

Carlos Manuel Cravo Ventura

A Arte de Contar uma História em Poucos Minutos

***As Canções da América durante a “Folk Revival”
e o Contributo de Tom Paxton***

Ponta Delgada
Universidade dos Açores
2009

*I never used to care. It wouldn't cross my mind.
You'd be surprised, the things I notice now.*

Tom Paxton, «The Things I Notice Now»

Índice

Preâmbulo	iv
1. A canção, a sociedade e a política	1
2. <i>Folk Revival</i> e <i>Pop</i> — uma história de «ligações perigosas»?	18
3. Os autores-cantores — Tom Paxton & C.^a	33
Coda	48
Bibliografia	49
Discografia	52
Filmografia	53

Preâmbulo

O presente trabalho é uma reflexão sobre a chamada “*folk revival*” no seu período de maior pujança, o da década de sessenta do século XX, sem todavia deixar de aflorar as duas décadas precedentes e as que se lhe seguiram.

Procura-se perceber, não necessariamente nesta ordem, o seguinte: (a) de que forma os acontecimentos que mais marcaram aquele período da História dos E.U.A. — o movimento pelos direitos cívicos, a guerra no Vietnam, os tumultos raciais da segunda metade da década, a contestação estudantil generalizada — se reflectem nas canções interpretadas pelos protagonistas da *folk* urbana; (b) em que medida as canções procuram uma legitimação artística, ao mesmo tempo que não abdicam do seu propósito mais imediato, o de desempenharem um papel congregador do activismo político, traduzido em comentários sobre a realidade social sua contemporânea; (c) como se exerce a influência cultural e estética da canção *folk* urbana sobre outras correntes musicais dominantes (por exemplo, as músicas *rock* e *pop*) e a que ponto estas determinaram a evolução da *folk*; (d) qual a amplitude do seu contributo para a construção de uma memória da época, bem como para a revitalização dessa memória nos acontecimentos do presente.

O trabalho, não descurando o aspecto musical das canções, debruça-se principalmente sobre o seu componente textual. Em particular, na terceira secção do estudo, Tom Paxton é objecto de um olhar mais atento. Trata-se de um cantor cujo percurso artístico de quase meio século continua marcado por uma integridade e qualidade indisputadas (nos últimos anos, têm-se sucedido tributos e vários prémios de carreira, tanto nos E.U.A. como no Reino Unido); além de que foi um dos primeiros a ousarem apresentar-se com um repertório quase exclusivamente constituído por canções de autoria própria. De entre os muitos nomes importantes da *folk revival*, Paxton é aqui considerado como um dos que mais consistentemente têm mantido vivo o caminho desbravado por Woody Guthrie e, sobretudo, Pete Seeger.

1. A canção, a sociedade e a política

Da banda sonora que acompanhou a caminhada de Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos da América — isto é, desde a formalização da sua candidatura até ao concerto público de 18 de Janeiro de 2009 no *Lincoln Memorial* — destacam-se, pelas memórias históricas que convocam, duas canções: «A Change Is Gonna Come», de Sam Cooke, e «This Land Is Your Land», de Woody Guthrie.

Desde cedo os apoiantes de Obama adoptaram «A Change Is Gonna Come» como hino da campanha eleitoral, enquanto apelavam a uma participação maciça na votação de 4 de Novembro de 2008. Como não podia deixar de ser, a canção também integrou o alinhamento musical do concerto supramencionado (foi, do repertório mais popular, a terceira a ser apresentada), desta vez cantada em dueto pela veterana da música *soul* Bettye LaVette (nascida em 1946) e por um outro veterano (embora um pouco mais jovem) da música *rock*, Jon Bon Jovi (nascido em 1962), como que a reafirmar o carácter transracial e transgeracional da mensagem política de Obama, que por seu turno nunca enjeitou a herança espiritual de Martin Luther King, Jr.

Quanto à canção de Guthrie, esta foi a penúltima do concerto e teve, assim o pareceu à primeira vista (ver, à frente, nota 23), um desígnio tão inclusivo quanto a anteriormente referida, visto que juntou em palco praticamente três gerações de cantores: um apoiante de Obama desde a primeira hora, Bruce Springsteen (nascido em 1949), com um percurso musical que tem oscilado entre o *rock* e a *folk*; um velho radical da esquerda mais idealista, o veteraníssimo Pete Seeger (nascido em 1919), anunciado por Springsteen como o pai da música *folk* (embora, na verdade, talvez o seja mais da música *folk-pop*, tal como a define Dick Weissman¹); e o não menos

¹ Cf. o seu *Which Side Are You On? — An Inside History of the Folk Music Revival in America*, New York, Continuum, 2005. Ao longo do livro, Weissman utiliza indiferentemente as expressões *folk-pop* e *pop-folk*. Embora não seja um pormenor muito relevante, parece-me mais rigorosa a designação *folk-pop*, já que traduz melhor o percurso da canção *folk* urbana em direcção à corrente dominante (*the mainstream*).

radical neto de Seeger, Tao Rodríguez-Seeger (nascido em 1972), um cantor *folk* com algumas incursões no *rock*, procurando, sobretudo na *folk*, combinar as raízes anglo-americanas da família materna com a herança latina transmitida pelo pai (porto-riquenho) e enriquecida pela experiência vivida na Nicarágua sandinista, onde passou, com os progenitores, nove anos da sua infância.

Embora escritas em contextos históricos diferentes («A Change Is Gonna Come» data de 1963; a primeira versão de «This Land Is Your Land» remonta a 1940), as duas canções não escondem os respectivos propósitos políticos, além de que nasceram, cada qual com a sua motivação, da intenção de os seus autores responderem artisticamente a outras canções de grande popularidade — a «Blowin' in the Wind», no caso de Cooke; a «God Bless America», no de Guthrie. Por seu turno estas últimas, se não tiveram à partida intenções claramente políticas, cedo se transformaram em fontes inspiradoras para congregar vontades colectivas: uma tornou-se num dos hinos mais representativos de uma geração, a geração que protagonizou a explosão da chamada *folk revival* da década de sessenta do século passado; a outra, pelo carácter patriótico da letra e pela simplicidade da melodia, acabou por ser adoptada como o hino não-oficial dos Estados Unidos da América. Para melhor se perceber a ligação entre a canção de Sam Cooke e a de Woody Guthrie, examinemos a genealogia de cada uma.

«A Change Is Gonna Come» nasce de um imperativo de afirmação racial, um imperativo com naturais implicações ao nível do estatuto sócio-económico e dos direitos de cidadania: os E.U.A. viviam um dos períodos mais assertivos do movimento pelos direitos cívicos das minorias étnicas, em particular a afro-americana, que teria o seu momento mais mediático em 28 de Agosto de 1963, na marcha sobre Washington, D.C., sob o lema «For Jobs and Freedom», na qual Martin Luther King, Jr., faria a sua alocução mais famosa, comumente conhecida por «I Have a Dream». Mas o que também espicaçou Sam Cooke a abandonar o seu repertório ligeiro em favor de outro mais empenhado politicamente foi, como já referi, «Blowin' in the Wind», de Bob Dylan, escrita em 1962, embora só se tornando num fenómeno de

popularidade em 1963, através das vozes mais amenas de Peter, Paul & Mary, que aliás a cantaram na «Marcha sobre Washington»².

Em rigor, «Blowin' in the Wind» não é, pelo menos explicitamente, uma canção de protesto ou de intervenção política. E ainda está mais longe de poder ser vista como uma “canção tópica”³, ao contrário de muitas outras da época, destinadas a comentar uma situação referenciável a um tempo e a um espaço determinados — tal é o caso, por exemplo, de «The High Sheriff of Hazard»⁴, escrita por Tom Paxton em 1964, acerca de uma greve de mineiros da cidadezinha de Hazard, no Kentucky, e do comportamento do xerife local; ou «Santo Domingo»⁵, de Phil Ochs, denunciando a invasão, em finais de Abril de 1965, da República Dominicana pelas forças

² A canção foi publicada pela primeira vez em Maio de 1962, no nº 6 da revista *Broadside*, uma publicação mimeografada dedicada à *topical song*. Embora não haja aqui espaço nem tempo para escrever sobre a importância político-cultural desta revista na Greenwich Village da década de sessenta, valerá a pena o leitor consultá-la na *web*, além de que ali encontrará números antigos, como aquele a que esta nota se refere, disponíveis para *download* gratuito (cf. <<http://broadsidemagazine.com/>>).

³ Tendo considerado, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, as duas primeiras acepções do adjectivo *tópico* — «1 relativo a lugar <o linguajar t. de uma região> 2 que se refere directa e precisamente àquilo de que se trata <argumento t.>» —, já antes propus esta designação para a expressão inglesa *topical song* (cf. o meu «Traduzir canções (com sucesso): aparentes infidelidades», *Actas do I Colóquio de Tradução e Cultura*, Maria Augusta C. Miguel, E.J. Moreira da Silva, Helena Mateus Montenegro, Leonor Sampaio e Carlos M. Cravo Ventura (coords.), *Arquipélago - Línguas e Literaturas Anexo III*, Universidade dos Açores, 2006, pág. 259, nota 4). Diga-se que já em 1974 tinha aparecido em português a expressão «canções tópicas», proposta por Carlos Lemos, tradutor do livro *Pop Music / Rock*, da autoria de Philippe Daufouy e Jean-Pierre Sarton (Porto, A Regra do Jogo, pág. 103; o original francês, Éditions Champ Libre, Paris, data de 1972). Pode sempre perguntar-se: Por que não *canções de circunstância*? Porque, como afirma António Ramos Rosa, «a poesia [e, por extensão, toda a produção artística, acrescento agora] tem de encarnar-se numa dada experiência, num certo instante único, para poder ser aquilo que é. Neste sentido não existe poesia pura: o acto de criação é simultaneamente um acto de encarnação; toda a poesia é de circunstância» (*Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Morais, 1962, pág. 22).

⁴ Tom Paxton, in *Ramblin' Boy*, Elektra Records, 1964.

⁵ Phil Ochs, in *Chords of Fame*, A&M Records, 1974. Também, in *Phil Ochs in Concert*, Elektra Records, 1966.

armadas dos E.U.A. (quando aquela se encontrava num período de grande instabilidade política), intervenção que duraria até Setembro do ano seguinte. Por seu lado, a canção de Dylan é constituída por uma sucessão de interrogações retóricas focando valores universais incontestáveis, que tanto podiam prestar-se a cartazes da esquerda mais radical como servir (perdoe-se o exagero da hipótese) para o momento “cultural” de perguntas-e-respostas de um qualquer concurso de *misses*: o direito à dignidade («How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?»); a paz no mundo («How many times must the cannon balls fly/ Before they’re forever banned?»); a liberdade («How many years can some people exist/ Before they’re allowed to be free?»); o dever moral da solidariedade («How many times can a man turn his head,/ Pretending he just doesn’t see?»). «The answer», como se sabe, «is blowin’ in the wind» — que pode significar tudo o que se desejar, ou, de tanto ser tudo, pode também correr o risco de não significar nada⁶.

É certo que o *topos* do vento como mensageiro foi usado abundantemente na época: em Portugal, por exemplo, também havia trovadores que perguntavam ao «vento que passa/ notícias do [seu] país»; mas o nosso era um vento que, *muito concretamente*, não escondia a sua melancolia nem o seu mutismo («o vento cala a desgraça/ o vento nada me diz»). Além do mais, havia sempre a convicção de que, no final, o vento acabaria por ser portador de boas novas, decorrentes da «acção afirmativa» do ser humano: «Mas há sempre uma candeia/ dentro da própria desgraça/ há sempre alguém que semeia/ canções no vento que passa.// Mesmo na noite mais

⁶ Que fique claro que não é meu objectivo depreciar liminarmente aqui a canção de Dylan, como mais à frente deixarei patente. O que pretendo afirmar é que uma letra como a de «Blowin’ in the Wind» se presta a todas as apropriações: tanto encaixou nos repertórios de Odetta, Sam Cooke, ou The Hollies, como nos de Trini Lopez, The Kingston Trio, Bobby Darin, Elvis Presley, Dolly Parton, ou Barbara Dickson. Semanticamente mais concretas me parecem, do mesmo período, outras canções de Dylan, como por exemplo: «Oxford Town» (1964), sobre a segregação racial no Mississippi; a pequena obra-prima «A Hard Rain’s Gonna Fall» (1964), uma distopia diluviana, escrita semanas antes da crise dos mísseis soviéticos em Cuba, mas parecendo adivinhá-la, bem como os receios gerados pela crise; ou a canção tónica «Only a Pawn in Their Game» (1963), sobre o assassinato do activista negro Medgar Evers pelo Ku Klux Klan, no Mississippi, em Junho de 1963.

triste/ em tempo de servidão/ há sempre alguém que resiste/ há sempre alguém que diz não.»⁷ Estas palavras também são abrangentes o bastante para tocarem várias sensibilidades ideológicas, mas é de duvidar que nelas se conseguissem colher perguntas apropriadas para figurarem no período mais intelectual de um concurso de beleza. Temos, porém, de reconhecer que os problemas de Portugal na década de sessenta (e antes) eram de natureza bastante diversa dos enfrentados pelos E.U.A., não só no plano interno (a ditadura, a guerra colonial) como também no externo (as pressões de Kennedy para Portugal iniciar um processo de descolonização).

Voltando a «Blowin' in the Wind», há, mesmo assim, que lhe fazer a justiça de admitir que, ao falar de forma tão generalista de valores que são incontroversos, a canção serviu particularmente bem a causa do movimento pelos direitos cívicos, já que, pelo menos até meados da década de sessenta, as suas organizações principais se manifestaram tão moderadas e mobilizadoras das mais diversas sensibilidades quanto o procurou ser, no contexto actual, a mensagem política de Obama⁸. De qualquer forma, a dimensão interventiva de «Blowin' in the Wind» está subterraneamente presente nas suas raízes musicais: não contando com o trecho correspondente ao refrão («The answer, my friend, is blowin' in the wind...»), a sua linha melódica é praticamente decalcada de um velho espiritual negro, «No More Auction Block»,

⁷ Cf. Adriano Correia de Oliveira, «Trova do Vento Que Passa» (1963), in *Vinte Anos de Canções (1960–1980)*, Movieplay, 2001. Os versos pertencem ao poema homónimo de Manuel Alegre, de que publicou a versão integral, em 1965, no seu volume *Praça da Canção* (cf. *Obra Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, págs. 117–119).

⁸ Nenhuma das organizações desejava propriamente a revolução: quase todos os seus presidentes se preocuparam em não alienar os apoiantes brancos e em manter abertas vias de diálogo com a Administração de Washington, desde o NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) de Roy Wilkins, passando pelo SCLC (*Southern Christian Leadership Conference*) de Martin Luther King, Jr., o CORE (*Congress of Racial Equality*) de James Farmer, e o NUP (*National Urban League*) de Whitney Young, até ao BSCP (*Brotherhood of Sleeping Car Porters*) de A. Philip Randolph. Só o presidente do SNCC (*Student Non-violent Coordinating Committee*), John Lewis, se revelou mais dissonante quanto ao espírito de colaboração com a Administração de John Kennedy, mas as partes mais críticas do discurso não chegaram a ser lidas na manifestação de 1963, por pressão dos restantes *Big Six* (como depois ficaram conhecidos os presidentes destas associações, devido à sua representatividade na comunidade e à sua concomitante influência política).

com origem provável no Canadá, aonde chegavam os escravos que conseguiam escapar do Sul escravagista através do «underground railroad»⁹, cuja actividade foi particularmente intensa durante os cerca de cinquenta anos que precederam a Guerra Civil de 1861–65. Ora, é tendo em atenção esta linhagem que a canção de Dylan ganha outra substância¹⁰. O que a nossos olhos pode soar como uma mensagem com propósitos difusos teve, para a comunidade negra norte-americana, um significado muito concreto e profundo no contexto histórico em que surgiu. Como afirma Marvis Staples (dos Staple Singers, um grupo de *gospel* famoso na época), em depoimento para o documentário de Martin Scorsese sobre Dylan,

How could he write: “how many roads must a man walk down before you call him a man?” This is what my father went through. He was the one who wasn’t called a man, you know. So, where’s he coming from? White people don’t have hard times. This was my thinking back then, because I was a kid, too. What he was writing was inspirational... you know, they were inspirational songs. And they would inspire. It’s the same as gospel. He was writing truth.¹¹

Agora percebe-se melhor o que motivou Sam Cooke a escrever «A Change Is Gonna Come». Tal como a Marvis Staples, parecia-lhe quase inconcebível que um branco tivesse escrito uma canção reflectindo com tal acuidade o sentir dos afro-americanos quanto ao seu deplorável estatuto de cidadania, não apenas nos estados

⁹ Nesta rede clandestina de apoio à fuga de escravos estavam envolvidos negros livres e brancos abolicionistas, muitos deles, em especial os negros, com risco da própria vida. A viagem de quase mil quilómetros, que era principalmente feita a pé, podia levar de alguns meses a um ano, conforme as condições climáticas e o vigor físico dos fugitivos. No «sítio» do *National Geographic* temos uma ideia mais concreta das dificuldades que todos eles, escravos e rede de apoio, tinham de enfrentar (cf. «www.nationalgeographic.com/railroad/»).

¹⁰ O próprio Dylan confessou mais tarde esta herança e gravou mesmo o referido espiritual (ouça-se o seu disco *The Bootleg Series Vol. 1–3*, Columbia, 1991). De facto, chegou a cantá-lo ao vivo, em 1962, no *Gaslight Café* de Greenwich Village (cf. Mike Marqusee, *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*, New York, Seven Stories, 2005, págs. 59–62).

¹¹ Cf. *No Direction Home: Bob Dylan, Part I*, APPLE *et alia* (DVD), 2005.

segregacionistas do Sul, mas também no Norte (ou, como eles diziam com ironia, *up South*¹²), onde a discriminação se vivia de forma mais indirecta, logo também mais insidiosa — se os que tinham ficado no Sul experimentavam a humilhação dos espaços segregados, os que tinham rumado para o Norte sobreviviam nos guetos, em conflituosa coabitação com as baratas e os ratos (veja-se, à frente, a minha análise da canção de Tom Paxton, «Clarissa Jones»). Talvez seja por tudo isto que a canção de Sam Cooke não se exime de denunciar, de forma inequívoca, as situações de exclusão («I go to the movie and I go downtown/ Somebody keep telling me, ‘Don’t hang around!’»), ou a exploração travestida de paternalismo¹³ («Then I go to my brother/ And I say, ‘Brother, help me, please!’/ But he winds up knockin’ me/ Back down on my knees»¹⁴). Mas o que torna a canção notável é a sua assumida recusa do conformismo e a certeza num futuro mais risonho. É assim que, em face de uma

¹² Malcolm X costumava dizer, «There’s down south and there’s up south». Não confundir com *the Upper South*, também no Sul mas geograficamente mais acima do *Deep South*.

¹³ Um bom exemplo é a relação do folclorista John Lomax com Huddie Ledbetter (Leadbelly) nos anos trinta, como é visível no filme promocional em que ambos participaram, onde se faz uma reconstituição romanceada do momento em que Leadbelly, retratado como um perfeito «Uncle Tom», se oferece para trabalhar para Lomax, este no papel do benevolente patriarca branco. Eis um pouco do diálogo: «‘Leadbelly, what are you doin’ here?’ ‘Boss, I come here to be your man. I gotta work for you the rest of my life.’ [...] ‘You can’t work for me. You’re a mean boy, you killed two men.’ ‘Please, Boss, take me with you. You ne’er have to tie your shoe-strings as long you keep me with you.’ ‘Alright, Leadbelly, I’ll hire you.’ ‘Thank you, Sir Boss, thank you!’». Cf. Tony Palmer, *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*, «Episode 5», Isolde Films (DVD), 2008 (este aclamado documentário para a televisão, com quase quinze horas de filme, foi produzido na segunda metade dos anos setenta do século passado). O filme com Leadbelly e Lomax aparece também numa excelente série da BBC Four, *Folk America*, «Episode 2: This Land Is Your Land», 2009 («Episode 1: Birth of a Nation»; «Episode 3: Blowin’ in the Wind»; cada episódio com cerca de sessenta minutos). «Sítio» para o *download* de melhor qualidade: «<http://video.google.com/>»; palavras-chave para a pesquisa, «Folk America».

¹⁴ Não creio que aqui *brother* se restrinja à designação identificadora de alguém com a mesma etnia. Neste contexto, parece-me que se refere mais à acepção *fellow man*, como acontece noutras canções com o mesmo tipo de preocupações sociais: tal é o caso de, por exemplo, «Brother, Can You Spare a Dime» (1932), com letra de Edgar “Yip” Harburg.

muito hamletiana desconfiança quanto ao que o outro mundo nos reserva¹⁵, Sam Cooke faz questão de conhecer o paraíso neste, ou pelo menos uma sua versão terreal: «It's been too hard living but I'm afraid to die/ 'Cause I don't know what's up there beyond the sky.// [...] There been times that I thought I couldn't last for long/ But now I think I'm able to carry on.// It's been a long, a long time coming/ But I know a change's gonna come, oh yes it will». Eis como, graças à canção de Sam Cooke, não ficam dúvidas quanto à resposta que o vento de Dylan anuncia — «a change is gonna come». Só que, quando Obama adaptou o verso mais importante da letra para lema da sua campanha — «A change has come» —, o refrão de Sam Cooke passou a ser tão difuso nos seus propósitos (e, por isso, também tão inclusivo) quanto a canção de Dylan o fora: embora «A Change Is Gonna Come» tivesse continuado a responder aos anseios do segmento afro-americano (e de outros «grupos minoritários») dos E.U.A., também alimentava agora expectativas de mudança mais abrangentes, nas quais se reviam os restantes descontentes com os últimos anos da Administração Bush.

Olhemos agora para a canção de Woody Guthrie, começando pelas circunstâncias do seu nascimento. Como já se afirmou, quando Guthrie escreve «This Land Is Your Land», fá-lo como resposta a «God Bless America», de Irving Berlin, a qual, embora escrita em 1918, só virá a conhecer a sua enorme popularidade em finais dos anos trinta, pela voz de Kate Smith.

A resposta de Woody Guthrie a Irving Berlin é motivada por razões diferentes das que levaram Sam Cooke a emular Bob Dylan. Enquanto Cooke não escondia a sua admiração pela canção de Dylan, a ponto de também a ter cantado, Guthrie antipatizava com «God Bless America» porque, segundo ele, a canção transmitia uma visão demasiado idealizada dos E.U.A., uma América na qual Guthrie se não revia — a recessão de 1937–38, com o inevitável recrudescimento do desemprego,

¹⁵ Refiro-me às dúvidas de Hamlet no seu mais célebre dilema: «Who would fardels bear,/ To grunt and sweat under a weary life,/ But that the dread of something after death,/ The undiscover'd country, from whose bourn/ No traveller returns, puzzles the will,/ And makes us rather bear those ills we have/ Than fly to others that we know not of?» (III, i, vv. 76–82.)

reabrir as feridas, ainda por cicatrizar, deixadas quer pela Grande Depressão de 1929–33, quer pelas tempestades de areia que tinham assolado as Grandes Planícies do Médio Oeste norte-americano entre 1930 e 1936, provocando o êxodo de largos milhares de agricultores arruinados. Deste exército de deserdados, uma parte significativa migrara em direcção a Oeste, atraída pela promessa de um novo *El Dorado* — um *El Dorado* oferecendo muito menos do que uma qualquer «lotaria popular», mas mesmo assim imenso para quem perdera tudo —, que, no caso, se resumia à possibilidade de encontrar trabalho nos férteis pomares da Califórnia: «Sleep under an orange tree, just reach up and pick your breakfast», assim o garantiam os vendedores de sonhos. Mas o que estes publicitavam não passava de uma ilusão, posta a circular com um objectivo bem preciso: anunciando que havia milhares de lugares à espera de serem ocupados, quando na verdade as necessidades eram consideravelmente menores, procuravam criar um excedente de mão-de-obra que iria permitir baixar para níveis escandalosos o preço do trabalho. Era para a gente desta América, faminta e excluída do «sonho americano», que Guthrie escrevia as suas canções e da qual pretendia ser a voz — «a voz dos que não têm voz», como o propugnava, então, o ainda expressivo Partido Comunista Americano, a cujas fileiras o cantor se tinha associado, embora, acrescente-se, de forma mais ou menos anárquica (como, aliás, quase toda a sua vida o foi)¹⁶.

Mas, olhando para a canção em pormenor, que teria «God Bless America» de tão desagradável para a sensibilidade de Guthrie? A estrofe principal, a que ainda hoje se canta, é essencialmente uma prece dirigida ao Altíssimo, embora também tenha um sentido patriótico, mas anódino o bastante para ser adoptada por qualquer americano independentemente das suas convicções políticas: «God bless America, land that I love/ Stand beside her and guide her/ Through the night with the light from above/ From the mountains to the prairies/ To the ocean white with foam/ God

¹⁶ Para a informação histórica deste parágrafo, veja-se o documentário realizado por Stephen Gammond, *This Machine Kills Fascists: The Woody Guthrie Story*, Snapper Music (DVD), 2005. Ouça-se, em particular, o depoimento de Nora Lee Guthrie, filha de Woody. Também, cf. anon., «Farm labor in the 1930s», *Rural Migration News*, Vol. 9, Number 4, October 2003 (<http://migration.ucdavis.edu/rmn/>).

«Bless America, my home sweet home». Apesar das inclinações ideológicas de Guthrie, não me parece que o incomodasse o sentimento religioso dominante na canção de Irving Berlin — se é um facto que, por seu lado, «This Land Is Your Land» não possui nenhum verso que aponte para a religiosidade do homem comum americano¹⁷, a sua melodia, todavia, tem raízes claramente religiosas, pois ela foi adaptada de um velho hino das igrejas baptistas, «When the World's on Fire», que era cantado pela Família Carter nos anos trinta do século passado¹⁸. É possível que Guthrie se sentisse sobretudo incomodado com os versos que servem de introdução a «God Bless America», os quais, na época, Kate Smith ainda incluía na sua interpretação: «While the storm clouds gather far across the sea,/ Let us swear allegiance to a land that's free,/ Let us all be grateful for a land so fair,/ As we raise our voices in a solemn prayer.»¹⁹ Talvez Guthrie não visse razão para se fazer uma referência tão complacente à tempestade que se anunciava do outro lado do oceano (a II Guerra Mundial), como se do lado americano se vivessem tempos de bonança, uma bonança que afinal era desmentida por milhares e milhares dos seus cidadãos vivendo a

¹⁷ O que já de si é contraditório com o desígnio de mobilizar vontades colectivas, tendo em conta que a religião está no âmago da fundação da América como nação e sempre foi (ainda é...) o cimento do seu espírito comunitário.

¹⁸ Estas apropriações musicais não são estranhas à obra de Guthrie. Em quase todas as canções apenas a letra é da sua autoria, e muitas vezes interpolada com palavras de outros; a música era adaptada, ou literalmente copiada, de outras canções, fossem elas velhas melodias tradicionais que tinham passado de geração em geração, fossem canções populares que calhasse estarem em voga. Um exemplo muito evidente é o de «Roll On, Columbia», cuja melodia é praticamente decalcada do grande êxito de Leadbelly, «Goodnight, Irene» (cf. Judy Collins, «Roll On, Columbia», in AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, Warner Bros. Records, 1972). Diga-se, em abono da verdade, que Guthrie era o primeiro a não se considerar um compositor e a assumir-se mesmo como um “larápio” de melodias, assim o testemunha Pete Seeger: «[Woody] once said of another songwriter, he says, ‘Oh, he just stole from me, but I steal from everybody’» (cf. Pete Seeger & Arlo Guthrie, *Together in Concert*, Warner Bros. Records, 1975. Reedição: Rising Son Records, 1999).

¹⁹ A canção, no seu formato integral, foi mais tarde cantada pela própria Kate Smith no filme de Michael Curtiz, *This Is the Army* (1943). Claro que no contexto do filme, um dos muitos produzidos durante a II Grande Guerra para servirem de encorajamento moral à retaguarda, a canção ganha um sentido muito mais nacionalista e, talvez até, militarista.

dureza da vida quotidiana na luta pelo pão e experimentando uma liberdade muito duvidosa — não só a liberdade de viverem condignamente, mas também a liberdade de se movimentarem sem obstáculos dentro do país, principalmente se o seu objetivo era a Califórnia (cuja entrada, na época, era fortemente condicionada pelas autoridades do estado, que exerciam um apertado controlo na linha de fronteira, mesmo com a dos estados norte-americanos seus vizinhos)²⁰.

A land so fair: «bela», sem dúvida; mas muito questionável se «justa», e decerto desigual no acesso às oportunidades. É por isso que a canção de Guthrie, embora louvasse a magnanimidade da paisagem americana — «endless skyway», «golden valley», «sparkling sands of her diamond deserts», «wheat fields waving» —, era também um libelo contra uma América muito pouco equânime na redistribuição da riqueza criada: «In the squares of the city, in the shadow of a steeple;/ By the Relief Office, I seen my people./ As they stood there hungry, I stood there asking,/ Is this land made for you and me?»²¹ Do mesmo modo, não é de estranhar que a canção reflectisse a experiência que ele próprio viveu quando pretendia entrar, tal como outros trabalhadores temporários, na Califórnia, em versos que constituem já o embrião de uma palavra de ordem instigando à insubordinação, que, na boa tradição americana, parece ainda não passar de uma *desobediência cívica*²²: «Nobody living can ever stop me/ As I go walking that freedom highway;/ Nobody living can ever turn me back/ This land was made for you and me». Mas o

²⁰ Cf. *This Machine Kills Fascists*, ed. cit.; também, *A Tribute to Woody Guthrie*, ed. cit., em particular a canção «Do Re Mi», denunciando a corrupção que grassava entre o corpo policial que controlava as entradas na Califórnia.

²¹ O livro que acompanhou a publicação do disco com o tributo a Guthrie contém a letra de «This Land Is Your Land», bem como as restantes canções interpretadas no concerto referido (cf. AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, New York, Ludlow Music/Woody Guthrie Publications, 1972, págs. 64–65). De qualquer forma, é hoje bastante fácil aceder à totalidade da letra, inclusive as diversas modificações que Guthrie introduziu na primeira versão, recorrendo-se à *world wide web*, por exemplo através do *Google*, ou, numa pesquisa mais fina, “navegando” para a *Wikipedia* (em língua inglesa), com informação bastante fiável na entrada para «This Land Is Your Land».

²² Como é evidente, apropriei-me do título do ensaio de Thoreau, *Civil Disobedience*, mas dando-lhe um sentido semelhante ao que atribuímos à designação *civil rights*.

que faz que a canção ganhe um sentido subversivo é uma estrofe que hoje quase se não canta, e que é muito consonante com o modelo de organização da sociedade que Guthrie desejava ver instaurado: «There was a big highwall there that tried to stop me;/ A sign was painted, it said private property,/ But on the back side it didn't say nothing;/ That side was made for you and me.»²³

Continuando na velha questão da luta de classes: A vida está cheia de ironias, e uma delas prende-se com a antipatia de Guthrie para com «God Bless America», uma antipatia que provavelmente se estendia também ao seu autor, assumidamente um conservador (compôs mais tarde o *jingle* «I Like Ike» para a campanha presidencial de Eisenhower, em 1952). Mas as origens sociais de Irving Berlin tinham muito a ver com aquele povo do qual Guthrie queria ser a voz. Israel Baline (seu nome antes de o americanizar) era filho de uma modesta família judia refugiada da Sibéria, que terá decerto sido vítima dos frequentes *pogroms* anti-semíticos em que o Império Russo era pródigo, particularmente ferozes durante a década de oitenta do século XIX, na sequência do assassinato do Czar Alexandre II (rapidamente correu o boato de que o atentado fora obra de judeus, que eram normalmente o bode expiatório mais a jeito). Quando a família emigrou para os Estados Unidos da América em 1893, contava Berlin cinco anos de idade; e aos oito, depois da morte do pai, saía de casa para começar a ganhar a vida, vendendo jornais e cantando na rua, até ser aceite como cançonetista nos cafés e restaurantes de Nova Iorque²⁴. Em comparação, a

²³ Estranhamente para alguns, Pete Seeger, no concerto do *Lincoln Memorial*, fez questão de cantar as estrofes mais controversas, como esta última, parecendo contradizer o ideal de inclusão que enunciei no início deste trabalho. Caprichos de quem já está numa idade em que se pode dar ao luxo de exhibir as suas mais profundas convicções ideológicas, ou um teste à abertura política de Barack Obama? A verdade, porém, é que Seeger já noutras ocasiões tinha adicionado à canção versos seus, tão contundentes quanto os de Guthrie: «Maybe you've been working just as hard as you're able/ And you just got crumbs from the rich man's table/ Maybe you've been wondering, is it truth or fable/ That this land was made for you and me?»; «This land is your land, but it once was my land/ Before we sold you Manhattan island/ You pushed our nations to the reservations/ This land was stol'n by you from me» (cf. *All You Need Is Love*, «Episode 12»).

²⁴ Cf. Richard A. Reublin, «Irvin Berlin: The Dean of American Songwriters», *Parlor*

juventude de Woody Guthrie, se bem que nem sempre fácil devido à doença da mãe (que, tal como ele mais tarde, viria a morrer da «coreia de Huntington»), foi, tanto quanto o podia ser naqueles tempos, um pouco mais amena, pelo menos no que tocava à sobrevivência do dia-a-dia: o pai era negociante na cidade de Okemah, no Oklahoma, tendo chegado a possuir algumas propriedades; e, mesmo quando os negócios lhe correram mal e o obrigaram a partir para o Texas em busca de trabalho para pagar as dívidas, deixou o filho mais velho, Roy, responsável por prover às necessidades dos irmãos mais novos, embora Woody, então com catorze anos, já desse sinais de independência suficiente para procurar o seu próprio sustento.

De qualquer forma, pode afirmar-se que as vivências juvenis de Guthrie e de Berlin deviam mais irmaná-los do que separá-los. Além disso, no respeitante à sua formação artística, os dois também tinham muito em comum: talvez porque mal soubessem ler uma pauta, as suas canções são, da melodia à respectiva letra, marcadas por uma grande simplicidade, que é o condimento indispensável para uma canção se tornar popular. Num certo sentido, os dois são, cada um a seu modo, criadores de canções que, por terem entrado com tal força nos ouvidos da América, poderíamos hoje, e sem grande escândalo, classificar como *pop*. Se «God Bless America» e «This Land Is Your Land» nasceram com intuitos quase antagónicos, o tempo havia de as aproximar, depois de expurgadas dos versos mais marcadamente ideológicos: quanto a «God Bless America», a sua estrofe introdutória está praticamente esquecida, e a principal é cantada tanto em cerimónias oficiais como em acontecimentos desportivos; no respeitante a «This Land Is Your Land», desde que em 1963 Peter, Paul & Mary a interpretaram sem as estrofes mais controversas, pertence de tal forma à corrente dominante que até nas escolas a cantam (se bem que na versão mais bem-comportada, ou seja, na que aquele trio popularizou).

Songs, February 2003, e Stefan Kanfer, «The Americanization of Irving Berlin», *City Journal*, Spring 2002 («sítios» respectivos: «<http://parlorsongs.com/bios/berlin/iberlin.php>»; «http://www.city-journal.org/html/12_2_urbanities-the_americaniz.html»).

Será que, de facto, as cantigas são uma arma, e nós não o sabíamos²⁵? Provavelmente, os mais facciosos assegurar-nos-ão que sim: para estes, uma canção tanto pode ser uma arma contra a reacção — como parecia querer dizer Guthrie, que trazia estampada na guitarra a frase «This machine kills fascists»²⁶ —, como também pode estar ao serviço daquela, mesmo quando julga que está a falar, por exemplo, apenas do amor romântico — «There was love all around/ But I never heard it singing./ No, I never heard it at all,/ Till there was you», assim cantava Paul McCartney, e ainda canta, propositadamente com voz de *crooner*, esta balada de *The Music Man* (um *musical* de 1957)²⁷. Em última análise, as cantigas, se não são uma arma, são com certeza a expressão de um tempo e um reflexo das suas tensões sociais, como aliás acontece com qualquer outro produto artístico, pertença este à chamada cultura de massa ou à outra mais ou menos erudita.

Uma canção, mesmo parecendo não reflectir os problemas do seu tempo, acaba por fazê-lo, só que às vezes por antinomia. Nos E.U.A., durante os inclementes anos trinta, as canções que mais apareciam no topo das tabelas de vendas eram não tanto as da linha de «Brother, Can You Spare a Dime», mas as que serviam de válvula de escape para os problemas do quotidiano: «Happy Days Are Here Again», «Get Happy», «Bye Bye Blues», «Fine and Dandy», «Sunny Side Up», «On the Sunny Side of the Street», eis algumas das mais ouvidas em 1930, como que a quererem contrariar a negra realidade da Depressão, a qual havia de bater com acrescida força nos dois anos seguintes. E, apesar do aprofundar da crise económica e dos consequentes tumultos sociais — incursões esporádicas de gente faminta saqueando lojas de comida; greves de trabalhadores e manifestações de desempregados; confron-

²⁵ Parafraseio, obviamente, o primeiro verso da canção de José Mário Branco, «A Cantiga É uma Arma», que se tornou tão popular depois do 25 de Abril de 1974 (e ainda hoje o é).

²⁶ Pete Seeger, mais moderado do que Guthrie (apesar de também ele se ter insurgido contra a propriedade privada no concerto de Obama), tem inscrita no seu mítico banjo a frase «This machine surrounds hate and forces it to surrender», que, bem o receio (pois não me esqueço dos mais extremistas), pode ser outra forma de dizer «All you need is love»...

²⁷ Cf. The Beatles, *With the Beatles*, EMI Records, 1963; também, Paul McCartney, *The Space Within US: A Concert Film*, Warner Music Vision (DVD), 2006.

tações violentas entre fazendeiros e oficiais da justiça encarregados de executar as hipotecas; manifestações de veteranos da I Grande Guerra²⁸ —, as preferências continuavam a ir, como sempre, para as canções românticas, e também para as que proporcionavam alguns minutos de escapismo: de 1931, «Wrap Your Troubles in Dreams» e «Life Is Just a Bowl of Cherries» («so live and laugh at it all», assim rezava o segundo verso); de 1932, «Let's Have Another Cup of Coffee» («Trouble's just a bubble,/ And the clouds will soon roll by»); de 1933, a ilusão de que o pior já passara, mesmo se desmentida pela realidade, com «The Gold Digger's Song» («the skies are sunny;/ Old man Depression, you are through,/ You done us wrong! We never see a headline/ 'bout a breadline, today,/ [...] We're in the money»).

Convém não esquecer que a primeira função social das canções — tal como a de outros produtos artísticos — é o entretenimento: lemos romances e vemos filmes, porque gostamos das histórias que eles nos contam; contemplamos um quadro ou uma escultura, para experimentarmos o prazer sensual das formas e da cor; lemos poemas e ouvimos canções, porque a música das palavras e as imagens sugeridas pelo som dos instrumentos musicais (a voz humana incluída) exercem sobre nós um fascínio que transcende as explicações mais racionais²⁹. Além disso as canções, até as mais politizadas, por si mesmas não conseguem modificar nenhuma situação. Por muito voluntarismo que uma canção e o seu intérprete possuam, o mais provável é que o ouvinte comum, findo o concerto, volte para o conforto do lar, calce as pantufas (se for Inverno) e durma de consciência tranquila, na esperança de que, com canções assim, a humanidade venha a merecer a redenção — como cantava Phil Ochs, «I go to all the Pete Seeger concerts/ He sure gets me singing those songs/ I'll

²⁸ Cf. Maldwyn A. Jones, *The Limits of Liberty: American History 1607–1992*, 2nd edition, Oxford, Oxford Univ. Press, 1995, págs. 453–457.

²⁹ O que não é propriamente uma novidade. Os amantes de Belmont, Jessica e Lorenzo, já tinham chegado a conclusão semelhante: «For do but note a wild and wanton herd/ Or race of youthful and unhandled colts/ Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,/ Which is the hot condition of their blood,—/ If they but hear perchance a trumpet sound,/ Or any air of music touch their ears,/ You shall perceive them make a mutual stand,/ Their savage eyes turn'd to a modest gaze,/ By the sweet power of music» (William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, V, i, vv. 71–76).

send all the money you ask for/ But don't ask me to come all along»³⁰. No fim das contas, quantos terão levado à letra os versos mais polémicos de Seeger no concerto do *Lincoln Memorial*? Terá alguém saído de lá com a compulsão de realizar uma revolução? E pensando agora em «A Change Is Gonna Come»: nos quarenta e cinco anos que a canção leva de vida, quantos pares a não terão dançado embalados na sua cadência lânguida, absortos no calor da paixão e distraídos da sua mensagem cívica?

Assiste alguma razão a José Mário Branco, quando reconhece que «a cantiga só é arma quando a luta a acompanhar». Nestas condições, uma canção pode ter uma força extraordinária, porque ajuda a levantar a moral, mobiliza para a acção, anima o espírito mesmo quando o corpo ameaça fraquejar. Isto sempre foi assim, não é um facto só do nosso tempo: no primeiro ano da Guerra Civil americana, publicaram-se no Norte mais de duas mil canções; quando os E.U.A. decidiram intervir nos destinos da II Grande Guerra, fizeram-se acompanhar de canções compostas para o efeito pelos compositores do *Brill Building* da Broadway³¹; e, quando marcharam em Março de 1965 de Selma para Montgomery, os trezentos activistas pelos direitos cívicos autorizados a cumprir a totalidade do percurso (e apoiados pelos milhares que foram proibidos de o fazer) conseguiram resistir aos quase noventa quilómetros da marcha e às intimidações das autoridades locais, decerto porque a justeza do seu protesto os proibia de vacilar, mas também porque caminhavam animados pelas vozes que seguiam cantando «We Shall Overcome»³². Como afirma Pete Seeger, «We sing to forget our troubles, but we also sing to understand our troubles. And occasionally we sing to inspire ourselves to do something about our troubles»³³.

³⁰ Cf. «Love Me, I'm a Liberal», in *Chords of Fame*, ed. cit.

³¹ De acordo com o depoimento da pianista e musicóloga Vera Brodsky Lawrence em *All You Need Is Love*, «Episode 12».

³² Cf. Tom Paxton, «How Beautiful upon the Mountain», in *Comedians & Angels*, Appleseed Recordings, 2008: «'Cross the bridge at Selma you came marching side by side,/ In your eyes, a new world on the way./ Hope was in your hearts and justice would not be denied,/ You sang 'We Shall Overcome someday.'/ God knows the courage you possessed,/ And Isaiah said it best:// How beautiful upon the mountain,/ Are the steps of those who walk in peace!» A canção está disponível para *download* gratuito em «www.tompaxton.com».

³³ Seu depoimento em *All You Need Is Love*, «Episode 12».

Há, porém, uma outra situação ainda, mas que só ocorre nos momentos excepcionais em que a inspiração poética se alia à indignação cívica. São muito poucas as canções capazes de, por si sós, agitarem consciências e compeliem quem as ouve a tomar uma posição: têm de resultar de um imperativo moral que não dê margem a tergiversações; têm, enfim, de provocar no ouvinte uma sensação comparável à de quem acabou (perdoe-se-me o coloquialismo) de receber um murro no estômago. De tão raras, apenas uma me vem à lembrança agora. Escreveu-a um judeu de Nova Iorque, Abe Meeropol, que a assinou sob o pseudónimo de Lewis Allan (à cautela, um nome mais gentílico escondendo a origem semítica do autor), e foi motivada por uma fotografia de 1930 mostrando o linchamento de dois negros em Marion, no Indiana. Quando Billie Holiday a cantou pela primeira vez, em 1939, no *Café Society* de Nova Iorque — na época, o único clube nocturno que seguia uma política de total integração racial, por corajosa teimosia do seu proprietário Barney Josephson —, provocou as reacções mais díspares: uns não conseguiram calar o seu incómodo perante a crueza da letra, amplificada pela austera interpretação da cantora; outros acharam insuportável que a canção viesse reavivar acontecimentos por eles testemunhados, dolorosos demais para os ouvirem descritos com tal nitidez³⁴; e os restantes consideram-na simplesmente a maior de todas as canções sobre a questão racial. Pela nobreza do assunto (tão central, desde as primeiras frases deste trabalho), pela qualidade literária dos versos, talvez não fosse motivo de escândalo se a canção figurasse entre os melhores espécimes do património poético da literatura norte-americana. Por isso me parece apropriado concluir esta secção com a transcrição integral de «Strange Fruit»:

³⁴ Conta Barney Josephson que uma cliente, assim que Billie Holiday terminou a canção, interpelou desabridamente a cantora para lhe dizer, «Don't you ever sing that song again!» Mais tarde, com os ânimos acalmados, Josephson pediu à cliente que lhe explicasse as razões para aquele descontrolo: «She was not opposed to the song as such. But when she was a little girl about 12 years old, she witnessed a lynching in the South (she spoke with a southern accent, she was down from Deep South), and as a little girl she witnessed a black man tied to the back bumper of an automobile and dragged through the streets of the black neighborhood and then strung up on a tree» (cf. *All You Need Is Love*, «Episode 5»).

Southern trees bear a strange fruit,
(Blood on the leaves and blood at the root,)
Black body swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south
(The bulging eyes and the twisted mouth,)
Scent of magnolias, sweet and fresh,
(And the sudden smell of burning flesh.)

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.³⁵

2. *Folk Revival e Pop* — uma história de «ligações perigosas»?

Na secção anterior, vimos como as canções, mesmo as que preferem não se comprometer politicamente, acabam por ser um reflexo do seu tempo, ou quanto muito tentam, como havemos de ver, seguir a reboque das tendências que os promotores fonográficos julgam dominantes num determinado período. Vimos também que as canções, por muito nobres que sejam as intenções dos seus autores, só têm um verdadeiro impacto no público quando se tornam um fenómeno de popularidade. Para tal, uma canção precisa de saber “cantar” ao ouvido do prospectivo consumidor, precisa de estabelecer, sem necessariamente violentar a integridade artística do seu autor, um compromisso entre a ambição da originalidade e o gosto conformista do ouvinte comum. Em suma, para ser politicamente eficaz, uma canção tem de se

³⁵ Mantenho a pontuação original de Meeropol (*vide* documentário de Daniel Weidlein, *Strange Fruit* (2006), colocado no *YouTube*).

tornar... *pop*. Temos, por isso, de procurar perceber qual a realidade musical que este vocábulo abarca, tanto mais quanto nos encontramos perante um rótulo que, pela extensão do que pode designar, se presta a todo o tipo de equívocos (até o de ser adoptado pela indústria de detergentes).

Um dos factores a ter em conta quando se trata de manifestações da cultura popular urbana é a grande instabilidade dos conceitos, que podem variar de época para época e, com toda a certeza, de comunidade linguística para comunidade linguística. Quando aplicado ao universo musical, o termo *pop* não é propriamente uma novidade para os falantes da Grã-Bretanha e da América do Norte, pois que já o usavam por volta de 1880 como forma reduzida de *popular concert*³⁶; mas só a partir de 1935 passam a falar de *pop music* ou *pop* como sinónimos de *popular music*³⁷. No caso português, e no brasileiro também, o uso do termo é bem mais tardio e com um significado bastante mais restritivo. O vocábulo entra nos nossos hábitos linguísticos por volta de 1964 (não por acaso, no ano em que os Beatles “invadem” os E.U.A.) e, desde então, tem sido associado à música consumida pelos jovens, servindo para designar de forma pouco rigorosa tudo o que soa mais ou menos a *rock* (identificável pelo seu típico *back beat*), mas um *rock* destinado a ouvidos mais sensíveis e por isso aceitável para a corrente dominante, além de outros seus afluentes igualmente aprazíveis. Nos casos português e brasileiro, o *pop* é claramente uma extensão de outro termo que entrou no léxico português em 1960, o «ié-ié», o qual havia de perdurar ainda alguns anos, provavelmente por culpa de uma parte do refrão da canção «She Loves You», dos Beatles³⁸.

Estamos, portanto, em face de entendimentos muito diferentes do conceito de *pop*. Quando um americano pensa em cantores como Shania Twain, John Denver, Loretta Lynn, Frank Sinatra, Tony Benett, Judy Garland, ou mesmo a mais antiga Bessie Smith (a popular cantora de *blues* dos anos vinte e trinta), vê-os como estrelas

³⁶ Cf. *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Vol. II, New York, Oxford Univ. Press, ed. de 1985.

³⁷ Cf. *Merriam-Webster OnLine*, «www.merriam-webster.com».

³⁸ Para o significado português de *pop* e *ié-ié* (ou «iê-iê», em brasileiro), consulte-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

pop; pelo contrário nós, quando pensamos em cantores como Francisco José, Madalena Iglésias, Toni de Matos, Tonicha, Paco Bandeira, Marco Paulo, Tony Carreira, etc.³⁹, vemo-los como artistas populares ou cançonetistas de música ligeira; e, na sua expressão mais depreciativa, como representantes do famigerado, e injustiçado, «nacional-cançonetismo»⁴⁰. É que, no panorama da música portuguesa e brasileira, *pop* é um epíteto que preferimos reservar para os artistas que cantam com um idioma musical anglo-americano, mesmo que o façam em português. Definitivamente, e ao contrário de ingleses e norte-americanos, *pop* para nós não é sinónimo de *música popular*, independentemente de muitas dessas músicas terem sido bastante populares⁴¹: por exemplo — e deixando de lado tendências actuais que, aliás, não são

³⁹ Repare-se que nem me atrevo a incluir os cantores da chamada música «pimba».

⁴⁰ Eis um rótulo saturado de subentendidos de natureza ideológica (no limite, evocando o nacional-socialismo), com o objectivo de estigmatizar os artistas mais populares que se julgava estarem ao serviço do antigo regime, ou, hipótese mais verosímil, aqueles que a esquerda teimava em considerar como os artistas do regime (Jorge de Sena bem se queixou das duas censuras que dominavam o Portugal de então). A geração «Zip» de finais dos anos sessenta (a que cresceu sob o patrocínio do popular programa televisivo *Zip Zip*) contribuiu com um importante quinhão para essa estigmatização, e, vemo-lo hoje, apenas pela razão simples de os artistas serem... populares. Recorde-se o ostracismo a que foram votados Amália, Toni de Matos, Paco Bandeira, e tantos mais, nos tempos subsequentes a Abril de 1974. E Simone de Oliveira só não passou pelos mesmos dissabores porque quis o destino que ela tivesse cantado, em 1969, a «Desfolhada». O sectarismo dos cantores de intervenção da época foi particularmente ostensivo no, por assim dizer, «II Encontro *Livre* da Canção *Popular*» (itálicos meus), em Maio de 1974, quando, com a conivência do público (incentivado a democraticamente apupar quem os protagonistas no palco desejavam ver apupado), proibiram Paco Bandeira de participar, ele que até era um cantor *popular*! Mas este tinha cometido o pecado de alcançar um grande sucesso comercial para a altura, um êxito que, para desgosto dos intelectuais bem pensantes (e, na época, do autor do presente estudo), o *povo* cantava em cada esquina — «A Minha Cidade (Oh Elvas)».

⁴¹ Acontece até uma situação curiosa, que é a de muitas das canções que nós consideramos como incluíveis na categoria *Música Popular Portuguesa* não serem especialmente populares — mesmo em 1971, seria difícil alguém ver o povo a cantarolar pela rua «Perfilados de Medo» ou «Queixa das Almas Jovens Censuradas», respectivamente, poemas de Alexandre O'Neill e de Natália Correia, ambos musicados por José Mário Branco; mas já é bem provável que, a partir de 1961, o mesmo povo cantasse, inspirado pela personalizada, e contudo popular, interpretação de Amália, o poema de Pedro Homem de Mello, «Povo Que

mais do que subgêneros, ou mesmo sub-subgêneros, de gêneros maiores⁴² —, o nosso *pop* encontra-se nas músicas do Quarteto 1111, dos Sheiks, do Quinteto Académico, dos Pop Five Music Incorporated, etc., e, vá lá, dos brasileiros Roberto Carlos, Mutantes, Rita Lee, ou dos portugueses Gemini, Doce... Ou seja, com exceção dos últimos cinco nomeados, grupos nascidos durante a década de sessenta do século passado e que em meados da década seguinte se encontravam extintos.

Voltando à música anglo-americana. Quais são, então, as características fundamentais de uma canção *pop*? A principal, e portanto comum a todas, é que tem de ser um sucesso comercial — sem esta condicionante, uma canção, mesmo que tenha nascido com esse propósito, não chega a ser cabalmente *pop*. Depois, nas mais genuinamente *pop* deve predominar o desejo de proporcionar ao seu público uma evasão dos problemas do quotidiano. São canções que se ouvem sem se prestar grande atenção à letra — esta funciona sobretudo como adorno da melodia e é muito apropriada para música de fundo de grandes espaços comerciais (chamo-lhe «música de hipermercado»), de elevadores públicos (os americanos chamam-lhe «elevator music»), ou de acompanhamento em jantares de convívio (Umberto Eco adoptou a expressão «música gastronómica»⁴³). Quando se apresentam sem subterfúgios, singelas na sua inocência, as canções *pop* são deveras cativantes, como acontece, por exemplo, com uma das mais populares de sempre, a deliciosa (já que estamos no campo da gastronomia) «How Much Is That Doggie in the Window?» (1952), tornada famosa pela interpretação de Patti Page e pelo contributo não menos decisivo de um cachorrinho que latia a compasso. Para se perceber melhor o que separa a *pop* da canção «diferente» (como lhe chama Eco⁴⁴), tomemos como motivo o cãozinho

Lavas no Rio».

⁴² Por vezes parece até que cada grupo, ou cantor, é ele próprio um género musical. Mas todos têm algo em comum, que é o sotaque anglo-americano: *dance, house, hip hop, trip hop, trance, drum and bass, techno, electro-rock... and-what-have-you* (contributo meu).

⁴³ Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, Helena Gubernatis (trad.), Lisboa DIFEL, 1991, pág. 307. Original: *Apocalittici e Integrati*, 1964.

⁴⁴ Cf. *idem, ibidem*, págs. 311–313. Eco chama à *pop* «canção de consumo», se bem que, em última análise, todas as canções o sejam. Mas não nos esqueçamos de que Eco está a

supracitado e apreciemos a cançoneta de Patti Page em confronto com outra aparentemente compartilhando o mesmo motivo, uma canção *folk* (classifiquemo-la por enquanto assim) de Tom Paxton, «My Dog's Bigger Than Your Dog» (1962).

A canção de Page não tem pretensões a ser mais do que aquilo que mostra, com uma melodia muito simples, cuja simplicidade se estende aos arranjos instrumentais e vocais (não esquecer o trabalho do cão); por seu lado a letra, que segue os mesmos princípios de composição, não se pode dizer que constitua um desafio à descoberta de segundos sentidos. Mas, ao contrário do que aparenta, não se trata de uma canção ideologicamente neutra.

Independentemente de ter sido essa a intenção do seu autor, Bob Merrill, a canção está impregnada de valores veiculados pela cultura dominante da época, no caso, os respeitantes ao papel que se esperava que a mulher americana da classe média desempenhasse na sociedade: moderadamente caprichosa e com uma certa propensão para o consumo de artigos mais ou menos supérfluos («How much is that doggie in the window?/ The one with the waggly tail./ [...] I do hope that doggie is for sale»); fada do lar com apurado instinto maternal, evidenciado nas atenções que dedica ao elemento masculino do casal e no carinho que dispensa aos animais de estimação («I must take a trip to California/ And leave my poor sweetheart alone./ If he has a dog, he won't be lonesome,/ And the doggie will have a good home»); e com uma enternecedora ingenuidade, resultante de uma experiência de vida alheada dos aspectos mais agressivos da realidade quotidiana («I read in the papers, there are robbers/ With flash lights that shine in the dark./ If he has a doggie to protect him/ He'll scare them away with one bark»). Em particular, esta última estrofe e a sua antecedente são bastante reveladoras de como a cultura dominante dos anos cinquenta procura representar a dona de casa ideal, atribuindo-lhe, por um lado, o estatuto de guardiã do bem-estar doméstico e, por outro, infantilizando-a na forma como nos transmite a percepção que ela tem do mundo exterior: pensando no cachorrinho que aparece no filme promocional da canção (disponível no *YouTube* e no documentário de Scorsese sobre Dylan), o único «cuidado com o cão» que o hipoté-

escrever para um público europeu, e em especial para o italiano.

tico gatuno talvez devesse ter era o de evitar pisá-lo, não fosse o pobre animal sair magoado do confronto.

Olhemos agora para a canção de Tom Paxton, e desde já há que admitir que esta não é das suas composições mais conseguidas. Paxton gravou-a em 1962 para uma etiqueta, creio que de curta vida, a Gaslight (Greenwich Village Recording Company), e figura hoje como «bonus track» numa edição compacta dos seus dois primeiros álbuns para a Elektra Records (*Ramblin' Boy & Ain't That News*, 2001).

Trata-se de uma composição com todas as fragilidades de quem ainda está a dar os primeiros passos como autor. O refrão dá-nos indicações de que a canção tem como alvo o público infantil — «I'm not afraid of the dark anymore./ I can tie my shoes./ I have been to the country/ And I am going to school» —, e logo aqui nos apercebemos de que falha aquela coesão semântica a que o autor nos havia de habituar, quase dando a sensação de que o refrão só existe para esse fim, o de nos explicitar que a voz da enunciação é a de uma criança. Mas atente-se à matéria das restantes estrofes: «My dog's bigger than your dog [...] and he chases mailmen»; «My dad's tougher than your dad [...] and he can yell louder»; «Our car's faster than your car. [...] It has a louder horn, it bumps other cars». Temos de convir que, no respeitante a valores éticos, e tendo em vista o nível etário dos seus destinatários, a mensagem é no mínimo questionável. Se não conhecêssemos as inclinações ideológicas de Paxton, quase seríamos levados a pensar que ele acredita mesmo naquilo que a personagem afirma. Só a última estrofe deixa evidente que a letra é toda ela dominada pela antífrase: «My Mom's older than your Mom./ My Mom's older than yours./ She takes smelly baths, she hides the gray hairs./ My Mom's older than yours.» Mesmo para a época, quando o culto da eterna juventude ainda não se vivia com a obsessão de hoje, não é matéria que um filho, mesmo se muito bisonho, devesse publicitar. Nós, os ouvintes adultos, não temos dificuldade em perceber a crítica de Paxton à faceta mais negativa do espírito competitivo, pois possuímos a informação cultural suficiente para detectar a ironia que perpassa pela letra. Mas será a ironia, que tanto depende das referências culturais do leitor (ou, neste caso, do ouvinte), o melhor recurso retórico para uma canção infantil? Talvez esta tenha

nascido de um temporário desvario: o de o seu autor ter querido, na época, aproveitar à viva força todas as oportunidades para fazer catecismo ideológico⁴⁵.

Apesar dos defeitos de «My Dog's Bigger Than Your Dog», ela permite-nos mesmo assim perceber o que separa a típica canção *pop*, como a cantada por Patti Page, das que assumidamente se reclamam da tradição *folk*, como a de Paxton. Com certeza que estas são igualmente canções de entretenimento; mas também procuram reflectir sobre a comunidade de que fazem parte, e até sobre o mundo mais vasto, não se eximindo na maioria das vezes de criticar os valores que enformam a cultura dominante, e chegando mesmo, nos períodos mais agudos de crise social, a instigar os segmentos mais aguerridos da população à tomada de medidas concertadas com vista a afrontarem a autoridade do estado. Neste caso mais extremo, podem ser expressão de tendências que, de forma mais ou menos imprecisa, tendemos a classificar como contraculturais (tome-se o exemplo de canções como «I Ain't Marching Anymore», de Phil Ochs, ou «Feel Like I'm Fixing to Die Rag», de Country Joe McDonald, ambas incitando enviesadamente os jovens a queimar as cadernetas militares durante o envolvimento norte-americano no Vietnam). A chamada canção *folk* tem, portanto, um compromisso social muito diferente daquela que designamos como *pop*. Mas serão as canções da *folk revival* todas elas *folk*? Por que razão se fala, então, de *folk-pop*? Chegou o momento de tentarmos perceber o que se entende por *folk revival* e qual a natureza das suas relações com o universo da *pop*.

⁴⁵ Estes desvarios produzem por vezes efeitos perversos. A canção seria mais tarde adaptada para *jingle* de uma campanha publicitária a uma marca de comida para cães, a *Ken-L Ration*: «My dog's faster than your dog,/ My dog's bigger than yours./ My dog's better 'cause he gets Ken-L Ration,/ My dog's better than yours.» (Cf. *Wikipedia*, última actualização em 17 de Abril de 2008; <http://en.wikipedia.org/wiki/Ken-L_Ration>.) Não deixa de ser estranho que Paxton tenha escrito uma das suas canções mais populares e bem construídas, «The Marvelous Toy» (também uma canção para a infância), um ano antes de «My Dog's Bigger Than Your Dog». E ainda mais surpreende que tenha decidido incluir a partitura desta última na sua autobiografia musical, *The Honor of Your Company* (New York, Cherry Lane, 2000, pág. 23). Mas Paxton é assim mesmo, capaz de olhar para si próprio com ironia, a ponto de mostrar, a par da sua força moral, também as suas fraquezas.

Por razões que se compreenderão já a seguir, não vou demorar-me na história do conceito de *Volk*, tal como foi enunciado por Herder em reacção ao iluminismo do século XVIII, nem no seu desenvolvimento ao longo do século XIX e das primeiras três décadas do século passado. Além das limitações de espaço que este trabalho impõe, a sua história já se encontra bastante bem contada por autores como Benjamin Filene⁴⁶ e Gillian Mitchell⁴⁷. Bastará dizer que, quanto à visão idealizada do *verdadeiro povo* — ainda não contaminado pelo artificialismo da vida na cidade nem alienado pelo trabalho na linha de produção industrial, nobre na sua rudeza, iletrado ou quase, vivendo em edénico, mas também ignaro, isolamento, logo, apegado a tradições imemoriais e mantendo impoluto o legado musical transmitido oralmente de geração para geração —, essa entidade mítica sempre foi muito do agrado dos intelectuais citadinos.

Foi esta ideia de povo, genuíno na sua ruralidade e sem consciência da sua relevância cultural, que atravessou todo o pensamento romântico de Oitocentos e se manteve viva por mais alguns anos do século XX; uma idealização em cujas raízes germina o culto da autenticidade que alimentou as pequenas querelas de todas as *folk revivals*, que sempre as houve com maior ou menor expressão (e ainda as há), embora sem o impacto da *revival* que ocorreu na transição da década de cinquenta para a de sessenta do século passado⁴⁸. Pensemos em Wordsworth e na sua pretensão de escrever uma poesia na linguagem do homem comum, que só podia ser o homem do mundo rural, como afirma no prefácio às *Lyrical Ballads*; recordemos o nosso

⁴⁶ Cf. o seu *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill & London, Univ. of North Carolina Press, 2000, especialmente, págs. 1–46.

⁴⁷ Cf. o seu *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Hampshire, UK, Ashgate, 2007, págs. 1–11 e 25–54. Este estudo, que nasceu como dissertação de doutoramento, parece-me uma das melhores sínteses sobre a *Folk Revival*.

⁴⁸ Leiam-se, sobre esta questão, as penetrantes e desassombradas palavras de Dave Van Ronk no seu livro de memórias, ele próprio um dos protagonistas da *folk revival* dos anos sessenta em Greenwich Village, mas mostrando grande relutância em ser visto como membro da tribo de *folkies* da altura, e muito menos dos *folkniks* (de certa forma, herdeiros dos tiques comportamentais dos *beatniks*. (Cf. Dave Van Ronk & Elijah Wald, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*, Cambridge, Mass., Da Capo Press, 2005.)

Garrett das *Viagens* e o enlevo com que escuta o tagarelar genuíno do nobre povo — segundo o escritor, «o mais poético e espirituoso da Europa»(!?) — com quem partilha o vapor que o leva pelo Tejo acima (logo ele, um cidadão cosmopolita de raízes burguesas, e tão *inautenticamente* se apropriando de uma ascendência aristocrática que ele descobre, ou *inventa*, nos confins de uma putativa costela irlandesa!); consideremos, já nos alvares do século passado, como Henry Ford, ao mesmo tempo que dava vida ao seu sonho modernista consubstanciado no famoso *Model T* (o primeiro automóvel destinado ao consumo das massas), patrocinava concursos de música tradicional (*fiddle contests*) e aulas de dança folclórica (*square dances*) aos seus trabalhadores e família; ou evoquemos ainda, mais próximo do nosso tempo, o júbilo do poeta Pedro Homem de Mello quando Amália começou a cantar alguns dos seus poemas, comentando numa entrevista televisiva que a partir de então *a sua poesia tinha subido ao povo*. A idealização a que são sujeitos este povo e a sua música, ambos na realidade agrilhoados a uma autenticidade imposta pelo isolamento, torna-se extremamente problemática com a disseminação de aparelhos de radiotelefonia e, depois, de televisão. Para desgosto dos folcloristas vivendo no conforto das grandes cidades, o povo branco da América rural passa a ouvir preferencialmente os espectáculos de música *country* do «Grand Ole Opry», enquanto o afro-americano opta por se sintonizar com a música mais estimulante, e dançante, das bandas de *jazz* e dos cantores de *rhythm 'n' blues* com os seus instrumentos electrificados. Quanto à velha música *folk* e ao *blues* acústico, estes viajam para a cidade para serem *revividos* por gente que, no máximo, traria na bagagem a vivência de uma ruralidade “domesticada”, que é a dos relvados da América suburbana: ou seja, música adoptada por jovens da classe média, na sua maioria brancos e com algum tipo de formação universitária, sendo muitos deles judeus que encontram na prática musical da *folk* um sentido identitário passível de os compensar pelas raízes americanas que não possuem.

Neste contexto, que pode significar o *revivalismo* da *folk*? O reviver de uma experiência que a maioria deles de facto nunca viveu? Nostalgia de um espírito comunitário incompatível com o quotidiano das grandes urbes? No caso de Nova

Iorque, para onde quase todos se deslocaram, terão encontrado na Greenwich Village dos anos cinquenta e sessenta o ambiente mais parecido com o de uma sociedade de vizinhos como a que eles sonhavam existir na América profunda, apesar dos hábitos de boémia característicos do lugar? Ou será que revivalismo é aqui sinónimo de revitalização, se não mesmo renovação, de formas vernáculas, procurando um idioma mais consentâneo com o espírito do tempo... e da cidade?

O modo como cada interveniente encarou a *Revival* dependeu muito dos respectivos projectos de carreira e da ambição artística. Os mais puristas, como os New Lost City Ramblers (grupo criado em 1958 por Mike Seeger, John Cohen e Tom Paley; a que mais tarde se juntou Tracy Schwarz, ocupando o lugar deixado vago por Paley), iam buscar o seu repertório à música do Sul que fora registada em discos de 78rpm durante as décadas de vinte e trinta, principalmente a da região dos Apalaches. Recusavam obstinadamente qualquer cedência ao comercialismo, exibindo um zelo etnográfico que se manifestava quer no uso rigoroso de instrumentos acústicos (guitarra, autoharpa, dulcimer, banjo, etc.), quer na forma como seguiam escrupulosamente o estilo de interpretação tradicional, quer ainda no modo de trajar com que se apresentavam nos concertos. Ao contrário dos *folkniks* — que normalmente envergavam *blue jeans* (velhas calças de trabalho a caminho de se transformarem em artigo de eleição da moda jovem), camisa de flanela, lenço de *cowboy* à volta do pescoço, boné à Lenine, ou mesmo um chapéu *Stetson* (como o que usava Ramblin' Jack Elliott, nascido e criado em Brooklyn⁴⁹) —, os New Lost City Ramblers apresentavam-se formalmente nos seus fatos de ver a Deus, isto é, de calças de fazenda, colete, e camisa branca com gravata, como aliás o fazia a gente do campo em ocasiões festivas⁵⁰. Os membros deste trio, todos eles filhos da cidade de Nova

⁴⁹ Nos últimos anos em que Guthrie ainda não se encontrava incapacitado pela doença, Elliott foi seu acompanhante e discípulo.

⁵⁰ Ter-se-ão provavelmente recordado da cantora de música tradicional Jean Ritchie (esta, sim, um produto genuíno do mundo rural, vinda do Kentucky para Nova Iorque pouco depois de terminada a II Grande Guerra) e das suas manifestações de estranheza quanto ao vestuário adoptado pelos *folkies* da grande cidade. No documentário para a BBC Four, Jean Ritchie recorda esses tempos: «Some of the city folks were desperate to be country people.

Porque, contavam-se entre os que mais convictamente se batiam pela autenticidade, insurgindo-se contra aqueles que, a seu ver, abastardavam a pureza da *folk* com interpretações mais estilizadas, susceptíveis de melhor atraírem os ouvidos citadinos. Por sua vez, para os popularizadores da *folk*, normalmente já músicos profissionais ou em vias de o serem, os puristas não passavam de «folk Nazis» pretensiosos, julgando-se iluminados na arrogância do seu sectarismo⁵¹.

Pensando bem, os popularizadores não deixavam de ter razão. Que tipo de autenticidade podiam reivindicar músicos com uma experiência de vida citadina, tocando instrumentos de qualidade acima da média — ao contrário de muitos músicos amadores com instrumentos construídos artesanalmente —, executando cada nota e cada acorde com uma perfeição própria de profissionais, e dirigindo-se essencialmente a um público em circuito fechado, constituído pelos confrades de ofício e pelos ouvintes já iniciados nos prazeres da música tradicional?

A verdade é que, sem o contributo dos popularizadores, a *folk revival* dos anos sessenta jamais teria conhecido o sucesso que alcançou junto do público não especializado; nem teria influenciado outros a elevarem os seus padrões de exigência quanto à qualidade das letras, que, especialmente na segunda metade da década, se tornou bastante evidente na produção musical dos grupos de *rock*⁵²; e isto para não se

[...] I kept telling them, ‘At home we put on our best clothes, we don’t put on the rags to go to partying.’ They just laughed at me, they thought I didn’t know anything.» (Cf. *Folk America*, «Episode 2: This Land Is Your Land».)

⁵¹ Cf. Dick Weissman, *Which Side Are You On?*, ed. cit., pág. 78: «The ‘folk Nazis’ seemed to feel that they had a monopoly on truth and authenticity. In [John] Cohen’s keynote speech [in a conference on the folk music revival at Bloomington, Indiana, in 1991], he refers to his promotion of traditional music as a ‘crusade,’ and there certainly was an almost religious feeling to the purists’ war against the pop stars.»

⁵² Compare-se a pobreza das letras dos primeiros quatro álbuns dos Beatles com a rápida melhoria de qualidade a partir de 1965, já detectável no álbum *Help!*, e definitivamente no inovador *Rubber Soul*, gravado nesse ano. As letras ganham uma tal importância na proposta estética do *rock* que *Sgt. Pepper* — sem o qual a música jovem jamais teria conquistado a sua legitimação cultural — é o primeiro álbum de música popular a trazer impressas as letras das canções; só anos depois a *folk*, que sempre pôs tanta ênfase no componente literário, lhe seguiria o exemplo (recordemo-nos de que o *Sgt. Pepper* foi produzido em 1967). Para se

referir, uma vez mais, o seu impacto nos movimentos sociais que dominaram a década. Aliás, acrescenta-se que os *folkies* de sessenta não faziam mais do que seguir o exemplo dos protagonistas de *revivals* anteriores, em especial a que surgiu depois da II Guerra Mundial, que só não teve maior expressão devido à histeria anticomunista, pronta a identificar em cada voz mais dissonante um agente de Moscovo, culminando nos, infelizmente célebres, inquéritos da Comissão das Actividades Anti-americanas (*House Un-American Activities Committee*)⁵³. Pense-se apenas, para não recuarmos a outras *revivals*, no papel desempenhado pelos Weavers (de Pete Seeger, Lee Hays, Fred Hellerman e Ronnie Gilbert) na divulgação da música *folk*, cujo repertório ia desde as baladas dos Apalaches, passando pelos espirituais negros e *blues*, até às canções populares de outras partidas do mundo (o embrião da chamada *World Music*, hoje tão em voga)⁵⁴, mas sempre adaptadas ao gosto da corrente dominante, chegando até, nas gravações de estúdio, a ser acompanhadas de orquestra (para alegria de Lee Hays⁵⁵). O êxito popular de algumas canções dos Weavers — «So Long (It's Been Good to Know Yuh)», gravado em 1951, que garantiu ao seu autor, Woody Guthrie, o primeiro pagamento de direitos autorais digno de se ver; «Tzena, Tzena, Tzena» e «Goodnight, Irene», atingindo cada uma os primeiros lugares de vendas nas tabelas da *pop* de 1950⁵⁶ — foi determinante para

compreender o nível de inovação e de complexidade que este álbum trouxe para a música popular, leia-se o estudo de Allan F. Moore, *The Beatles: "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997.

⁵³ Apesar de tudo, incomparavelmente mais brandos do que os processos de Moscovo dos anos trinta, que é a vantagem das democracias, mesmo nos seus períodos mais negros.

⁵⁴ No repertório dos Weavers figuram canções cubanas como «Guantanamera», espanholas (do período da Guerra Civil) como «Venga Jaleo», israelitas (do tempo em que os britânicos ainda administravam a Palestina) como «Tzena, Tzena, Tzena», ou sul-africanas como «Wimoehe», mas todas elas com um forte conteúdo político.

⁵⁵ Este chegou mesmo a admiti-lo publicamente: «I'd been wanting to sing with a big orchestra all my life.» (*Apud* Dick Weissman, *op. cit.*, pág. 66.)

⁵⁶ Do disco contendo as duas canções foram vendidas, só no primeiro mês, meio milhão de cópias, um número impressionante para a época (e para qualquer época...). Quanto a «Goodnight, Irene», esta passava tão insistentemente na rádio que cedo apareceu uma paródia à canção, com o apropriado título «Please, Say Goodnight to the Guy, Irene (So I

mostrar o caminho que a geração da *folk revival* seguinte podia pisar. Sem o exemplo heterodoxo dos Weavers, de Burl Ives, de Harry Belafonte, e de outros popularizadores, não teria havido, na *revival* de sessenta, o Kingston Trio, os Brothers Four, os Peter, Paul & Mary, Ian & Sylvia, Bob Gibson & Hamilton Camp, e mais um sem-número de duos e trios mais ou menos famosos (como, respectivamente, Simon & Garfunkel ou os Journeymen).

A entrada da *folk* urbana na corrente dominante também acarretava, como se calcula, alguns riscos, sendo o primeiro a dúvida, legítima, sobre se o que prevalecia era a memória da tradição musical que lhe dava identidade ou o som indistinto da generalidade da música *pop*: tudo dependia de qual a medida de cada um quanto à ambição de reconhecimento público; mas muitos, como os Peter, Paul & Mary, conseguiram manter um sensato equilíbrio entre o comercialismo e a integridade artística, para não falar das suas convicções cívicas⁵⁷.

Outro dos efeitos perniciosos da popularidade, e este obviamente fora do controlo dos artistas, tinha a ver com o que o destino guardava em reserva para algumas canções mais bem sucedidas: para felicidade da indústria fonográfica perante a possibilidade de capitalizar com o filão da *folk* — e a indústria sempre teve

Can Get Some Sleep)». Para informação adicional sobre a popularidade dos Weavers, consulte-se Ronald D. Cohen, *Rainbow Quest: The Folk Music Revival & American Society, 1940–1970*, Amherst and Boston, Univ. of Massachusetts Press, 2002, págs. 67–77. Esta obra é, até ao presente, a história mais exaustiva das duas *folk revivals* e da sua relação com a sociedade norte-americana.

⁵⁷ Quando Pete Seeger, ainda a sofrer as sequelas do «macartismo» dos anos cinquenta, foi impedido de participar numa série televisiva de variedades supostamente dedicada à *folk*, com o título *Hootenanny*, da cadeia ABC, os Peter, Paul & Mary (bem como outros, entre os quais se contava Tom Paxton), foram dos mais activos a organizar o boicote ao programa, e isto numa época em que a popularidade do trio era já enorme — na lista do *Billboard* referente a Novembro de 1963, os primeiros lugares da tabela de vendas incluíam todos os seus álbuns gravados até então (*In the Wind*, de 1963, em 1º; *Peter, Paul & Mary*, de 1962, em 3º; *Movin'* , de 1963, em 4º). Consultar, para a história pormenorizada das relações entre os produtores do programa e a comunidade *folk* de Nova Iorque: Ronald D. Cohen, *Rainbow Quest*, ed. cit., págs. 194–199; também, Tom Paxton, *The Honor of Your Company*, ed. cit., pág. 36. Para a informação relativa aos álbuns do trio: cf. Barry Alfonso, «The Trio» [*liner notes*], in Peter, Paul and Mary, *Carry It On*, Warner Brothers Records/Rhino, 2003.

muito influência sobre os seus artistas *pop* no sentido de estes adoptarem aquilo que ela julga serem as tendências musicais do momento —, logo nasciam novas versões, que não raro desfiguravam o espírito original das canções. Foi o que sucedeu com «If I Had a Hammer» (também conhecida como «The Hammer Song»), escrita por Pete Seeger e Lee Hays em 1949, e que treze anos mais tarde se tornou, não obstante a sua claríssima mensagem política, num êxito de dimensão internacional através da interpretação dos Peter, Paul & Mary. Claro que apareceram algumas boas versões, como as de Aretha Franklin e de Johnny Cash; mas também outras que, aligeirando-a a um tal grau, anularam toda a força que a canção ganhara com os Peter, Paul & Mary — ouçam-se, por exemplo, as versões de Debbie Reynolds e de Trini Lopez (ainda mais perceptível quando este a cantou em dueto com Vikki Carr, que tinha outras capacidades vocais e interpretativas).

A *pop*, porém, não conhece limites quando lhe dá para maltratar uma canção. Nas versões de «If I Had a Hammer» para outras línguas, nenhuma terá talvez descido a um nível tão admirável de abastardamento como a versão italiana «Datemi un Martello», cantada por Rita Pavone em 1964⁵⁸. E Rita interpreta-a — se é que, no caso, o verbo *interpretar* não é abusivo... — com aquele seu característico frenesi (a fazer lembrar o coelhinho do anúncio a uma conhecida marca de pilhas), que os produtores de discos e *video clips* tendem a confundir com a energia da juventude. Quando o martelo — que na letra original era o da justiça — passa para as mãos de Rita, esta dá-lhe um uso, digamos, mais radical. Afinal, para que quer ela um martelo? *Para dar na cabeça de quem não lhe agrada, como aquela “delambida” de olhos pintados com quem todos os rapazes querem dançar; para dar na cabeça de todos os casais que preferem dançar agarradinhos com as luzes apagadas; para partir o telefone, pois a mãe deve estar quase a chamá-la para lhe dizer que são horas de voltar para casa, que o pai está prestes a chegar.* Além destas causas nobres, Pavone tem mais uma ainda, que é o clímax da canção: Ela quer um martelo

⁵⁸ É Umberto Eco quem chama a atenção para a versão italiana da canção, enquanto analisa, com a agudeza de raciocínio a que nos habituou, aquilo a que chama «o Mito Pavone» (cf. o seu *Apocalípticos e Integrados*, ed. cit., págs. 322–327).

para desferir «um golpe na cabeça de quem não é dos nossos. Assim a nossa festa mais bonita será. Seremos nós sozinhos, e seremos todos amigos, faremos juntos o nosso baile com o *surf* e o *hully gully*. Que força terá!» Eis o triste fado de uma canção *folk*, quando cai nas garras da *pop* mais aviltadora: onde a letra de Seeger e Hays procurava a inclusão daqueles que clamam por justiça e liberdade («the hammer of Justice»; «the bell of Freedom») e valorizava o amor fraterno entre todos os seres humanos («It's the song about Love between my brothers and my sisters»), Pavone é exclusivista e afirma-se preparada para investir com ímpeto destrutivo sobre tudo o que possa contrariar o seu errático projecto adolescente — enfim, mais uma «rebelde sem causa».

Pensar-se-ia que, no respeitante aos maus-tratos a que as cantigas podem ser sujeitas, não é possível descer mais abaixo do que a cave; mas a televisão italiana tem o condão de descobrir ainda mais alguns degraus de acesso à subcave: Anos mais tarde, num espectáculo em que Rita Pavone aparece (e de aparição se trata), em dueto com Ivana Spagna, a interpretar «Datemi un Martello», a canção passa por um surpreendente *facelift*, talvez numa derradeira tentativa de contrariar a obsolescência (artística e física) das cançonetistas. Enquanto Pavone canta freneticamente os versos da versão italiana, marcando o compasso para o não menos electrizante corpo de baile de oito elementos (que, quando está em jogo a qualidade, a televisão italiana não olha a despesas), Spagna introduz, perto do final da prestação, as duas primeiras estrofes da canção original⁵⁹, pondo a conviver em alegre promiscuidade o protesto tribal de «Datemi un Martello» com a intervenção cívica de «If I Had a Hammer»⁶⁰. Certas cantigas bem podem ser uma arma; mas, com perseverança e alguma imaginação, há sempre maneira de as municiar com cartuchos de pólvora seca. São de facto tortuosos os caminhos da *pop*!

⁵⁹ «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 my brothers and my sisters,/ All over this land.»

⁶⁰ Todas as interpretações de «If I Had a Hammer» referidas nos últimos parágrafos, mesmo as da versão italiana, se descobrem com relativa facilidade no *YouTube*.

3. Os autores-cantores — Tom Paxton & C.^a

O aparecimento de autores-cantores⁶¹ não é um fenómeno exclusivo da *folk revival* da década de sessenta. Além disso, não se restringe apenas à *folk* — basta pensarmos em grupos de *rock* como os Beatles, que desde muito cedo começaram a compor o seu próprio material, e de tantos outros que, encorajados pelo seu sucesso, lhes seguiram o exemplo, para momentânea apreensão dos compositores profissionais, em especial os mais novos, que centravam a sua actividade na *Aldon Music Publishing* sediada na Broadway⁶². Adiante-se já que a designação *autor-cantor* não traduz com justiça a natureza da função, uma vez que estes artistas também eram, e são, instrumentistas.

Claro que sempre houve autores-cantores: continuando a evocar as *revivals* imediatamente anteriores à que constitui matéria do presente trabalho⁶³, pensemos em Woody Guthrie e nos seus companheiros de estrada e de causas (Earl Robinson, Lee Hays, Pete Seeger, Malvina Reynolds, etc.), famosos pelas canções que escreveram e depois interpretaram, muitos deles acompanhando-se à guitarra ou ao banjo. Mas, no caso particular de Guthrie — que foi talvez o mais prolífico de todos —, na maioria das canções que escreveu só as letras eram da sua autoria, pois que as melodias foram adaptadas de hinos religiosos ou outras cantigas tradicionais que o tempo tornou anónimas (e às quais, por isso, costumamos chamar *folk*). O que faz que nesta matéria a década de sessenta seja tão interessante é a quantidade de

⁶¹ Confesso o meu preconceito — provavelmente ideológico, mas de certeza estético — com a expressão *cantautor*, que a «esquerda folclórica» (como alguns lhe chamam) adoptou em toda a Península Ibérica, Itália e América latina.

⁶² Por sua vez, os veteranos do *Brill Building*, do outro lado da rua, também antes se tinham sentido ameaçados pelas inovações vindas da *Aldon*. Cf. Alan Lewens (prod.), *Walk On By: The Story of Popular Song*, BBC, 2001 (série documental transmitida pela RTP no início deste século).

⁶³ E evitar correr o risco de, recuando tanto, chegar aos trovadores medievais, cujo estatuto profissional, se existia, era necessariamente diferente da forma como hoje o concebemos.

autores-cantores surgindo em cena e o grau de profissionalismo que demonstram⁶⁴.

A proliferação de autores-cantores tem também consequências ao nível da definição da canção *folk*. Enquanto as canções deste género foram sendo transmitidas de geração para geração, mantendo-se a linha melódica primária e alterando-se sobretudo o componente textual para o ajustar às preocupações dominantes de cada época — ou seja, o método a que Pete Seeger gosta de chamar *the folk process* (o processo de transmissão e modificação contínuas da tradição) —, a questão quanto ao que devia ser considerado ou não como *folk* era mais ou menos pacífica. Foi o que normalmente aconteceu com grande número de canções de base tradicional, mesmo quando — e aqui o movimento faz-se ao contrário da *pop*, pois o que importa é a mensagem textual — as melodias funcionavam principalmente como adorno das letras ao serviço das lutas sindicais e da intervenção política em geral: recordem-se as canções dos sindicatos americanos que apareceram aquando da fundação dos *Wobblies* (*Industrial Workers of the World*), em 1905, em cuja organização militou o famoso Joe Hill e, já no nosso tempo, Utah Phillips — como, por exemplo, «Solidarity Forever», tendo por base a melodia de «John Brown's Body» (mais conhecida em Portugal pelo seu refrão, «Glory, Glory, Halleluja»), que é a mesma de «The Battle Hymn of the Republic», de 1862; ou, mais tarde, as canções dos Almanac Singers e dos Weavers, todas elas ancoradas em melodias, ou da tradição secular europeia (como em «Union Maid»), ou de hinos religiosos baptistas e metodistas (como em, respectivamente, «Which Side Are You On?» e «We Shall Overcome»), ou ainda de

⁶⁴ Tom Paxton, que vivia em casa de Noel (Paul) Stookey no início da carreira dos Peter, Paul & Mary, viu-os passarem uma noite inteira a apurar, desde as vozes aos arranjos de guitarra, a interpretação de «Lemon Tree» (cf. Peter, Paul and Mary, *Carry It On: A Musical Legacy*, Warner Music Vision, 2004). Voltando ao (mau) exemplo de Woody Guthrie, o profissionalismo não era decerto uma das suas virtudes: basta referir que, de cada vez que cantava a mesma canção, o fazia de forma diferente; e não por qualquer capricho criativo, mas porque lhe faltava a paciência para aperfeiçoar a técnica. Por seu lado os Weavers, ao contrário dos Almanac Singers, que os antecedem — embora com quase a mesma gente, e mais alguns extras (Guthrie) que apareciam e desapareciam inopinadamente —, revelam uma exigência profissional bem acima do normal, principalmente para um grupo tão centrado no proselitismo ideológico (se bem que camuflado). De qualquer forma, o repertório dos Weavers tinha poucas canções de autoria própria.

espirituais negros (como em «The Union Train» e «All Night Long»).

Embora os autores-cantores, na fase mais incipiente de quem está a iniciar uma carreira, tivessem adoptado o mesmo processo tradicional de composição (já o vimos com «Blowin' in the Wind»), estes cedo começam a alimentar outras ambições artísticas, a que não terá sido estranha a evolução do *rock* — não é um acaso que as mudanças mais significativas se dêem depois do apogeu da *folk revival* (1962–64), na sequência da “invasão” britânica liderada pelos Beatles, em 1964⁶⁵, e se tenham acentuado a seguir a 1967, ano em que é posto à venda o *Sgt. Pepper*. À medida que a composição se vai afastando do processo de transmissão melódico da *folk* tradicional e que a mensagem poética, embora continuando a reflectir as preocupações do momento, se traduz numa abordagem mais complexa, logo menos localista, das tensões sociais, também aumenta a dificuldade em delimitar o campo musical da *folk*. Além do mais, estes autores cedo começam a ser permeáveis a influências internacionais, que só com boa vontade as incluiríamos em outras tradições folclóricas⁶⁶ — não só o *pop-rock*, como também o teatro musical de Brecht e Weill (detectável em «The Hooker» e «Mr. Blue», de Tom Paxton⁶⁷), a música francófona, em especial através de Jaques Brel (como em «Jimmy Newman» e «Annie's Going to Sing Her Song», também de Paxton⁶⁸), e, já nos anos setenta, até mesmo a bossa-nova (como em «So Long, Frank Lloyd Wright», de Paul Simon, ou «At Seventeen», de Janis Ian⁶⁹).

⁶⁵ No respeitante à famosa “invasão britânica”, o que verdadeiramente terá preocupado a indústria fonográfica americana foram as divisas que saíam do país para o Reino Unido. Em rigor, a “invasão britânica” foi sobretudo uma invasão de britânicos a tocarem música americana, que é a que lhes tinha formado o gosto, em especial a que ouviram durante a adolescência, ou seja, durante a década de cinquenta. Se não tivesse sido assim, é duvidoso que os Beatles, os Animals, os Kinks, os Rolling Stones, etc., tivessem alcançado nos E.U.A. o êxito que se conhece.

⁶⁶ A não ser que se ache que, se a música popular emana do povo (que somos nós todos, pois todos somos filhos de Adão), então toda ela tem uma base folclórica...

⁶⁷ Cf. o seu *Morning Again*, Elektra Records, 1968.

⁶⁸ Cf. o seu *Tom Paxton 6*, Elektra Records, 1970.

⁶⁹ Cf., respectivamente: Simon and Garfunkel, *Bridge Over Troubled Water*, CBS, 1970;

Num certo sentido, uma parte significativa da música criada por estes autores-intérpretes, a qual, por comodidade, podemos continuar a arrumar na prateleira da *Folk Revival* de sessenta, não faz grande diferença da música dos *cantautores* (perdoe-se a cacofonia) ligados a outras tradições musicais. Mais ou menos na mesma época, as autodenominadas *Música Popular Portuguesa* (MPP) e *Brasileira* (MPB), bem como o estilo de canção que surge no universo latino-americano ao qual os cubanos chamam *Nueva Trova*, todas elas partilham as mesmas características da música praticada pelos protagonistas da *folk revival* norte-americana (incluo igualmente aqui o Canadá)⁷⁰. Estes representantes da canção «diferente» também se reclamam das respectivas tradições musicais vernáculas, ao mesmo tempo que parecem manifestar interesses mais cosmopolitas, que se traduzem na incorporação de outras sonoridades que os libertam (em parte, graças à *pop*) do espartilho das identidades regionais, capazes, por isso, de mais facilmente se insinuarem aos ouvidos de um público menos especializado, ou mesmo internacional. Para não abusar muito das referências, pense-se apenas nos casos portugueses de José Afonso, com o seu álbum *Cantigas do Maio*, e de José Mário Branco, com *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, ambos os trabalhos gravados em 1971, e a sua importância na mudança de paradigma (perdoe-se-me o jargão) da MPP, até então dominada pela incipiente qualidade musical dos cantores politicamente empenhados, mais conhecidos como «baladeiros»: é devido às inovações que Mário Branco introduziu em ambos os álbuns, tanto ao nível dos arranjos como da produção (decerto resultantes de ensinamentos colhidos no trabalho de George Martin, o produtor dos discos dos Beatles⁷¹),

Janis Ian, *Between the Lines*, EMI, 1975.

⁷⁰ Isto, para não referir a *folk* britânica, que tanto vai beber à sua congénere americana: ouçam-se, por exemplo, os álbuns dos Fairport Convention e, depois, dos Fotheringay, que incluem quase sempre uma ou mais composições de Bob Dylan.

⁷¹ Com razão, George Martin é geralmente visto como o quinto elemento dos Beatles. José Mário Branco, numa entrevista concedida há anos, se a memória me não trai (e pode ser que sim), aquando da publicação do seu álbum *Resistir É Vencer*, admitiu como uma das suas influências a dos “cinco” Beatles, em especial a partir dos álbuns *Revolver* (1966) e *Sgt. Pepper*. Isto é particularmente perceptível em «Aqui Dentro de Casa», uma canção do segundo álbum de Mário Branco, *Margem de Certa Maneira* (1972), com um arranjo para

que nos apercebemos de uma ambição artística até então desconhecida na chamada «música de intervenção» de matriz portuguesa.

Uma outra característica comum aos autores-cantores de que tenho vindo a falar prende-se, já o aflorei atrás, com a tendência de as suas letras serem não só um reflexo da época (como sempre o foram), mas, dado mais relevante e de alguma forma novo pela sua expressão numérica, passarem a ser também um comentário sobre a sua época. Assim o testemunha, com a autoridade acrescida de quem viveu por dentro os acontecimentos, Dave Van Ronk:

[T]hat period spawned a new style of songwriting that was quite different from what had come before it. Any music is the music of its time, of course — you can't avoid that — but a great deal of the music written in the 1960s was also *about* its time. It dealt directly, almost on a one-to-one basis, with the experiences that people were going through at that moment. Pop lyrics have tended to be of the most vague and general nature: "I love my baby," "Get down and boogie." Generally it's pretty mindless, and mindlessness has a certain eternal quality. But the songwriting in the sixties was often very specific, whether it was about politics or about what people were going through in their personal lives.⁷²

Embora seja Bob Dylan quem atingiu uma projecção internacional que não tem comparação com a dos seus pares (com a excepção talvez dos Peter, Paul & Mary) e por isso se creia que é ele quem inaugura este novo estilo de escrita de canções, a verdade é que, até por uma questão geracional, Dylan apenas seguiu as pisadas de gente que já cultivava esta forma e que de algum modo o incentivou a se aventurar pelo mesmo caminho, que só se atreverá a trilhar cerca de dois anos depois da sua chegada a Greenwich Village, e no início, como é natural, com resultados pouco satisfatórios. Um dos primeiros, se não o primeiro, a construir um repertório formado quase exclusivamente por canções da sua autoria neste novo estilo de que fala Van

instrumentos de corda e arco a fazer lembrar o utilizado em «Eleanor Rigby» (de *Revolver*).

⁷² Dave Van Ronk & Elijah Wald, *op. cit.*, pág. 196.

Ronk é Tom Paxton, como aliás o próprio Dylan o reconhece⁷³.

Ao invés do que acontece com alguns grandes escritores, de quem toda a gente fala mesmo que nunca os tenha lido, é muito provável que o ouvinte comum de música anglo-americana já tenha ouvido uma ou outra das canções escritas por Tom Paxton e nem imagine qual a identidade do seu autor. Foi, aliás, o que testemunhou a sua filha mais nova, como nos conta Paxton com a bonomia que o caracteriza:

A musician at the pub sang “The Last Thing on My Mind,” and during the break, Kate went up to him and said, “Thank you for singing that song; my dad wrote it.” He said, “No, he didn’t... He couldn’t *possibly* have written it. That’s an old Scottish folk song that I learned from my dead.” And she said: “I’m telling you, it was my dad!” “Who’s your dad?” “Tom Paxton.” He thought for the longest time and then said, “Well, he *might* have written it.” [...] I’ve decided to settle for that: I *might* have written it.⁷⁴

Esta pequena história tem muito a ver com a forma como Paxton tem conduzido a carreira, em tudo consonante com sua atitude perante a vida, ambas marcadas pela integridade artística e cívica, além de uma auto-imposta exigência de rigor pouco permeável aos vedetismos tão recorrentes neste tipo de actividade, e a que alguns dos seus companheiros não souberam resistir. A atitude de Tom Paxton para com o seu público é — ao contrário de Dylan, por exemplo⁷⁵ — a de uma relação

⁷³ Cf. Bob Dylan, *Chronicles — Volume One*, London, Pocket Books, ed. de 2005, págs. 81–82. Também, Dave Van Ronk & Elijah Wald, *op. cit.*, págs. 195–201.

⁷⁴ *Apud* Josh Freedom du Lac, «Power of Just Plain Folk: Tom Paxton Humbly Garners Life Grammy», *The Washington Post*, February 7, 2009. Tom Paxton conta a mesma história num seu álbum ao vivo (*Live in the UK*, CD Baby.Com, 2005), durante a introdução à canção «Ramblin’ Boy», a qual também se confunde com o património tradicional e anónimo da *folk*.

⁷⁵ Cf. Mario Valdovinos, «Última Cita con Bob Dylan», *Estudios Públicos*, 110, otoño 2008; «sítio» na *web*: «www.cepchile.cl». Também, cf. Martin Scorsese (real.), *No Direction Home*, ed. cit. O artigo de Valdovinos reporta-se a um concerto de Dylan, em Março de

entre iguais, caracterizada por uma grande proximidade, que se comprova no seu comportamento durante e depois dos concertos: Paxton incentiva o público a participar em algumas das canções mais acessíveis e, findo o concerto, gosta de se misturar com as pessoas. Neste aspecto, ele é, depois de Pete Seeger, um dos mais fiéis herdeiros de uma tradição no mundo da *folk*, que é a de cultivar o espírito de comunidade tanto na vida do dia-a-dia, como no palco⁷⁶. O desinteresse pelas luzes da fama tem, porém, uma consequência, que é a de a obra se sobrepor à figura do artista, circunstância consabidamente rara no mundo do espectáculo; mas também é esta ênfase no que afinal é o mais importante (ou devia sê-lo sempre...) que contribui para a perenidade da obra de Paxton, mesmo correndo o risco de as suas canções se tornarem tão do domínio público ao ponto de os ouvintes perderem o rasto do autor que lhes deu forma.

Ao contrário do ouvinte comum, a comunidade de músicos nunca regateou a Tom Paxton o reconhecimento pela qualidade da obra, desde os da geração mais velha como Pete Seeger, passando pelos seus coetâneos como Judy Collins ou Noel (Paul) Stookey, e pelos da geração seguinte como Holly Near, até aos mais novos como Nanci Griffith ou Ani DiFranco⁷⁷. Não obstante este prestígio conquistado logo nos primeiros anos em que ainda concentrava a sua actividade nos cafés de Greenwich Village e que não muito depois experimentou também por parte da comunidade ligada à música *folk* na Grã-Bretanha (onde viveu por várias temporadas, desde 1965 até aos primeiros anos da década seguinte), Paxton teve de esperar pelo início deste milénio para que a indústria fonográfica dos E.U.A. lhe comesse a atribuir as distinções que há muito merecia, não só pela sua contribuição para a

2008, no teatro *Arena*, de Santiago do Chile. Uma das impressões do autor é a de que Dylan toca em palco como se estivesse num teatro sem público, apenas centrado na comunicação com a banda que o acompanha. O documentário de Scorsese também contém várias evidências deste tipo de comportamento adoptado por Dylan.

⁷⁶ Ouçam-se alguns dos discos de Paxton gravados ao vivo, como, por exemplo, *Live at McAbe's Guitar Shop*, Shout Factory, 2006 (registo de um concerto dado em Santa Monica, California, em 23 de Fevereiro de 1991).

⁷⁷ Cf.: «www.tompaxton.com»; Tom Paxton, *Wearing the Time*, Sugar Hill Records, 1994 («liner notes»); «www.noelpaulstookey.com/tl-1961.html».

música americana, como também pela sua influência no trabalho de outros compa-nheiros de ofício⁷⁸. Ora, este é um reconhecimento que — embora tardio, pois só começou a chegar depois de quarenta anos de actividade — se justifica amplamente, uma vez que Paxton se destaca não só como um dos autores cujas canções melhor documentam, e comentam, os acontecimentos mais marcantes da política americana do seu tempo (que é o de ontem e o de hoje, dada a longevidade da sua carreira), mas também como um dos que mais inteligentemente reflectem sobre as movimentações sociais que contribuíram para a mudança de mentalidades e costumes por que a sociedade norte-americana passou nos últimos cinquenta anos.

É impossível neste curto espaço dar uma amostra, mesmo que sintética, de toda a variedade temática que atravessa a obra de Tom Paxton, que conta com mais de meio milhar de canções da sua autoria. E ainda se torna mais problemático traçar a evolução verificada no tratamento dos temas, à medida que Paxton foi amadurecendo, não sem exigente autodisciplina, a arte da composição. Assim, limitar-me-ei a aflorar alguns poucos elementos que, pela sua recorrência, julgo de interesse pôr em evidência com vista a uma melhor percepção da sua obra, não sem me demorar com um pouco mais de pormenor em duas canções que, a meu ver, mostram com clareza o rigor oficial que o autor aplica à construção dos textos.

Um dos segredos para a aparente facilidade com que Tom Paxton consegue produzir canções em quantidade e qualidade acima da média reside no seu

⁷⁸ Desde 2002, e não apenas nos E.U.A., têm-se sucedido os prémios de carreira e tributos, além de várias nomeações para *Wammies* (*Washington Area Music Awards*) e *Grammies* (*Gramophone Awards*). Destaco os mais importantes: em 2002, prémio de carreira da ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*); em 2005, prémio de carreira como autor de canções, atribuído pela BBC Radio 2, na categoria de *Folk*; em 2006, prémio de carreira da *North American Folk Music and Dance Alliance*; em 2007, um tributo oficial do parlamento britânico, por iniciativa da Câmara dos Comuns; em 2008, um tributo da *World Folk Music Association*; em 2009, prémio de carreira da NARAS (*National Academy of Recording Arts and Sciences*), atribuído durante a cerimónia dos *Grammies*, além da nomeação de *Comedians & Angels* para melhor álbum na categoria de *Folk*.

método de trabalho, que se explica de forma muito simples: hábitos de leitura, desde livros a jornais, buscando nos livros as ideias que dão profundidade à sua escrita e nos jornais as pequenas histórias que depois reformula para dar uma experiência de vida às personagens que inventa. Além destas duas fontes de inspiração, sobressai mais uma, que resulta não só de uma infatigável curiosidade sobre acontecimentos sociais historicamente relevantes, como também da atenção que dedica aos pequenos gestos das pessoas comuns com quem lhe calha cruzar-se.

Embora Paxton não tenha sido desatento relativamente aos problemas mais agudos que a sociedade americana teve de enfrentar durante os anos sessenta e setenta — a luta pelos direitos cívicos dos afro-americanos, a intervenção militar no Vietnam e as suas consequências na vida do cidadão comum, a contestação estudantil daí decorrente, os tumultos raciais subsequentes aos assassinatos de Luther King e de Robert Kennedy —, uma parte não menos interessante (se não *a mais interessante*) da sua obra é aquela em que retrata aspectos da, chamemos-lhe assim, paisagem humana da América.

Na sua expressão mais séria, sobressaem as histórias de vida de gente presa nas margens da sociedade, para quem o «sonho americano» não passa de miragem: histórias de prostitutas dependentes da dose diária de heroína, como em «Cindy's Cryin'» (1970) e «The Hooker» (1968)⁷⁹; a história de um ex-profissional das ligas menores de *baseball*, a quem o destino trocou as voltas com uma lesão permanente, vivendo um presente de privações apenas mitigado pela memória das pequenas glórias do

⁷⁹ Particularmente na segunda canção, o recurso (mais próprio do discurso dramático) a duas personagens desenvolvendo uma sequência de perguntas e respostas oferece uma visão dualista do problema, anulando assim qualquer possibilidade de leituras unívocas, logo moralizantes, tão comuns sempre que se trata de assuntos desta natureza. A título de exemplo, apreciemos o seguinte trecho: «Where do you go at night?/ Wrapped in your cheap cologne,/ Where do you go at night?/ [...] I pick a body and I name my fee,/ I take their money and they take me./ That's where I go at night./ [...] Don't point your finger,/ Say your prayers at me!/ The truth is hard but I'm gonna tell it!/ Ah, there's a whole lot of ways to sell it!» Repare-se como o tom moralista da voz que questiona a prostituta é sabiamente anulado pela resposta desta, em especial, através da ambiguidade contida no último verso: este «a whole lot of ways to sell it» referir-se-á à verdade, ou ao corpo (e, por metonímia, a alma)?

passado, como em «You Should Have Seen Me Throw That Ball» (1972); gente anónima a quem Paxton dá uma identidade e uma história pessoal, mesmo que esta seja a história de um sonho abruptamente interrompido pelos caprichos do acaso, como acontece com os Billies, as Cynthias e os Leroy's deste mundo, e que, no caso, partilham o universo do narrador de «Who's Been Passing Dreams Around?» (1973); ou a história daqueles que, no afã de atingirem o sucesso a qualquer preço, abdicam dos seus ideais e se descobrem no final ainda mais derrotados do que todos os marginais anteriormente nomeados, como acontece à mordaz personagem que produz o monólogo interior de «Now That I've Taken My Life» (1968). Talvez haja uma razão literária para Paxton se debruçar sobre tantas vidas destroçadas: parafraseando a declaração com que Tolstoy abre a narrativa de *Anna Karenin*, enquanto todas as histórias felizes se parecem umas com as outras, cada história infeliz tem uma singularidade que a torna diferente das demais. Mas também é possível adivinhar, através do pessimismo prevalecente nestas narrativas, a expressão de um mal-estar reflectindo os tempos conturbados que a sociedade americana viveu nos anos de 1968–1973, motivados quer por problemas internos (os tumultos raciais nas cidades, a repressão policial nas universidades) quer externos (a guerra no Vietnam).

Para terminar esta série de canções que reflectem sobre os aspectos mais sombrios da realidade quotidiana, chegou a altura, como prometi atrás, de dar a apreciar com um pouco mais de pormenor duas canções que põem em evidência as qualidades de artífice de Paxton. Começemos por «Victoria Dines Alone» (1968):

Victoria dines alone; she skips the potatoes.
Victoria begins her meal with greens and tomatoes.
Reading the newspaper carefully folded beside her.
Hanging her coat by her table and letting it hide her.

Victoria dines alone; her dress is old-fashioned.
Victoria watches her weight: each meal is rationed.
Salisbury steak and news of the student disorders.

Parsnips in butter and armies patrolling their borders...

(*Bridge:*)

Victoria's feet are tired; she wants to go home.

She orders her coffee with cream, and drinks it alone.

Victoria dines alone with Hollywood fables.

The waiters are counting the time and polishing tables.

Victoria's reading of strong astrological forces.

Cheesecake and coffee, and columns of Reno divorces... (*To Bridge*)

Trata-se de uma canção sobre a cidade, ou, melhor, sobre a experiência da solidão nos grandes aglomerados urbanos. Para a construção desta pequena cena dramática, Paxton inspirou-se numa mulher sentada numa cafetaria da 6ª Avenida, em Manhattan, cuja figura lhe tinha captado a atenção poucos dias antes⁸⁰. Por aqui se vê como se torna problemático chamar a estas canções *folk*: a solidão vivida no meio da multidão de uma grande cidade, pela dureza com que se impõe, não tem parecença com a solidão mais natural dos espaços abertos do mundo rural.

O tema por si mesmo não é original (e haverá algum que o seja?); mas o que importa aqui destacar é o rigor posto na organização textual, desde o paralelismo das rimas, passando pelo isometrismo dos versos, até ao seu padrão rítmico dominado pelo pentâmetro jâmbico. Quanto ao tratamento do assunto, este segue a mesma disciplina. A descrição dos momentos que compõem o ritual da refeição é ordenada de acordo com a estrutura das três estrofes dedicadas ao desenvolvimento da acção — na primeira, a escolha da ementa revelando cuidados especiais com a dieta («she skips the potatoes») e a chegada à mesa do prato correspondente à entrada («greens and tomatoes»); na segunda, o momento dedicado ao prato principal («Salisbury stake and [...] Parsnips in butter»); na terceira, Victoria demorando-se na sobremesa («Cheesecake and coffee»).

Claro que na crueza desta enumeração se perde um dos aspectos mais interes-

⁸⁰ Cf. Tom Paxton, *The Honor of Your Company*, ed. cit., págs. 69–70.

santes da canção, que é a forma como Paxton faz a caracterização da personagem através da descrição da indumentária («her dress is old-fashioned») e dos pequenos gestos aparentemente sem importância («Hanging her coat by her table and letting it hide her»). Repare-se como tudo contribui para acentuar a solidão da personagem: a leitura alternada do jornal no intervalo de cada garfada; um jornal que é lido de ponta a ponta, desde as notícias sobre os tumultos estudantis, passando pelo horóscopo, até às curiosidades do caderno dedicado à vida social, que é uma vida a que Victoria só pode ter acesso nas colunas dos jornais. Por sua vez, os versos correspondentes à ponte musical (em inglês chamam-lhe *bridge*) são usados para veicular os sentimentos contraditórios de Victoria, que se manifestam no anseio pelo espaço protector da casa («Victoria's feet are tired; she wants to go home»), ao mesmo tempo que ela adia esse regresso, demorando-se no simulacro de convívio humano que é o espaço do café, ainda que essa ilusão de estar acompanhada se resuma ao contacto fugaz com empregados de mesa impacientes pela sua partida («The waiters are counting the time and polishing tables»).

É notável o modo como Paxton nos fornece tanta informação num tão curto espaço de tempo (três minutos), aproveitando cada recurso estilístico para o saturar de sentido. Considere-se a alternância contrapontística visível na atenção que a personagem dedica ora à refeição ora ao jornal; ou, também, a frase repetitiva que abre cada estrofe («Victoria dines alone»), sugerindo uma vida apenas preenchida nos pequenos rituais, sempre os mesmos, do dia-a-dia, impressão que se reforça ao ouvirmos mais uma vez a estrofe inicial, com a qual Paxton fecha a canção — no dia seguinte, e nos que lhe hão-de suceder, Victoria continuará a jantar sozinha.

Mantendo as preocupações evidenciadas no início deste trabalho, preocupações determinadas por um ideal de inclusão, parece-me apropriado terminar esta secção mostrando a realidade oposta, através de uma canção que nos retrata a exclusão numa das suas manifestações mais brutais. Na obra de Paxton, por comparação com as dedicadas ao tema da guerra (em especial, a do Vietnam), as canções focando a questão racial são em número relativamente reduzido, documentando

maioritariamente o movimento pelos direitos cívicos, como é o caso de «How Beautiful upon the Mountain» ou de «Your Shoes, My Shoes» (que é sobretudo uma canção para a infância⁸¹). Mas «Clarissa Jones» (1968), a canção que agora interessa, revela uma maturidade de concepção e uma subtilidade na exploração do tema, que dificilmente se encontra noutras composições da época (e ainda menos nas de agora):

Clarissa Jones got bit on the heel by a rat and she hit it with a broom.
He ran to the corner and stood there grinnin' like he owned
the god damn' room.
Clarissa Jones threw an iron at the rat and the rat just seemed to say, "Fine."
He twitched his tail in the corner and said, "You've got to go
to sleep sometime."

Clarissa Jones's kid, aged sixteen, hated his heavy old shoes.
He wanted fine strides, like the studs on the street, and they'd know
he'd been payin' his dues.
Clarissa Jones's kid got busted, she was three days gettin' the news.
They gave him a shower, a meal and a uniform, and two old heavy shoes.

(Chorus)

Clarissa Jones, where are you goin'?
It's cold and the wind is blowin' through your bones.
And where, where, where is your man, Clarissa Jones?

Clarissa Jones carried bed-pans, swept up, changed sheets
and mopped the hall.
All the doctors said she was a very good worker; Clarissa Jones knew them all.
Now Clarissa Jones sits in her window with her paper,
readin' how they burned the next street flat.

⁸¹ Cf. Tom Paxton, *Your Shoes, My Shoes*, Red House Records, 2002: «Your shoes, my shoes,/ Done walked a mile or two,/ Your shoes, my shoes,/ Done all shoes can do.// They walked with Rosa/ to the front of the bus./ They walked with Martin/ when he prayed for us./ [...] Can't hardly tell/ if they're black or they're brown./ But they're good enough to get us to Glory!»

A Arte de Contar uma História em Poucos Minutos

She's readin' 'bout the trouble. She ought to write a letter sayin',
"Hey, it never happened like that." (*To Chorus*)

Mr. William Hawkins rose early, shaved, dressed carefully and drank his tea.
He hit the desk at nine with thanks to the Board of Opportunity.
On his very first day, his boss went to great lengths to make him feel at home,
And his first assignment was a disposes on Miss Clarissa Jones. (*To Chorus*)

O que faz de «Clarissa Jones» uma pequena obra-prima é, além da forma cuidada como se estrutura, o facto de em nenhum ponto da letra se fazer qualquer referência à cor da pele das personagens retratadas na narrativa. Só quem esteja a par da realidade dos guetos nas grandes cidades do Norte (ou *up South*... Recorda-se o leitor?), bem como das políticas de inclusão social que tentaram seguir-se, nem sempre com os melhores resultados, na segunda metade dos anos sessenta, consegue detectar os sinais identificadores do gupo racial a que pertencem as personagens desta história. Os sinais são vários e aparecem ao longo de toda a canção: a degradação dos apartamentos de renda social, denunciada pela presença, quase antropomorfizada, de uma agressiva ratazana reivindicando a posse do mesmo espaço habitacional; o envolvimento do filho de Clarissa Jones nos *gangs* de rua; a inexistência da figura paterna; a actividade profissional da protagonista, trabalhando como empregada de limpeza num estabelecimento de saúde, que era o tipo de ocupação mais acessível à população afro-americana do sexo feminino com um baixo nível de instrução; a referência ao *Board of Opportunity*, não raro oferecendo ao segmento masculino da população negra profissões com um estatuto funcional pretensamente superior, mas que a população branca preferia evitar, como, no caso do sr. William Hawkins, a de oficial de justiça encarregado de fazer cumprir as ordens de despejo nos guetos.

Do ponto de vista da sua estrutura, a canção obedece aos mesmos princípios da que analisei anteriormente. As duas primeiras estrofes incidem sobre o espaço doméstico, identificando os problemas logísticos e familiares de Clarissa Jones. Mas, tanto num caso como no outro, é o espaço exterior que contamina o quotidiano da

heroína (*heroína*, não só em termos literários). Só depois entra em cena o refrão, que também serve para separar a narração referente à vida familiar da que se lhe segue, desta feita relacionada com a vida profissional e com os tumultos raciais no exterior. A última estrofe destaca-se pela forma como, nos três primeiros versos, aparenta descrever uma situação positiva, estabelecendo assim um contraste que reforça ainda mais, pela surpresa da mudança abrupta de tom, o *pathos* que se atinge no verso final. Além disso, esta última estrofe tem uma acrescida relevância, que é a de só aqui sermos capazes de captar inteiramente o sentido da pergunta colocada no primeiro verso do refrão («Clarissa Jones, where are you goin'?»), bem como do comentário subsequente («It's cold and the wind is blowin' through your bones»).

«Clarissa Jones» é um dos retratos mais lúcidos, e pungentes, sobre o chocante quotidiano vivido nos guetos. Por isso, é de justiça que as últimas palavras sobre a realidade representada na canção sejam as de Tom Paxton, o qual, além do mais, testemunhou de perto a violência urbana que, depois dos assassinatos de Luther King e Robert Kennedy, irrompeu um pouco por todo o lado⁸². E isto, nos anos finais de uma década que, tendo dado passos tão corajosos na defesa da universalidade dos direitos, prometera muito mais:

Back in the chaotic days after the assassination of Dr. Martin Luther King, Jr., the ghettos in many American cities were the scenes of riots and burning buildings. Let those of us not poor, not black, and not there try to imagine how we'd have felt to see the greatest hope we'd ever felt dashed by a coward's bullet. Let us try to imagine what it could have felt like to be put on the street by a brother — a brother who'd just made it onto Step One of the ladder. He was barely out of the ghetto himself and he was doing what he'd been told he had to do if he wanted to keep his job.⁸³

⁸² Na época, os sogros de Paxton viviam na parte alta de Manhattan, numa zona com vista para Harlem. Cf. Tom Paxton, *Outward Bound and Morning Again*, Elektra Records, compilação de 2004 [«liner notes» do autor].

⁸³ *The Honor of Your Company*, ed. cit., pág. 75.

Coda

A História da América dos anos sessenta do século passado — e decerto também a da Europa⁸⁴ — não pode ser completamente entendida sem se terem em consideração as mudanças profundas que ocorreram no campo dos valores éticos, nos hábitos de comportamento e nos códigos de vestuário adoptados pelos jovens que entravam, à época, na idade adulta. Ora, estas mudanças estão inextricavelmente ligadas à música que os jovens consumiam e muitos deles produziam. Como bem afirma Chafe,

Music constituted perhaps the most important “sacrament” for the young. Although clearly rooted in the rhythm and blues, rock and roll, and the folk song traditions of the past, the music of the sixties achieved a cultural and political significance that set it apart.⁸⁵

Foi através da música que os jovens encontraram o seu sentido de comunidade, foi ao compasso da sua batida que marcharam para reclamar os direitos de cidadania há muito devidos (pelo menos, desde 1865) a uma parte significativa dos seus concidadãos, foram as palavras cantadas pelos seus trovadores que lhes deram ânimo a desafiar a autoridade estabelecida. As canções dos anos sessenta são, por isso, um documento histórico valioso para a construção de uma memória da época, mesmo que a história que contam nem sempre se paute por uma visão esclarecida e imparcial dos acontecimentos. Mas, ainda que esclarecido, haverá discurso histórico que não seja parcial?

⁸⁴ Não só a História da Europa Ocidental, mas também a da outra que se encontrava sob o controlo soviético. Para os jovens russos, a música *rock*, em especial a dos Beatles, serviu como um dos meios mais eficazes para desafiar o regime, cuja repressão se tornou mais intensa quando a velha guarda voltou ao poder, depois do consulado de Khrushchev. Os discos dos Beatles eram vendidos no mercado negro a preços que chegavam a metade de um salário médio mensal; e ainda assim rapidamente se esgotavam. Cf. Paul McCartney, *In Red Square: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2005.

⁸⁵ William H. Chafe, *The Unfinished Journey: America Since World War II*, New York, Oxford Univ. Press, 1986, pág. 326.

Bibliografia

- AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, New York, Ludlow Music/Woody Guthrie Publications, 1972.
- AA. VV., *Broadside*, Number 6, May 1962.
Sítio na web: «<http://broadsidemagazine.com>».
- ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, J.M. Bernstein (ed. & introd.), London & New York, Routledge, (1ª ed. 1991) ed. de 2008.
- ALEGRE, Manuel, *Obra Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- Anon., «Farm labor in the 1930s», *Rural Migration News*, Vol. 9, Number 4, October 2003.
Sítio na web: «<http://migration.ucdavis.edu/rmn>».
- BLAUSTEIN, Richard, «Rethinking folk revivalism: grass-roots preservationism and folk romanticism», in *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (ed.), Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1993, págs. 258–274.
- CANTWELL, Robert, «When we were good: class and culture in the folk revival», in *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (ed.), Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1993, págs. 35–60.
- CARLIN, Richard, *American Popular Music: Folk*, New York, Checkmark Books, 2007.
- CHAFE, William H., *The Unfinished Journey: America Since World War II*, New York, Oxford Univ. Press, 1986.
- COHEN, Ronald D., *Rainbow Quest: The Folk Music Revival & American Society, 1940–1970*, Amherst and Boston, Univ. of Massachusetts Press, 2002.
- DAUFOUY, Philippe, e SARTON, Jean-Pierre, *Pop Music / Rock*, Carlos Lemos (trad.), Porto, A Regra do Jogo, 1974.
Original: Éditions Champ Libre, Paris, 1972.
- DOGGETT, Peter, *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture*, Edinburgh, Canongate, (1ª ed. 2007) ed. de 2008.
- DYLAN, Bob, *Chronicles — Volume One*, London, Pocket Books, ed. de 2005.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Helena Gubernatis (trad.), Lisboa, DIFEL, 1991.
Original: *Apocalittici e Integrati*, 1964.
- EYERMAN, Ron, e JAMISON, Andrew, *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, (1ª ed. 1998) ed. de 2000.

- FILENE, Benjamin, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill & London, Univ. of North Carolina Press, 2000.
- GRUNING, Thomas R., *Millenium Folk: American Folk Music since the Sixties*, Athens, GA, and London, The Univ. of Georgia Press, 2006.
- INGE, M. Thomas (ed.), *Concise Histories of American Popular Culture*, Westport , CT, Greenwood Press, 1982.
- JONES, Maldwyn A., *The Limits of Liberty: American History 1607–1992*, 2nd edition, Oxford, Oxford Univ. Press, 1995.
- KAISER, Rolf-Ulrich, *O Mundo da Música Pop*, Joaquim Fernandes (trad. e pref.), Porto, Livraria Paisagem, 1973.
Original: *Das Buch der Neuen Pop Musik*, Düsseldorf, ECON.
- KANFER, Stefan, «The Americanization of Irving Berlin», *City Journal*, Spring 2002.
Sítio na web: «http://www.city-journal.org/html/12_2_urbanites-the-americaniz.html».
- LAC, Josh Freedom du, «Power of Just Plain Folk: Tom Paxton Humbly Garners Life Grammy», *The Washington Post*, February 7, 2009.
- LHAMON, W.T., Jr., *Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, (1^a ed 1990) ed. de 2002.
- LOMAX, Alan (comp., ed., and notes), *The Penguin Book of American Folk Songs*, Harmondsworth, Penguin, (1^a ed. 1964) ed. de 1971.
- MARQUSEE, Mike, *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*, New York, Seven Stories, 2005.
- MEDINA, C.A. de, *Música Popular e Comunicação*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- MITCHELL, Gillian, *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Hampshire, UK, Ashgate, 2007.
- MOORE, Allan F., *The Beatles: “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997.
- MUGGIATI, Roberto, *Rock, o Grito e o Mito: A Música Pop como Forma de Comunicação e Contracultura*, 2^a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- PAXTON, Tom, *The Honor of Your Company*, New York, Cherry Lane, 2000.
- POSEN, I. Sheldon, «On folk festivals and kitchens: questions of authenticity in the folksong revival», in *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (ed.), Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1993, págs. 127–136.
- REUBLIN, Richard A., «Irvin Berlin: The Dean of American Songwriters», *Parlor Songs*, February 2003.
Sítio na web: «<http://parlorsongs.com/bios/berlin/iberlin.php>».

- RONK, Dave Van, e WALD, Elijah, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*, Cambridge, Mass., Da Capo Press, 2005.
- ROSA, António Ramos, *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Moraes, 1962.
- ROSENBERG, Neil V. (ed.), *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1993.
- SILBER, Irwin (comp. and ed.), *Hootenanny Song Book*, New York, Consolidated Music Publishers, Vol. 44, 1963.
- STEKERT, Ellen J., «Cents and nonsense in the urban folksong movement: 1930–66», in *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (ed.), Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1993, págs. 84–106.
- STOREY, John, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Oxford, Blackwell Publishing, (1ª ed. 2003) ed. de 2008.
- VALDOVINOS, Mario, «Última Cita con Bob Dylan», *Estudios Públicos*, 110, otoño 2008.
Sítio na web: «www.cepchile.cl».
- VENTURA, Carlos M. Cravo, «Traduzir canções (com sucesso): aparentes infidelidades», *Actas do I Colóquio de Tradução e Cultura*, Maria Augusta C. Miguel, E.J. Moreira da Silva, Helena Mateus Montenegro, Leonor Sampaio e Carlos M. Cravo Ventura (coords.), *Arquipélago - Línguas e Literaturas Anexo III*, Univ. dos Açores, 2006.
- WEISSMAN, Dick, *Which Side Are You On? — An Inside History of the Folk Music Revival in America*, New York, Continuum, 2005.
- WERNER, Craig, *A Change Is Gonna Come: Music, Race and the Soul of America*, Edinburgh, Canongate, (1ª ed. 2000) ed. de 2002.

Discografia

- AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, Warner Bros. Records, 1972. Reissue: 1972, 1976.
- AFONSO, José, *Cantigas do Maio*, Movieplay, 1971. Reedição: 1987.
- BEATLES (THE), *With the Beatles*, EMI, 1963. Reissue: 1988.
- , *Rubber Soul*, EMI, 1965. Reissue: 1998.
- , *Revolver*, EMI, 1966. Reissue: 1998.
- , *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI, 1967. Reissue: 1987.
- BRANCO, José Mário, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, Guilda da Música, 1971. Reedição: EMI/Valentim de Carvalho, 1996.
- , *Margem de Certa Maneira*, Guilda da Música, 1972. Reedição: EMI/Valentim de Carvalho, 1996.
- COOKE, Sam, *A Change Is Gonna Come* (1964), ABKCO Music and Records, 2009.
- DYLAN, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, 1963. Reissue: 2003.
- , *The Times They Are A-Changin'*, Columbia, 1964. Reissue: 2005.
- , *The Bootleg Series Vol. 1–3*, Columbia, 1991.
- IAN, Janis, *Between the Lines*, 1975. Reissue: The Grapevine Label, 1999.
- OCHS, Phil, *Chords of Fame*, A&M Records, 1974.
- , *Phil Ochs In Concert*, Elektra Records, 1966. Reissue: 1995.
- OLIVEIRA, Adriano Correia de, *Vinte Anos de Canções (1960–1980)*, Movieplay, 2001.
- PAXTON, Tom, *Ramblin' Boy*, Elektra Records, 1964. Reissue: 2004.
- , *Ramblin' Boy & Ain't That News!*, Compilation, Elektra Records, 2001.
- , *Morning Again*, Elektra Records, 1968. Reissue: Collectables, 2008.
- , *Outward Bound & Morning Again*, Compilation, Elektra Records, 2004.
- , *The Things I Notice Now*, Elektra Records, 1969. Reissue: Collectables, 2008.
- , *Tom Paxton 6*, Elektra Records, 1970. Reissue: 2008.
- , *The Compleat Tom Paxton (Even Compleater): Recorded Live*, Elektra Records, 1971. Reissue: 2004.
- , *Peace Will Come*, Reprise Records, 1972.
- , *New Songs for Old Friends*, Reprise Records, 1973.
- , *Wearing the Time*, Sugar Hill Records, 1994.
- , *Your Shoes, My Shoes*, Red House Records, 2002.
- , *Live in the UK*, CD Baby.Com, 2005.

- , *Live at McCabe's Guitar Shop*, Shout Factory, 2006.
- , *Comedians & Angels*, Appleseed Recordings, 2008.
- PETER, PAUL & MARY, *Carry It On*, Compilation, Warner Bros. Records, 2003.
- SEEGER, Peter, & GUTHRIE, Arlo, *Together in Concert*, Warner Bros. Records, 1975.
Reissue: Rising Son Records, 1999.
- SIMON & GARFUNKEL, *Bridge Over Troubled Water*, Columbia, 1970. Reissue: 1998.
- WEAVERS (THE), *Live at Carnegie Hall*, 1957. Reissue: Rev-Ola, 2006.
- , *Vanguard Visionaries: The Weavers*, Vanguard Records, 2007.

Filmografia

- CLYDE, Jonathan (prod.), *The Beatles: The First U.S. Visit*, Apple, 2003.
- CURTIZ, Michael, *This Is the Army*, Warner Bros. Pictures, 1943.
Sítio para download na web: «<http://video.google.com>».
- GAMMOND, Stephen (dir.), *This Machine Kills Fascists: The Woody Guthrie Story*, Snapper Music, 2005.
- LEWENS, Alan (series prod.), *Walk On By: The Story of Popular Song*, BBC, 2001.
- MCCARTNEY, Paul, *In Red Square: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2005.
- , *The Space Within US: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2006.
- NICOLLS, Jill (series prod.), *Folk America*, BBC Four, 2009 (colocado no YouTube).
- PALMER, Tony (series dir.), *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*, Isolde Films, 2008.
- PENNEBAKER, D.A. (dir.), *Bob Dylan: Dont Look Back (1967)*, Sony/BMG, 2006.
- PETER, PAUL and MARY, *Carry It On: A Musical Legacy*, Warner Music Vision, 2004.
- RONK, Dave Van, *In Concert at The Bottom Line — June 2, 2001*, Vestapol Productions, 2002.
- SCORCESE, Martin (dir.), *No Direction Home: Bob Dylan*, Apple et alia, 2005.
- SMEATON, Bob (series prod.), *The Beatles Anthology*, Apple, 2003.
- WEIDLEIN, Daniel, *Strange Fruit*, 2006 (colocado no YouTube).