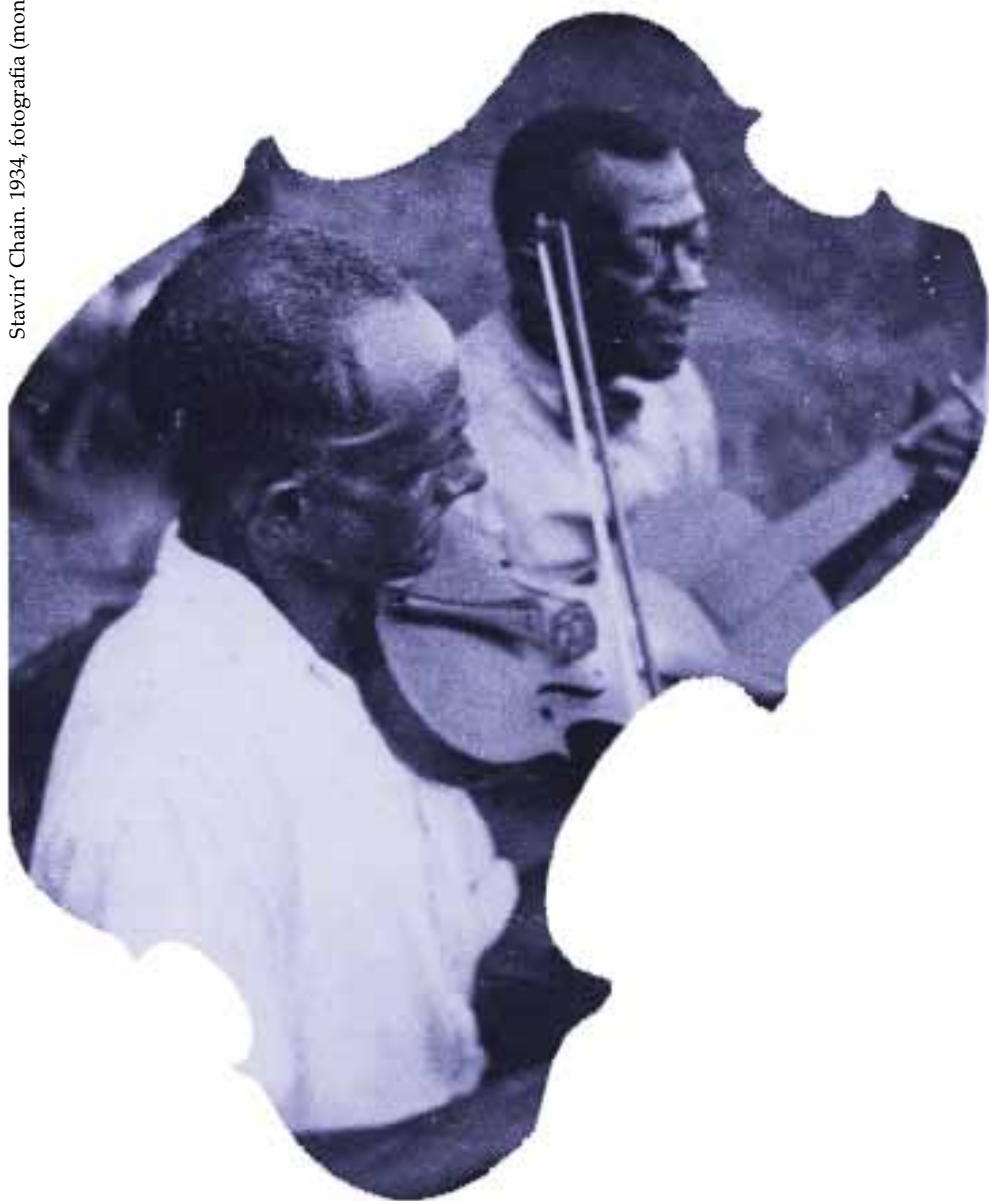


Música folk nos Estados Unidos: demarcações e definições de um gênero

Stavin' Chain. 1934, fotografia (montagem).



Mariana Oliveira Arantes

Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp-Franca), onde realiza seu pós-doutoramento em História com bolsa da Fapesp. Autora de *Canto em marcha: música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. São Paulo: Alameda, 2016. mel.unesp@gmail.com

Música *folk* nos Estados Unidos: demarcações e definições de um gênero

Folk music in the United States: demarcations and definitions of a genre

Mariana Oliveira Arantes

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar de que forma pessoas relacionadas à atividade de coletar, consumir e propagar a chamada música *folk* dos Estados Unidos desenvolveram suas próprias concepções do que viria a ser o *folk* no país, pautados por suas visões de mundo e por sua vivência em contextos e períodos específicos da história nacional. Assim sendo, ele enfoca a variedade dos métodos de seleção e propagação de determinados repertórios musicais eleitos como a “legítima” música estadunidense ao longo do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Estados Unidos; música; folclore.

ABSTRACT

This article aims to analyze the way people associated with collecting, consuming and diffusing the U.S. folk music developed their own conceptions of what folk would become in the country, based on their world views and their experiences in specific contexts and periods of the national history. Therefore, the article focuses on the variety of selection and diffusion methods of certain musical repertoires chosen as the “legitimate” American music throughout the twentieth century.

KEYWORDS: United States; music; folklore.



Nos Estados Unidos, ao longo do século XX e primeira década do século XXI, foi publicada uma vasta bibliografia sobre a música popular nacional, incluindo a chamada música *folk* estadunidense. Muitos autores percorreram sobre o repertório *folk* sem uma preocupação em definir o termo, outros redigiram tentativas de definição ou comentários sobre a dificuldade dessa tarefa. As dificuldades apontadas são muitas, passando por questões capitais nos discursos sobre música: seria *folk* um gênero? Um estilo? Uma tendência musical?

Frequentemente é considerada como música folclórica aquela particular de um grupo histórico e/ou étnico, com instrumentação acústica, transmitida de forma oral de geração para geração. Kip Lornell, em seu livro *Introducing american folk music*, argumenta que definir música *folk* não é uma tarefa fácil, pois não se trata apenas de um repertório rural transmitido oralmente. Nessa obra o autor apresenta seis características gerais de tipo de música: grande variação geográfica com pouca variação no tempo; música de comunidades específicas; autoria anônima; interpretada por não profissionais; música de formas curtas e padrões previsíveis.¹ Por outro lado, Lornell não a denomina como um gênero musical, mas aborda os seguintes gêneros agregados no termo *música folk*: *blues*, *country*, baladas

¹ Ver LORNELL, Kip. *Introducing american folk music: ethnic and Grassroot Traditions in the United States*. New York: McGraw-Hill, 1993, p. 10 e 11.

inglesas, baladas nativas, *bluegrass*, *honky-tonk*, *western swing*, *broadsides*, *psalmody*, *shakers*, *gospel*, *spirituals*, *ring shouts*, *work songs*, *string bands*, *ragtime*, *coon songs* e *klezmer*.

Já a historiadora Gillian Mitchell, em *The north american folk music revival*, considera *música folk* um gênero musical, mas alerta para o fato de que definir uma categoria como esta com precisão não é algo simples; daí que sua proposta é examinar como tal “categoria genérica” tem sido definida e redefinida ao longo do tempo.² Por sua vez, William Roy, em *Reds, whites, and blues*, também identifica *música folk* como um gênero musical, utilizando a definição de gênero do musicólogo italiano Franco Fabbri.³

Muitos foram os autores que se dedicaram à formulação de uma “teoria dos gêneros”, sendo Fabbri um dos expoentes mais reconhecidos e citados. Em meu livro *Canto em marcha* também lancei mão das formulações de Fabbri, expostas em diversos trabalhos, para evidenciar que o autor examina o que vem a ser gênero como resultado de um conjunto de convenções culturais (indo além do estritamente musicológico), envolvendo artistas e público, sendo assim necessário ampliar as regras geralmente apresentadas por musicólogos para se definir gênero. Move-o, portanto, a preocupação de analisar os vários tipos de normas que se combinam para criar uma definição.⁴ Como salienta William Roy, a concepção de gênero de Franco Fabbri passa por um conjunto de regras socialmente aceitas, que incluem “regras formais e técnicas, regras da semiótica, regras de comportamento que governam rituais de performance, regras sociais e ideológicas e regras comerciais e jurídicas”.⁵

Essa definição de gênero musical relaciona-se intimamente com o desenvolvimento da música popular massiva do século XX, se pensarmos que, geralmente, gênero foi adotado de maneira distinta pelos intérpretes e estudiosos da música de concerto europeia e da música popular. Como bem esclarece Márcio Mattos no artigo “Forró: gênero ou estilo?”, na primeira vertente “gênero está ligado simplesmente à forma”, enquanto na música popular “a classificação de gênero exige uma atenção a outros aspectos”.⁶ Na seqüência, ele alinha a posição de vários autores, entre eles Franco Fabbri, Roy Shuker, Jean Massin e Jim Samson. Aliás, gostaria de destacar que Samson também considera gênero musical uma “categoria sancionada por convenção”, baseada “no princípio da repetição”.⁷

Interessantes também são as concepções de Massin expostas por Mattos no que diz respeito às transformações dos gêneros musicais e à importância dos diferentes contextos em tais transformações. “O que existe, então, são leis que vigoram por um determinado período para um determinado propósito. No momento em que os músicos apreendem essas leis e sentem-se capazes, ou mesmo, de alguma maneira, sentem-se livres para transgredi-las ou até modificá-las, os gêneros se transformam ou criam-se novos estilos. Isso tudo, é claro, em função do contexto”.⁸ Desse modo, um gênero musical não é uma categoria estática, mas, sim, fluida e passível de mudanças, e o mesmo ocorre com a própria definição de gênero; ambas variam ao longo do tempo e conforme distintos contextos.

Outro autor que se dedica ao estudo da música popular e define gênero como categoria ou tipo é Roy Shuker. Em *Key concepts in popular music*, ele Shuker compartilha das concepções de Simon Frith, para quem a tarefa de definir gêneros musicais implica “seguir as distinções feitas pela indústria musical, que, por sua vez, refletem a história da música e as categorias do mercado”.⁹ Nesse sentido, atualmente é aceito que os gêneros

² Ver MITCHELL, Gillian. *The north american folk music revival: nation and identity in the United States and Canada, 1945-1980*. Burlington: Ashgate, 2007, p. 8.

³ Ver ROY, William G. *Reds, whites, and blues: social movements, folk music, and race in the United States*. Princeton: Princeton University, 2010, p. 30.

⁴ Ver ARANTES, Mariana Oliveira. *Canto em marcha: música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. São Paulo: Alameda, 2016.

⁵ ROY, William G., *op. cit.*, p. 30.

⁶ MATTOS, Márcio. Forró: gênero ou estilo?. *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*, Montevideo, IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música, 2011, p. 114 e 115.

⁷ SAMSON, Jim *apud* MATTOS, Márcio, *op. cit.*, p. 115.

⁸ MATTOS, Márcio, *op. cit.*, p. 115 e 116.

⁹ FRITH, Simon *apud* SHUKER, Roy. *Key concepts in popular music*. London-New York: Routledge, 1998, p. 145.

¹⁰ MATTOS, Márcio, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ MITCHELL, Gillian, *op. cit.*, p. 8.

¹² ROSENBERG, Neil. *Transforming tradition: folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois, 1993, p. 11.

¹³ Cf. *idem*.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 11.

musicais da música popular não são mais identificados e reconhecidos pautando-se apenas em questões técnico-formais estritamente musicais. No seu processo de constituição, é indispensável levar em conta igualmente questões extramusicais que englobam os contextos nos quais os gêneros estão inseridos, e eles, tanto quanto contextos nos quais se situam, são mutantes e passíveis de modificações.

Tendo em vista uma compreensão mais ampla de gênero musical, que comporta tanto aspectos sócio-históricos, como características técnico-formais musicais, podemos considerar música *folk* como um gênero, como fazem diversos estudiosos do tema. E dentro desse gênero há a possibilidade do desenvolvimento de vários estilos, se considerarmos, como ressalta Mattos, as “diferentes maneiras de apresentação de um gênero”.¹⁰ Paralelamente, é conveniente chamar a atenção para o fato de que em muitas obras sobre música *folk* estadunidense são utilizadas as palavras “gênero”, “estilo”, “termo” e “tendência” sem uma rigorosa preocupação com essa questão, havendo, antes, uma concordância quanto à dificuldade de qualquer tentativa de definição rígida.

Os folcloristas e a constituição de uma música *folk* estadunidense

A primeira questão a ser colocada, ao se tratar de folclore e, conseqüentemente, do trabalho dos folcloristas, é a afirmação de que *folk* é um termo construído, ou melhor, “uma invenção europeia da era industrial”.¹¹ A palavra folclore (*folk-lore*) começou a ser empregada na Europa em substituição a outros termos que já eram utilizados para nomear a prática de coletar e preservar as tradições rurais de camponeses analfabetos, transmitidas oralmente, de geração em geração. Como explica Neil Rosenberg, “as origens intelectuais dos estudos da música folk encontram-se no final do século XVIII e começo do século XIX na Europa, quando movimentos românticos nacionalistas começaram a argumentar que a melhor fundação para um Estado era aquela que unisse as pessoas que partilhavam a mesma língua”.¹² Assim, o interesse pela terra natal e pela língua materna fez com que pesquisadores e escritores se dirigissem às áreas rurais em busca das “puras” tradições que captavam a língua materna, como as histórias e canções camponesas.¹³

No final do século XIX a palavra folclore já designava tanto um objeto de estudo como uma nova disciplina. Para os primeiros folcloristas, pessoas que se dedicavam a viajar para as regiões rurais de seus países à procura das “autênticas” tradições nacionais que deveriam ser preservadas, essa autenticidade baseava-se na longevidade e “pureza” das manifestações culturais, ou seja, quanto mais distante das referências urbanas e modernas, quanto mais “intocadas”, mais “autênticas” elas seriam. “Pesquisadores tiravam conclusões sobre autenticidade baseados no que poderia ser visto nas páginas escritas ou impressas: métrica, rima, modo, escala, tema”.¹⁴

Nos Estados Unidos, no início do século XX, os primeiros folcloristas que realizaram trabalho de campo e publicaram coletâneas de música *folk*, como Cecil Sharp e Francis James Child, acreditavam que as “raízes” da cultura do país eram europeias, com destaque para as baladas inglesas trazidas pelos imigrantes. Ron Eyerman e Andrew Jamison, autores de *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*, sustentam que o primeiro a se interessar pela cultura popular das “pessoas reais dos Estados Unidos rural”¹⁵ foi John Lomax, que consagrou sua



vida à coleta e preservação das tradições nacionais, tornando-se um dos primeiros responsáveis pelo Arquivo de Canções Folclóricas Americanas, fundado pela Biblioteca do Congresso Nacional em 1928.

Apesar de diferenciar-se de folcloristas como James Child por acreditar que as tradições folclóricas integravam uma cultura vibrante e não algo pertencente a um passado estático e decadente, John Lomax também buscava “puras” canções *folk*, romantizando as regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos, como o Sul e o Oeste. Ron Eyerman e Andrew Jamison esclarecem bem a diferença que caracterizou a prática desses primeiros folcloristas atuantes nos Estados Unidos:

Tanto Lomax quanto Sandburg podem ser contrastados com o que pode ser chamado uma exploração “colonial” de canções folk por Francis Child e Cecil Sharp, que olhavam para as Montanhas Apalaches em busca de remanescentes da cultura britânica colonial na forma de canções folk (Karpeles, 1968). Onde Lomax e Sandburg identificavam canções folk, e eventualmente uma tradição de música folk, com os valores da fronteira americana e do espírito livre de caubóis, fazendeiros e trabalhadores americanos, as baladas de Sharp e Child apontavam para a conexão entre as culturas folk européia e americana. Assim sendo, havia uma tensão, ou pelo menos uma diferença na ênfase, entre um estilo popular e de inspiração populista na coleta de música folk e um estilo mais culto ou acadêmico de coleta, que veio a ser refletido no campo acadêmico do folclore, na forma como ele se desenvolveu em uma atividade acadêmica (Bluestein, 1972).¹⁶

Por mais que tenha existido uma diferença na seleção e métodos de coleta de material folclórico desses folcloristas atuantes nas primeiras décadas do século XX, é importante frisar que todos selecionaram o que consideravam ser mais “autêntico” e “puro” entre todas as canções que ouviam e liam nas viagens de pesquisa de campo, não importa se baladas de tradição europeia ou *work songs* e canções de caubói. Dessa prática seletiva resultou a propagação de um repertório que eles acreditavam ser representativo da mais “legítima” música *folk* nacional.

Nessa ótica, como afirma Benjamin Filene em *Romancing the folk*, “desde o início, descobrir culturas folclóricas envolvia re-imaginá-las”.¹⁷ Por isso Gillian Mitchell adverte que as publicações folclóricas “foram inteiramente a criação de homens privilegiados, sem a contribuição ou o agenciamento do próprio ‘povo’”.¹⁸

Apropriação do repertório *folk* pela esquerda

Nas primeiras décadas do século XX, o repertório *folk* estadunidense, antes restrito à *performance* nos lares ou à apresentações ao público por intérpretes não profissionalizados, começou a circular de forma mais abrangente. A partir dos anos 1930, o conceito de música *folk* foi revisto, uma vez que esse repertório começou a ser cada vez mais gravado em discos e inserido em circuitos musicais urbanos. Sobre esse período Mitchell diz que a influência dos meios de comunicação de massa permitiu que “mais intérpretes pudessem ser ouvidos por um grande número de pessoas e a música *folk* começou a deixar as páginas das teses acadêmicas e se tornar parte de uma cultura performática”.¹⁹ Mesmo tratando-se de uma época marcada pela crise econômica, que produziu a falência de muitas gravadoras, a música *folk* se expandiu seu campo de ação em contextos urbanos e

¹⁵ EYERMAN, Ron e JAMISON, Andrew. *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 61.

¹⁶ EYERMAN, Ron; JAMISON, Andrew, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷ FILENE, Benjamin. *Romancing the folk: public memory & American roots music*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000, p.12.

¹⁸ MITCHELL, Gillian, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ MITCHELL, Gillian, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ ROSENBERG, Neil, *op. cit.*, p. 12.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

²² *Idem, ibidem*, p. 7.

²³ DONALDSON, Rachel Clare. *Music for the people: the folk music revival and American identity, 1930-1970*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2011, p. 67.

²⁴ EYERMAN, Ron e JAMISON, Andrew, *op. cit.*, p. 64.

²⁵ MITCHELL, Gilliam, *op. cit.*

rurais, bem como em suportes como discos, filmes e festivais, o que gerou, ao mesmo tempo, novos públicos. Viviam-se, enfim, o momento da Grande Depressão, porém o governo do presidente Roosevelt criou vários projetos culturais federais que promoviam as tradições nacionais, como o Federal Arts Project of the Works Progress Association (WPA), com o objetivo de estimular a união e apego à nação.

Nesse cenário, até mesmo os folcloristas mais conservadores, que viam a comercialização da música *folk* como uma descaracterização de um repertório autêntico, incorporaram as inovações tecnológicas em seu trabalho de campo, como o uso de gravadores nas coletas de material folclórico, fato que produziu inovações também nas publicações, que começaram a trazer informações e análises sobre *performances*, para além das letras das canções. Isso suscitou, ainda, o acirramento de reflexões a respeito da tão ansiada “autenticidade” da música *folk*, com os folcloristas mais apegados à tradição passando a “reconhecer que um novo tipo de intrusão comercial urbana existia”²⁰

Na década de 1930 em diante, segundo Neil Rosenberg, o interesse no repertório *folk* surgiu de três correntes convergentes: “o antigo trabalho de vários tipos de coletores/acadêmicos/autores ativos há algum tempo, a então nova política de esquerda, e os Americanistas”.²¹ E todos contrapunham a música *folk* àquela considerada comercial. O autor afirma, ainda, que com o aprofundamento da depressão “novos tipos de consciência social emergiram”, e pessoas ligadas aos grupos políticos de esquerda abraçaram a música *folk* como a expressão das massas que sofriam com a crise econômica. “Para esses novos defensores políticos, a canção folk não era apenas um símbolo antimoderno, mas um protesto proletário contemporâneo sobre as condições sociais”.²² Por sua vez Rachel Donaldson, autora da tese *Music for the people: the folk music revival and American identity*, esclarece que nesses anos de crise econômica muitos artistas e intelectuais se aproximaram do Partido Comunista dos Estados Unidos como parte de uma tentativa de tornar seu trabalho “relevante socialmente” e de se “reconectar ao povo americano”.²³

Após 1935, com o estabelecimento da “Frente Popular”, a ideia de que por intermédio da cultura era possível lutar contra as injustiças sociais foi intensamente explorada e valorizada pelos ativistas políticos de esquerda. Concordo com Ron Eyerman e Andrew Jamison quando pontuam que, “especialmente para muitos simpatizantes do Partido Comunista, “o povo” converteu-se num “símbolo efetivamente mais revolucionário do que os trabalhadores”.²⁴ Por sinal, Mitchell também entende que “a política da ‘Frente Popular’ do Partido Comunista nesse período começou a exaltar as virtudes dos costumes e cultura do povo ao invés de ver essas coisas como meios submissos de escapar da dura realidade”.²⁵

Nesse processo de se apropriar das tradições folclóricas do país como expressão do povo que sofria as mazelas de uma sociedade desigual, artistas e intelectuais vinculados à política de esquerda, principalmente à ideologia do Partido Comunista dos Estados Unidos, selecionaram um repertório que julgavam representar o povo americano e suas tradições culturais. Esse grupo elegeu o que deveria ser valorizado e propagado em diversos canais de comunicação como discos, livros e outros impressos, como publicações do próprio partido.

Ao se debruçar sobre esse tema, William Roy acredita que, no interior dessas relações estabelecidas entre a esquerda e a tradição, surgiu

uma nova definição de música *folk*, verificando-se uma ampliação a ponto de incluir outros grupos além dos camponeses analfabetos escolhidos pelos folcloristas como repositórios das tradições folclóricas; ela passou a abarcar uma vasta gama de trabalhadores e minorias nacionais. Para esse autor, “algumas definições de música folk explicitamente a definem pelo que ela não é. Muitas concepções de folk da esquerda tem sido inclusivas, equalizando “folk” com povo, excluindo apenas aqueles que oprimem (capitalistas) ou manipulam (meios de comunicação de massa)”.²⁶ O problema dessa ampla definição é a dificuldade em precisar o que não é música folk, ou seja, o que não é música do povo. E apesar de ela parecer totalmente inclusiva, no fundo ainda carrega “vivas conotações de exclusão”.²⁷ Por fim, em uma comparação sobre o entendimento do que vem a ser música folclórica na Europa e nos Estados Unidos, Roy sustenta que na Europa o conceito foi criado tendendo, supostamente, a uma homogeneização dos grupos nacionais, enquanto nos Estados Unidos ele levou a uma afirmação, de teor crítico, de “quem era parte da nação americana”.²⁸ Por isso tudo, conforme Benjamin Filene, a definição do que é uma cultura *folk* é um ato ideológico, uma vez que esse é um processo marcado por inclusões e exclusões, no qual “nem todos contam como povo”.²⁹

Historicamente, é possível constatar que, desde sua criação como objeto de estudo e disciplina no campo das ciências, vários foram os grupos que reivindicaram a música folclórica como sua, começando com os folcloristas. Nos Estados Unidos, a partir dos anos 1930 essa apropriação passou pela “velha esquerda”, até chegar aos ativistas pelos direitos civis nos anos 1960. E esses grupos que se apropriaram desse repertório de *blues*, *spirituals*, *country*, *gospel* e baladas o considerou mais do que uma mera música para vender discos.

Nesse sentido, logo nas primeiras páginas de seu livro *Reds, whites, and blues*, William Roy sublinha:

*O significado de música folk, seu apelo e as relações sociais que ela reforça ou desgasta não são características inerentes ao gênero. O conceito de música folk é socialmente construído, no sentido de que suas origens devem ser explicadas historicamente. Ele é o resultado de projetos culturais específicos – coordenados, tentativas autoconscientes de atores específicos – para criar ou reformular um gênero. Como elaborado abaixo, os projetos que modelaram a música folk americana dotaram-na de uma mensagem política, direcionada a um eleitorado específico, e estabelecida dentro de determinadas relações sociais. Dentre as mais contestadas questões estava a definição de quem constituía o povo da música folk. No contexto americano isso significa que raça pairou nesses projetos, com ativistas lutando para incluir ou excluir minorias raciais, especialmente afro-americanos...*³⁰

Esses “projetos culturais específicos” brotaram de vários grupos atuantes nos Estados Unidos durante os anos 1930 como folcloristas, empresários da música, artistas e outros entusiastas do *folk*. Parte desse processo de estabelecimento de um conceito próprio do que seria a música *folk* se deveu à atuação de muitos artistas e mediadores culturais (donos de meios de comunicação, intelectuais, militantes do Partido Comunista, entre outros) em diversos veículos impressos. Em entrevistas e artigos publicados em jornais e revistas, bem como nos encartes de discos, tais personagens explicitaram o que seria essa música do povo (*folk*) defendida por eles, da mesma forma como apontaram qual seria a música que não se enquadrava

²⁶ ROY, William G., *op. cit.*, p. 52.

²⁷ *Idem, ibidem*, p.53.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 29.

²⁹ FILENE, Benjamin, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ ROY, William G., *op. cit.*, p. 3.

³¹ MITCHELL, Gilliam, *op. cit.*, p. 1.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 13.

³³ *Idem*.

nesse conceito. Alguns se preocuparam em definir esses padrões pautados em questões estéticas, mas a maioria concebeu a música *folk* com base em premissas políticas que incluíam a discussão sobre a autenticidade, legitimidade e representatividade da música *folk*. E muitos a definiram pelo que ela não era: música comercial, interpretada por profissionais plenamente inseridos no mercado musical.

De maneira geral, o repertório apropriado pela esquerda da década de 1930 em diante era formado por canções antigas e de autoria anônima, como canções religiosas, *blues* e baladas do Sul do país, além de outras tantas compostas por contemporâneos, que se baseavam na tradição *folk* nacional. Importava a esses ativistas difundir melodias e harmonias já conhecidas pela população, enxertados de novos versos de acordo com suas concepções políticas, a fim de que eles fossem repetidos em abundância.

Folk music revival: demarcação de diferenças no repertório folk

A partir dos anos 1940, o cenário musical *folk* estadunidense estava caracterizado por um ecletismo em relação aos gêneros e estilos musicais, fluidez e controvérsias a respeito da sua “autenticidade” e inserção no mercado musical. Embutidos no termo música *folk* havia a circulação de canções tradicionais e contemporâneas, *blues*, *spirituals*, *country*, *gospel*, baladas, *R&B (rhythm and blues)*, entre outros, demarcando um mercado cada vez mais miscigenado.

Quanto à circulação e comercialização desse repertório, não foi nada desprezível o papel desempenhado pela nova conjuntura de recuperação econômica do período pós-Segunda Grande Guerra, que possibilitou que inovações tecnológicas na área de eletroeletrônicos impactassem os meios de comunicação e facilitassem a difusão de materiais musicais. Diversos autores denominam esse período *folk music revival*, devido a diferenças consideráveis em comparação com o que tradicionalmente era tido como *folk*. Todavia, há muita discussão e divergência sobre o que seria exatamente a *folk music revival*.

De acordo com Gillian Mitchell, ela se configurou como um movimento musical heterogêneo e fluido, desenvolvido desde a década de 1940, atingindo seu auge nos anos 1960, e abarcou “músicos, estudantes, acadêmicos, ativistas políticos e sociais, grupos de interesses específicos de vários tipos e admiradores, novos e velhos”³¹, muitos dos quais com “sonhos idealistas de uma sociedade integrada”.³² A autora acrescenta que, “enquanto os revivalistas *folk* políticos eram críticos das políticas de sua terra natal, em última análise sua exploração da diversidade regional e cultural representou, de vários modos, um orgulho da riqueza cultural de sua nação e uma fé otimista de que mudanças políticas e culturais poderiam ser alcançadas por meio do trabalho dentro do sistema existente”.³³

A maioria dos estudiosos da *folk music revival* e muitos antigos participantes desse movimento musical compartilham a ideia de que o termo nomeia uma tendência da música *folk* que ganhou força a partir dos anos 1940 nos Estados Unidos, intimamente relacionada à grande circulação e comercialização desse repertório. De modo geral, o *revival* é associado a canções difundidas por intérpretes oriundos de ambientes citadinos, dedicados à *performances* ao vivo e gravadas em disco tanto de músicas *folk* antigas de autoria anônima, como de outras criadas por autores que utilizavam as referências de canções do passado para compor novas peças,



já formatadas para os suportes musicais modernos e que tratavam de temas contemporâneos.

No entanto, Rachel Donaldson apresenta uma interpretação distinta. Para ela o *revival* se iniciou na década de 1930:

*O verdadeiro revival, entretanto, foi muito mais expansivo do que meramente um “boom” da música folk na cultura popular. Ele foi, de fato, um movimento social que começou nos anos 1930, nas profundezas da Depressão. O folk music revival trouxe folcloristas, preservacionistas culturais, acadêmicos, músicos, ativistas políticos, empresários da música e fãs da música folk juntos em um esforço para proteger e preservar, assim como promover e popularizar o gênero música folk. [...] Assim como em qualquer movimento social, os revivalistas abrangeram diferentes, e às vezes conflitantes, visões e objetivos. Apesar dessas diferenças, os membros do revival compartilharam a crença de que, porque ela vinha do povo americano e então retratava experiências americanas, a música folk constituía um componente crítico da herança cultural da nação.*³⁴

Assim, para Donaldson, apesar da heterogeneidade do movimento e das divergências entre seus representantes, o elo existente entre eles era o pertencimento à mesma nação e a preocupação em preservar e promover as tradições musicais nacionais. E, a sua visão, ao longo do século XX, os chamados “revivalistas” foram modificando suas concepções do que seria a música *folk* conforme as mudanças no contexto do país, pois o movimento utilizou a música para promover “uma ampla agenda política”, incentivando, por exemplo, o “compromisso com a democracia durante a Segunda Grande Guerra” ou lutando por diversas causas sociais – como os direitos civis – dos anos 1930 aos 1960.³⁵

Mesmo diferindo da ampla concepção sobre o que seria a *folk music revival*, Rachel Donaldson também aborda a questão da popularidade dos intérpretes *folk* a partir da década de 1940. A seu ver, durante os anos da Segunda Grande Guerra os artistas tiveram que modificar alguns aspectos do repertório *folk* a fim de “assegurar um lugar” na cultura americana. E após a guerra novas modificações foram necessárias para um ajustamento aos tempos de paz, quando a música *folk*, “aprendendo rapidamente”, buscou “se manter relevante culturalmente e politicamente”. Em outras palavras, à semelhança dos ativistas políticos do Partido Comunista, os artistas ligados à música *folk* foram levados a reajustar seu discurso num tempo em que “o fascismo não era mais o inimigo”.³⁶

Seja como for, como ressalta Rosenberg, eles, ao se inserirem no mercado musical e tornarem-se profissionais da música, enfrentaram o dilema de propagar tal repertório – considerado por muitos artistas, folcloristas e acadêmicos como uma música não comercial – de maneira profissionalizada:

*Consequentemente, aqueles que emergiram do enclave para se tornar cantores populares de folk abraçaram uma imagem pública deles mesmos como não profissionais, ou artesãos pré-industriais, ou menestréis. Seu dilema: como ganhar a vida vendendo essa música comercialmente como um profissional quando ela era supostamente uma expressão não comercial, amadora? A folksong revival como desenvolvida nos anos 1940 foi uma música profissionalizada com um ethos de não profissionalismo.*³⁷

Alguns intérpretes que vivenciaram esse dilema foram Burl Ives,

³⁴ DONALDSON, Rachel Clare, *op. cit.*, p. 2.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 309.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 129.

³⁷ ROSENBERG, Neil, *op. cit.*, p. 8.

Woody Guthrie e Pete Seeger, principalmente quando os dois últimos formaram o grupo The Weavers, que alcançou enorme sucesso comercial nos anos 1950, figurando no terceiro lugar no *ranking* das rádios com a canção “Tzena, Tzena”. Estima-se que em 1952 o The Weavers tenha vendido quatro milhões de cópias de discos.

As discussões sobre a possível descaracterização da música *folk*, ao ceder às demandas do mercado musical, dividiram os próprios compositores e intérpretes, que seguiram por caminhos diferentes. Alguns abraçaram a carreira de ídolos da canção, chegando até a atuar em filmes de Hollywood; outros evitaram certos canais de comunicação tidos e havidos como muito comerciais, procurando manter-se atados às determinações da música *folk* “tradicional” e do Partido Comunista. Segundo Donaldson,

Pouco depois da guerra a música folk começou a entrar no reino da cultura popular comercial. No início dos anos 1950 a música folk aparecia em antologias da literatura popular, em currículos escolares, em palcos universitários e nas rádios. Um grupo de revivalistas usou a crescente popularidade comercial da música folk para mudar para o mainstream musical. No processo eles se despojaram da sua música, da personalidade no palco e de qualquer referência a plataformas políticas ou ideologia. Ao mesmo tempo, um segundo grupo, agora organizados sob o nome de People’s Artists, permaneceu explicitamente radical durante um tempo quando até mesmo ser reformista significava censura política.³⁸

É importante ter em mente que, com o término da Segunda Grande Guerra, em 1945, iniciou-se um período conturbado para a divulgação de canções *folk* nos Estados Unidos em função da nova situação nacional. Vencida a luta contra o fascismo, o governo estadunidense voltou a enfatizar a “ameaça à democracia” representada pelos comunistas, levantando entraves aos críticos de suas ações. Mesmo antes de 1945, aliás, já haviam sido tomadas diversas iniciativas nesse sentido: sempre em nome da “luta democrática”, qualquer oposição à guerra deveria ser silenciada.

Nessa conjuntura, muitos intérpretes de música *folk* foram censurados, quando não perseguidos, pelos governantes, fato que impactou negativamente suas carreiras como músicos profissionais. A censura se deu de várias maneiras: na proibição do lançamento de alguns discos e músicas, no cancelamento de muitos *shows* agendados e até na condenação judicial de alguns intérpretes. Muitos artistas entraram para a lista negra do governo, sendo interrogados e pressionados a delatar as conexões comunistas de colegas. Contudo, a despeito desse período de “caça às bruxas” e da dificuldade de difusão de repertórios carregado de conotações políticas, o que se viu, concretamente, é que desde a década de 1940 mais discos de música *folk* foram vendidos e mais *shows* foram realizados. E daí, mesmo em meio a adversidades, se chegaria aos anos 1960, período que a maioria dos autores voltados para o estudo desta temática caracteriza como o do apogeu da *folk music revival*, quando a mistura das referências tradicionais e comerciais propiciou o surgimento de algo novo, marcadamente urbano.

Diante do exposto, pode-se apreender que, durante o século XX, a música *folk* dos Estados Unidos passou por um processo de maior circulação, sendo difundida das áreas rurais para os grandes conglomerados urbanos e, tal como ocorre com os demais gêneros da música popular, esse repertório sofreu formatações estéticas e ideológicas, que ocasionaram múltiplas discussões em torno da própria definição do gênero. Desse terreno

de disputas e concorrências emergiram definições diversas, pautadas tanto em ideais românticos do século XIX, como em ideologias de esquerda e concepções mais “modernas” e urbanas relacionadas ao desenvolvimento do mercado musical, principalmente na segunda metade do século XX.

É importante perceber como esses distintos direcionamentos na definição do que seria a música *folk* estadunidense muitas vezes estiveram presentes, de modo mais sutil ou mais explícito, na trajetória de intérpretes destacados do repertório *folk* que assumiram como missão preservar, difundir e contribuir para a valorização dessa música, caso de Pete Seeger e Woody Guthrie, que acabaram priorizando determinados ritmos, estilos interpretativos e instrumentos para atingir o objetivo que se propuseram. Além do mais, como afirma William Roy, é interessante atentar para o fato de que “as elites literárias que decidiram valorizar a música cantada por homens do povo de áreas rurais como a essência da nacionalidade dificilmente poderiam ter imaginado o gênero que eles inventaram sendo usado como hino da insurgência contra a comunidade nacional homogênea da sua imaginação”.³⁹

De meados da década de 1960 em diante, a fusão do *folk* com o *rock*, seguida de sua plena inserção em circuitos comerciais da canção, conduziu à dissipação dessa “onda” de música *folk* no mercado musical, tornando mais difícil negar que ela, fugindo do que fora imaginado pelos primeiros folcloristas e por um grupo da esquerda americana, transformava-se em algo novo, citadino e comercial.

Artigo recebido em fevereiro de 2017. Aprovado em maio de 2017.

³⁹ ROY, William G., *op. cit.*, p. 49.