber. O disco apresenta onze canções do lado A e nove canções do lado B, todas interpretadas por Pete.

A capa do disco apresenta uma ilustração com Pete Seeger tocando seu banjo ao lado de uma edição de uma gazeta de notícias que afirma conter uma “coleção de *topical songs*, antigos e novos, sem uma direção ou pressão quanto ao seu conteúdo”. Esta “gazeta” apresenta diversas frases e trechos de distintos autores, como a frase de um ditado ateniense: “... o preço da felicidade é a liberdade, e o preço da liberdade é um coração valente”, ou a frase supostamente atribuída a Benjamin Franklin: “Sem liberdade de pensamento, não pode haver coisas como a sabedoria: e nem coisas como a Liberdade pública, sem liberdade de expressão. Este é um direito de todo homem, que não deve ter limites, a menos que lesione a outros”.

²⁷ Em 1963 seu nome foi mudado para Highlander Folk Center.

FIGURA 20- Capa do álbum *Gazette*, vol. 1.



Essa capa representa bem as armas utilizadas por artistas ligados ao folk que se engajaram nas lutas por igualdade e direitos civis das minorias nacionais: a música e a escrita. Tais artistas apreenderam que cada uma dessas linguagens poderia atingir públicos específicos, e sua junção contribuía para uma amplitude do alcance das ideias difundidas.

No texto introdutório às canções, presente no encarte do disco, Irwin Silber afirma que enquanto os livros proporcionam as datas e os lugares dos acontecimentos que moldaram o mundo, as canções folk ajudaram a entender a vivência dos homens que fizeram a história, uma vez que tais canções comentam os eventos ou falam das personalidades envolvidas.

As canções apresentadas no disco tratam de assuntos como o assassinato de Pretty Boy Floyd, ou os episódios em Little Rock, em 1957, quando os nove estudantes afro americanos que conseguiram nas cortes o direito de estudar na Escola Central da cidade, foram impedidos de assistir às aulas, até a intervenção do presidente com o envio de tropas federais. Trata-se,

ainda, da violência praticada pela Ku Klux Klan, e do alto custo de vida no período. As canções são acompanhadas por cópias de notícias publicadas nos jornais da época sobre os assuntos tratados. Irwin também esclarece que muitas das canções foram publicadas pela revista *Sing Out!*.

Um segundo volume do *Gazette* foi lançado em 1961, pela Folkways. Nos encartes dos dois discos Moses Asch publicou uma nota de esclarecimento, afirmando:

Eu sempre acreditei que é tarefa e privilégio de editores de materiais que alcançam um grande público disponibilizar ao público a mais ampla variedade de pontos de vista e opiniões possível – sem a mão pesada da censura, ou a imposição do ponto de vista editorial. Em meu ponto de vista, a gravadora Folkways e Pete Seeger, colaboraram neste álbum de canções políticas contemporâneas, a crença na completa documentação da vida americana, faz o lançamento deste material nossa responsabilidade. Para àqueles que acreditam na liberdade de expressão e não censura, não apenas de suas próprias crenças, mas da opinião e ideias de outros, eu dedico este álbum.²⁸

Deste modo, Moses Asch e Pete Seeger estavam se posicionando contra a censura e favoráveis à liberdade, em todas as suas formas possíveis, de acordo com suas participações e apoio à luta pelos direitos civis.

Outro exemplo de disco com conteúdo engajado na causa dos direitos civis, lançado pela Folkways, em 1960, foi o *Songs of the American Negro Slaves*, com performances de Michel LaRue. O disco contém 14 gravações no lado A e 16 gravações no lado B. Há canções de trabalho, religiosas, canções de lamentação, esperança e canções para brincadeiras.

No livreto que acompanha o disco, há notas para cada canção escritas pelo próprio intérprete, bem como as letras das canções. Há também, dois ensaios, um escrito por John Hope Franklin, que trata das complexas características das canções afro americanas, e outro escrito por Ralph Knight, intitulado *American Negro Slavery*, que trata da economia escravista e da exploração de afro americanos nos Estados Unidos. Tanto os ensaios quanto as notas das canções enriquecem as gravações ao aprofundar questões musicais, históricas e

²⁸ Original: “I have always believed that it is the duty and privilege of publishers of materials that reach a wide audience to make available to the general public as great a variety of points of view and opinions as possible -- without the heavy hand of censorship or the imposition of the publishers' editorial view. It is with this point of view that Folkways Records and Peter Seeger have collaborated on this new album of contemporary topical and political songs - - believing that the complete documentation of American life makes the issuance of such material our public responsibility. To those who believe in the free and uncensored expression of not only their own beliefs, but the opinions and ideas of others, I dedicate this album”.

inserir opiniões pessoais dos autores ao tema do disco. A principal proposta da obra é mostrar que, através da música, os escravos expressavam seu posicionamento frente à opressão, seja por meio de lamentações e protestos, ou utilizando as canções para o reconforto.

Em seu ensaio, John Hope Franklin afirma:

Canções como estas permanecerão uma parte importante da herança cultural da América porque elas cresceram na real, terrível e significativa experiência das pessoas que primeiro as cantaram. Elas vieram do coração, e sua sinceridade as dá, não apenas fidelidade, mas integridade. Elas sofreram, é claro, muitas modificações nas mãos dos arranjadores modernos, e embora estas mudanças tenham as violentado, é difícil destruir sua originalidade e sabor. São estas qualidades que ganharam pra elas um lugar entre as melhores canções ou pessoas do mundo.²⁹

Estas palavras ganham ainda mais relevância se levarmos em consideração o fato de que seu autor é um historiador estadunidense afro americano, dedicado à história da escravidão e da luta contra ela no país. John Hope Franklin foi professor emérito de várias universidades, entre elas a Duke University, bem como presidente da American Studies Association (1967), da Southern Historical Association (1970), da United Chapters of Phi Beta Kappa (1973-76), da Organization of American Historians (1975), e da American Historical Association (1979). O autor também recebeu diversos prêmios, como a Presidential Medal of Freedom, a maior honraria civil dos Estados Unidos. Atualmente existe um centro que leva seu nome dedicado a programas de estudo que apoiam a ideia de que o conhecimento deve ser partilhado.

No segundo ensaio, de Ralph Knight, o autor traça um breve histórico da escravidão afro americana no país:

²⁹ Original: “Songs such as these will remain an important part of the cultural heritage of America because they have grown out of the real and terribly significant experiences of the people who first sang them. They came from the heart, and their sincerity gives them not only fidelity but integrity. They have, of course, undergone many modifications at the hands of modern arrangers, but although such changes have, at times, done violence to them, it is difficult to destroy their freshness and their flavor. It is these qualities that have won for them a place among the great songs of the peoples of the world”.

A escravidão vem primeiro à mente como um sistema de degradação humana. É uma história, primeiro de tudo, de um povo retirado de seus lares, algemado, e trazidos por milhares de milhas para um novo continente, para trabalhar como bestas, para ser privado de qualquer direito, para ser açoitado e torturado, e para lutar, se organizar e lutar pela liberdade. Seu trabalho foi a base da criação de grandes iniciativas agrárias, mas eles foram roubados e enganados a respeito de qualquer recompensa sobre a riqueza acumulada nas mãos de seus superiores.³⁰

Deste modo, por meio de discos como esses, compreendemos o quanto a gravadora se posicionou frente à questão dos direitos civis, publicando canções e textos contrários à história da escravidão no país e à privação de direitos a afro americanos.

Outro disco significativo lançado pela Folkways, em 1960, foi *South African Freedom Songs*, com canções interpretadas no dialeto zulu por Pete Seeger, Robert Harter, Guy Carawan, Ned Wright e Garret Morris. No encarte do disco, Pete afirma que as canções foram ensinadas ao grupo por Mary Louise Hooper, por meio de uma fita gravada por membros do Congresso Nacional Africano quando de seu retorno da África, em 1959, após ter sido expulsa pelo governo da África do Sul. As quatro faixas gravadas são canções contra o *apartheid*.

Este não foi o primeiro trabalho de Guy Carawan com Moses Asch. Em 1958 ele já havia gravado o disco *Songs with Guy Carawan*, com canções tradicionais do repertório folk coletado nos Estados Unidos, China, Rússia e Europa. Asch gostou tanto desse trabalho que fechou um contrato para mais, no mínimo, seis discos a serem lançados entre 1959 e 1961. Assim, em 1959 foram lançados os discos *Guy Carawan Sings Something Old, New, Borrowed and Blue*, e *This Little Light of Mine*, com canções ecléticas, como composições de Woody Guthrie, blues e baladas.

Guy Carawan nasceu na Califórnia, em 1927, passou a infância em Los Angeles, onde a mãe o enviou para estudar em uma escola pública fora de seu bairro, para que ele não tivesse que estudar com crianças negras da sua vizinhança. Suas primeiras experiências com a música se resumiram ao clarinete e as canções da banda marcial da Legião Americana. Enquanto estudava Matemática no Occidental College, aprendeu a tocar ukulele e conheceu o

³⁰ Original: “But slavery first comes to mind as a system of human degradation. It is a story, first of all, of a people seized from their native homes, manacled, and brought thousands of miles to a new continent, there to labor like beasts, to be deprived of all rights, to be whipped and tortured, and to struggle, to organize and to fight back in a long climb toward freedom. Their labor was the very basis of the creation of vast agrarian enterprises, but they were robbed and cheated of any rewards at all as wealth accumulated in the hands of their masters”.

professor Bill Oliver, membro da People's Song de Los Angeles, que o apresentou a outros membros da organização.

Carawan conheceu Pete Seeger quando estava terminando seu mestrado em Sociologia na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, com quem acabou aprendendo a maior parte de seu repertório engajado.

Após a morte da diretora musical da Highlander Folk School, Zilphia Horton, Carawan foi convidado para assumir seu cargo, em 1956. Depois que se tornou diretor da Highlander intensificou seu engajamento e passou a atuar intensamente no Movimento Pelos Direitos Civis, junto a líderes de diversas organizações.

Foi nos eventos de Nashville que Carawan conheceu sua esposa, Candie Anderson (depois Candie Carawan), estudante da Fisk University e militante das manifestações, com quem viajou ao longo do Sul do país, acompanhando as manifestações e documentando-as, por meio de gravações e transcrições das canções interpretadas durante tais eventos. Tal repertório foi publicado nos livros *We shall overcome! Songs of the Southern Freedom Movement*, publicado em 1963, e *Freedom is a Constant struggle: Songs of The Freedom Movement*, publicado em 1968. Também foram lançados os discos *Freedom in the air: Albany Georgia*, em 1961, pela gravadora Vanguard, produzido por Guy Carawan e Alan Lomax, com canções utilizadas pelo Student Non-violent Coordinating Committee nos protestos em Albany, e *Birmingham, Alabama, 1963: Mass Meeting*, em 1980, com falas de Martin Luther King Jr., Ralph Abernathy e o coral Birmingham Movement.

A função de Guy Carawan como diretor musical da Highlander Folk School era exatamente participar das reuniões, palestras, cursos e eventos das organizações ligadas ao Movimento Pelos Direitos Civis, ensinando canções e interpretando-as durante as manifestações e, sempre que possível, compor novas canções que contribuíssem com a causa.

Assim, como todos os envolvidos nos eventos, Guy e sua esposa foram presos diversas vezes, uma delas foi durante um workshop com líderes dos direitos civis na Highlander, quando a policia local apareceu, procurando por provas de venda ilegal de bebidas alcoólicas, e encontrou uma pequena quantidade de whisky na casa de Miles Horton, diretor da escola. Os envolvidos afirmam que tais provas foram plantadas pela polícia no local, como motivo para a prisão de Septima Clark, Guy Carawan e outros. Nesta ocasião, Guy escreveu para Moses Asch, Pete Seeger e Irwin Silber, pedindo 250 dólares para o pagamento da fiança.

Tais personagens ligados ao repertório folk não apenas compuseram, gravaram e interpretaram canções que explicitamente eram contra a desigualdade social e racial, mas também escreveram sobre as canções e estenderam seu engajamento à participação ativa em manifestações, reuniões das lideranças do movimento e demais atos organizados. Inclusive sofrendo as mesmas punições dos demais manifestantes, como agressões, ameaças e prisões.

É necessário destacar que a grande maioria das organizações e grupos militantes nas lutas pelos direitos civis no Sul dos Estados Unidos mantinham estreitas conexões com as igrejas protestantes como a Batista, Metodista e Presbiteriana, que tinham uma forte tradição de interpretar canções spirituals. A música era parte das igrejas e comunidades afro americanas e, normalmente, era conduzida pelos ministros e grupos de canto coral, que interpretavam os spirituals com as letras e estilo tradicionais, com muitos improvisos e elementos característicos do gênero como o canto em coro, o acompanhamento com palmas e muitos melismas nas melodias.

Os estudantes de colégios afro americanos tradicionais, muitos dos quais iniciaram as primeiras grandes manifestações pelos direitos civis, no final dos anos 1950, aceitavam apenas uma forma de música afro americana: os spirituals tradicionais de grupos de canto coral, como o Fisk Jubilee Singers, de Nashville.

Peter Goldsmith esclarece que, desde os boicotes de ônibus de Montgomery, os participantes das manifestações em prol dos direitos civis se aproximaram da música sacra afro americana com a convicção de tratar-se de um repertório de resistência. Sua estrutura improvisatória tornava-a altamente adaptável.³¹ Assim, foram interpretados hinos com o acompanhamento do bater de palmas, danças, clamores e adoração por grupos como o Montgomery Gospel Trio ou o Nashville Quartet, que eram estudantes do American Baptist Theological Seminary.

O autor Burton Peretti também afirma que desde seu início o Movimento Pelos Direitos Civis utilizou a música para estimular a comunidade, solidariedade e coragem frente à possibilidade da prisão, maus tratos nas cortes e cadeias e ataques de grupos racistas.³²

Bernard Lafayette, integrante do Nashville Quartet, afirmou o seguinte em seu depoimento no livro organizado por Pete Seeger e Bob Bob Reiser, *Everybody says freedom: a history of the Civil Rights Movement in songs and pictures*, sobre a presença da música nos

³¹ GOLDSMITH, 1998.

³² PERETTI, Burton W. **Lift every voice:** the history of African American music. Lanham: Rowman e Littlefield Publishers, 2009. p.143.

ataques sofridos, como os ataques de 20 de maio de 1961 aos *freedom riders*, em Birmingham:

A canção tem diferentes significados em tempos distintos. Às vezes você está cantando sobre os problemas do mundo – “We shall overcome”; às vezes você está cantando sobre os problemas locais da sua comunidade – “We shall overcome”. Mas naquela estação de ônibus era uma prece – uma canção de esperança de que sobreviveríamos e mesmo se nós daquele grupo não sobrevivêssemos, então nós, enquanto povo, poderíamos vencer.³³

Com a investida dos artistas envolvidos nas lutas políticas da esquerda, atuando, sobretudo, nas cidades do Norte, como os grupos relacionados à People’s Song, Sing Out! e Folkways, nas lutas pelos direitos civis no Sul do país, suas referências sobre o repertório folk, estabelecidas desde os anos 1930 pela “Velha Esquerda” (como visto nos capítulos anteriores), começaram a ser aceitas e incorporadas pelos tradicionais grupos afro americanos que interpretavam um repertório religioso. Intérpretes e compositores como Pete Seeger, Woody Guthrie e Guy Carawan, contribuíram muito na prática de modificar a letra das canções atendendo a critérios políticos, criando canções contingentes, com mais apelo social e midiático, conseqüentemente, com maior alcance de grandes massas.

Muitos grupos de música criados no seio das lutas pelos direitos civis foram intensamente influenciados por esses artistas, como o Freedom Singers, incentivado por Pete Seeger e pelo líder da SNCC - Student Nonviolent Coordinating Committee, James Forman. Burton Peretti esclarece que o grupo difundiu informações sobre a campanha dos Freedom Riders, ajudou outras comunidades a organizar manifestações e angariou dinheiro para a causa.³⁴ Outro importante grupo surgiu em Birmingham, Alabama, em 1963, o Birmingham Movement Singers, que contribuiu na mobilização das congregações e escolas.

Assim, uma parte da história da música folk dos Estados Unidos, entre 1945 e 1960, se confunde com a história das tentativas de consolidação da democracia e com a história das lutas pela igualdade de direitos. Nesse processo, nos qual foram reivindicados e apropriados

³³ LAFAYETTE In: SEEGER, Pete; REISER, Bob. **Everybody says freedom:** a history of the Civil Rights Movement in songs and pictures. New York: W.W. Norton & Company, 1989. p. 55. Original: “The song has different meanings at different times. Sometimes you’re singing about the problems all over the world – “We shall overcome”; sometimes you’re singing about problems in the local community – “We shall overcome”. But in that bus station it was a prayer – a song of hope that we would survive and that even if we in that group did not survive, then we as a people would overcome”.

³⁴ PERETTI, 2009, p.143.

elementos representativos de uma identidade nacional, com lutas de representações entre os distintos grupos sociais, a história da música folk também perpassa as lutas simbólicas pela reconfiguração da identidade da nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de um extenso *corpus documental*, composto por documentos impressos e sonoros, bem como de uma ampla bibliografia, pudemos apreender que a dificuldade em se definir o que é música folk extrapola o problema do que seja um gênero ou um estilo musical, e alcança aspectos ideológicos, apontando para disputas culturais em determinados contextos históricos.

No processo de difusão do folk estadunidense de áreas rurais para as grandes cidades do país, gêneros interpretados de distintas maneiras sofreram formatações e classificações, a fim de adequarem-se às demandas do mercado musical.

Junto a isso, uma parte desse repertório foi apropriado pela esquerda nos anos 1930, com a eleição de determinados gêneros e instrumentos como representativos da identidade musical nacional. Cabe lembrar aqui as palavras de Jane Becker ao afirmar que “a definição de uma identidade nacional é feita de ideias sobre o passado da nação, de tradições profundamente enraizadas na cultura dos primeiros anos da América, que ainda são mantidas e expressadas em novas formas.”³⁵ Disso o interesse em se apropriar de uma tradição musical o mais próxima possível das tradições mais remotas da nação, como as canções religiosas e baladas do Sul do país. Contudo, tal apropriação não foi expressa em discursos veiculados por meio da escrita, mas sim se revelou na prática dos músicos e compositores, que interpretaram e registraram suas performances, pautados nessa estética.

Intérpretes destacados do repertório folk que assumiram como missão preservar, difundir e contribuir para a valorização dessa música, como Pete Seeger, Woody Guthrie e Lee Hays, elegeram alguns gêneros, estilos interpretativos e instrumentos, mas, ao discorrerem sobre a representatividade popular do folclore, em livros, artigos e encartes dos discos, não fizeram uma apologia a nenhuma estética específica.

De fato, nos Estados Unidos, a partir dos anos 1930, o folclore não foi mantido estático no passado como a “essência” de um povo, como idealizaram os primeiros folcloristas, mas serviu como um suporte para as demandas políticas e sociais do presente. Neste sentido, a inovação do folk intensamente defendida pelos próprios compositores e intérpretes, não passou pela atribuição de um papel artístico ao folclore, por meio de uma

³⁵ BECKER, Jane S. **Appalachia and the construction of an American folk, 1930-1940**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1998. p. 1-2.

estética sofisticada, mas sim pela primazia das letras das canções e de uma estética condizente com o objetivo de intervir na sociedade, como melodias e harmonias simples e conhecidas pela grande maioria da população, como as baladas, os blues e as melodias espirituais, que já haviam sido gravadas e difundidas desde o início do século.

Muito contribuiu para esse estudo a análise das revistas culturais que, como esclarece Roxana Patiño, são “o registro mais próximo do presente da escrita de um momento da cultura.”³⁶

A análise de *People's Song* e *Sing Out!* permitiu apreender que o grupo envolvido na criação e desenvolvimento das revistas alinhava-se às concepções ideológicas da “Velha Esquerda”, demonstrando que mais importante do que a discussão sobre gêneros musicais e seu pertencimento ou não ao repertório folk, ou ainda, às diferenças entre folclore e música popular, era a difusão de canções que atendessem aos seus objetivos ideológicos. O engajamento pela música passava pela ideia de que as canções promoviam união e cooperação entre as pessoas. E mais importante, ambas as revistas veicularam a ideia de que a música tinha o potencial de educar o povo sobre as lutas políticas e culturais, sobre seus direitos e deveres, sobre a igualdade. Ou seja, a música era vista como um instrumento de intervenção social.

O ponto chave no entendimento do projeto defendido pelos editores e colaboradores de *People's Song* e *Sing Out!* era realizar uma batalha cultural por meio da estética musical do folk, em prol dos direitos civis do “povo”, considerado os trabalhadores, a camada economicamente inferior da população, as minorias discriminadas, seja por classe social, gênero ou etnia.

A análise do catálogo de discos da gravadora Folkways demonstrou que Moses Asch se aproximava muito das concepções defendidas pelos editores das revistas, uma vez que em muitos discos e séries lançados, também foram eleitos gêneros que remontam às tradições afro americanas e europeias, praticadas por grupos de imigrantes incorporados à nação, como os ingleses e irlandeses. Por exemplo, as gravações lançadas na série *Negro Folk Music of Alabama* e no disco *Get on Board*, diferem esteticamente das faixas dos discos *Lonesome Valley - A Collection of American Folk Music* e *American Folk Songs Sung by the Seegers*, sobretudo pela escolha dos gêneros e elementos estéticos da tradição musical europeia, mas

³⁶ PATIÑO, Roxana. América Latina: Literatura e crítica em revista (s). In: SOUZA, Eneida M.; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2009. p. 459.

em ambos os casos, as escolhas dos produtores e intérpretes apontam para uma concepção de música folk conservadora, contra a inserção de novas referências musicais no folk. Por mais que os produtores desses discos não sejam diretamente ligados a partidos políticos, foram eleitos os mesmos personagens apropriados por parte da “Velha Esquerda” como representantes da identidade nacional: afro americanos e grupos de origem europeia já totalmente incorporados à nação, como os montanheses, caubóis, lenhadores, marinheiros, mineiros e demais trabalhadores brancos do Sul do país.

Em relação à postura de Moses Asch, é importante destacar que, a despeito da “missão” de documentar e difundir as tradições musicais folks, Moses era um homem de negócios que provia o sustento de sua família com a renda advinda de seus negócios com a gravação de discos, assim, gravando materiais ecléticos, com distintos públicos consumidores, garantia um mercado para suas produções. Deste modo, Moses gravou tanto discos que apresentam uma visão mais conservadora do folk, quanto discos com referências mais modernas e urbanas. Do mesmo modo ele agiu em relação a questões políticas, lançando materiais de pessoas que explicitamente se engajavam em uma causa, mas não assumindo seu próprio engajamento ou militância, a fim de proteger seus negócios.

Seguindo tais direcionamentos ideológicos, tanto as revistas *People’s Song* e *Sing Out!*, quanto a gravadora Folkways, adotaram uma postura favorável à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, contribuindo com a divulgação de informações e canções.

Ao longo dos anos 1950, ocorreu uma forte presença do folk nas manifestações em prol dos direitos civis, como reuniões de líderes do movimento. As diversas manifestações pelos direitos civis de Norte a Sul do país tiveram particularidades locais, de acordo com as estratégias escolhidas pelas lideranças, mas algo que esteve presente em todos os eventos foi a música, que informava, inspirava, incentivava, acalmava ou agitava os ânimos dos participantes.

Os personagens ligados ao folk, como os intérpretes, compositores, editores das revistas ou produtores dos discos da Folkways, não apenas compuseram, gravaram e interpretaram canções que explicitamente eram contra a desigualdade social e racial, mas também escreveram sobre as canções e estenderam seu engajamento à participação ativa em manifestações, reuniões das lideranças do movimento e demais atos organizados. Inclusive sofrendo as mesmas punições dos demais manifestantes, como agressões, ameaças e prisões.

Assim, a história de uma parte da música folk dos Estados Unidos, entre 1945 e 1960, se confunde com a história das tentativas de consolidação da democracia e com a história das lutas pela igualdade de direitos.

Ao longo dos anos 1960, com a consolidação do Movimento Pelos Direitos Civis, a participação de grandes massas nas marchas e demais atos preparados por distintas organizações, bem como seu amplo alcance nacional, uma parcela da população afro americana começou a questionar as táticas pacíficas de resistência, que incluíam o uso da música como arma de luta política, criando novos grupos favoráveis a ações mais radicais, com o uso da força, sempre que necessário. Assim, a partir de meados dos anos 1960, começou a ser gestado o que se denominou de Black Power.

Nesse novo clima constestatório mais radical, personagens como Pete Seeger passaram a questionar sua militância nos eventos organizados, se afastando gradualmente dessa intensa participação, mantendo seu engajamento em sua produção escrita e sonora, em discos e performances ao vivo.

DOCUMENTAÇÃO

Documentação escrita

PEOPLE'S SONG. Nova Iorque, 1946-1949.

SING OUT!. Nova Iorque, 1950-1960.

CATÁLOGO FOLKWAYS. Nova Iorque: Folkways Records, 1948-1960.

MOSES ASCH. **Moe interview with Tony Schwartz**. [mar. 1971]. Entrevistador: Tony Schwartz, Nova Iorque: Folkways Archives and Collections, Smithsonian Institute, 11 março 1971. 1 Fita cassette.

Documentação Sonora

BIG BILL BROONZY. **Black, Brown and White Blues**. Mercury Records, 1951. Fonograma. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=55w0DwZROjY>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

BLIND LEMON JEFFERSON. **Lonesome House Blues**. Chicago: Paramount Records, 1927. Fonograma.

BROWNIE McGHEE; COYAL McMAHAN; SONNY TERRY. **Get on board: Negro folksongs by the folkmasters**. Nova Iorque: Folkways Records, FA- 2028, 1952. LP.

DONNA BROWN & THE GOLDEN GOSPEL PEARLS. **Go tel it on the mountains**. Fonograma. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Yd02dhWBV3w>. Acesso em: 30 abr. 2014.

EARL ROBINSON. **A Walk in the Sun and Other Songs and Ballads**. Nova Iorque: Folkways Records, FA-2324, 1957. Fonograma.

GUY CARAWAN. **The Nashville sit-in story**. Nova Iorque: Folkways Records, FH-5590, 1960. LP.

KELLY PACE AND PRISONERS. **Rock Island Line**. Arkansas: John Lomax, 1934. Fonograma.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.1**. Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4417, 1951. LP.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.2**. Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4418, 1956. LP.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.3.** Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4419, 1960. LP.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.4.** Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4420, 1955. LP.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.5.** Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4421, 1950. LP.

HAROLD COURLANDER. **Negro Folk Music of Alabama, v.6.** Nova Iorque: Folkways Records, FE- 4422, 1955. LP.

PETE SEEGER. **Gazette, vol.1.** Nova Iorque: Folkways Records, FW02501, 1958. LP.

SEEGER FAMILY. **American Folk Songs Sung by the Seegers.** Nova Iorque: Folkways Records, 02005, 1957. LP.

THE ALMANAC SINGERS. **The Original Talking Union & Other Union Songs.** Nova Iorque: Folkways Records, FH-5285, 1955. LP.

THE ALMANAC SINGERS. **Songs for John Doe.** Nova Iorque: Almanac Records, 1941. LP.

THE WEAVERS. **The Hammer Song.** Nova Iorque: Hootenanny Records, H-101 A, 1950. Fonograma.

TRINI LOPEZ. **The Hammer Song.** Nova Iorque: Reprise Records, R-20, 198, 1952. Fonograma.

VÁRIOS. **Lonesome Valley - A Collection of American Folk Music.** Nova Iorque: Folkways Records, FW02010, 1951. LP.

VICTOR JARA. **Pongo en tus manos abiertas.** Santiago: Jota-Jota, JIL-03, 1969.

WOODY GUTHRIE. **Bound for glory: songs and stories of Woody Guthrie.** Nova Iorque: Folkways Records, FW02481, 1956. LP.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org). **Comunicação e indústria cultural**: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública propaganda e “cultura de massa” nessa sociedade. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1971.

_____. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: **Os Pensadores**. vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALTAMIRANO, Carlos. Intelectuales. In: _____. **Términos críticos de Sociología de la cultura**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRÉ, João Maria. Identidade(s), multiculturalismo e globalização. In: XX ENCONTRO DE FILOSOFIA: A FILOSOFIA NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO, 2006, Coimbra. **Anais...** Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.

ARANTES, Mariana Oliveira. **Representações sonoras da cultura jovem no Chile (1964-1970)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

AZEVEDO, Cecília; RAMINELLI, Ronald (Org.). **História das Américas**. Novas Perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

AZRIA, Régine. **O Judaísmo**. Bauru: EDUSC, 2000.

BARBOSA, Carlos; GARCIA, Tânia. (Org.). **Cadernos de seminários de pesquisa: cultura e política nas Américas**. Vol. 1, Assis: UNESP, 2009.

BARZOTTO, Valdir Heitor. **Leitura de revistas periódicas: forma, texto e discurso: um estudo sobre a revista Realidade (1966-1976)**. 1998. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BATES, Beth Tompkins. **The unfinished task of emancipation: protest politics come of age in black Chicago, 1925-1943**. New York: Columbia University, 1997.

BECKER, Jane S. **Appalachia and the construction of an American folk, 1930-1940**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1998.

BEIGEL, Fernanda. Las revistas culturales como documentos de la História Latinoamericana. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, n. 20, p. 105-115, mar. 2003. Disponível em: <redalyc.uaemex.mx/pdf/279/27902007.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2012.

BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. (Org.). **Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas**. Assis: UNESP Ed., 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1).

BERENDT, Joachim E. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BILLARD, François. **No mundo do jazz: das origens à década de 50**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BLUESTEIN, Gene. **Poplore: folk and pop in American culture**. Boston: University of Massachussetts Press, 1994.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. São Paulo: UNESP, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **Intelectuales, política y poder**. Buenos Aires: Eudebra, 2000.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOYD, Herb. **We shall overcome**. Naperville: Sourcebooks Media Fusion, 2004.

BRANCH, Taylor. **Parting the waters: America in the king years 1954-1963**. New York: Simon and Schuster Audio, 1998.

BRANDÃO, Antonio Carlos. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção polêmica).

BRENNER, Michael. **Breve história dos judeus**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BROOKS, Tim. **Lost sounds: blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919**. Urbana: University of Illinois, 2004.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS Ed., 2003.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura da juventude de 1950 a 1970**. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CANTWEEL, Robert. **When we were good**: the folk revival. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. **O bravo matutino**: imprensa e ideologia no jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.

CARAWAN, Guy; CARAWAN, Candie. (Ed.). **Sing for freedom**: the story of the Civil Rights Movement through its songs. Bethlehem: Sing Out Publications, 1990.

CARLIN, Richard. **Worlds of sound**: the story of Smithsonian Folkways. New York: Smithsonian Books, 2008.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: SENAC, 2003.

CARSON, Clayborne (Consult.). **Civil rights chronicle**: the African-American struggle for freedom. Illinois: Legacy, 2003.

CHANAN, Michael. **Repeated takes**: a short history of recording and its effects on music. London: Verso, 1995.

COBEN, Stanley; RATNER, Norman. **O desenvolvimento da cultura norte-americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

COHEN, Ronald D. **A history of folk music festivals in the United States**: feasts of musical celebration. Lanham: Scarecrow, 2008.

_____. **Rainbow quest**: the folk music revival and American society, 1940-1970. Amherst: University of Massachusetts, 2002.

_____. **The basics**: folk music. Nova York: Routledge, 2006.

COHEN, Ronald D.; RIESMAN, Bob. **Chicago folk**: images of the sixties music scene. Toronto: ECW, 2009.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2002.

_____. **A História cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

_____. O Mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, abr. 1991.

CHIMÉNES, Myriam. Musicologia e História: fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas?. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, 2007.

CRESPO, Regina. Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, Colima. **Anais...** Colima: Coloquio Internacional De Historia Y Ciencias Sociales, 2010. CD-ROM.

DARDEN, Robert. **People get ready!:** a new history of black gospel music. New York: Continuum, 2004.

DAVIS, Francis. **The history of the blues:** the roots, the music, the people. Cambridge: Da Capo Press, 1995.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Rio de Janeiro: Petrópolis: 1994.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUDZIAK, Mary L. **Cold war civil rights:** race and the image of American democracy. Princeton: Princeton University, 2000.

DUNAWAY, David King; BEER, Molly. **Singing out:** an oral history of America’s folk music revivals. Oxford: Oxford University, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: UNESP Ed., 2000.

EGERTON, Frank. **Speak now against the day:** the generation before the Civil Rights Movement in the South. New York: Knopf, 1994.

ELIAS, Norbert. **Mozart:** Sociologia de um gênio. São Paulo: Zahar, 1994.

ESTES, Steve. **I am a man!:** race, manhood, and the Civil Rights Movement. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

EPSTEIN, Daniel Mark. **A balada de Bob Dylan:** um retrato musical. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

EYERMAN, Ron; JAMISON, Andrew. **Music and social movements:** mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. **Popular Music Perspectives**, 1982. International Association for the Study of Popular Music.

_____. Browsing music spaces: categories and the musical mind. In: III TRIENNIAL BRITISH MUSICOLOGICAL SOCIETIE’S CONFERENCE, 1999, Grã-Bretanha. **Anais...** Grã-Bretanha: University of Surrey, 1999.

_____. La música como forma de interrelación social. In: II JORNADAS D'ESTUDIANTES DE MUSICOLOGIA I JOVES MUSICÒLEGS, 2009, Barcelona. **Anais...** Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2009.

_____. Música, cultura y mercado: escuchar hacia delante. In: JORNADAS VOCACIONES MUSICALES, PROFESIONES CULTURALES: NUEVOS ENTORNOS PROFESIONALES PARA LOS ESTUDIOS DE MÚSICA, 2007, Logroño. **Anais...** Logroño: Jornadas Vocaciones Musicales, Profesiones Culturales, 2007.

_____. Tipos, categorías, géneros musicales: hace falta una teoría?. In: VII CONGRESO IASPM-AL, MÚSICA POPULAR: CUERPO Y ESCENA EN LA AMÉRICA LATINA, 2006, La Habana. **Anais...** La Habana: IASPM-AL, 2006.

FARMER, James. **Lay bare the heart: an autobiography of the Civil Rights Movement.** New York: Texas Christian University, 1985.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão.** São Paulo: Martins Fontes, 1977.

FERREIRA, Argemiro. **Caça às bruxas: macartismo: uma tragédia americana.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, f. 2, p. 152-170, 1994.

FRIEDLAND, Michael B. **Lift up your voice like a trumpet: white clergy and the Civil Rights and antiwar movements, 1954-1973.** Chapel Hill: University of North Carolina, 1998.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

FRIEDMAN, Michael Jay. **Free at last: the U.S. Civil Rights Movement.** Washington: U.S. Department of State, 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946).** São Paulo: Annablume, 2004.

_____. Vozes da nação: a *folclorização* da música popular no Brasil e no Chile nos anos 1940 e 1950. In: BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. (Org.). **Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas.** Assis: UNESP Ed., 2010.

GARMAN, Bryan R. **A race of singers: whitman's working-class hero from Guthrie to Springsteen.** Chapel Hill: University of North Carolina, 2000.

GARY, Huey. **Rebel with a cause: P. D. East, Southern liberalism, and the Civil Rights Movement, 1955-1971.** Wilmington: Scholarly Resources Inc, 1985.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERSTLE, Gary. **American crucible: race and nation in the twentieth century**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

GOLDSMITH, Peter D. **Making people's music: Moe Asch and Folkways Records**. Washington: Smithsonian Institution, 1998.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 195, p. 38-64, jan./jun. 2001.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Universidad Católica de Chile/Casa de las Américas, 2005.

GREENWAY, John. **American folk songs of protest**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1953.

GRILLO, María del Carmen. El estudio de revistas como objeto historiográfico para la historia de las redes intelectuales. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, Colima. **Anais...** Colima: Universidad de Colima, 2010. CD-ROM.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; CHASSOT, Sophia Seibel. O projeto gráfico de revistas: uma análise dos dez anos da revista Capricho. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v.5, n.10, jul./dez. 2006.

GUTHRIE, Woody. **Bound for glory**. New York: E.P.Dutton, 1943.

HAROLD, Ellen; STONE, Peter. **Big Bill Broonzy**. Disponível em: http://www.culturalequity.org/alanlomag/ce_alanlomag_profile_broonzy.php. Acesso em: 21 fev. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPTON, Wayne. **Guerrilla minstrels: John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie, and Bob Dylan**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1987.

HENRIKSEN, Margot. A. **Dr. strangelove's America: society and culture in the atomic age**. Los Angeles: University of California, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HILL, Lance. **The deacons for defense: armed resistance and the Civil Rights Movement**. Chapel Hill: University of North Carolina, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História social do jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. **Tempos fraturados:** cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLZMAN, Jac; DAWS, Gavan. **Follow the music:** the life and high times of Elektra Records in the great years of American pop culture. Santa Monica: FirstMedia Books, 1998.

HUNT, Lynn. **A nova História cultural.** São Paulo: Martins, 2001.

JACKSON, Mark Allan. **Prophet singer:** the voice and vision of Woody Guthrie. Mississippi: University Press of Mississippi: 2007.

JENKINS, Keith. **A História repensada.** São Paulo: Contexto, 2001.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande:** imaginando a América Latina em Seleções: Oeste, wilderness e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2000.

JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena. (Org.). **Cadernos de seminários de pesquisa:** cultura e política nas Américas. V. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo/Humanitas, 2011.

KAISER, Charles. **1968 in America:** music, politics, chaos, counterculture, and the shaping of a generation. New York: Grove Press, 1988.

KERMAN, Joseph. **Musicologia.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KEYSSAR, Alexander. **The right to vote:** the contested history of democracy in the United States. New York: Basic Books, 2000.

KILLMEIER, Matthew A. Race music. **St. James Encyclopedia of Pop Culture.** FindArticles.com. 07/06/2012. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419101005/pg_2/?tag=content;coll1>. Acesso em: 30 mai. 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: SCRITTA, 1991.

LAWSON, Steven F.; PAYNE, Charles. **Debating the Civil Rights Movement:** 1945-1968. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

LENTZ – SMITH, Adrane. **Freedom struggles:** African Americans and World War I. Cambridge: Harvard University, 2009.

LEUCHTENBURG, William E. **A troubled feast: American society since 1945**. Boston: Little Brown, 1973.

LIEBERMAN, Robbie. **“My song is my weapon”**: People’s Song, American communism, and the politics of culture, 1930-1950. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

LOMAX, Alan. **The Penguin Book of American folk songs**. London: Penguin Books, 1964.

LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n) ação**. São Paulo: UNESP Ed., 1999.

MALONE, Bill C. **Country music, USA: revised**. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. **Singing cowboys and musical mountaineers: Southern culture and the roots of country music**. Athens: University of Georgia Press, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ Ed., 1987.

MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, jul./dez. 2004.

MILLARD, Andre. **America on record: a history of recorded sound**. Cambridge: Cambridge University, 1995.

McELVAINE, Robert. **The Depression and New Deal: a history in documents**. Nova York: Oxford University, 2003.

McNEESE, Tim. **The Civil Rights Movement: striving for justice**. New York: Chelsea House, 2008.

MITCHELL, Gillian. **The North American folk music revival: nation and identity in the United States and Canada, 1945-1980**. Burlington: Ashgate, 2007.

MONTEITH, Sharon. **American culture in the 1960s**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

MORTON JÚNIOR, David L. **A history of electronic entertainment since 1945**. Piscataway: IEEE, Inc., 1999.

_____. **Sound recording: the life story of a technology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____. **Culturas políticas na História: novos estudos**. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

MUNIZAGA, Giselle. **Revistas y espacio comunicativo**. Santiago: CENECA, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. História e Arte, história das artes, ou simplesmente História?. In: SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA, 1999, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. **História e música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NOVAES, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Daniele Rodrigues; SCHINCARIOL, Zuleica. A tipografia na revista Gráfica: mutabilidade, diálogo e identidade. In: III FÓRUM DE PESQUISA FAU. MACKENZIE I, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MACKENZIE, 2007.

OLMSTED, Tony. **Folkways Records**: Moses Asch and his encyclopedia of sound. New York: Routledge, 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura, Modernidade e identidades. **Revista Cultura Vozes**, v.87, n. 2, abr. 1993.

_____. Identidades, industrias culturales, integración. In: GARRETÓN, Manuel Antonio (Org.). **América Latina**: un espacio cultural en el mundo globalizado: debates y perspectivas. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho d'Água, 1993.

PATIÑO, Roxana. América Latina: Literatura e crítica em revista (s). In: SOUZA, Eneida M.; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2009.

PATTERSON, James T. **Grand expectations**: the United States, 1945-1974. Nova York: Oxford University Press, 1996.

PERETTI, Burton W. **Lift every voice**: the history of African American music. Lanham: Rowman e Littlefield Publishers, 2009.

PERLIS, Vivian; CLEVE, Libby Van. **Composer's voices from Ives to Ellington**: an oral history of American music. New Haven: Yale University Press, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

PICCINI, Mabel. El cerco de las revistas de ídolos. **Cuadernos de La Realidad Nacional**, Santiago, n. 3, p. 179 – 217, mar. 1970.

PHULL, Hardeep. **Story behind the protest song:** a reference guide to the 50 songs that changed the 20th century. Westport: Greenwood, 2008.

RANDALL, Annie, J. **Music, power and politics.** Nova York: Routledge, 2005.

REED, Thomas Vernon. **The art of protest:** culture and activism from the Civil Rights Movement to the streets of Seattle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

REGIS, Frankye. **A voice from the civil rights era.** Westport: Greenwood Press, 2004.

REMOND, René. (Org.). **Por uma História política.** Rio de Janeiro: FGV/UFRG Ed., 1996.

REUSS, Richard. **American folklore and left-wing politics, 1927-1957.** Indiana: Indiana University, 1971.

RICHES, William T. Martin. **The Civil Rights Movement:** struggle and resistance. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História cultural.** Lisboa: Estampa, 1998.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político (nota de trabalho). **Revista Brasileira de História**, SP, v. 15, n. 30, 1995.

ROSEN, Charles. **A geração romântica.** São Paulo: EDUSP Ed., 2000.

ROSENBERG, Neil. **Transforming tradition:** folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois, 1993.

ROSS, Alex. **O resto é ruído:** escutando o século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura:** reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. São Paulo: Vozes, 1972.

ROY, William G. **Reds, whites, and blues:** social movements, folk music, and race in the United States. Princeton: Princeton University, 2010.

RUSSELL, Tony. **Country music originals:** the legends and the lost. Nova York: Oxford University, 2007.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo.** São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SALEM PRESS (Ed.). **The Civil Rights Movement.** Magill's Choice. Pasadena: Salem Press, 2000.

SANTORO, Gene. **Highway 61 revisited:** the tangled roots of American jazz, blues, rock and country music. Nova York: Oxford University, 2004.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. **America, Cahiers du CRICCAL**, París, Sorbonne la Nouvelle, n. 9-10, p.9-16, 1992.

SBERNI, Cleber. **O álbum na indústria fonográfica**: contracultura e o Clube da Esquina em 1972. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”**: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966- 1973). 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

SCULY, Michael F. **The never-ending revival**: Rounder Records and the Folk Alliance. Chicago: University of Illinois, 2008.

SEEGER, Pete; REISER, Bob. **Everybody says freedom**: a history of the Civil Rights Movement in songs and pictures. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC Ed., 1999.

SHUKER, Roy. **Key concepts in popular music**. London: Routledge, 1998.

SING OUT!. **The collected reprints from Sing Out!**: the folk song magazine. Vol. 1-6. 1959-1964. Bethlehem: Sing Out!, 2007.

SILVA, Gilvan Ventura; NADER, Maria Beatriz; FRANCO, Sebastião Pimentel. (Org.). **As identidades no tempo**: ensaios de gênero, etnia e religião. Vitória: EDUFES Ed., 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

SMITH, Anthony D. Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos: mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales. **Revista Mexicana de Sociología**, v. 60, n. 1, p. 61-80, jan./mar. 1998.

SPOTTSWOOD, Richard K. **Ethnic music on records**. Urbana: University of Illinois, 1990.

SOKOL, Jason. **There goes my everything**: white Southerners in the age of civil rights, 1945-1975. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

SOUSA, Rodrigo Farias. **De Port Huron aos Weathermen**: Students for a Democratic Society e a Nova Esquerda Americana, 1960-1969. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

TATIT, Luís. **O século da canção**. São Paulo: Atelier, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VILLAÇA, Mariana. Martins. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular brasileira como documento histórico. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999, Curitiba. **Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WALL, Wendy L. **Inventing the “American Way”**: the politics of consensus from the New Deal to the Civil Rights Movement. Oxford: Oxford University, 2008.

WALTZER, Michael. Introducción: la práctica de la crítica social. In: _____. **La Compañía de los Críticos**. Intelectuales y Compromiso Político en el Siglo XX. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.

WARD, Brian. **Just my soul responding**: rhythm and blues, black consciousness and race relations. Londres: UCL Press, 1998.

WEISBROT, Robert. **Freedom bound**: a history of America’s Civil Rights Movement. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

WILKINSON, Alec. **The protest singer**: an intimate portrait of Pete Seeger. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Península, 1997.

WINKLER, Allan M. **To everything there is a season**: Pete Seeger and the power of song. Oxford: Oxford University, 2009.

WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

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

ZICMAN, Renée B. [História e imprensa]. História através da imprensa- algumas considerações metodológicas. **Projeto História**, SP, n. 4, p. 89-102, 1981.

APÊNDICES

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - MÚSICAS INFANTIS

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
1, 2, 3 and a Zing Zing Zing	Tony Schwartz	1953	FW07003
Ring Games: Line Games and Play Party Songs of Alabama	Various Artists	1953	FW07004
Songs To Grow On, Vol. 2: School Days	Various Artists	1951	FW07020
Songs to Grow On, Vol. 3: American Work Songs	Various Artists	1951	FW07027
Skip Rope Games	Various Artists	1955	FW07029
The Wagoners Sing Folk Songs for Camp	The Wagoners	1956	FW07030
Children's Songs and Games from the Southern Mountains	Jean Ritchie	1957	FW07054
Old Timey Songs for Children	The New Lost City Ramblers	1959	FW07064
In the Beginning: Bible Stories for Children by Sholem Asch	Arna Bontemps	1955	FW07105
The Songs of Camp	Ed Badeaux	1959	FW07510
Activity Songs for Kids	Marcia Berman	1956	FW07523
Animal Folk Songs for Children: Selected from Ruth Crawford Seeger's Animal Folk Songs for Children	Peggy Seeger	1957	FW07551
More Songs to Grow On	Alan Mills	1954	FW07676
Children's Songs and Stories	Ed McCurdy	1959	FW07771
Sounds of Camp: A Documentary Study of a Children's Camp	Various Artists	1959	FW06105
101 Nursery Rhymes	Vivienne Stenson	1958	FW07730
Camp Songs	The Song Swappers	1955	FW07628
Follow the sunset	Charity Bailey and Robert Emmett	1953	FW07406
You Can Sing It Yourself, Vol. 1	Robin Christenson	1960	FW07624

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - HISTÓRIA DOS ESTADOS UNIDOS

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Ballads of the Revolution 1767-1781: Sung by Wallace House with Guitar	Wallace House	1953	FW05001
Ballads of the War of 1812, 1791-1836	Wallace House	1954	FW05002
Frontier Ballads	Pete Seeger	1954	FW05003
Ballads of the Civil War	Hermes Nye	1954	FW05004
Heritage USA, Vol. 1, Part 1: The American Revolution	Richard Brandon Morris and David Kurlan	1959	FW05189
Heritage USA, Vol. 1, Part 2: The American Revolution	Richard Brandon Morris and David Kurlan	1959	FW05190
The Days of '49: Songs of the Gold Rush	Logan English	1957	FW05255
Songs from the Depression	The New Lost City Ramblers	1959	FW05264
Election Songs of the United States	Oscar Brand	1960	FW05280
Songs of the Suffragettes	Elizabeth Knight	1958	FW05281
The Patriot Plan: Growth of Human Rights in Colonial America	Wallace House	1958	FW05710
Songs of the Civil War	Various Artists	1960	FW05717
Who Built America: American History Through Its Folksongs	Bill Bonyun	1950	FW07542
Soldier Songs	Hermes Nye	1959	FW05249
American History in Ballad and Song, Vol.1	Various Artists	1960	FW05801

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - MÚSICA DE CONCERTO

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Music for Dance Rhythms	Mieczysław Kolinski	1959	FW07673

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - FILMES

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
The Cannonsville Story: From the Film "Kinfolks"	Grant Rogers and Robert Gregory	1957	FW03852
Suite From Little Fugitive	Eddy Manson	1956	FW02070
A Walk in the Sun and Other Songs and Ballads	Earl Robinson	1957	FW02324
Soundtrack from the Documentary Film "Picasso": Flamenco Score for Orchestra and Guitar by Roman Vlad	Franco Ferrara	1957	FW03860

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - INSTRUÇÃO

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
The Science of Sound	Various Artists	1958	FW06007
Science Series: Sounds of Frequency	Various Artists	1954	FW06100
The Symphony Orchestra and Its Instruments	Henry Cowell	1959	FW03602
Invitation to Music	Elie Siegmeister	1960	FW03603
Science in Our Lives	Ritchie Calder	1955	FW06101
Sounds of Self-Hypnosis through Relaxation: A Documentary Recording with Mrs. Lee R. Steiner, Certified Psychologist	Lee Rabinowitz Steiner	1959	FW06104
Nazir Jairazbhoy Explains the Theory of the Classical Hindusthani Music of India	Nazir Ali Jairazbhoy	1955	FW08366
Dear Audience, Vol. 1: A Guide to the Enjoyment of Theater with Scenes from Great Plays through the Ages	Blanche Yurka	1960	FW09841
The Speechphone Method: American Speech Sounds and Rhythm, Elementary	Hazel P. Brown	1959	FW0FSP1
The Speechphone Method: Intermediate Course	Hazel P. Brown	1959	FW0FSP2
The Speechphone Method: The Advanced Course	Hazel P. Brown	1959	FW0FSP3
The Speechphone Method: Spoken Word List	Hazel P. Brown	1959	FW0FSP4
World of Man, Vol. 1: His Work	Various Artists	1956	FW07431
World of Man, Vol. 2: Religions	Various Artists	1958	FW07432
Gregorian Chant: Musically Speaking No.1	Ludovic Baron and the Manhattanville Glee Club	1957	FW03865
Learning as We Play	Various Artists	1959	FW07659
How to Play a 5-String Banjo (instruction)	Pete Seeger	1954	FW08303
Bongo Drum Instruction	William Loughborough	1958	FW08320
Folksinger's Guitar Guide, Vol. 1: An Instruction Record	Pete Seeger	1955	FW08354

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 – JAZZ E RAGTIME

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Footnotes to Jazz, Vol. 1: Baby Dodds Talking and Drum Solos	Baby Dodds	1951	FW02290
Footnotes to Jazz, Vol. 3: Jazz Rehearsal, I	Mary Lou Williams	1950	FW02292
Jazz, Vol. 1: South	Various Artists	1950	FW02801
Jazz, Vol. 2: The Blues	Various Artists	1950	FW02802
Jazz, Vol. 3: New Orleans	Various Artists	1950	FW02803
Jazz, Vol. 4: Jazz Singers	Various Artists	1951	FW02804
Jazz, Vol. 5: Chicago 1	Various Artists	1951	FW02805
Jazz, Vol. 6: Chicago, No.2 (Alternate)	Various Artists	1952	FW02806
Jazz, Vol. 7: New York (1922-1934)	Various Artists	1953	FW02807
Jazz, Vol. 8: Big Bands Before 1935	Various Artists	1953	FW02808
Jazz, Vol. 9: Piano	Various Artists	1953	FW02809
Jazz, Vol. 10: Boogie Woogie and Jump and Kansas City	Various Artists	1953	FW02810
Jazz, Vol. 11: Addenda	Various Artists	1953	FW02811
Jazz of the Forties, Vol. 1: Jazz at Town Hall	Various Artists	1960	FW02841
Footnotes to Jazz, Vol. 2: Jazz Rehearsal, II	Art Tatum Trio	1952	FW02893
The Story of Jazz	Langston Hughes	1954	FW07312
Perry Bradford Story: Pioneer of the Blues As Told to Noble Sissle by Perry Bradford, With 12 Re-issues	Perry Bradford	1957	FW02863
Music of New Orleans, Vol. 4: The Birth of Jazz	Various Artists	1959	FW02464
Music of New Orleans, Vol. 5: New Orleans Jazz: The Flowering	Various Artists	1959	FW02465
Joseph Lamb: A Study in Classic Ragtime	Joseph Lamb	1960	FW03562

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - PROGRAMAS DE RÁDIO

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Radio Programme, No. 1: Henry Jacobs' "Music and Folklore"	Various Artists	1955	FW03861
Rawhide Radio Programme II: Rawhide: A Satire	Max Ferguson	1955	FW03862
Radio Programme III: Courlander's Almanac: Familiar Music in Strange Places	Various Artists	1956	FW03863
Studs Terkel's Weekly Almanac: Radio Programme, No. 4: Folk Music and Blues	Studs Terkel, Big Bill Broonzy and Pete Seeger	1956	FW03864
Rawhide: Radio Programme, No. 2	Max Ferguson	1957	FW03872
Rawhide: Radio Programme, No. 3	Max Ferguson	1959	FW03873

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 – BALADAS POPULARES ROMÂNTICAS

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Song and Dance Man: Popular American Song Hits 1913-1928 With Don Meehan and the Dave Carey Orchestra	Don Meehan and the Dave Carey Orchestra	1959	FW03858
Music of Kern, Gershwin, Rogers, Youmans and Arthur Schwartz	Milton Rettenberg	1960	FW03857
My Own True Love and Other Tunes and Songs: Leo Stephenson and Leo Paul	Leo Stephenson and Leo Paul	1959	FW03859

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - SONS DIVERSOS

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Sounds of a Tropical Rain Forest: Produced for the American Museum of Natural History	Various Artists	1952	FW06120
Sounds of the Sea, Vol. 1: Underwater Sounds of Biological Origin	Various Artists	1952	FW06121
Vox Humana: Alfred Wolfsohn's Experiments in Extension of Human Vocal Range	Various Artists	1956	FW06123
Sounds of Animals	Arthur Greenhall and Nicholas Collias	1954	FW06124
Sounds of Sea Animals, Vol. 2: Florida	Various Artists	1955	FW06125
Sounds of Carnival	Various Artists	1955	FW06126
Sounds of Medicine	Various Artists	1955	FW06127
Sound Patterns	Various Artists	1953	FW06130
Sounds of the Annual International Sports Car Grand Prix of Watkins Glen, N.Y.	Various Artists	1956	FW06140
Sounds of a South African Homestead	Various Artists	1956	FW06151
Sounds of Steam Locomotives, No. 1: Stack Music Sampler; or Steam, Steel and Action	Various Artists	1956	FW06152
Sounds of Steam Locomotives, No. 2: Stack Music Sampler; or Make Up of a Train	Various Artists	1957	FW06153
Sounds of Steam Locomotives, No. 3: Colorado Narrow Gauge Stack Music	Various Artists	1958	FW06154
Sounds of Steam Locomotives, No. 4: The Great New York Central - Hudson, Mohawk, Niagara	Harold S. Ludlow	1958	FW06155
Sound Effects, Vol. 1: City Sounds	Various Artists	1958	FW06170
Sounds of Insects	Various Artists	1960	FW06178
Voices of the Satellites	Various Artists	1958	FW06200
Science Fiction Sound Effects Record	Various Artists	1958	FW06250
Highlights of Vortex: Electronic Experiments and Music	Various Artists	1959	FW06301
More Animals, Vol. 2	Alan Mills	1956	FW07642
Sounds of the American Southwest	Various Artists	1954	FW06122
Millions of Musicians	Tony Schwartz	1954	FW05560
New York 19	Tony Schwartz	1954	FW05558
Sounds of My City: The Stories, Music and Sounds of the People of New York	Tony Schwartz	1956	FW07341
The World in My Mail Box	Tony Schwartz	1958	FW05562
Animals, Vol.1	Alan Mills	1956	FW07677

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - LINGUAGEM FALADA

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Modern Greek Heroic Oral Poetry	Various Artists	1959	FW04468
Davy Crockett Autobiography Read by Bill Hayes	Bill Hayes	1955	FW07125
The Dream Keeper and Other Poems of Langston Hughes	Langston Hughes	1955	FW07774
Paso A Paso: Step By Step: Poetry and Prose for Children	Octavio Corvalan	1960	FW07824
Niños...Dejad Que os Cuente un Cuento	Jorge Juan Rodríguez	1960	FW07833
Understanding and Appreciation of Poetry	Morris Schreiber	1960	FW09120
Evangeline by Henry Wadsworth Longfellow	Harry Fleetwood	1958	FW09502
Poems of Federico García Lorca	Jorge Juan Rodríguez	1960	FW09580
Poemontages: 100 Years of French Poetry	Jacques Henry Levesque	1954	FW09595
The Murder Trial of William Palmer, Surgeon	Eric House	1958	FW09601
Serenade by Aaron Kramer: Reading His Own and Other Poems by Poets of New York	Aaron Kramer	1957	FW09703
Selected Poems of Kenneth Patchen: Read by the Author	Kenneth Patchen	1959	FW09717
Kenneth Patchen Reads with Jazz in Canada	Kenneth Patchen	1959	FW09718
American Essays: Read by Houston Peterson	Houston Peterson	1960	FW09759
Steamboat 'Round the Bend: Songs & Stories of the Mississippi	Ben Lucien Burman and Eddy Manson	1956	FW09774
As If: Poems, New and Selected, by John Ciardi	John Ciardi	1956	FW09780
Anthology of Negro Poetry	Various Artists	1954	FW09791
Anthology of Negro Poets in the U.S.A. - 200 Years	Arna Bontemps	1955	FW09792
Six Montreal Poets	Various Artists	1957	FW09805
Six Toronto Poets	Various Artists	1958	FW09806
Early English Poetry: Compiled, Edited & Recited by Charles W. Dunn	Charles W. Dunn	1958	FW09851
The Changing English Language and Changing Literary Style	Charles W. Dunn	1959	FW09852

Sophocles: Antigone - Performed by Students of McGill University	Students of McGill University	1959	FW09861
Sophocles: Oedipus Rex - Performed by Students of Amherst College	John Sommers	1960	FW09862
Don Quixote: By Miguel de Cervantes Saavedra	Lester G. Crocker	1958	FW09866
The Inferno (Dante Alighieri): The Immortal Drama of a Journey through Hell	John Ciardi	1954	FW09871
Spoken Literature of Early English Ballads: Read by Kathleen Danson Read	Kathleen Danson Read	1956	FW09881
English Lyric Poetry: Read by Kathleen Danson Read	Kathleen Danson Read	1956	FW09882
Anthology of 20th Century English Poetry (Part I): Read by Jill Balcon, V.C. Clinton-Baddeley, John Glen, etc.	Various Artists	1960	FW09886
Albert Ramsbottom, Sam Small and Uthers: English Dialect Readings with Wallace House	Wallace House	1954	FW09899
Voix de 8 Poetes du Canada	Various Artists	1958	FW09905
Sholem Aleichem: Read in Yiddish by Gustav Berger	Gustav Berger	1959	FW09907
Antigone: Sophocles (In the Original Greek)	Members of Columbia University	1957	FW09912
Readings from the Ramayana: In Sanskrit Bhagavad Gita	S. R. (Shiyali Ramamrita) Ranganathan	1951	FW09920
The Persian Epic: Shah-Nameh, The Book of Kings	Shaakeh S. Agajanian	1956	FW09923
Catalina Levinton - Recital Poetico	Catalina Levinton	1958	FW09925
Antologia Oral: Poesia Hispanoamericana del Siglo XX Oral Anthology: Spanish-American Poetry of the 20th Century	Various Artists	1960	FW09926
Don Quijote de la Mancha: Miguel de Cervantes Saavedra	Jorge Juan Rodríguez	1958	FW09930
The Bible: Read in French by Armand Bégué - French Text by Le Maistre de Sacy	Armand Bégué	1958	FW09935
French Short Stories, Vol. 1: Read in French by Armand and Louise Bégué and Pierre Capritz	Armand and Louise Bégué and Pierre Capritz	1960	FW09937

Jewish Classical Literature: Read by Chaim Ostrowsky	Chaim Ostrowsky	1960	FW09945
The Poetry of Abraham Sutzkever (Vilno Poet): Read in Yiddish	Abraham Sutzkever	1960	FW09947
Anton Chekhov: Read in Russian by Karp Korolenko	Karp Korolenko	1960	FW09953
The Overcoat: By Nikolai Gogol - Performed in Russian	Maksim Shtraukh	1960	FW09955
Russian Poetry: Read in Russian by Larissa Gatova	Larissa Gatova	1958	FW09960
Elenco dei Saggi di Lettura del Prof. Avv. Mario Palladini	Various Artists	1959	FW09965
The Odes of Horace - Eighteen Odes of Quintus Horatius Flaccus: Read in Latin by Dr. John F.C. Richards	John F.C. Richards	1959	FW09968
Selections from Virgil - Aeneid: Read in Latin by John F.C. Richards	John F.C. Richards	1960	FW09969
Selections from Ovid - Metamorphoses and The Art of Love: Read in Latin by John F.C. Richards	John F.C. Richards	1960	FW09970
The Story of Virgil's Aeneid: Introduction and Readings in Latin (and English) by Professor Moses Hadas	Moses Hadas	1955	FW09973
Cicero: Commentary and Readings in Latin and English by Moses Hadas	Moses Hadas	1956	FW09975
Caesar: Readings in Latin and English by Professor Moses	Moses Hadas	1956	FW09976
La Divina Commedia (The Inferno) - Dante Alighieri: Read by Professor Enrico de Negri in the Original Italian	Enrico de Negri	1956	FW09977
Plato on the Death of Socrates: Introduction with Readings from the Apology and the Phaedo in Greek & in English trans.	Moses Hadas	1956	FW09979
Longus - Daphnis and Chloe: Read by Moses Hadas from His Translation	Moses Hadas	1958	FW09980
Heritage USA, Vol. 2, Part 1: Documents and Speeches	Various Artists	1956	FW05191
Heritage USA, Vol. 2, Part 2: Documents and Speeches	Various Artists	1956	FW05192
Human Rights: A Documentary on the United Nations Declaration of Human Rights	Eleanor Roosevelt	1958	FW05524

An Interview with William O. Douglas	William O. Douglas	1957	FW07350
An Interview with Dr. Robert M. Hutchins	Robert M. Hutchins	1958	FW07351
An Interview with Margaret Chase Smith	Margaret Chase Smith	1958	FW07352
An Interview with Al Capp	Al Capp	1959	FW07353
An Interview with Margaret Mead	Margaret Mead	1959	FW07354
An Interview with James A. Farley	James A. Farley	1959	FW07355
His Story Told, Annotated and Documented	Blind Willie Johnson	1957	FW03585
His Story - Big Bill Broonzy Interviewed by Studs Terkel	Big Bill Broonzy	1957	FW03586
Document of a Dream: A Reenactment of the Diaries of Theodor Herzl	Gilbert Mack	1960	FW03591
Veep: Former Vice-President Alben W. Barkley Tells His Own Story	Alben W. Barkley	1957	FW03870
Nueva York: A Tape Documentary of Puerto Rican New Yorkers	Tony Schwartz	1955	FW05559
An Actual Story in Sound of a Dog's Life	Tony Schwartz	1958	FW05580
The Downtown Story	Helen Gene Purdy	1959	FW07670
The Laundry Story and the Bakery Story	Helen Gene Purdy	1960	FW07671
The Daemon Lover and the Lottery	Shirley Jackson	1960	FW09728
Bret Harte Stories	David Kurlan	1957	FW09740
Selections from Walt Whitman's Leaves of Grass	The University Players	1957	FW09750
Sterling Brown and Langston Hughes	Sterling Brown and Langston Hughes	1952	FW09790
Speak and Read French, Part 1: Basic and Intermediate	Armand Bégué and Louise Bégué	1959	FW08101
Speak and Read French, Part 2: Conversational French	Armand and Louise Bégué	1959	FW08102
Speak and Read French, Part 3: French Literature	Armand and Louise Bégué	1959	FW08103
Sounds of Spoken English: English Speech Instruction	Wallace House	1956	FW08110
Essentials of Latin: An Introductory Course	John F.C. Richards	1959	FW08112
Essentials of Latin (Record No. 5): Basic Constructions and Review	John F.C. Richards	1960	FW08116
The Latin Language: Introduction and Reading in Latin (and English) by Professor Moses Hadas of Columbia University	Moses Hadas	1955	FW09972

The Hebrew Language: Commentary and Readings by Theodor H. Gaster	Theodor Herzl Gaster	1955	FW09974
The Anatomy of Language	Morris Schreiber	1959	FW09108
Stories from Ride with the Sun	Kathleen Danson Read	1956	FW07109
The Un-Typical Politician	Various Artists	1956	FW05501
The Glory of Negro History	Langston Hughes	1955	FW07752

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - MÚSICA FOLCLÓRICA E ÉTNICA ESTRANGEIRA

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
Spanish Folk Songs of New Mexico	Peter Hurd	1957	FW02204
Canada's Story in Song	Alan Mills	1960	FW03000
Dahomey Suite for Oboe and Piano Based on Seven Documentary Dahomey Songs: With Documentary Recordings	Mieczyslaw Kolinski and Lois Wann	1959	FW03855
O' Canada: A History in Song	Alan Mills	1956	FW03001
Irish Songs of Resistance - The Great Rebellion	Wallace House	1956	FW03002
Songs and Ballads of the Scottish Wars, 1290-1745	Max Dunbar	1956	FW03006
Hillel Raveh Sings Songs of the Israel Defense Army - Zva Haganah L'Israel	Hillel Raveh	1959	FW03051
Early German Ballads, Vol. 1: 1280-1619	Wolfgang Roth	1960	FW03071
My Life in Recording: Canadian-Indian Folklore	Marius C. Barbeau	1957	FW03502
Irish Folk Songs for Women, Vol. 2	Lori Holland	1960	FW03518
Ragas: Songs of India	Balakrishna of Travancore	1957	FW03530
Folk Songs of France and French Canada	Jacques Labrecque	1957	FW03560
Music of the Bahamas, Vol. 2: Anthems, Work Songs and Ballads	Various Artists	1959	FW03845
Music of the Bahamas, Vol. 3: Instrumental Music from the Bahamas Islands	Various Artists	1959	FW03846
Folk Music of Hungary	Various Artists	1950	FW04000
Folk Music from Nova Scotia	Various Artists	1956	FW04006
Lappish Joik Songs from Northern Norway	Various Artists	1956	FW04007
Songs and Dances of Norway	Various Artists	1954	FW04008
Traditional Folk Dances of Japan	Various Artists	1959	FW04356
The Big Drum Dance of Carriacou	Various Artists	1956	FW04011
Songs and Dances of Brittany	Conan Family	1957	FW04014
Songs of Assam, Uttar Pradesh, and the Andamans	Various Artists	1960	FW04380
Rumanian Songs and Dances	Various Artists	1958	FW04387
Music of Equatorial Africa	Various Artists	1950	FW04402
Music of Haiti: Vol. 2, Drums of Haiti	Various Artists	1950	FW04403
Folk and Traditional Music of Turkey	Various Artists	1953	FW04404
Folk Music of Ethiopia	Various Artists	1951	FW04405
Music of Indonesia	Various Artists	1950	FW04406
Music of Haiti: Vol. 1, Folk Music of Haiti	Various Artists	1951	FW04407

Folk Music of Palestine	Various Artists	1951	FW04408
Folk Music of India	Various Artists	1950	FW04409
Cult Music of Cuba	Various Artists	1951	FW04410
Music of Spain	Various Artists	1951	FW04411
Indian Music of Mexico	Various Artists	1952	FW04413
Folk Music of France	Various Artists	1951	FW04414
Music of Peru	Various Artists	1950	FW04415
Music of the Russian Middle East	Various Artists	1951	FW04416
Folk Music of Rumania	Various Artists	1951	FW04419
Music of South Arabia	Various Artists	1951	FW04421
Music of India: Traditional & Classical	Various Artists	1951	FW04422
Music of Southeast Asia	Various Artists	1951	FW04423
Folk & Classical Music of Korea	Various Artists	1951	FW04424
Folk Music of Pakistan	Various Artists	1951	FW04425
Spanish and Mexican Folk Music of New Mexico	Various Artists	1952	FW04426
Folk Music of the Western Congo	Various Artists	1952	FW04427
Songs of the Watutsi	Various Artists	1952	FW04428
Folk Music of Japan	Various Artists	1952	FW04429
Songs and Pipes of the Hebrides	Various Artists	1952	FW04430
Religious Music of India	Various Artists	1952	FW04431
Music of Haiti: Vol. 3, Songs and Dances of Haiti	Various Artists	1952	FW04432
Maori Songs of New Zealand	Various Artists	1952	FW04433
Folk Music of Yugoslavia	Various Artists	1952	FW04434
The Black Caribs of Honduras	Various Artists	1952	FW04435
Burmese Folk and Traditional Music	Various Artists	1953	FW04436
Spain: Flamenco Music of Andalusia	Various Artists	1956	FW04437
Tribal Music of Australia	Various Artists	1949	FW04439
Religious Songs and Drums in the Bahamas	Various Artists	1953	FW04440
Drums of the Yoruba of Nigeria	Various Artists	1953	FW04441
Religious Music of the Falashas (Jews of Ethiopia)	Various Artists	1951	FW04442
Music of the Ukraine	Various Artists	1951	FW04443
The Eskimos of Hudson Bay and Alaska	Various Artists	1955	FW04444
Songs and Dances of the Flathead Indians	Various Artists	1953	FW04445
Music from Mato Grosso	Various Artists	1954	FW04446
Music from South Asia	Various Artists	1957	FW04447
Folk Music of the Amami Islands, Japan	Various Artists	1954	FW04448
Japanese Buddhist Ritual	Various Artists	1954	FW04449
Songs from Cape Breton Island	Various Artists	1955	FW04450

Bulu Songs from the Cameroons	Various Artists	1954	FW04451
Folk Music of Jamaica	Various Artists	1956	FW04453
Folk Music of Greece	Various Artists	1955	FW04454
Traditional Music of Peru	Various Artists	1958	FW04456
The Pygmies of the Ituri Forest	Various Artists	1958	FW04457
Indian Music of the Upper Amazon	Various Artists	1954	FW04458
Temiar Dream Songs from Malaya	Various Artists	1955	FW04460
Jamaican Cult Music	Various Artists	1954	FW04461
Wolof Music of Senegal and the Gambia	Various Artists	1955	FW04462
Music of Thailand	Various Artists	1959	FW04463
Indian Music of the Canadian Plains	Various Artists	1955	FW04464
Folk Music of Liberia	Various Artists	1954	FW04465
Hanunóo Music from the Philippines	Various Artists	1953	FW04466
Folk Dances of Greece	Various Artists	1956	FW04467
Kurdish Folk Songs and Dances	Various Artists	1955	FW04469
Tuareg Music of the Southern Sahara	Various Artists	1960	FW04470
Ritual Music of Manipur (India)	Various Artists	1960	FW04479
Arabic and Druse Music	Various Artists	1956	FW04480
Songs of French Canada	Various Artists	1957	FW04482
Music of the Ituri Forest	Various Artists	1957	FW04483
Negro Folk Music of Africa and America	Various Artists	1951	FW04500
Folk Music of the Mediterranean	Various Artists	1952	FW04501
Africa South of the Sahara	Various Artists	1957	FW04503
Folk Music from Italy	Various Artists	1956	FW04520
Caribbean Folk Music, Vol. 1	Various Artists	1960	FW04533
Folk Music of the U.S.S.R.	Various Artists	1960	FW04535
Music of the Magindanao in the Philippines, Vol. 1 & 2	Various Artists	1955	FW04536
The Dances of the World's Peoples, Vol. 1: Dances of the Balkans and Near East	Various Artists	1957	FW06501
The Dances of the World's Peoples, Vol. 2: European Folk Dances	Various Artists	1958	FW06502
The Dances of the World's Peoples, Vol. 3: Caribbean and South America	Various Artists	1958	FW06503
The Dances of the World's Peoples, Vol. 4: Turkey, Israel, Greece, Armenia, and Caucasia	Various Artists	1958	FW06504
Folk Songs of Hungary	Suzy Sann	1957	FW06803
Music of Colombia	Various Artists	1954	FW06804
Songs and Dances of Yugoslavia	Various Artists	1951	FW06805
Songs and Dances of Armenia	Various Artists	1952	FW06806
Songs and Dances of Switzerland	Various Artists	1953	FW06807

Jewish Freilach Songs	Nathan "Prince" Nazaroff	1954	FW06809
Argentine Folk Songs	Octavio Corvalan	1953	FW06810
Haitian Folk Songs	Frantz Casséus and Lolita Cuevas	1953	FW06811
Songs and Dances of Greece	Various Artists	1953	FW06814
Sones of Mexico	Trio Aguillillas	1950	FW06815
Spanish Guitar Solos	Carlos Montoya	1950	FW06816
Scottish Bagpipe Music	John A. MacLellan	1951	FW06817
Irish Popular Dances	Various Artists	1951	FW06818
Irish Jigs, Reels & Hornpipes	Michael Gorman and Willy Clancy	1956	FW06819
Russian Folk Songs: Songs and Dances of Central Russia	Piatnitsky Chorus and Orchestra	1954	FW06820
Folk Songs of the Canadian North Woods	Wade Hemsworth	1955	FW06821
Haitian Dances	Frantz Casséus	1954	FW06822
English Folk Songs	Wallace House	1952	FW06823
Jewish Folksongs, Vol. 1	Mark Olf	1951	FW06826
Jewish Folk Songs, Vol. 2	Mark Olf	1954	FW06827
Ukrainian Christmas Songs	Various Artists	1956	FW06828
Songs and Dances of the Basque (Euzkadi)	Juan Oñatibia	1954	FW06830
Folk Songs of Newfoundland	Alan Mills	1953	FW06831
French Folk Songs	Henriette and Elie Zmirou	1954	FW06832
Creole Songs of Haiti	Various Artists	1954	FW06833
Songs and Dances of Honduras	Various Artists	1955	FW06834
Welsh Folk Songs	Meredydd Evans	1954	FW06835
Christmas Songs of Spain	Various Artists	1955	FW06836
Haitian Piano	Fabre Duroseau	1952	FW06837
Dutch Folk Songs	Jantina Noorman	1955	FW06838
Caribbean Dances	Various Artists	1953	FW06840
Shepherd and Other Folk Songs of Israel	Hillel and Aviva	1953	FW06841
German Folk Songs	Martha Schlamme	1954	FW06843
Swedish Folk Songs and Ballads	Sven-Bertil Taube	1954	FW06844
Christmas Songs of Portugal	Various Artists	1955	FW06845
Jamaican Folk Songs	Louise Bennett	1954	FW06846
Songs of Israel	Hillel and Aviva	1956	FW06847
Polish Folk Songs and Dances	Various Artists	1954	FW06848
Songs of Mexico	Various Artists	1955	FW06853
Finnish Tunes and Songs	Adolf Stark and Aino Karelia	1957	FW06856
Danish Folk Songs	Dan Haugaard	1957	FW06857

Irish Traditional Songs	Sorcha Ní Ghuairim	1957	FW06861
Songs and Dances of Bolivia	Various Artists	1959	FW06871
Folk Songs of Four Continents	The Song Swappers and Pete Seeger	1955	FW06911
Bantu Choral Folk Songs	The Song Swappers and Pete Seeger	1955	FW06912
Mexican Corridos	Various Artists	1956	FW06913
Italian Folk Songs and Dances	Various Artists	1955	FW06915
Folk Music of the S.S.R. Middle East	Various Artists	1956	FW06916
English Folk Songs	Audrey Coppard	1956	FW06917
Songs of French Canada	Hélène Baillargeon and Alan Mills	1955	FW06918
Folk Songs from Czechoslovakia	Elizabeth Knight	1956	FW06919
Flamenco Guitar Solos	Mario Escudero	1955	FW06920
German Favorite Songs	Ernst Wolff	1956	FW06922
Chansons d'Acadie (Folk Songs of Acadia)	Hélène Baillargeon	1956	FW06923
Arabic Songs of Lebanon and Egypt	George Sawaya Trio	1956	FW06925
Great Scottish Ballads	Rory and Alex McEwen	1956	FW06927
Hebrew Folk Songs	Mark Olf	1957	FW06928
Folk Songs of French Canada	Alan Mills	1952	FW06929
Scottish Songs and Ballads	Rory and Alex McEwen	1957	FW06930
Israel Dances	The Tzabar Group	1957	FW06935
Cantorials for the High Holidays: Roshashona and Yom Kippur	Abraham Brun	1956	FW06940
German Christmas Songs	Ernst Wolff	1956	FW06947
Songs and Dances of Quebec	Various Artists	1956	FW06951
Songs and Dances of Brazil	Various Artists	1956	FW06953
The Yaqui Dances: Pascola Music of the Yaqui Indians of Northern Mexico	Various Artists	1957	FW06957
French Folk Songs for Children in English	Alan Mills	1957	FW07018
Folk Tales from Indonesia	Harold Courlander	1951	FW07102
Folk Tales from West Africa	Harold Courlander	1951	FW07103
Afrikaans Children's Folksongs	Ora Dreyer	1957	FW07201
French Folk Songs for Children	Alan Mills	1953	FW07208
Game Songs of French Canada	Various Artists	1956	FW07214
Latin American Folk Songs: Sung in Spanish by Chago Rodrigo	Chago Rodrigo	1957	FW07218
Jewish Children's Songs and Games	Ruth Rubin and Pete Seeger	1957	FW07224
Israeli Children's Songs	Miriam Ben-Ezra	1958	FW07226

French Christmas Songs: Chants de Noël	Hélène Baillargeon	1956	FW07229
Yiddish Folk Songs for Children	Mark Olf	1960	FW07234
Children's Jamaican Songs and Games	Louise Bennett	1957	FW07250
There's a Brown Boy in the Ring and Other Children's Calypso Songs	Lord Invader	1959	FW07262
German Children's Songs, Vol. 1	Ernst Wolff	1959	FW07270
Ashanti: Folk Tales from Ghana	Harold Courlander	1959	FW07710
Holiday Songs of Israel	Geula Gill	1958	FW07738
Children's Folk Songs of Germany	Erika and Elsa Vopel	1960	FW07742
Russian Songs for Teaching Russian	Getta Petry	1960	FW07743
West Indian Folksongs for Children	Lord Invader	1960	FW07744
Vamos a Cantar: Let Us Sing: A Collection of Children's Songs in Spanish	Various Artists	1960	FW07747
Christmas Songs from Many Lands	Alan Mills	1957	FW07750
Ghana: Children at Play: Children's Songs and Games	Ivan Annan	1954	FW07853
The Mandarin Primer	Yuen Ren Chao	1955	FW08002
French Children's Songs for Teaching French	Armand Bégué and Arthur Simon	1956	FW08003
The Singing Streets: Childhood Memories of Ireland and Scotland	Ewan MacColl and Dominic Behan	1958	FW08501
The Sounds of Jerusalem	Various Artists	1959	FW08552
British Broadside Ballads in Popular Tradition	Paul Clayton	1957	FW08708
Jewish Folk Songs of Europe	Raasche	1960	FW08712
Australian Folksongs and Ballads	John Greenway	1959	FW08718
Norwegian Folk Songs	Pelle Jøner	1958	FW08725
Folk Songs of Mexico	Alfonso Cruz Jimenez	1958	FW08727
New Briton Gazette, Vol. 1	Ewan MacColl and Peggy Seeger	1960	FW08732
Yemenite and Other Israeli Folksongs	Geula Gill	1958	FW08735
Sephardic Folk Songs	Gloria Levy	1958	FW08737
Jewish Folk Songs	Ruth Rubin	1959	FW08740
Traditional Chilean Songs	Rolando Alarcón	1960	FW08748
Russian Choral Music	Various Artists	1959	FW08754
Songs of Two Rebellions: The Jacobite Wars of 1715 and 1745 in Scotland	Ewan MacColl and Peggy Seeger	1960	FW08756
Popular Scottish Songs	Ewan MacColl and Peggy Seeger	1960	FW08757
Irish Traditional Songs	Deirdre Ní Fhlionn	1958	FW08762
Songs and Ballads of Northern Saskatchewan and Northern Manitoba	Various Artists	1960	FW08764

We'll Rant and We'll Roar: Songs of Newfoundland	Alan Mills	1958	FW08771
The Grail Singers Sing Folk Songs from	The Grail Singers	1959	FW08775
Borders: Songs and Dances of the Scottish-English Border	Various Artists	1960	FW08776
Songs of Auvergne	Lucie De Vienne Blanc	1960	FW08778
German Students' Songs	Ernst Wolff	1959	FW08788
Folk Songs of the Philippines	Luz Morales	1960	FW08791
Songs and Dances of Turkey	Various Artists	1955	FW08801
Songs and Dances of Puerto Rico	Various Artists	1956	FW08802
The Yugoslav National Folk Ballet (Tanec)	Yugoslav National Folk Ballet	1956	FW08803
German Folk Songs	Erika and Elsa Vopel	1957	FW08805
Mountain Songs and Yodeling of the Alps	Franz Liechti	1958	FW08807
B.W.I. (British West Indies) Songs	Various Artists	1957	FW08809
Caribbean Rhythms	Various Artists	1957	FW08811
Love Songs of Lebanon	Sawaya Quartet and Chorus	1957	FW08815
Songs of Chile	Martina and Maria Eugenia Diaz	1957	FW08817
Spanish Dances	Niño de Alicante	1959	FW08829
Folk Dances of Austria, Vol. 1	Karl Kubat	1959	FW08837
Folk Dances of Austria, Vol. 2	Karl Kubat	1959	FW08838
Folk Dances and Dance Songs of Argentina	Segundo Castro	1958	FW08841
Traditional Dances of Argentina, Vol. 2	Los Hermanos Abalos	1958	FW08842
Dances of Venezuela	Various Artists	1958	FW08844
Indian Music of the Southwest	Various Artists	1957	FW08850
Indian Music of Mexico	Various Artists	1957	FW08851
African Music	Various Artists	1957	FW08852
Folk Songs and Dances of Iran	Various Artists	1960	FW08856
Tarascan and Other Music of Mexico: Songs and Dances of the Mexican Plateau	Various Artists	1958	FW08867
Field Trip-England	Various Artists	1959	FW08871
As I Roved Out (Field Trip-Ireland)	Various Artists	1960	FW08872
Chinese Opera: Songs and Music	Various Artists	1960	FW08880
Waka and Other Compositions: Contemporary Music of Japan	Various Artists	1960	FW08881

The Ruse of the Empty City: A Traditional Peking Opera	Various Artists	1960	FW08882
Cantorials	Cantor Joseph Kanefsky	1960	FW08916
Hagadah: A Yemenite Home Passover	Various Artists	1957	FW08921
Kol Ha'shofar (Call of the Shofar)	David Hausdorff	1957	FW08922
Cantorials, Vol. 2	Abraham Brun	1957	FW08923
Babylonian Biblical Chants	Yehezkel Hai El-Beg	1959	FW08930
Sufi Ceremony: Rifa' Ceremony of the Eleventh Day of Rabi-L-Achien Honouring Abdul Hadir Beker	Kajar the Magician	1959	FW08942
Islamic Liturgy: Koran - Call to Prayer, Odes, Litany	Various Artists	1960	FW08943
Easter Ceremonies in Jerusalem	Various Artists	1957	FW08951
Coptic Music	Various Artists	1960	FW08960
Music of the Spanish and Portuguese Synagogue	Various Artists	1960	FW08961
Mushroom Ceremony of the Mazatec Indians of Mexico	Maria Sabína	1957	FW08975
The Way of Eiheiiji: Zen-Buddhist Ceremony	Various Artists	1959	FW08980
The Song of Hiawatha: By Henry Wadsworth Longfellow	Harry Fleetwood	1956	FW09730
Scottish Folksongs for Women	Lori Holland	1958	FW3517A
South African Freedom Songs	Various Artists	1960	FWEPC601
Mormon Folk Songs	L.M. Hilton	1952	FW02036
Songs and Ballads of Newfoundland	Kenneth Peacock	1956	FW03505
Sussex Folk Songs and Ballads	Tony Wales	1957	FW03515
Living Folksongs and Dance-Tunes from the Netherlands	Jaap Kunst	1956	FW03576
Jewish Life: The Old Country	Various Artists	1958	FW03801
Indian Summer: Original Soundtrack	Pete and Mike Seeger	1960	FW03851
Anthems of All Nations, Vol. 1 & 2	Various Artists	1956	FW03881
Lithuanian Folk Songs in the United States	Various Artists	1955	FW04009
The Topoke People of the Congo	Various Artists	1959	FW04477
Music of the World's Peoples: Vol. 1	Various Artists	1951	FW04504
Music of the World's Peoples: Vol. 2	Various Artists	1952	FW04505
Music of the World's Peoples: Vol. 3	Various Artists	1955	FW04506
Music of the World's Peoples: Vol. 4	Various Artists	1958	FW04507
The World's Vocal Arts	Various Artists	1955	FW04510
Cantorials	David Kusevitsky	1951	FW06825

Songs from the Bible	Hillel and Aviva	1953	FW06842
Joseph and His Brothers: From In the Beginning by Sholem Asch	Arna Bontemps	1955	FW07106
Uncle Bouqui of Haiti: By Harold Courlander	Augusta Baker	1956	FW07107
The Story of the Klondike: Stampede for Gold - The Golden Trail	Pierre Berton	1957	FW07108
Rhythms of the World	Langston Hughes	1955	FW07340
Pennsylvania Dutch Folk Songs	George Britton	1955	FW02215
British Traditional Ballads in the Southern Mountains, Volume 1	Jean Ritchie	1960	FW02301
British Traditional Ballads in the Southern Mountains, Volume 2	Jean Ritchie	1960	FW02302
Early English Ballads from the Percy and Child Collections (Ballads Reliques)	Hermes Nye	1957	FW02305
Calypso and Meringues	Various Artists	1953	FW06808
Calypso	Lord Invader	1955	FW06914
Calypso Travels	Lord Invader	1959	FW08733
The Fause Lady	Andrew Rowan Summers	1954	FW02044
Folk Ballads of the English-Speaking World	Paul Clayton	1956	FW02310
With Voices Together We Sing	Pete Seeger	1956	FW02452
The Baoule of the Ivory Coast	Various Artists	1956	FW04476
Man's Early Musical Instruments	Various Artists	1956	FW04525
Man of the Whole Wide World	Art Samuels and the Montréal Youth Singers	1956	FW06880
Songs of the Sea: Sung by Alan Mills	Alan Mills	1957	FW02312
Andrew Rowan Summers	Andrew Rowan Summers	1957	FW02348
Songs of Aran	Various Artists	1957	FW04002
Steel Band	Trinidad Panharmonic Orchestra	1957	FW06865
The Black Watch and Other Pipe and Drum Tunes	The Royal Highland Regiment	1957	FW08810
Songs of the North Star State	Gene Bluestein	1957	FW02132
All Day Singin' - Louisiana and Smoky Mountain Ballads	Adelaide Van Wey	1957	FW02009
Songs of the Holidays and Other Songs	Gene Bluestein	1958	FW07554
California Concert with Rolf Cahn	Rolf Cahn	1959	FW02416
Foc'sle Songs and Shanties	The Foc'sle Singers	1959	FW02429
False True Lovers	Shirley Elizabeth Collins	1959	FW03564

Kim Loy Wong and His Wiltwyck Steel Band	Kim Loy Wong	1959	FW03834
Songs of the Maritimes: Lumberman Songs and Songs of the Sea	Alan Mills	1959	FW08744
Songs of Robert Burns	Ewan MacColl	1959	FW08758
Old Time Fiddle Tunes Played by Jean Carignan	Jean Carignan	1960	FW03531
The Unfortunate Rake	Various Artists	1960	FW03805
Jigs and Reels, Vol.2	Per Nørgård	1960	FW08826

CATÁLOGO FOLKWAYS 1945-1960 - MÚSICA FOLK ESTADUNIDENSE

DISCO	ARTISTA	ANO	CATALOGO
American Folk Songs Sung by the Seegers	The Seeger Family	1957	FW02005
Sonny Terry's Washboard Band	Sonny Terry	1955	FW02006
Cumberland Mountain Folksongs	Paul Clayton	1957	FW02007
Lonesome Valley - A Collection of American Folk Music	Various Artists	1951	FW02010
900 Miles and other R.R. Songs	Cisco Houston	1953	FW02013
Sea Shanties and Loggers' Songs	Sam Eskin	1951	FW02019
Seeds of Love	Andrew Rowan Summers	1951	FW02021
Cowboy Ballads	Cisco Houston	1952	FW02022
Solomon Valley Ballads	Eugene Jemison	1954	FW02023
Lead Belly's Legacy, Vol. 3: Early Recordings	Lead Belly	1951	FW02024
Ohio Valley Ballads	Bruce Buckley	1955	FW02025
Get on Board: Negro Folksongs by the Folkmasters	Sonny Terry, Brownie McGhee, and Coyal McMahan	1952	FW02028
Brownie McGhee Blues	Brownie McGhee	1955	FW02030
Folksongs from Martha's Vineyard	Gale Huntington	1957	FW02032
Sonny Terry - Harmonica and Vocal Solos	Sonny Terry	1952	FW02035
Anglo-American Ballads	Hermes Nye	1952	FW02037
Spirituals with Dock Reed and Vera Hall Ward	Vera Hall and Dock Reed	1953	FW02038
Smoky Mountain Ballads	Bascom Lamar Lunsford	1953	FW02040
The Lady Gay	Andrew Rowan Summers	1954	FW02041
Hard Travelin'	Cisco Houston	1954	FW02042
The Pete Seeger Sampler	Pete Seeger	1954	FW02043
The Fause Lady	Andrew Rowan Summers	1954	FW02044
American Northwest Ballads	Walt Robertson	1955	FW02046
Songs of Courting and Complaint	Peggy Seeger	1955	FW02049
Ballads of La Salle County, Illinois - The Story of Ottawa, Illinois	Keith Clark	1957	FW02080
Bay State Ballads	Paul Clayton	1956	FW02106
Folksongs and Ballads of Virginia	Paul Clayton	1956	FW02110

North Carolina Ballads	Artus Moser	1955	FW02112
Texas Folk Songs with Hermes Nye and Guitar	Hermes Nye	1955	FW02128
Folksongs and Ballads of Kansas	Joan O'Bryant	1957	FW02134
Kentucky Folk Songs and Ballads	Logan English	1957	FW02136
Washboard Band - Country Dance Music	Pete Seeger, Sonny Terry and Brownie McGhee	1956	FW02201
Street Cries and Creole Songs of New Orleans	Adelaide Van Wey	1956	FW02202
The Stoneman Family - Sutphin, Foreacre, and Dickens: Old-Time Tunes of the South	Various Artists	1957	FW02315
The Ritchie Family of Kentucky	The Ritchie Family	1958	FW02316
American Ballads	Pete Seeger	1957	FW02319
American Favorite Ballads, Vol. 1	Pete Seeger	1957	FW02320
American Favorite Ballads, Vol. 2	Pete Seeger	1958	FW02321
American Favorite Ballads, Vol. 3	Pete Seeger	1959	FW02322
Walt Robertson	Walt Robertson	1959	FW02330
To You with Love: American Folk Songs for Women	Herta Marshall	1957	FW02333
American Folksongs For Men - To You With Love	Bob Ross	1957	FW02334
American Ballads And Folksongs	Joan O'Bryant	1958	FW02338
Songs of a New York Lumberjack	Ellen Stekert	1958	FW02354
Old Harp Singing	Old Harp Singers of Eastern Tennessee	1951	FW02356
Favorite Gospel Songs	Harry and Jeanie West	1957	FW02357
American Folk Song Festival: Jean Thomas, The Traipsin' Woman	Various Artists	1960	FW02358
Hymns and Carols	Andrew Rowan Summers	1951	FW02361
Unquiet Grave and Other American Tragic Ballads	Andrew Rowan Summers	1951	FW02364
On the Road	Sonny Terry, J.C. Burris, and Sticks McGhee	1959	FW02369
Fisk Jubilee Singers	Fisk Jubilee Singers	1955	FW02372
Walkie in the Parlor	Bob and Evelyne Beers	1960	FW02376
Songs of Memphis Slim and "Wee Willie" Dixon	Memphis Slim and Willie Dixon	1960	FW02385

Cat-Iron Sings Blues and Hymns	Cat-Iron	1958	FW02389
Mickey Miller Sings American Folk Songs	Mickey Miller	1959	FW02393
New Lost City Ramblers	The New Lost City Ramblers	1958	FW02396
New Lost City Ramblers - Vol. 2	The New Lost City Ramblers	1960	FW02397
We've Got Some Singing to Do	The Folksmiths	1958	FW02407
Pete Seeger and Sonny Terry at Carnegie Hall	Pete Seeger and Sonny Terry	1958	FW02412
Traditional Blues - Vol. 1	Brownie McGhee	1951	FW02421
Traditional Blues - Vol. 2	Brownie McGhee	1960	FW02422
A Folk Concert in Town Hall, New York	Jean Ritchie, Oscar Brand and David Sear	1959	FW02428
Nonesuch and Other Folk Tunes	Pete Seeger and Frank Hamilton	1959	FW02439
Bill McAdoo Sings with Guitar	Bill McAdoo and Pete Seeger	1960	FW02448
Pete Seeger at the Village Gate with Memphis Slim and Willie Dixon	Pete Seeger with Memphis Slim and Willie Dixon	1960	FW02450
Love Songs for Friends and Foes	Pete Seeger	1956	FW02453
Rainbow Quest	Pete Seeger	1960	FW02454
Music of New Orleans, Vol. 1: Music of the Streets: Music of Mardi Gras	Various Artists	1958	FW02461
Music of New Orleans, Vol. 2: Music of the Eureka Brass Band	The Eureka Brass Band	1958	FW02462
Music of New Orleans, Vol. 3: Music of the Dance Halls	Various Artists	1958	FW02463
Cisco Houston Sings Songs of the Open Road	Cisco Houston	1960	FW02480
Bound for Glory: Songs and Stories of Woody Guthrie	Woody Guthrie and Will Geer	1956	FW02481
Gazette, Vol. 1	Pete Seeger	1958	FW02501
Hootenanny Tonight!	Various Artists	1959	FW02511
Hootenanny at Carnegie Hall	Various Artists	1960	FW02512
Another County Heard From	Malvina Reynolds	1960	FW02524
South Jersey Band	South Jersey Band	1957	FW02601
One Man Band	John "Paul" Blackman	1957	FW02605
Skiffle Bands	Various Artists	1957	FW02610
Music from the South, Vol. 1: Country Brass Bands	Various Artists	1955	FW02650

Music from the South, Vol. 2: Horace Sprott, 1	Horace Sprott	1955	FW02651
Music from the South, Vol. 3: Horace Sprott, 2	Horace Sprott	1955	FW02652
Music from the South, Vol. 4: Horace Sprott, 3	Horace Sprott	1955	FW02653
Music from the South, Vol. 5: Song, Play, and Dance	Various Artists	1956	FW02654
Music from the South, Vol. 6: Elder Songsters, 1	Various Artists	1956	FW02655
Music from the South, Vol. 7: Elder Songsters, 2	Various Artists	1956	FW02656
Music from the South, Vol. 8: Young Songsters	Various Artists	1956	FW02657
Music from the South, Vol. 9: Song and Worship	Various Artists	1956	FW02658
Music from the South, Vol. 10: Been Here and Gone	Various Artists	1960	FW02659
Six and Seven-Eights String Band of New Orleans	The Six and Seven-Eights String Band of New Orleans	1956	FW02671
John A. Lomax, Jr. Sings American Folksongs	John Lomax, Jr.	1956	FW03508
Memphis Slim and the Real Boogie-Woogie	Memphis Slim	1959	FW03524
American Guitar	Ed Badaeux	1958	FW03534
Memphis Slim and the Honky-Tonk Sound	Memphis Slim	1960	FW03535
Tambourines to Glory: Gospel Songs by Langston Hughes and Jobe Huntley	Second Canaan Baptist Church Porter Singers	1958	FW03538
W. C. Handy Blues: As Sung by His Daughter Katharine Handy Lewis in Traditional Style	Katharine Handy Lewis	1958	FW03540
Songs with Guy Carawan	Guy Carawan	1958	FW03544
Guy Carawan Sings Something Old, New, Borrowed and Blue - Guy Carawan, Vol. 2	Guy Carawan	1959	FW03548
This Little Light of Mine	Guy Carawan	1959	FW03552
Brownie McGhee Sings the Blues	Brownie McGhee	1959	FW03557
Vivien Richman Sings Folk Songs of West Pennsylvania	Vivien Richman	1959	FW03568
Buell Kazee Sings and Plays	Buell Kazee	1958	FW03810

Blues with Big Bill Broonzy, Sonny Terry and Brownie McGhee	Big Bill Broonzy, Sonny Terry, and Brownie McGhee	1959	FW03817
Ballads, Blues, and a Spiritual	Dave Van Ronk	1959	FW03818
Furry Lewis	Furry Lewis	1960	FW03823
Banjo Tunes and Songs	Pete Steele	1958	FW03828
Wolf River Songs	Various Artists	1956	FW04001
Songs and Dances of the Great Lakes Indians	Various Artists	1956	FW04003
Folk Songs of Ontario	Various Artists	1958	FW04005
Music of the Sioux and the Navajo	Various Artists	1949	FW04401
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 1: Secular Music	Various Artists	1951	FW04417
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 2: Religious Music	Various Artists	1956	FW04418
Music of the American Indians of the Southwest	Various Artists	1951	FW04420
Cajun Songs from Louisiana	Various Artists	1956	FW04438
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 3: Rich Amerson--1	Rich Amerson	1960	FW04471
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 4: Rich Amerson--2	Rich Amerson	1955	FW04472
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 5: Spirituals	Dock Reed	1950	FW04473
Negro Folk Music of Alabama, Vol. 6: Ring Game Songs and Others	Various Artists	1955	FW04474
Negro Prison Camp Worksongs	Various Artists	1956	FW04475
African and Afro-American Drums	Various Artists	1954	FW04502
Folk Music U.S.A.: Vol. 1	Various Artists	1958	FW04530
Champlain Valley Songs	Pete Seeger	1960	FW05210
Ohio State Ballads	Anne Grimes	1957	FW05217
Talking Blues	John Greenway	1958	FW05232
Songs of the American Negro Slaves	Michel LaRue	1960	FW05252
Sing Oh! The City Oh!: Songs of Early Pittsburgh	Robert Schmertz	1959	FW05258
Talking Union and Other Union Songs	Pete Seeger, the Almanac Singers and the Song Swappers	1955	FW05285
Folk Songs of Maine	Edward "Sandy" Ives	1959	FW05323
Missouri Folk Songs	Loman Cansler	1959	FW05324
New York 19	Tony Schwartz	1954	FW05558
Millions of Musicians	Tony Schwartz	1954	FW05560

Music in the Streets	Tony Schwartz	1957	FW05581
Street and Gangland Rhythms, Beats and Improvisations by Six Boys in Trouble	Various Artists	1959	FW05589
The Nashville Sit-in Story: Songs and Scenes of Nashville Lunch Counter Desegregation (by the Sit-In Participants)	Various Artists	1960	FW05590
The Cowboy: His Songs, Ballads and Brag Talk	Harry Jackson	1959	FW05723
Sounds of the American Southwest	Various Artists	1954	FW06122
Sounds of New Music	Various Artists	1957	FW06160
American Indian Dances	Various Artists	1958	FW06510
Gospel Songs	The Missionary Quintet	1953	FW06824
Robin Hood Ballads	Wallace House	1953	FW06839
Gosh, What a Wonderful World!	Gil Slote and the Children of New York P.S. 63	1959	FW07025
The Pueblo Indians: In Story, Song and Dance	Swift Eagle	1955	FW07200
Music Time with Charity Bailey	Charity Bailey	1952	FW07307
Follow the Sunset	Charity Bailey and Robert Emmett	1953	FW07406
Christmas Carols	Andrew Rowan Summers	1956	FW07502
American Folk Songs for Christmas	The Seeger Sisters	1957	FW07553
American Play Parties	Pete Seeger, Mika Seeger, and Rev. Larry Eisenberg	1959	FW07604
Songs for All Year Long	Gil Slote and the Children of New York P.S. 24	1956	FW07626
Dance Along	Marjorie Mazia	1950	FW07651
Exotic Dances	Various Artists	1950	FW08752
Songs of Love, Play and Protest	Frank Schildt	1960	FW08774
Honour Your Partner: Square Dances with Calls	N. Roy Clifton	1959	FW08825
Mariachi Aguilas de Chapala	Various Artists	1950	FW08870
Urban Holiness Service	Elder Charles D. Beck	1957	FW08901
Rural Blues - A Study of the Vocal and Instrumental Resources	Various Artists	1960	FWRF202

TABELA DE AUTORES REVISTA SING OUT! (1950-1960)

AUTORES	EXEMPLAR NO QUAL PUBLICOU
A. L. Lloyd	v.04, n.01; v.09, n.03
Alan Lomax	v.09, n.01; v.10, n.03
Alexander Walgreen	v.03, n.12; v.04, n.02, 03, 06, 07; v.05, n.02, 03; v.06, n.01
Aline Berrv	v.04, n.07
Arun Foxman	v.10, n.02
Barry Kornfeld	v.09, n.04
Beatrice Baron	v.01, n.01, 02
Bela Bartok	v.02, n.02
Bess Hawes	v.06, n.03
Betty Sanders	v.01, n.05, 08, 11; v.02, n.05; v.03, n.04, 08, 10; v.04, n.01; v.05, n.01, 03
Bill Eitman	v.10, n.03
Bill Oliver	v.05, n.03; v.09, n.03
Bill Wolff	v.10, n.01
Bob Clairbone	v.01, n.05; v.02, n.03, 04
Bob Cline	v.09, n.02
Charles Griffin	v.01, n.05
Charles Seeger	v.08, n.01
Clyde R. Appleton	v.04, n.07; v.06, n.04
Conrad Bromberg	v.03, n.03
D. Langer	v.03, n.06
D. S. Daniels	v.05, n.02
Dallas Greenbie	v.09, n.02
David Gahr	v.09, n.02
E. Lancaster	v.07, n.04
Ed Badeaux	v.07, n.04; v.08, n.01, 04; v.09, n.01; v.10, n.02
Edith Fowke	v.07, n.02
Edward Koven	v.05, n.02
Elizabeth Knight	v.05, n.01, n.03
Eric Winter	v.06, n.01
Ernie Lieberman	v.01, n.01; v.03, n.12
Fred Moore	v.02, n.04
Freddy Silber	v.08, n.04
Frederic Ramsey Jr.	v.04, n.03
G. Legman	v.10, n.03
Gene Bluestein	v.02, n.12
George D. Hendricks	v.09, n.02
Gerald Seifert	v.01, n.03
Gerry Armstrong	v.07, n.03; v.10, n.02
Hally Wood	v.07, n.03

Harold Bernz	v.01, n.05
Harry Belafonte	v.08, n.04
Helene Mooney	v.01, n.02
Herbert Haufrecht	v.01, n.01
Howard Feldman	v.03, n.04, 11
Irwin Silber	v.01, n.02, 03, 07, 08, 09, 10, 11, 12; v.02, n.01, 02, 03, 05, 06, 07, 09, 12; v.03, n.05, 07, 08, 09, 10, 11, 12; v.04, n.02, 04, 06, 07; v.05, n.01, 02, 03, 04; v.06, n.01, 02, 03, 04; v.07, n.02, 03; v.08, n.01, 02, 03; v.09, n.01, 02, 03, 04; v.10, n.02, 03, 04
Israel Young	v.08, n.04; v.09, n.01, 02, 03; v.10, n.01, 02, 03, 04
Jacqueline Berman	v.06, n.01
James Hutchinson	v.01, n.10
Jane Breslaw	v.01, n.03
Jane Ross	v.01, n.07
Jenny Wells Vincent	v.05, n.01; v.09, n.01; v.04, n.05
Jerry Ross	v.01, n.07, 08
Jerry Silverman	v.05, n.01; v.06, n.02; v.07, n.01, 03; v.08, n.01, 02; v.09, n.03, 04; v.10, n.01
Joe Jaffe	v.01, n.08
John Cohen	v.09, n.01; v.10, n.02
John Greenway	v.08, n.03; v.09, n.02; v.10, n.01, 04
John Hasted	v.07, n.01
Joseph Starobin	v.05, n.02
Joshua Silber	v.08, n.04
Kuo Nai-Na	v.04, n.07
Lee Hays	v.08, n.02
Leon Bibb	v.04, n.03
Lewis I. Barnes	v.06, n.01
Lorraine Hansberry	v.06, n.01, 02, 03
Louis E. Burham	v.08, n.02
Mack McCormick	v.10, n.03
Malvina Reynolds	v.09, n.01
Marcia Rosen	v.04, n.07
Margaret Larkin	v.05, n.04
Marilyn West	v.01, n.01
Marty	v.05, n.04
Merle Travis	v.06, n.02
Nathan Charlieres	v.02, n.03
Norman Cazden	v.04, n.02
Norman Studer	v.05, n.01; v.08, n.04
Otto Rhoaders	v.09, n.02
Patrick Galvin	v.06, n.02
Pete Seeger	v.01, n.03; v.03, n.10; v.04, n.03, 06, 07; v.05, n.01, 02; v.06, n.01, 02, 03, 04; v.07, n.01, 02, 03, 04; v.08, n.01, 02, 03, 04; v.09, n.02,

	03, 04; v.10, n.01, 02, 03, 04
Peter Hughes	v.04, n.01
Philip Drammond	v.10, n.03
Raina Hayim	v.02, n.09
Ralph Ditchik	v.01, n.07, 08, 09, 10, 11, 12
Ralph Knight	v.09, n.04
Ray Ellsworth	v.10, n.04
Renee Berlow	v.07, n.03
Ricky Sherover	v.08, n.01
Robert Clairbone	v.04, n.05
Robert Shelton	v.10, n.04
Robert Wolfe	v.01, n.02
Ron Radosh	v.08, n.04
Ruth Rubin	v.04, n.04; v.05, n.02; v.06, n.01; v.09, n.03
Ruza Felikova	v.02, n.01
Sam Hinton	v.07, n.01
Samuel Gesser	v.10, n.04
Samuel Sillen	v.03, n.05
Sidney Finkelstein	v.03, n.08; v.05, n.03, 04
Sol Julty	v.04, n.06
Steve Lane	v.07, n.01
Teddy Schwartz	v.05, n.02
Tom Parkinson	v.08, n.02
Tony Kraber	v.05, n.01
Tony Schwartz	v.08, n.03
Waldemar Hille	v.05, n.03
Walter Lowenfels	v.01, n.01; v.07, n.02, 04
Walter Raim	v.07, n.04; v.08, n.03; v.09, n.02, 03
Woody Guthrie	v.01, n.10; v.02, n.03
Yvonne Gregory	v.03, n.06

ANEXOS

ANEXO

CD com canções citadas nos capítulos 2, 3 e 4.

- 1- **We shall overcome** – Versão do disco *Nashville sit-in story*.
- 2- **Go tell it on the mountains** – DONNA BROWN & THE GOLDEN GOSPEL PEARLS.
- 3- **Tell it on the mountains** – PETER, PAUL AND MARY.
- 4- **Lonesome House Blues** – BLIND LEMON JEFFERSON.
- 5- **Rock Island Line** – KELLY PACE AND PRISONERS.
- 6- **Rock Island Line** – LEADBELLY.
- 7- **The Hammer Song** – THE WEAVERS.
- 8- **The Hammer Song** – PETER, PAUL AND MARY.
- 9- **The Hammer Song** – TRINI LOPEZ.
- 10- **El Martillo** – VICTOR JARA.
- 11- **Solidarity Forever** – THE ALMANAC SINGERS.
- 12- **Black, Brown and White Blues** –BIG BILL BROONZY.
- 13- **The ballad of October 16th** – THE ALMANAC SINGERS.
- 14- **Which side are you on?** – THE ALMANAC SINGERS.
- 15- **This land is your land** – WOODY GUTHRIE.

Índice de canções da revista Sing Out!

CATEGORY INDEX

This index includes listings for songs in languages other than English, for specific musical styles (eg. "Child Ballads," blues, "Spirituals"), for topics of special interest (eg. labor songs, children's songs, songs about peace), etc.

Africa

Baruwa 236
Kumbaya 153

Appalachia

Black Is the Color 289
Boston Burglar 348
Bowling Green 369
Bury Me Beneath the Willow 86
Cumberland Mountain Bear Chase 204
Darlin' Corey 74
East Virginia 147
The Johnson Boys 168
Little Birdie 220
Little Maggie 83
Little Moses 158
My Home's Across the Smoky Mtns 355
Old Joe Clark 239
Pay Day at Coal Creek 57
Poor Miner's Farewell 347
Pretty Polly 356
Rosewood Casket 309
Shady Grove 310
Tom Dooley 206
Who's Gonna Shoe Your Pretty Little Foot? 101
Wildwood Flower 132
(see Authors Index: Jan Richter)

Australia

Van Dieman's Land 346

Bawdy Songs

Blow the Candles Out 46
Four Nights Drunk 142
The Husband with No Courage in Him 288
Maids When You're Young, Never Wed an Old Man 286
The Pegg'in Awl 33
Two Maidens Went Milking One Day 10

Black "Spirituals"

All My Trials 71
Balm in Gilead 265
Break Bread Together 51
Come and Go with Me to That Land 102
Don't You Weep After Me 299
Go Tell It on the Mountain 145
Home in That Rock 50
Let Me Fly 123
Mary Had a Baby 139
Mary, What You Gonna Name That Pretty Little Baby? 107
Michael Row the Boat Ashore 14
Rise Up Shepherd and Follow 58
Sinner Man 79
Twelve Gates to the City 78
Walk in Jerusalem Just Like John 223
What Month Was Jesus Born In? 278

Blues

Alabama Bound 121
Alberta, Let Your Hair Hang Low 154
Been in the Pen So Long 21
Brown's Ferry Blues 255
Crawdada 190
Every Night When the Sun Goes In 87

Grizzly Bear 169
He Was a Friend of Mine 336
House of the Rising Sun 103
I'm a Stranger Here 80
Make Me a Bed on Your Floor 331
Muleskinner Blues 34
Nine Hundred Miles 225
Number Twelve Train 37
Oh Babe It Ain't No Lie 315
Old Bill 274
Old Hannah 224
Railroad Bill 300
Stewball 365
Things About Comin' My Way 153
Winnaboro Cotton Mill Blues 322
Wo Riley 117
(see Authors Index: Andrew Crane, Coco Houston, LandBelly)

Calypso

Commissioner's Report 230
Linstead Market 269
Love Alone 25
Money Is King 119

Canada

Ballad of Springhill 202
She's Like a Swallow 203
Squid-jigging Ground 120

Caribbean

All My Trials 71
Delia's Gone 95
Run Come See 166
(see Calypso)

Child Ballads (English & Scottish ballads collected by Francis J. Child in the 19th c.)

Fair Ellender 222
The Four Maries 253
The Golden Vanity 332
The Great Silkie 294
Gypsy Davy 26
The Gypsy Rover (adap.) 283
Henry Martin 354
The House Carpenter 290
Scarborough Fair 351
The Trooper and the Maid 296
The Wraggle-Taggle Gypsies 27

Children (songs of special interest to...)

Billy Barlow 39
Buffalo Boy 11
Chewing Gum 370
Clean O 317
Five Times Five 209
The Foolish Frog 214
Ha-Ha This-a-way 175
A Horse Named Bill 337
I Had a Rooster 84
Keeper, The 295
Little Brown Dog 293
The Little House 235
MTA Song 40
Mail Myself to You 323
My daddy Flies a Ship in the Sky 276
Old Aunt Kate 131
The Old Cow Died 141
The Old Woman Who Swallowed a Fly 62
Oleanra 93
Three Little Piggies 243
The Titanic 88
Turn Around 297
When I First Came to This Land 104
(see Lullabies)

Christmas

Burgundian Carol 277
Go Tell It on the Mountain 145

The Holly Bears a Berry 321
Mary Had a Baby 139
Mary, What You Gonna Name That Pretty Little Baby? 107
Rise Up Shepherd and Follow 58
What Month Was Jesus Born In? 278

Cowboys

Blood on the Saddle 219
Buffalo Skinners 72
Coplas 232
Jesse James 196
The Ranger's Command 210
Saint James Hospital (Cowboy's Lament) 148
Zebra Dun 328

Drinking Songs

Calton Weaver 250
Le Cycle du Vin 233
The Intoxicated Rat 143
The Jug of Punch 268
Old King Cole (parody) 246

English Ballads

The Cutty Wren 275
High Germany 180
The Husband with No Courage in Him 288
Ilkley Moor Baht 'At 195
Keeper, The 295
Lady Gay 113
The Lass from the Low Country 73
Lincolnshire Poacher 259
Maids When You're Young, Never Wed an Old Man 286
Unfortunate Miss Bailey 262
The Vicar of Bray 208
(see also Child Ballads, Bawdy Songs)

Freedom Songs (Civil Rights Movement)

Black and White 38
The Klan 7
Let My Little Light Shine 106
State of Arkansas 115
Walk On Alabama 160
We Shall Overcome 372
(see Black Spirituals)

French (language)

A La Claire Fontaine 146
Ah, Si Mon Moine Voulait Danser 35
Burgundian Carol (orig.) 277
Le Chant des Partisans 273
Le Cycle du Vin 233

German (language)

Die Gute Kamerad 131
Hans Beimler 130

Gospel

Crying Holy 287
Farther Along 5
I Don't Want to Get Adjusted 45
I Can't Feel at Home in This World Anymore 95
Just a Closer Walk with Thee 307
Sowing on the Mountain 308
Streets of Glory 125
This Train 155
We Shall Overcome 372

Hebrew

Mi Y'malel 59

Hindi

Ragupati Ragava Rajah Ram 96

Ireland

Brennan on the Moor 254

- The Croppy Boy 368
 Dick Darby the Cobbler 359
 Easter Rebellion Song 23
 Finnegan's Wake 306
 Foggy Dew, The 22
 Jug of Punch, The 268
 Kerry Recruit, The 326
 Molly Brannigan 284
 Mrs. McGrath 28
 Patriot Game, The 165
 Roddy M'Corley 238
 She Moved through the Fair 170
- Jugband**
 Mama Don't 'Low 301
 Make Me a Bed on Your Floor 331
(see Blues)
- Labor**
 The 1913 Massacre 150
 Blantyre Explosion 124
 Come Fill Up Your Glasses 302
 Come Me Little Son 264
 Coorie Doon 343
 Cotton Mill Girls 340
 Domestic Workers' Song 23
 Factory Girl, The 298
 Forty-Two Kids 184
 Four Pence a Day 144
 Hold the Line 54
 Ludlow Massacre 42
 Pastures of Plenty 70
 Peg and Awl 32
 Pittsburgh 47
 Poor Miner's Farewell 347
 Roll Down the Line 162
 Song of My Hands 244
 Step by Step 75
 Too Old to Work 100
 Unemployment Compensation Blues 174
 Vigilante Man 362
 Winstboro Cotton Mill Blues 322
 Work of the Weavers 76
 You Souls of Boston 260
(see Authors Index; see Hill)
- Love Songs**
 Butcher's Boy, The 350
 The First Time Ever I Saw Your Face 320
 The Foggy Dew 22
 Green Grow the Lilacs 342
 He's Gone Away 252
 Kisses Sweeter Than Wine 6
 Pretty Polly 356
 Scarborough Fair 351
 The Water Is Wide 152
 Will ye Go Lassie, Go? 363
- Lullabies**
 All My Trials 71
 Come Me Little Son 264
 El Coqui 237
 Dance to Your Daddy 199
 Duermete, Niño Lindo 188
 S'Dremlin Feigle 358
- Partisan Songs**
 Battle of New Orleans 172
 Le Chant des Partisans 273
 Easter Rebellion Song 23
 Die Gute Kamerad 131
 Hans Beimler 130
 Jarama Valley 129
 Roddy M'Corley 238
 Shtil Di Nacht 205
 Si Me Quieres Escribir 128
 Zog Nit Keynml 366
- Peace**
 Blowin' in the Wind 353
 Come Fill Up Your Glasses 302
 The Crow on the Cradle 227
 Five Fingers 352
 The Flowers of Peace 333
 Hard Rain's A-Gonna Fall 324
 Hymn for Nations 67
 I Come and Stand at Every Door 295
 I've Got to Know 48
 Mrs. McGrath 28
 Oh Had I a Golden Thread 99
 One Man's Hands 272
 Portland Town 41
 River of My People 159
 The Soldier's Prayer 82
 Song For Peace 164
 Strange Death of John Doe 279
 Tomorrow Is a Highway 55
 Vine and Fig Tree 271
 What Have They Done to the Rain? 339
 Where Have All the Flowers Gone? 194
- Russian**
 River of My People (melody) 159
 Va Kuznitsi 217
- Scotland**
 Calton Weaver, The 250
 Coorie Doon 343
 MacPherson's Farewell 260
 Will You Go Lassie, Go? 363
 Work of the Weavers 76
(see Child Ballads; Authors Index; Essex MacCall)
- Sea**
 Blood Red Roses 65
 Blow Ye Winds in the Morning 156
 The Bonnie Shoals of Herring 341
 Captain Kidd 218
 Cumberland Crew, The 290
 Deep Blue Sea 197
 Greenland Fisheries 20
 Handsome Cabin Boy 282
 Hieland Laddie 258
 High Barbaree 212
 Pay Me My Money Down 15
 Rio Grande 211
 Round the Bay of Mexico 13
 Sail Away Ladies 256
 Squid-Jigging Ground 120
- Spanish (language)**
 Coplas 232
 Coqui, El 237
 Duermete, Niño Lindo 188
 El Día de Tu Santo 181
 Firolera, La 19
 Guantánamera 312
 Si Mi Quieres Escribir 128
- Teach-ins**
 Autoharp, Played Stoneman Style 248
 Some Notes on the 12-String Guitar 228
- Wales**
 The Bells of Rhymney 134
- Women**
 The Housewife's Lament 30
- Yiddish**
 Akhtsik Er un Zibetsik Zee 213
 Liebster Meiner 111
 Margaritkes 334
 Mezinke Oysgegebn, Di 292
 Oyfn Pripetshok 114
 S'Dremlin Feigle 358