

AUGUSTA DA SILVEIRA DE OLIVEIRA

**FAIR AND TENDER MAID: MULHERES, FOLK REVIVAL E OS ANOS INICIAIS
DE JOAN BAEZ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

PORTO ALEGRE

2015

AUGUSTA DA SILVEIRA DE OLIVEIRA

**FAIR AND TENDER MAID: MULHERES, FOLK REVIVAL E OS ANOS INICIAIS
DE JOAN BAEZ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada.

Porto Alegre, _____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (orientador)

Prof. Dra. Céli Regina Jardim Pinto

Prof. Dra. Renata Dal Sasso Freitas

AGRADECIMENTOS

Sinto que posso fazer uso dessas páginas para meus desejos mais profundos de expressar minha gratidão àqueles que, de uma maneira ou outra, me acompanharam na comprida e (quase) interminável jornada que é a graduação. À minha família: mãe, pai, irmão, avô, tia e tios, padrinho e primos. Meu amor pelo estudo, pelos livros e pelo longo silêncio da madrugada é fruto de toda uma vida que passei falando (até demais) com vocês. Cresci querendo ser um pouquinho de cada um: Clodô, Graça, Lica, Diorges, Giovanni, Filipe e Leonardo. Vocês são minha família de sangue e de coração.

À Alessandra Prates, minha namorada, companheira de estudo, de lazer, de vida. Teu apoio é decisivo e me dá coragem para que eu siga em frente. Trilhar minha vida diariamente ao teu lado me faz ter certeza de que vou compartilhar contigo minhas vitórias e minhas derrotas.

Aos meus colegas que acompanharam minha trajetória na faculdade, alguns já desde o colégio, agradeço pelo companheirismo e paciência para acompanhar meu ritmo frenético de trabalho e procrastinação. Depois de dez semestres pensando que talvez esse ou aquele fosse ao qual não íamos sobreviver à carga de trabalho, chegamos todos vivos. Nisso, incluo meus amigos do Patas Dadas, companheiros de trabalho que viraram amigos pra vida. Vocês me compreendem e ocupam um espaço grande no meu coração, compartilhado com nossos amigos de quatro patas. Outros projetos trouxeram inspiração e transformaram minha graduação num grande espaço de afirmação pessoal e política. Em Buenos Aires, a Biblioteca Argentina para Cegos; aqui em Porto Alegre, o G8-Generalizando do SAJU e a ONGEP também me acolheram e me deram força para entrar de corpo e alma nessas jornadas. Ser voluntária é um privilégio que me inspira diariamente a tentar ser melhor, por mim e por vocês.

Só tenho a agradecer aos professores (oficiais ou não) que contribuíram para minha formação acadêmica e pessoal. Ao meu orientador, Cesar Guazzelli, agradeço por embarcar comigo nos projetos mais malucos. Conversar com o senhor é a certeza de ouvir uma história e uma palavra de apoio. As duas coisas são sempre bem vindas.

À prof. Céli Pinto, agradeço pela lucidez e pela oportunidade indescritível dos últimos dois anos de trabalho. A senhora me inspira como pessoa e profissional. Agradeço profundamente a sua disponibilidade e confiança no meu trabalho.

À prof. Renata Dal Sasso, pelos cafés, pelos conselhos e por participar dessa banca. Muitas vezes me escutou nas horas em que planejava minha carreira pelos próximos 20 anos. Obrigada pela amizade.

Aos meus professores Carla Meinerz, Carmem Gil, Nilton Pereira e equipe do Museu da UFRGS: vocês são responsáveis pela professora e educadora que eu me tornei. O mérito é mais de vocês do que meu.

Gostaria ainda de agradecer às mulheres que me colocaram no estudo da História das Mulheres e de Gênero. De uma predileção infantil por livros sobre mulheres, uma adolescência marcada por Virginia Woolf, Jane Austen e Joan Baez e uma graduação que instrumentalizou tudo isso, tudo se remete àquele momento em que olhei para fora. Para fora da história tradicional, quando vi que as mulheres estavam lá o tempo todo, mas que eu falhei em reconhecê-las num primeiro momento. Falhei porque estava presa à uma história escrita por outros, sobre outros e para outros. No instante em que descobri que eu também fazia a ciência histórica, me propus a nunca mais escrever sobre outra coisa. Não existe reparo pela invisibilidade das mulheres ao longo da História. Existe, no entanto, uma escolha política e pessoal de colocá-las em evidência. Passarei o resto da minha carreira honrando essa escolha.

Por último, escrever esse trabalho esteve longe de ser um “parto”. Ele vem se escrevendo sozinho há sete anos e ousou dizer que jamais vai estar terminado. Desde os meus 15 anos venho mergulhando cada vez mais fundo na trajetória de Joan Baez e no contexto do Folk Revival. Penso com carinho naquela tarde de setembro de 2008 que acidentalmente colocou sua música e sua vida no meu caminho. Joan Baez virou, ao longo desses anos, meu lazer e meu trabalho, minha tranquilidade e meu nervosismo, sua própria ausência e presença constante. Esse trabalho é fruto dessa longa pesquisa e inspiração.

RESUMO

O presente trabalho traz reflexões sobre o papel das mulheres na música e sua relação com os movimentos sociais a partir da trajetória cantora Joan Baez no Folk Revival estadunidense entre 1959 e 1963. Assim, busca-se repostas sobre de que maneiras Joan Baez consegue se afirmar como cantora e mulher dentro da indústria musical, o que legitima ou não sua performance para o público. Problematizar seu repertório tradicional de baladas que tratam sobre mulheres é fundamental para compreender até onde esse repertório influencia percepções sobre a imagem conservadora da cantora e que abertura essa imagem dá para uma mudança em direção a um repertório engajado e ativismo político. A partir da análise das canções tradicionais, de escritos sobre o início da carreira da cantora e de reflexões teóricas sobre as mulheres na música no geral e no contexto do folk revival, considera-se que o ser mulher e cantora influencia na percepção de sua feminilidade para o público e para a mídia e que a ruptura com repertório tradicional seguiu a linha de muitos artistas da época, envolvidos com a causa dos direitos civis e ativismo político.

Palavras chave: mulheres; música; folk revival; Joan Baez.

ABSTRACT

The present work aims to bring reflections on the role of women in music and its relation to social movements by analyzing the career of singer Joan Baez in the American Folk Revival in the period between 1959 and 1963. That way, it searches for answers concerning which ways Joan Baez uses to affirm herself as singer and woman in the music industry, what legitimates her performance to the audience. Questioning her traditional repertory that talks about women is central to understand to what extent this repertory influences perceptions about the singer's conservative image and what gaps this image provides for a shift to a committed repertory and political activism. From the analysis of traditional ballads, writings on the singer's first years and studies on theory of music and gender in general and in the folk revival context, it is considered that the "being a woman" and singer factor weights on the perception of her femininity to audience and the media and that the rupture with the traditional material followed the path of many artists of the period, engaged to the civil rights cause and political activism.

Keywords: women; music; folk revival; Joan Baez.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 MÚSICA E MOVIMENTOS SOCIAIS.....	16
1.1 FOLK REVIVAL ESTADUNIDENSE: O ENCONTRO ENTRE O TRADICIONAL E O NOVO.....	17
1.2 DOS DIREITOS CIVIS AO WOMEN’S LIBERATION MOVEMENT.....	22
2 MÚSICA E MULHERES.....	27
2.1 REPRESENTAÇÕES NA MÚSICA TRADICIONAL.....	27
2.2 SER MULHER OU CANTAR SOBRE MULHERES? A PERSPECTIVA TEÓRICA DE GREEN.....	35
3 JOAN BAEZ: “HUMAN BEING, PACIFIST, FOLK SINGER”	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS.....	60
ANEXOS.....	63
Anathea.....	63
Banks of Ohio	63
Barbara Allen.....	63
Come All Ye Fair and Tender Maidens.....	64
Geordie.....	64
House Carpenter.....	65
I Never Will Marry.....	66
John Riley.....	66
Lily of the West	66
Mary Hamilton.....	67
Michael.....	68
Once I Had a Sweetheart	68
Once I Knew a Pretty Girl.....	69
Pal of Mine.....	69
Railroad Boy.....	69
Silver Dagger.....	70
Wagoner’s Lad.....	70

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca abordar a inserção e o papel das mulheres na música e sua relação com o *folk revival* estadunidense e com a militância no movimento dos Direitos Civis, a partir dos anos iniciais da carreira da cantora Joan Baez, entre 1959 e 1963. Para isso, o limite espacial será a atuação de Joan Baez nos Estados Unidos: seu início em Cambridge e apresentações ao longo da Costa Leste, Oeste e interior do país. Para a análise do repertório, também serão abordadas suas duas gravações solo em estúdio e duas ao vivo lançadas pela gravadora Vanguard entre 1960 e 1963.

O *revival* da música folk começa a se estruturar a partir da década de 1930 e segue até o final da década de 1960, “revivendo” as músicas tradicionais e adicionando as de protesto, significando-as num contexto social e político. Durante esse período, a música *folk* foi associada a uma política progressista; na primeira fase à “Velha Esquerda”¹ e ao movimento sindicalista, nas vozes de artistas como Woody Guthrie e Pete Seeger. A primeira e a segunda fase do *revival*² são separadas por uma forte onda conservadora e anti-comunista (centralizada no macartismo) no final da década de 1940 até a metade da década de 1950 que perseguiu e colocou na lista-negra muitos artistas envolvidos com a política e os movimentos sociais da época. No final dos anos 1950, floresce a cena dos cafés nas cidades, embalada por um novo público universitário e logo abraçada pela indústria musical que coloca o *folk* nas paradas musicais. Grande parte do público e dos artistas envolvidos já se identificava com as pautas políticas da Nova Esquerda³ e nesse cenário ressurgem hinos de protesto e novos compositores engajados que rapidamente estabelecem uma ligação direta entre a música e o ativismo.

Joan Baez, nesse contexto, movimentou a cena musical e consolidou-se como “Rainha do *Folk*” sem cantar, em seus discos lançados até a época, quase nenhuma música que

¹ Considera-se parte da Velha Esquerda a ação política anterior à década de 1960 e à onda conservadora, relacionada principalmente com a questão trabalhista e sindical, com foco na indústria, incluindo grupos distintos de comunistas, socialistas e anarquistas, alguns dos quais participavam da política institucional (ROY, 2010, p. 82)

² A periodização do *revival* é controversa entre os autores pois, de certa forma, a música tradicional nunca desapareceu do repertório dos artistas nem de suas gravações e, mesmo sob os olhos atentos da política macartista, nunca houve um período onde não estivesse presente ou “morto” (DE TURK e POULIN, 1967). Aqui, no entanto, relacionada a movimentos sociais e políticos distintos, é pertinente a separação entre as fases.

³ Em oposição à “Velha Esquerda”, a Nova Esquerda emerge como uma vertente da esquerda que estava diretamente ligada às universidades e a um movimento estudantil majoritariamente branco que protestava por democracia, direitos civis e contra os esforços de guerra dos EUA (MCMILLIAN e BUHLE, 2003).

acompanhasse o contexto político de contestação, luta por direitos civis e igualdade, pautas que deram o tom ao *revival* e que mais tarde foram totalmente incorporadas ao repertório da cantora. O repertório consistia quase que totalmente de baladas tradicionais, a maioria resgatada por colecionadores e estudiosos que acreditavam encontrar no interior rural a pureza da música tradicional intocada. Desde o século XIX, folkloristas e estudiosos como James Child e John Lomax publicavam antologias de divulgação de seu trabalho de campo; muitas dessas baladas foram transmitidas a outros artistas, transformadas por viajantes, adaptadas, chegando aos artistas dos cafés e, eventualmente, a Joan Baez⁴.

Nas baladas tradicionais, a tônica é a espera de um amor, a resignação ou relutância frente ao casamento e a morte, por assassinato ou suicídio. Corroborando com o estereótipo das mulheres nas baladas tradicionais, de fragilidade e isolamento, a imagem que Baez passa para o público é de que ela é a própria personagem, uma imagem conservadora relacionada à virgindade e pureza. A voz soprano, o estilo simples e despreocupado (muitas vezes se apresentando de pés descalços) confirmam essa associação. Outras mulheres artistas dentro do folk revival, embora com menos atenção da mídia, também fizeram parte da cena musical em grupos ou em carreira solo, como Judy Collins, Carolyn Hester e Mary Travers.

A partir de 1963, Joan Baez passa a incorporar as canções de protesto tradicional e de novos compositores no seu repertório e envolver-se em marchas pacifistas e pelos Direitos Civis, usando a música como divulgação do ideário de liberdade, motivada pela efervescência política do período. O estereótipo das mulheres nas baladas tradicionais, transposto para a cantora e sua imagem para o público, conservadora e distanciada da política, contrasta com um posterior ativismo e envolvimento nos movimentos sociais que, inicialmente, poderiam ser uma barreira para seu sucesso comercial. O engajamento de Joan na questão racial e, mais tarde, na questão pacifista e anti-guerra, a distanciam de qualquer relação com a problematização sobre gênero, incluso sobre a tradição *folk* e seus estereótipos, embora essa questão tenha emergido de dentro da própria movimentação por Direitos Civis. O *Women's Liberation Movement*, a partir de reflexões oriundas das próprias organizações por Direitos Civis, passou a problematizar o papel das mulheres dentro desses espaços de militância. A participação coadjuvante dentro dos movimentos negro e estudantil foi alvo de críticas e mobilizou mulheres que mais tarde foram responsáveis pela criação de organizações próprias.

⁴ A maneira como a música *folk* é transformada e readaptada no processo de transmissão oral é usualmente chamada de processo *folk* (*folk process*).

Para esse trabalho, pretendo entender de que maneira se consolida a carreira de uma cantora iniciante, qual a influência de sua imagem e repertório para que ela seja aceita como produto comercial de divulgação da cena *folk*. Além disso, a questão do gênero é crucial para compreendermos de que forma a própria Joan Baez escolheu apresentar-se para o público, se o “ser mulher” era relevante na cena musical em que ela estava inserida e como isso dialoga com outros aspectos do *folk revival* e com as movimentações sociais e políticas da época.

A partir desses questionamentos, podemos supor que a imagem conservadora e o repertório não engajado de Baez abriram portas e possibilitaram que a artista saísse da cena dos cafés para o sucesso comercial, representando uma volta às raízes tradicionais da música que atraía um público jovem em busca de uma rebelião segura (COHEN, 2008) e também uma mídia conservadora e machista a quem interessa o estereótipo da fragilidade feminina. Ainda é possível assumir que o ativismo da cantora, voltado para o movimento dos Direitos Civis e o pacifismo anti-guerra, era mais aceito pelo público em geral do que outras pautas que foram posteriores como o movimento pela libertação das mulheres, mas que nunca fizeram parte da agenda política de Baez.

Os objetivos são buscar os possíveis fatores que impulsionaram o rápido sucesso de Joan Baez e como eles contribuíram para a legitimação de sua imagem de “Rainha do *Folk*”. Além disso, compreender até que ponto o discurso presente nas baladas tradicionais influenciou uma imagem estereotipada da mulher na música e como esses estereótipos afetaram a relação de Joan Baez com a cena *folk* estadunidense. Por último, relacionar a carreira de Joan Baez e seu envolvimento com os movimentos sociais a um a questão de gênero num cenário político de contestação e efervescência de luta por direitos característico da década de 1960.

Dessa forma, a razão da pesquisa se dá, principalmente, pela necessidade de um estudo que problematize a questão de gênero dentro da música e sua relação com os movimentos sociais dos anos 1960. A existência de mulheres na música e nos movimentos sociais já foi documentada e relatada, muitas vezes como um complemento da história tradicional (SCOTT, 1992). A decisão de fazer uma história das mulheres é política (SCOTT, 1994) e precede essa pesquisa que assinala a importância de ir além de um estudo descritivo sobre a carreira de Joan Baez, um viés biográfico já explorado, e visar um estudo analítico de sua inserção como mulher e cantora no contexto delimitado (TILLY, 1994). Para a área,

portanto, esse trabalho se justifica como uma problematização de uma história tradicional do *folk* e dos movimentos sociais dos Estados Unidos. Outros trabalhos já analisaram o folk revival exaustivamente, a questão do discurso das baladas *folk* e ainda sobre os movimentos sociais e de mulheres, mas se mostra necessário um trabalho que, ao identificar uma figura que circula por esses três cenários, como é o caso de Joan Baez, possa refletir sobre seu papel e dialogar com essas esferas.

Para esse trabalho, foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica e, a partir disso, o fichamento das obras a serem consultadas para cada seção do capítulo. No momento seguinte, passou-se a análise das fontes, as letras de baladas do repertório de Baez, para posteriormente identificá-las em categorias e como contribuintes para a criação determinados estereótipos sobre as mulheres dentro da música tradicional.

Alguns autores mencionados ao longo do texto realizaram trabalhos anteriores de extensa pesquisa que foram fundamentais para a pesquisa desenvolvida a seguir. A história da música tem sido um campo da área da História relacionado sempre à história cultural, ou mesmo à musicologia, e apenas recentemente inserido no debate historiográfico. A predominância de trabalhos de divulgação, pouco ligados à estudos históricos, contribuiu para que o estudo da música (principalmente a do século XX), fosse tido como um trabalho jornalístico. Porém, autores como Ronald Cohen distoam desse padrão. Cohen já escreveu e diversos trabalhos sobre o assunto, incluindo manuais de música *folk*, porém sua obra mais relevante é *Rainbow Quest* (2002), uma abordagem focada no *folk revival* e nas transformações da sociedade americana entre 1940 e 1970 a partir de um resgate da cena musical e dos mecanismos que colocaram o *folk* em evidência. Cohen coloca a música *folk* como um fenômeno sem começo ou fim, porém sua delimitação temporal reflete um período em que artistas, colecionadores, organizadores, empresários, acadêmicos, jornalistas, donos de gravadoras, escritores, donos de lojas se juntaram para promover a música. O auge durante a década de 1960 é apenas reconhecimento de seu potencial de difusão para além do pequeno círculo de artistas e ativistas onde circulava (COHEN, 2002, p. 289).

Sob um outro viés, Roy (2010) relacionou a música aos movimentos sociais, colocando-a como ponte para ultrapassar fronteiras e possibilitar novas interações entre o público, retendo-se ao movimento dos Direitos Civis e argumentando que o sucesso comercial do *revival* não pode ser comparado à integração entre brancos e negros que ele proporcionou

com o elo da música unindo as duas partes. Sobre a inserção das mulheres nesse contexto, os trabalhos de Baxandall e Gordon (2000) e de MacLean (2005) traçam as origens do *Women's Liberation Movement* dentro e fora das organizações que lutavam pelos Direitos Civis, atentando para as questões de gênero e patriarcado do período que possibilitaram o surgimento do movimento.

Sobre a imagem da mulher na música tradicional, Susan Cook (1994) traz a questão de gênero e poder nas baladas norte-americanas a partir do estudo de uma delas, *Fuller and Warren*, que no século XIX já adianta os termos da experiência musical da época, contando uma história de três personagens onde a mulher não tem nome nem falas (COOK, 1994, p. 207). O trabalho de Dianne Dugaw (1989) resgata as baladas britânicas cujo personagem principal é a *Female Warrior* que, vestida de soldado ou marinheiro, disfarça-se de homem por um objetivo a ser alcançado, cercada de um ar homoerótico e diferentes concepções de gênero.

A respeito da carreira de Joan Baez, é relevante citar trabalhos como documentários (*How Sweet The Sound, Festival*) e sua autobiografia (1988). David Hadju (2001) faz um trabalho jornalístico-biográfico com base nas vidas de Joan Baez, Bob Dylan, Mimi (irmã de Baez) e Richard Fariña, porém dando ênfase nas relações entre os personagens e pouca atenção ao papel de Baez na cena musical do período ou como sua carreira se relaciona com o contexto social e político no qual se insere.

Ao longo do trabalho, alguns conceitos são recorrentes e merecem ser explanados nessa seção. O conceito de gênero pode, para alguns autores como Green (1997) aparecer em oposição ao sexo biológico e definido como construção social (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 79). Segundo Scott (1994), gênero é o saber a respeito das diferenças sexuais, ou ainda a organização social da diferença sexual e, portanto, socialmente construído como elemento constitutivo das relações sociais. Podemos avançar nesse sentido com a abordagem de Butler sobre as materialidades, os “corpos que pesam” (BUTLER, 2000), para dizer que a própria matéria já contém noções de gênero e sexo, jamais podendo ser neutro, visto que a representação e o vocabulário já condicionam essa percepção. Assim, o corpo tanto produz significados sociais como também é produzido por eles, não podendo partir da oposição biológico/social, considerando não haver uma noção pré-discursiva de sexo. A questão central de Butler está na idéia de *performance*, a noção de que a fabricação de gênero se dá a partir

do corpo e de sua significação (BUTLER, 2003). Gênero, portanto, é construído na performatividade. Performatividade é, a partir dos corpos, um movimento de materialização do gênero. A própria identidade é a ação, ou a *performance*, uma (re)citação de um conjunto de possibilidades existentes que constroem gênero (BUTLER, 2000).

A partir daí, é possível assumir que o que aceitamos como 'a feminilidade' não é a expressão de uma natureza, mas o resultado do trabalho de pressões, constrangimentos e expectativas sociais” (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 79) expressas na performatividade e citação dos elementos que constroem o “feminino” em oposição ao “masculino”. Nesse sentido, o termo “feminilidade” será usado sempre relacionado à construção social do conceito e da afirmação (ou não) dessas normas sociais através da *performance*. A importância de um movimento feminista relacionado uma teoria feminista que é seu expoente, visto que o feminismo da década de 1960 é construído majoritariamente por mulheres brancas, de classe média e educadas nas ciências humanas, já foi abordada por Céli Pinto (2012) e é utilizada no texto.

Além do conceito de gênero, estabelecer de que maneira usaremos o conceito de discurso e ideologia também é pertinente. Sobre o conceito de ideologia, Green (1997, p. 3) coloca:

[...] a concept of ideology, as a collective mental force which both springs from and perpetuates pre-existing relationships of economic and cultural dominance or subservience between social classes. One of the most salient characteristics is its tendency to maintain and reproduce existing relationships by appealing to notions of “common sense” as proof of its own legitimacy.⁵

Tendo o discurso como um conjunto de idéias sistematizadas a nível social (GREEN, 1997, p. 3) que pode emergir de diferentes lugares, seja na mídia, em instituições ou mesmo num nível informal de interações entre as pessoas (GREEN, 1997, p. 5), um discurso particular pode servir aos interesses de grupos poderosos, ou pode ser dominante dentro de um amplo contexto social (GREEN, 1997, p. 4). Na música e nos movimentos sociais, como será apresentado ao longo do trabalho, essas relações se transformam numa combinação de repressão e tolerância, colisão e resistência (GREEN, 1997, p. 10). Aqui, partimos de movimentos sociais como possuidores de três elementos: (1) há campanhas por demandas coletivas contra alvo,

⁵ “Um conceito de ideologia, como uma força mental coletiva que ao mesmo tempo perpetua e brota das relações pré-existentes de dominação econômica e cultural ou subserviência entre as classes sociais. Uma das características mais marcantes é sua tendência de manter e reproduzir relações existentes apelando às noções de "senso comum" como prova de sua legitimidade” (tradução da autora).

usualmente organizações poderosas (governo, etc); (2) essas campanhas inspiram-se num largo repertório de formas organizacionais, reuniões públicas e demonstrações, marchas e etc; (3) as campanhas fazem representações públicas de sua validade, unidade, números e comprometimento. Movimentos sociais são controversos na medida em que fazem reivindicações que, se atendidas, afetam de forma adversa os interesses de outro grupo social (TILLY, 2004 apud ROY, 2010, p.4).

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, “Música e Movimentos Sociais” busca contribuir com um panorama geral que abrange um recorte temporal mais extenso, entre a década de 1940 e 1970. No primeiro ponto, “Folk Revival Estadunidense: o encontro entre o tradicional e novo”, a idéia é elencar pontos chave na história do *revival* que possam ser relevantes para posterior análise, com foco no surgimento de uma cena musical predominantemente jovem que encontra uma tradição já consolidada de artistas envolvidos com a luta sindical e outros movimentos sociais. No segundo ponto, “Dos Direitos Civis ao Women’s Liberation Movement”, o foco é no social e político, no período que vai do final dos anos 1950 a 1970, caracterizado por uma efervescência política e contestação que engloba pautas até então não contempladas pela “Velha Esquerda” e que passam a ser assunto nacional.

No segundo capítulo, inicia-se o debate sobre música e mulheres. Inicialmente, abordando as representações na música tradicional, se analisa o conteúdo e discurso presente em baladas folk do repertório de Joan Baez, entre outros exemplos, reconhecendo modelos ou estereótipos de representação que são recorrentes em diversas canções de diferentes origens. Na segunda parte, discute-se a imagem e as possibilidades de uma mulher que canta a partir da perspectiva teórica de Lucy Green, que trabalha com a questão do “*display*” e da afirmação da dominação masculina através da performance feminina.

Por último, no terceiro capítulo, relaciona-se o início da carreira de Joan Baez com o contexto social e político da época traçados no primeiro capítulo e sua performance e sucesso comercial aplicados à teoria de Green. Assim, a proposta é interligar seu repertório não engajado à construção de sua imagem e envolvimento com os movimentos sociais do período, estabelecendo relações entre decisões políticas e convicções pessoais no começo de trajetória como cantora e ativista.

Apesar da abrangência do trabalho, o campo não se esgota com essa pesquisa. Outros enfoques e questionamentos surgem ao longo do texto e não é minha intenção atentar a todos por completo. A figura de Joan Baez aglutina as diferentes esferas abordadas e, dessa maneira, elas convergem para a discussão que é o centro do trabalho, sua carreira e os diálogos sobre gênero que estabelece entre o contexto do período abordado e com uma tradição musical de baladas *folk*.

1 MÚSICA E MOVIMENTOS SOCIAIS

A música *folk*, historicamente, acompanhou as mudanças das sociedade onde esteve inserida, onde floresceu e transformou-se até sua forma atual. Ronald Cohen (2006, p. 1) define o *folk* como a música do povo, abertamente construída, embora na forma tradicional, normalmente inclua os seguintes atributos:

(1) its origins can perhaps be located in a particular culture or region; (2) authorship has historically been unknown, although authors did emerge over the past two centuries; (3) it has traditionally been performed by nonprofessionals, perhaps playing acoustic instruments; (4) its composition has been fairly simple, with perhaps little complexity so that it can be performed and shared communally; and (5) the songs have historically been passed down through oral transmission. This has somewhat changed, particularly if we include the rise of the cheap print media, and, in the twentieth century, the introduction of phonograph records, radio and television shows, films and concerts.

A partir desse modelo original, o *folk* sofreu mudanças, períodos de popularidade e de esquecimento, mas nunca se resumiu a somente um estilo musical. A balada é a forma mais conhecida, uma canção que conta uma história, escrita numa estrutura narrativa (DONALDSON, 2011, p. 20). Oriundas de um passado remoto, sem autor conhecido, ou mais recentes e com origens traçadas a uma folha impressa (*printed sheet* ou *broadside ballad*), comuns a partir do século XVI, de autores que comentavam os acontecimentos da época, as baladas foram a forma mais popular na história da música *folk* (COHEN, 2006, p. 2).

A tradição musical estadunidense é fruto de profundas influências britânicas que aportam no “Novo Mundo” com os imigrantes. As canções e baladas são transportadas completamente através do oceano ou transformaram-se em versões estadunidenses adaptadas⁶ (COHEN, 2006, p. 9). No novo continente, as baladas mais populares foram as românticas e trágicas, algumas preservadas até o século XX, como Mary Hamilton e Barbara Allen, identificadas no repertório dos cantores *folk* do período estudado. Além disso, canções de trabalho e de protesto são particulares da experiência dos escravizados e dos trabalhadores livres (rurais e industriais) ao longo da história estadunidense.

O estudo da música *folk*, à parte da divulgação do *revival* e suas fases, se inicia a partir do século XIX, com o trabalho de colecionadores tanto na Europa como nos Estados Unidos. Na década de 1940, o estudo acadêmico do *folk* já está consolidado, recebendo financiamento governamental e espaço de publicação para as antologias de grandes

⁶ Nesse sentido é importante notar o surgimento de uma cultura de massa a partir das baladas impressas que se interliga com o *folk process*, transformando e transmitindo oralmente um material originalmente impresso, dando margem para que outros artistas façam o mesmo.

coleccionadores. James Child cataloga um extenso número de baladas da Inglaterra e Escócia entre 1882 e 1898, muitas das quais são conhecidas somente pelo número de catalogação atribuída por ele. Outros colecionadores fizeram trabalho de campo no século XX, gravando e catalogando canções e baladas. Cecil Sharp nos Apalaches na década de 1910, John e o filho Alan Lomax nas prisões do sul profundo dos Estados Unidos durante a década de 1930 foram alguns dos outros acadêmicos que fizeram esse trabalho. No norte, era senso comum que o sul preservava uma cultura alternativa, intocada, em oposição ao crescente modernismo da cidade e da fábrica (COHEN, 2002, p. 10).

1.1 FOLK REVIVAL ESTADUNIDENSE: O ENCONTRO ENTRE O TRADICIONAL E O NOVO

A primeira fase do *revival* se inicia a partir da disseminação popular da música *folk* através de gravações, com músicas tiradas de seu contexto tradicional e comercialmente repaginadas para o público (COHEN, 2002). Embora as duas fases do *revival* sejam fenômenos nacionais, o locus da atividade comercial e organizativa esteve predominantemente na Costa Leste, nas cidades do Norte e do Sul. John Lomax acreditava no poder social da música *folk* como mudança, porém o público geral pouco considerava seu significado político, apenas apreciava as melodias simples, histórias diretas e as vozes familiares (COHEN, 2006, p. 84). A partir da década de 1930, a Velha Esquerda, considerando uma tradição musical já conhecida do público, busca se apropriar da música *folk*, baladas e outras canções, almejando forjar uma ideologia política esquerdista com uma raiz popular.

O *revival* dessa primeira fase seria parte de uma política cultural da esquerda, buscando trazer à tona a cultura “real” dos Estados Unidos (EYERMAN e BARRETTA, 1996), um estilo de vida “puro” que não existe mais (DE TURK e POULIN, 1967). A difusão de músicas de trabalho e de protesto oriundas do sul era feita por colecionadores, publicistas e artistas, criando a idéia de uma cultura proletária comum muito presente nas décadas de 1930 e 1940 (EYERMAN e BARRETTA, 1996). A música *folk* era instrumento de propaganda, baseada na relação compositor/artista/público dentro das associações e sindicatos, embora artistas como Pete Seeger aspirassem construir um movimento mais organizado. Tanto músicas tradicionais (baladas e músicas de protesto do sul) quanto novas canções fizeram

parte desse período, com destaque para alguns artistas que atingiram um público mais amplo e não estavam envolvidos com uma política partidária, mas com um repertório que corroborava com a agenda comunista da época (COHEN, 2002).

A fusão da política radical e da música do sul resultou em grupos como os *Almanacs Singers* (1940 - 1943), que iniciam a construção de um movimento musical que advoga uma postura anti-guerra, anti-racismo e pró-sindicatos, ligado a uma aliança política entre liberais e esquerdistas (o Partido Comunista incluso) que colocava a música como veículo de mudança social, embora com alcance limitado. O surgimento da associação *People's Songs*, em 1946, expande os limites da proposta dos *Almanacs* e emerge buscando difundir e promover músicas de trabalho (*labor songs*) e o “povo americano”. Servindo de agência para cantores por todo os EUA e ligada ao Partido Comunista por alguns de seus organizadores, a popularidade da *People's Songs* e de grupos relacionados, como o *The Weavers*, nas rádios e em gravações, ganhou a indesejada atenção do *House of Un-American Activities Committee* (COHEN, 2002, p. 46).

O Comitê fazia parte do *red scare* (perseguição ao comunismo) que varreu a política e a sociedade estadunidense no final da década de 1940, personificada na figura do senador McCarthy. Além dos impactos na política institucional, o Comitê perseguiu e colocou na lista-negra muitos dos artistas (atores, diretores, cantores) envolvidos com uma política orientada à esquerda sob o rótulo de “comunistas”⁷ e “anti-americanos”, em relação ao antagonismo frente à União Soviética. A caça coloca muitos artistas fora do circuito nacional de divulgação entre o final de 1940 até a metade da década de 1950, forçando uma ruptura no *revival* logo após um curto período de sucesso comercial.

Em 1967, o músico Pete Seeger refletiu sobre os motivos que levaram à ainda recente segunda fase do *revival*. Para ele, haveria quatro razões para esse novo período. Inicialmente, após o término da Segunda Guerra Mundial, haveria uma busca pelas raízes e heranças culturais estadunidenses, expressa na valorização da tradição *folk*. Segundo, o crescimento de atividades solo como tocar guitarra e outros instrumentos colocou as pessoas em contato com a música de uma forma mais subjetiva e pessoal. A riqueza cultural dos Estados Unidos,

⁷ Embora alguns artistas, produtores e pessoas da cena musical e cultural fossem de fato envolvidos com o Partido Comunista diretamente, muitos somente se identificavam com uma política de esquerda, sem relação direta com partidos ou qualquer “conspiração” anti-americana, como era do imaginário anti-comunista do período.

preservada pelos colecionadores e a distância temporal dos pioneiros da música *folk*⁸, o que possibilitaria adaptações e transformações sem uma cobrança de fidelidade integral à tradição, também seriam motivos para um novo renascimento da música *folk*, mesmo num período de conservadorismo (SEEGER, 1967).

Seeger, músico ativo durante as duas fases do *revival*, notoriamente envolvido com movimentos sociais e perseguido pela política Macartista, falha em não citar a principal razão que transforma essas atividades solo e interesses pessoais em movimento nacional, a contracultura. A década de 1950 é marcada por um anti-intelectualismo, um desafio às autoridades acadêmicas (HADJU, 2001) que se une a uma contracultura que se desenvolve a partir da metade de 1950, especialmente no bairro boêmio do Greenwich Village, em Nova Iorque, centrada no jazz moderno, na arte abstrata e na literatura *Beat*⁹ (COHEN, 2002, p. 108). Outro reduto dessa contracultura são os campi universitários, onde o espaço é propício para a crítica à conformidade da classe média e para a efervescência cultural que se torna símbolo dessa geração.

A segunda fase do *revival* floresce no mesmo cenário, bairros boêmios das cidades do Leste dos Estados Unidos e cidades universitárias, nas vozes de artistas locais e viajantes com um repertório músicas tradicionais. Hadju (2001, p. 11) busca encontrar a razão pela qual a música *folk* torna-se popular nesse contexto, colocando que “part of folk’s appeal, particularly to young adults in the 1950s, was its antihero mythos - a sense of the music as the property of outcasts, drawn in part from the idiom’s romantic portrayal of bad men and underdogs, murderers hanged, lovers scorned (...)”¹⁰. Ao final de 1957 já se pode falar de uma infraestrutura *folk* nacional, com cafés e clubes específicos em cidades como Chicago, Los Angeles, Philadelphia e São Francisco, além de programas de rádio voltados para a música *folk* em Nova Iorque, Chicago e São Francisco (COHEN, 2002, p. 123).

Em contraposição a um período conservador e consolidando-se na cena musical local e regional, o *folk* ia na direção oposta da massificação.

⁸ Aqui, Seeger se refere a Cowboys, Hillbillies (caipiras), homens e mulheres do campo que, seguindo a utopia de Lomax, seriam o último reduto da tradição musical intocada pela modernidade.

⁹ A literatura *Beat*, de escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, abandona a narrativa literária tradicional e passa a valorizar a busca espiritual, as religiões orientais, a experimentação de drogas e a liberdade sexual, elementos fundamentais e ressignificados mais tarde pela cultura hippie.

¹⁰ “Parte do apelo do *folk*, particularmente para os jovens adultos na década de 1950, foi seu mito anti-herói - um sentido da música como a propriedade de párias, tirado em parte do retrato romântico do idioma de homens maus e oprimidos, assassinos enforcados, amantes desprezados (...)” (tradução da autora).

As a music long associated with progressive politics, folk posed challenges to Eisenhower-age conservatism, explicit and implied. A rural vernacular music sung in untrained voices accompanied by acoustic instruments, folk put a premium on naturalness and authenticity during a boom in man-made materials, especially plastics. (...) A music that gloried in the unique and weird, folk challenged conformity and celebrated regionalism during the rise of mass media, national brands, and interstate travel. (HADJU, 2001, p. 10)¹¹

A busca por autenticidade e originalidade longe do comercialismo constituem o ideário de muitos artistas e entusiastas da segunda fase do *revival*, embora a mídia e a perspectiva do sucesso comercial fossem uma previsão que se concretizaria com o reconhecimento do potencial do crescente mercado jovem e universitário (COHEN, 2002). Diferente da primeira fase, que cresceu continuamente e teve um colapso com a chegada do sucesso comercial, a segunda fase só ganhou notoriedade a partir do *boom* comercial de um trio de havaianos distantes de qualquer instituição da Velha Esquerda (EYERMAN e BARRETTA, 1996, p. 520).

O marco nacional do *revival* se dá com o grupo Kingston Trio em 1958 e seu sucesso “Tom Dooley”, uma balada que conta a história do personagem que dá nome à canção, julgado e condenado à forca em 1867 por matar à facadas uma mulher. Nesse contexto de ideais contraditórios,

The folk revival proceeded on two parallel, slightly divided, tracks. Local performers, promoters, scholars, and fans struggled over authenticity, style, and performance, relishing yet trying to make sense of the vibrant folk scene. Simultaneously, the forces of commerce and publicity recognized the new sounds. (COHEN, 2002, p. 144)¹²

Paralelo a isso, cafés e festivais de música popularizam-se ao redor do país. Os festivais, seja em universidades ou organizados de forma independente, tornam-se uma sensação. O mais conhecido, o *Newport Folk Festival*, reuniu durante o auge do *revival* os artistas mais proeminentes como Pete Seeger, Peter, Paul and Mary e, ao mesmo tempo, artistas locais e do sul dos Estados Unidos para um público universitário, o principal ouvinte da música *folk*, que identificava-se com a mensagem de reunião de tipos e gêneros musicais (COHEN, 2008).

¹¹ “Como uma música há muito tempo associada com uma política progressista, o *folk* colocou desafios para o conservadorismo da era de Eisenhower, explícitos e implícitos. Uma música rural vernacular rural cantada por vozes não treinadas acompanhadas por instrumentos acústicos, o *folk* pôs um adicional sobre a naturalidade e autenticidade durante um boom de materiais sintéticos, especialmente os plásticos. (...) Uma música que glorificava o único e estranho, o *folk* desafiou a conformidade e comemorava o regionalismo durante a ascensão da mídia de massa, das marcas nacionais, e viagens interestaduais.” (tradução da autora).

¹² “O *folk revival* procedeu em dois paralelos, ligeiramente divididos, caminhos. Artistas locais, promotores, acadêmicos e fãs lutaram por mais autenticidade, estilo e *performance*, saboreando ainda que tentando entender o sentido da cena *folk* vibrante. Simultaneamente, as forças do mercado e da publicidade reconheceram os novos sons.” (tradução da autora)

A juventude universitária é quem protagoniza o *revival* e quem diferencia essa fase da primeira, como colocam Eyerman e Barretta (1996, p. 534):

Being part of an expanding generation of white, college-educated youths affected the form and content of the music that characterized the second wave. The most obvious aspect of this was the arena of performance and the audience who filled it. Gone were the union halls, the singing in working class bars and beerhalls and at Party functions, all of which has characterized the first wave. They were replaced first by coffee shops and small clubs, either in Greenwich Village or those surrounding college campuses.¹³

Em 1959, artistas como Bob Dylan e Joan Baez (revelada nacionalmente naquele ano após apresentar-se no *Newport Folk Festival*) já faziam parte da cena dos cafés em Nova Iorque, Cambridge e cidades universitárias adjacentes. Com um salto nas matrículas de universidades de 2,5 milhões no final dos anos 1950 para mais de 3,7 milhões em 1962 (COHEN, 2002, p. 159), os universitários eram o novo público alvo das empresas, gravadoras e da mídia em geral. Muitos autores sugerem que a razão da popularidade desse tipo de música entre os jovens era a percepção do *folk* como uma “rebelião segura”, uma forma alternativa de expressão adequada para universitários brancos de classe média (EYERMAN e BARRETTA, 1996, p. 522). Em 1960, na revista *Mademoiselle*, uma repórter chega à mesma conclusão: “this generation of college students is not exactly beat, but it is composed of young people who are desperately hungry for a small, safe taste of an unslick, underground world”¹⁴ (MONTGOMERY, 1960 apud COHEN, 2002, p. 167). Assim, o *folk* foi sendo assimilado pela mídia como produto, como cultura de massa, e no verão de 1960 já era assunto em revistas populares como *Newsweek* e *Time*.

A partir disso, desenvolve-se a cena *folk* no leste estadunidense. Cafés, clubes, casas de show e reuniões privadas eram palco de novos e antigos artistas. Velhos conhecidos da música ainda estavam presentes como Pete Seeger, Burl Ives e Josh White. Ao mesmo tempo, surge um novo tipo de artista, também comprometido com a tradição musical, mas atento ao momento político nos Estados Unidos e pronto para transformá-lo em música. As baladas tradicionais permanecem, mas o velho *folk*, as músicas de protesto ligadas ao movimento trabalhista e ação sindical dão lugar a novas pautas. Os cantores-compositores (*singer-*

¹³ “Ser parte de uma crescente geração de brancos, jovens e com formação superior afetou a forma e o conteúdo da música que caracterizou a segunda fase. O aspecto mais óbvio disso foi a arena da performance e do público que a preencheu. Não mais os galpões sindicais, cantar em bares e cervejarias de trabalhadores e nas ações do partido, tudo o que caracterizou a primeira fase. Eles foram substituídos por cafés e pequenos clubes, seja em Greenwich Village ou em campi universitários na região.” (tradução da autora).

¹⁴ “Esta geração de estudantes universitários não é exatamente beat, mas é composta de jovens que estão desesperadamente famintos por pequena e segura amostra de um mundo underground” (tradução da autora).

songwriters) do início da década de 1960, como Bob Dylan e Phil Ochs, “were the heirs to the People’s Songs tradition of composing songs to aid ‘people’s’ causes; in this generation those causes included the civil rights movements, free speech, and protesting the escalation of the war in Vietnam”¹⁵ (DONALDSON, 2011, p. 255). Houve, portanto, uma continuidade, seja nas baladas ou na música de protesto entre a primeira e a segunda fase do *revival*.

Embora alguns artistas estivessem já em contato com uma música engajada, e para eles o folk era um “veículo para levar uma mensagem ideológica” (ROY, 2010), uma mensagem que implicava sua rejeição da cultura popular e de massa (DONALDSON, 2011), outros eram conhecidos por buscar o reconhecimento do mercado e da mídia. Em 1962, a revista *Time* dividiu os artistas em três categorias: os “*Popularizers*” (como o Kingston Trio), os “*Semipures, the Adapters, the Interpreters*” (Joan Baez, Pete Seeger, Bob Dylan) e os “*Pures, the Authentics, the Real Articles*”¹⁶ (COHEN, 2006, p. 144). A categoria dos “*Semipures...*” foi a que mais se envolveu com os movimentos sociais e a política, colocando a música *folk* além do seu sentido tradicional e de raízes culturais, e sim como meio de difusão de novas ideologias da esquerda.

1.2 DOS DIREITOS CIVIS AO WOMEN’S LIBERATION MOVEMENT

Alguns autores restringem o conceito de Nova Esquerda, colocando-o como um movimento estudantil branco à parte, que separa o movimento por Direitos Civis e de Liberação das Mulheres. Aqui, segundo Gosse (2005, p.1), queremos definir a Nova Esquerda mais abertamente, “como a combinação de todos esses movimentos, dos Direitos Civis na década de 1950 até os Direitos Gays e das Mulheres na década de 1970”. O que ligava esses movimentos era a importância dada à dignidade de cada indivíduo e o direito de cada estadunidense à cidadania plena (GOSSE, 2005). Organizações estudantis como o SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*) e o CORE (*Congress of Racial Equality*) eram parte de uma rede nacional de comitês, coletivos e movimentos que agiam em protestos,

¹⁵ “Foram os herdeiros da tradição da People's Songs de compor músicas para ajudar causas "das pessoas"; nesta nova geração essas causas incluíram os movimentos dos direitos civis, liberdade de expressão, e protestos contra a ascendente da guerra no Vietnã” (tradução da autora).

¹⁶ Os “*Popularizers*” seriam os cantores comerciais, não comprometidos com uma música engajada ou mesmo com fidelidade à tradição *folk*, logo se aproximando dos grupos populares da época. Os “*Semipures, Adapters...*” seriam os artistas voltados à música tradicional e também de protesto, incluindo os novos compositores, que selecionavam seu repertório a partir do processo *folk* do qual faziam parte e empreendiam nas canções que ouviam. Os “*Pures...*” são cantores regionais, sem reconhecimento nacional e ainda ligados a idéia de que a música do âmbito rural estaria “intocada” e, dessa forma, pura e autêntica.

marchas e outras ações como registro de eleitores negros e integração de escolas interracialis por todo o país. As ações diretas se concentravam principalmente no Sul, onde a segregação era institucionalizada e os estados mais conservadores.

Houve uma rápida associação do movimento por Direitos Civis com o *revival* (COHEN, 2002, p. 186), com auge nos anos de 1963 e 1964. Artistas já conhecidos por sua militância nos movimentos sociais como Pete Seeger e novatos como Bob Dylan, Joan Baez e Peter, Paul and Mary, num crescente a partir de 1960, passaram a se envolver, direta ou indiretamente, com marchas e protestos, inclusive usando o movimento como inspiração para compôr músicas que se tornaram hinos do movimento (caso de *Blowin' In The Wind*, de Bob Dylan). No âmbito local e regional (em estados como Alabama e Mississippi), as músicas que embalavam as ações do movimento eram normalmente hinos cristãos, alguns com alcance nacional como “*We Shall Overcome*” e “*Oh, Freedom*”, geralmente denominadas *Freedom Songs* ou *organizing songs*. O movimento usou a nova música de protesto além da propaganda, como no caso da Velha Esquerda e dos sindicatos, mas “como parte da própria ação coletiva, cantando nos piquetes, *freedom rides*¹⁷, até mesmo prisão” (ROY, 2010, p. x). A linha que separava compositor, intérprete e público estava apagada.

Ao mesmo tempo, as novas músicas não significavam somente armas no arsenal dos Direitos Civis, mas também *commodities* valiosos para a indústria musical (SHELTON, 1963 apud COHEN, 2002, p. 204). Para esses cantores, agora conhecidos nacionalmente, estar sob os holofotes da mídia e sob olhares do público significava um conflito interno. Cantar para um maior número de pessoas significava divulgação da mensagem de igualdade e irmandade entre negros e brancos, porém o lucro e a mídia de massa estavam diretamente ligados com essa divulgação. Autenticidade *versus* comercialismo seria uma batalha que assombraria muitos dos artistas engajados na época (DUNSON, 1980 apud COHEN, 2002, p. 219).

A ligação entre o *folk* e os movimentos sociais não estava só nas composições e marchas, mas sim inserida nos próprios festivais. Pode-se afirmar que

Many of the musicians who became directly involved in the Civil Rights Movement were connected to the Newport Folk Festival. These affiliations rendered the festival a staunch advocate in this struggle for democracy. The Newport program of 1963

¹⁷ *Freedom Riders* eram os ativistas que organizavam longas viagens para desafiar as práticas ainda comuns, embora já determinadas inconstitucionais em 1961, de segregação nos ônibus de viagens interestaduais.

reflected its intensifying politicization, first by including the Freedom Singers¹⁸, a group formed of SNCC members (...). The politics of Newport became even more overt when SNCC leaders and Joan Baez led a group of over six hundred movement supporters who had been in the audience of the Saturday night concert down the streets of Newport to Truro Park for a rally in support of the impending March on Washington¹⁹. (DONALDSON, 2011, p. 259)²⁰

A partir do final de 1964, com o *Civil Rights Act* que proibiu a discriminação por cor, o movimento tomou outros rumos, assim como a indústria musical. Bob Dylan, conhecido por sua música de protesto, foca seu trabalho no chamado *folk rock*, com instrumentos amplificados e um repertório não engajado, diminuindo o arsenal de novas canções para o movimento e monopolizando a atenção da mídia. Em 1966, com uma rápida escalada da Guerra do Vietnã e ascensão do movimento *Black Power*, afastando brancos de papéis influentes nas organizações e valorizando espaços negros de luta, divide-se o movimento em diferentes vertentes e novas pautas, como a luta anti-guerra, absorvem a energia da maioria dos ativistas (COHEN, 2002). Muitos fizeram a conexão entre os Direitos Civis e a paz no Vietnã, sob diretas como: “until we straighten out the mess in this country, we should stop messing around other places.”²¹ (COHEN, 2002, p. 240).

Alguns autores traçam um crescente da bifurcação da esquerda em segmentos negros e brancos, seguida por um movimento anti-guerra, pró-estudante e, por último, por liberação da mulheres e direitos gays (ROY, 2010, p. 26), mas não é possível dizer que não houve uma organização anterior a cada um desses movimentos. As escolhas dos ativistas, dos cantores engajados e da sociedade sobre as pautas que lhe tocam são pessoais, mas influenciados por idéias e percepções que adquirem a respeito de categorias como “guerra”, “mulheres”, “gays”, etc.

¹⁸ O último dia do festival de 1963, com os *Freedom Singers* cantado de mãos dadas com artistas antigos como Pete Seeger e novos como Bob Dylan, Joan Baez e Peter, Paul and Mary, marcou como símbolo da segunda fase do *revival*: the old guard joined with the new, the commercial and the Communist, black and white, leading a sea of young people in a sing-along for freedom. (HADJU, 2001, p. 166)

¹⁹ “Muitos dos músicos que se envolveram diretamente no movimento dos Direitos Civis estavam ligados ao Newport Folk Festival. Essas afiliações renderam ao festival um nome como fiel defensor na luta pela democracia. O programa de Newport de 1963 refletiu sua intensa politização, em primeiro lugar, incluindo os Freedom Singers, um grupo formado por membros da SNCC (...). A política de Newport tornou-se ainda mais evidente quando líderes da SNCC e Joan Baez lideraram um grupo de mais de seiscentos apoiadores do movimento que tinha estado na platéia no concerto da noite de sábado pelas ruas de Newport até Truro Park para um comício em apoio da iminente Marcha de Washington.” (tradução da autora).

²⁰ A Marcha de Washington, em agosto de 1963, é um das maiores ações de protesto por Direitos Civis nos Estados Unidos e onde Martin Luther King Jr. deu seu famoso discurso “*I Have a Dream...*”. Num concerto pré-marcha, Baez e Dylan cantaram para os participantes.

²¹ “Enquanto não arrumarmos a bagunça nesse país, deveríamos parar de bagunçar outros lugares” (tradução da autora).

O movimento de mulheres que aparece tanto de forma autônoma como a partir de uma dissidência dos Direitos Civis é, na verdade, uma construção que aparece ao longo da História dos Estados Unidos. Sindicatos de mulheres já eram realidade nas décadas de 1930 e 1940 e, embora enfraquecidos pelo *red scare*, continuaram atuando nas décadas seguintes (MACLEAN, 2005). Naturalmente, a primeira fase do *revival* ignora a presença das mulheres nesses espaços e, à parte de uma canção chamada *Union Maid*, que traz a perspectiva das mulheres na luta sindical ainda atreladas à figura marido, não existem canções que contemplem essa experiência.

A década de 1950 e o início da Guerra Fria colocam as mulheres “no seu devido lugar”. Nada as encoraja a serem competitivas ou a empoderarem-se. “Most women displaced from well-paid, industrial jobs at the war’s end did not return to domesticity but found work in traditionally female low-paying jobs in the expanding service and clerical sectors”²² (BAXANDALL e GORDON, 2000, p. 4). Em 1963, Betty Friedan publica *The Feminine Mystique*, exigindo soluções para “o problema que não tem nome: a opressão das mulheres, que os radicais chamam de patriarcado. Focando nas frustrações de mulheres que eram limitadas a papéis como donas de casa, Friedan articulou um feminismo orientado para a luta por direitos bem no auge do movimento por Direitos Civis”. (GOSSE, 2005, p. 14)

Dentro do movimento dos Direitos Civis, pouco se falou na “mística” em voga. O mito da domesticidade era racista e ignorava as experiências das mulheres negras e pobres, dentre as quais a taxa de empregabilidade era alta (BAXANDALL e GORDON, 2000). O feminismo de Friedan não causou o impacto dentro do movimento dado o preconceito com a pauta que perduraria ao longo da década.

Embora uma oferta educacional e econômica tenha sido decisiva para as mulheres do *Women’s Liberation Movement*, foi dentro das próprias organizações de esquerda, movimentos estudantil e por Direitos Civis, que as mulheres descobriram o potencial de um movimento independente. Dentro do movimento dos Direitos Civis, as mulheres eram mais respeitadas e menos romantizadas do que na cultura *mainstream*, mas, apesar de um trabalho dedicado para a mudança social, eram invisíveis e desprovidas de qualquer poder frente aos homens que dominavam as reuniões e entrevistas. As mulheres estavam em proeminência

²² “A maioria das mulheres dispensadas de bem-pagos empregos industriais no fim da guerra não retornou à domesticidade, mas encontrou trabalho em empregos tradicionalmente femininos de baixa remuneração no setor de serviços em expansão e em setores clericais” (tradução da autora).

quando havia uma organização local, como registro de eleitores no Sul e projetos em comunidades no Norte (BAXANDALL e GORDON, 2000).

A partir disso, “women proved themselves typically the better organizers, better able than men to listen, to connect, to reach across class and even race lines, to empower the previously diffident, to persevere despite failure and lack of encouragement²³” (BAXANDALL e GORDON, 2000, p. 10). Dentro desses movimentos, as mulheres ganharam habilidades e auto-confiança. Na mesma medida, foram diminuídas e tratadas como subordinadas pelos homens.

Within these movements women learned to think critically about social structures and ideologies, to talk the language of freedom and tyranny, democracy and domination, power and oppression. Then they applied these concepts to question their own secondary status. It is precisely this combination of raised aspirations and frustration that gives rise to rebellion²⁴ (BAXANDALL e GORDON, 2000, p. 7)

Em 1965, *Sex and Caste: A Kind of Memo*, de Casey Hayden e Mary King, divulgado entre mulheres inseridas em organizações por Direitos Civis, já alertava para os paralelos entre o tratamento de negros e mulheres na sociedade. O documento cita “a common-law caste system that operates, sometimes subtly, forcing them (women) to work around or outside hierarchical structures of power which may exclude them²⁵” (BAXANDALL e GORDON, 2000, p. 21).

Enquanto o movimento de mulheres cresceu como pauta e como consciência pessoal das mulheres envolvidas e evoluiu para criar suas próprias organizações, a visão tradicional da esquerda, sempre que os papéis tradicionalmente femininos ou mesmo a opressão fossem questionadas era e ainda é: “Human rights and human dignity are indivisible²⁶”, visão partilhada por ativistas, cantores e mesmo mulheres como Joan Baez.

²³ “As mulheres provaram ser normalmente as melhores organizadoras, mais capazes do que os homens para ouvir, para se conectar, para alcançar além de divisões de classe e mesmo de raça, para empoderar o anteriormente tímido, a perseverar apesar do fracasso e falta de encorajamento” (tradução da autora).

²⁴ “Dentro desses movimentos as mulheres aprenderam a pensar criticamente sobre as estruturas sociais e ideologias, a falar a linguagem da liberdade e tirania, democracia e dominação, poder e opressão. Em seguida, elas aplicaram esses conceitos para questionar seu próprio status secundário. É precisamente esta combinação de aspirações elevadas e frustração que dá origem à rebelião.” (tradução da autora).

²⁵ “Um sistema de castas da lei comum que opera, às vezes sutilmente, forçando-as (as mulheres) a contornar ou agir fora das estruturas hierárquicas de poder que podem excluí-las.” (tradução da autora).

²⁶ “Direitos Humanos e dignidade humana são indivisíveis” (tradução da autora).

²⁷ Frase dita pelo advogado e ativista pelos Direitos Civis Pauli Murray ao ser questionado sobre a falta de mulheres com espaço de fala na Marcha de Washington em 1963 (MACLEAN, 2005, p. 10).

2 MÚSICA E MULHERES

O tópico “Música e mulheres”, apesar de vasto e abrangente, invariavelmente esbarra em dois aspectos centrais: quem é cantado/a e quem canta. No primeiro ponto, são englobadas as diferentes formas de representação das mulheres ao longo da história e da música do seu tempo. A música, porém, e principalmente a balada, não se apaga e não morre com um período histórico, mas é repetidamente transformada, resignificada e objeto do *folk process*. Representadas nas baladas estão mulheres estereotipadas que, nas vozes de mulheres ou homens, sofrem e/ou fazem sofrer. De uma maneira ou outra, passando por mudanças desconhecidas, as baladas chegam até a década de 1950 e além, nas vozes de cantores *folk* e outros artistas do período. Aqui, baladas do repertório inicial de Joan Baez (1959-1963) foram consideradas. Até que ponto, dentro dessas baladas, a representação é indicativa de uma visão sobre as mulheres que se manteve através das décadas e mesmo séculos é um questionamento pertinente.

Cantar sobre mulheres, porém, é diferente de ser uma mulher que canta. Nesse sentido, a imagem é o principal. Como se constrói a imagem de uma mulher que se coloca como objeto do olhar, seja ele familiar ou do público? O aporte teórico de Lucy Green, a ser trabalhado na segunda parte do capítulo, consegue dar conta de algumas dessas questões, detalhando os estereótipos e afirmações do patriarcado que perpassam o próprio ato de cantar feminino, independente do repertório em questão. A partir daí, se pode avançar para uma discussão que combina os dois aspectos: os pertencimentos e distâncias entre ser percebida como mulher-cantora e, ao mesmo tempo, relacionar-se com uma tradição musical na qual mulheres são representadas em estereótipos. Estereótipos estes que podem ou não influenciar a imagem recebida e significada pelo público, aqui centrada na figura de Joan Baez e no seu repertório entre 1959 e 1963.

2.1 REPRESENTAÇÕES NA MÚSICA TRADICIONAL

Apesar das inúmeras maneiras e modelos que buscam dar conta das baladas sobre mulheres, a balada *Wagoner's Lad*, do segundo disco de Baez (1961), coloca já em seus primeiros versos como são a grande maioria das experiências das mulheres dentro da música tradicional.

“Oh hard is the fortune of all womankind.
She's always controlled. She's always confined.
Controlled by her parents until she's a wife,
A slave to her husband the rest of her life.”²⁸

Considerando a música *folk* e as baladas como produto de uma época específica e de uma sociedade e seus parâmetros, reservadas as transformações advindas do *folk process*, podemos compreender parte do discurso sobre a vivência dessas mulheres no âmbito privado, uma representação do real dentro do folclore. A partir disso, podemos identificar baladas que trazem diferentes estereótipos e situações chave para as mulheres.

Wagoner's Lad coloca o destino das mulheres nas mãos de seus eternos tutores. Primeiramente, a tutela do pai, de quem recebe o nome e por quem é controlada e protegida. Depois, no tempo apropriado, o casamento. Incluindo a adição do nome do cônjuge, o casamento transfere a “posse” do pai para o marido, por quem será escravizada pelo resto da vida. A “sina de todas mulheres”, portanto, está relacionada a submissão e ao constante ato de anular-se, na família e no casamento.

A *fair maid* está presente em muitas dessas baladas, representando a donzela solteira que é cortejada e tem um impedimento como partida do pretendente, a descoberta de uma farsa ou a desaprovação dos pais. Assim, baladas como a própria *Wagoner's Lad* trazem a história de uma mulher cortejada cujos pais não aprovam o casamento dada a pouca condição financeira do pretendente. Por fim, a moça se resigna frente à situação, aceitando que o noivado não pode acontecer. Em *John Riley*, canção da primeira gravação solo de Baez (1960), outro mote comum é o da espera de um pretendente²⁹. Nesse caso, sete anos separam os apaixonados, e o que dignifica a donzela é justamente sua fidelidade ao longo desse tempo. Disfarçado, John Riley oferece propostas de casamento e diferentes finais para a história, caso o pretendente tenha casado com outra mulher ou morrido na guerra. O fato da donzela assegurar que em nenhuma dessas hipóteses casaria com outro homem a fazem digna do amor de Riley, que se revela como seu antigo pretendente e dá o final feliz à história.

O final, porém, nem sempre é feliz nessas baladas. A morte também pode ser uma forma de dignificar a experiência da mulher, ou por vezes a única solução para os problemas. Em *Railroad Boy*, do segundo disco já mencionado, um pretendente que mente sobre suas

²⁸ “Oh dura é a sina de todas as mulheres. Ela está sempre controlada. Ela está sempre confinada. Controlada por seus pais até ser uma esposa. Uma escrava para seu marido pelo resto de sua vida.” (tradução da autora).

²⁹ Esperar alguém voltar de uma guerra ou longa viagem, historicamente, tem sido uma ação feminina. Na Odisséia de Homero, Penélope esperava Odisseu, que aparece como um pretendente disfarçado de camponês. De certa forma, John Riley é uma releitura dessa história.

intenções e encontra outras mulheres na cidade coloca a morte como escape para a desilusão amorosa. Com a donzela encontrada pelo pai enforcada, a narrativa segue dessa maneira:

"He took his knife and he cut her down
And on her bosom these words he found:
"Go dig my grave both wide and deep,
Put a marble stone at my head and feet,
And on my breast, put a snow white dove
To warn the world that I died of love"³⁰

“Avisar ao mundo que morri de amor” deixa margem para outras questões sobre a moralidade que cerca a personagem e o motivo da morte. Teria sido a dor da traição que a levou ao suicídio? Ou ainda a honra manchada pelo homem que publicamente tem outras mulheres? O morrer de amor pode estar ligado ao amor rejeitado e à vergonha da exposição pelo homem que a enganou. O suicídio, então, seria a válvula de escape da dor e a maneira mais pura de limpar a honra.

Barbara Allen, uma das baladas mais antigas de origem inglesa e escocesa, catalogada por James Child e novamente presente no segundo disco de Baez, também traz a morte como solução. Enquanto Sweet William está sofrendo pelo amor de Barbara Allen, ela o rejeita. Quando ele morre com o coração partido, Barbara reconhece seu erro e pressente sua morte, deixando instruções sobre seu enterro para seus familiares.

"Oh mother, oh mother go dig my grave
Make it both long and narrow,
Sweet William died of love for me
And I will die of sorrow"³¹

Por fim, enterrada ao lado de Sweet William, as plantas dos túmulos formam um laço que consolida o amor não concretizado em vida.

A rejeição de Barbara ao amor de Sweet William em vida é atenuada pelo arrependimento e pela morte, que a une ao amado permanentemente. Outras situações de rejeição, traição e abandono, por sua vez, não apresentam fator atenuante (arrependimento, casamento ou morte). Essas baladas são sempre narradas por homens que contam seus infortúnios com mulheres que não foram dignas da afeição e amor oferecidos como em *Lily of the West*, *Pal of Mine* e *Once I Had a Sweetheart*³². Em *Once I Knew a Pretty Girl*, também

³⁰ "Ele pegou sua faca e soltou-a, e no seu seio encontrou essas palavras: "Vá cavar minha sepultura larga e profunda, Coloque uma pedra de mármore em minha cabeça e nos pés, E no meu peito, coloque uma pomba branca como a neve para avisar o mundo que eu morri de amor “ (tradução da autora).

³¹ “Oh mãe, oh mãe, vá cavar minha sepultura, faça-a longa e estreita, Sweet William morreu de amor por mim e eu vou morrer de tristeza “ (tradução da autora).

³² As duas primeiras baladas são do disco *Joan Baez vol. 2* (1961) e a última da gravação ao vivo *Joan Baez In Concert part 2* (1963).

do segundo álbum da cantora, a donzela em questão se arrepende, mas o narrador avisa que “no young man should venture where once he could not go”³³ e deixando claro que, de qualquer maneira, a beleza de uma mulher jovem logo se esvai.

Apesar disso, a maioria das baladas traz a morte como solução e destino das mulheres que ousam discordar ou trair a confiança de um homem. A conhecida *Banks of Ohio*, gravada por Baez em 1961, é narrada por um homem que, ao ver rejeitada sua proposta de casamento, diz-se arrependido de matar sua pretendente. Em *House Carpenter*, do primeiro álbum ao vivo da cantora (1962), a morte vem para redimir-se do abandono do lar e do filho. A balada narra a complexa história de uma mulher que abandona seu marido e filho pela companhia de um homem que lhe promete uma frota naval e marinheiros a seu comando. Já em alto mar, a mulher se arrepende de ter deixado seu bebê, mas o navio afunda com todos. Os últimos versos mostram que mesmo a morte não redime a mulher e seu amante em fuga, só a eternidade no inferno dá um desfecho satisfatório para a mulher que trai:

“What hills, what hills are those, my love
That rise so fair and high?
Those are the hills of heaven, my love
But not for you and I
And what hills, what hills are those, my love
Those hills so dark and low?
Those are the hills of hell, my love
Where you and I must go”³⁴

Outras baladas como *Mary Hamilton*, cujas origens a traçam até o século XVI, gravada por Baez em seu primeiro disco (1960), narra a história de uma dama de companhia da rainha (possivelmente a da Escócia) que é condenada à forca ao engravidar do rei e abandonar seu filho por medo de ser descoberta. Narrada em primeira pessoa, Mary reflete sobre suas ações e culpa o rei por não salvar sua vida e ainda convidá-la para sua última refeição.

“Oh hold your tongue, my sovereign liege
And let your folly be
For if you'd a mind to save my life
You'd never have shamed me here”³⁵

³³ “Nenhum homem deve aventurar-se onde uma vez não pôde ir” (tradução da autora).

³⁴ “Que colinas, que colinas são aquelas, meu amor, que ascendem tão alvas e altas? Aquelas são as colinas do paraíso, meu amor, mas não para eu e você. E que colinas, que colinas são aquelas, meu amor, aquelas tão sombrias e baixas? Aquelas são as colinas são as do inferno, meu amor, para onde eu e você devemos ir” (tradução da autora).

³⁵ “Oh segure sua língua, meu soberano e deixe de insensatez. Se você tivesse a intenção de salvar minha vida, você nunca teria me envergonhado assim” (tradução da autora).

Sobre as baladas de morte e assassinato de mulheres e analisando especificamente a balada *Fuller and Warren*, que trata do julgamento de um homem que matou outro pelo amor da mesma mulher e onde a mesma é considerada culpada pela tragédia por ter “enganado” os dois jovens, Susan Cook (1994, p. 216) coloca que

Together, the “murdered-girl” ballads and “Fuller and Warren” leave little space for women to maneuver. If passive, we may be murdered by our sweet-hearts; if we act, we can be held accountable for the subsequent actions of others. In both cases they promise punishment for desire and legitimate men’s need to control women’s sexuality. (...) these narratives yet again replicate the timeworn duality of women as the passive “angel of the house” or the active “angel of death”: the virgin or the whore.³⁶

Nesse sentido, é possível dizer que a *fair maid* não está mais protegida do que a mulher que desafia a dominação masculina. Ser lida socialmente como mulher já fornece margem para questionamentos sobre suas ações e uma imagem negativa.³⁷

Algumas baladas, porém, desafiam o estereótipo de passividade. Em *Geordie*, do primeiro disco ao vivo de Baez (1962), uma mãe ou esposa vai até o juiz para pedir pela vida de Geordie, que roubou cavalos do rei. O juiz sentencia Geordie à forca, alegando ser impossível perdoar seu crime. Outra balada que faz parte do repertório de outra cantora da época, Judy Collins, *Anathea*, tem o mesmo mote da mulher que pede pela vida do irmão e publicamente vai ao juiz. Nesse caso, o juiz avança e diz que não quer seu dinheiro, mas que trocará a vida do irmão condenado pelos seus “favores”. Mesmo avisada dos perigos de se entregar para o juiz,

“Anathea did not heed him,
Straight way to the judge went running.
In his righteous arms at midnight,
There she heard the gallows groaning.”³⁸

Nas duas situações, os apelos das mulheres são em vão. Expor-se publicamente por um homem, portanto, não se mostra vantajoso dadas as consequências. Em outras situações, porém, o desfecho não é trágico como nesses exemplos.

³⁶ “Juntas, as baladas “garota-assassinada” e “Fuller e Warren” deixam pouco espaço de manobra para as mulheres. Se passivas, podemos ser assassinadas pelos nossos amados; se agirmos, podemos ser responsabilizadas pelas ações subsequentes dos outros. Em ambos os casos eles prometem punição pelo desejo e legitimam a necessidade dos homens de controlar a sexualidade das mulheres. (...) Essas narrativas mais uma vez replicam a desgastada dualidade das mulheres como a passiva “anjo da casa” ou a ativa “anjo da morte”: a virgem ou a prostituta.” (tradução da autora).

³⁷ A própria canção Tom Dooley, símbolo do *boom* comercial do *revival* na voz do grupo Kingston Trio, trata do enforcamento do personagem título, condenado à forca por esfaquear uma mulher.

³⁸ “Anathea não lhe deu atenção, correu direto para o juiz. Em seus braços à meia-noite, ela ouviu o gemer da forca.” (tradução da autora).

Um tipo comum de balada, a da mulher-guerreira (*female warrior*), floresceu no Velho Mundo entre a Idade Moderna e a Era Vitoriana e, como muitas outras, foi transportada através do Atlântico³⁹. A história possui um enredo comum com muitas variações: uma mulher que, por amor ou necessidade, veste-se de homem e vai para a guerra, normalmente com um desfecho favorável. Dugaw (1996) explorou profundamente esse subtipo na música tradicional, afirmando que essas baladas fornecem um ideal confuso de comportamento feminino ideal com o disfarce masculino que desafia uma explicação rasa da sexualidade humana e da identidade de gênero.

Jackaroe é uma balada do repertório de Joan Baez com esse tema, presente em seu segundo álbum ao vivo (1963). Na balada, um marinheiro que vai à guerra e precisa deixar sua pretendente, que logo se veste de homem para segui-lo. Encontrando-o ferido em batalha, a moça espera até que esteja curado e, no final, quem narra a balada afasta-se da narrativa e vem ao presente com um apelo:

This couple they got married
So well did they agree
This couple they got married
So why not you and me?
Oh, so why not you and me?⁴⁰

Apesar da versão cantada por Baez ter alguns versos suprimidos e outros adicionados, como o mostrado acima, sua origem é a balada inglesa *Jack Monroe*. A partir desse tipo de balada, Dugaw revisa os conceitos de gênero e sexualidade, indo além do mote “uma mulher que veste-se de homem”. “Gênero e sexualidade são mutáveis, fazem parte das formas como as pessoas pensam, vêem e se comportam, diretamente ligados a circunstâncias materiais, sociais e culturais de lugares e períodos particulares” (DUGAW, 1996). Assim, sendo socialmente construído, as pessoas aprendem gênero e a procurar ele em diferentes situações.

Na música tradicional, gênero define quem é o herói ou tem potencial para tal, os atores e atingidos na narrativa. Nesse caso, a mulher-guerreira é uma heroína que, vestida fora dos padrões de gênero, atua nos dois lados do ideal ocidental de heroísmo: o amor feminino e a glória masculina (DUGAW, 1996, p. 2). Ao mesmo tempo, propõe que uma mulher poderia fazer o papel de um homem, saindo de sua “identidade feminina” e subvertendo qualquer

³⁹ A mulher guerreira faz parte da mitologia, da história e do imaginário contemporâneo. Representações de mulheres guerreiras entre amazonas, Joana D’Arc, Mulan e Maria Quitéria mostram as permanências do motivo na arte.

⁴⁰ “Esse casal se casou, tão bem eles se davam. Esse casal se casou, então por que não você e eu? Oh, por que não você e eu?” (tradução da autora).

idéia de imutabilidade (DUGAW, 1996, p. 5). A idéia de uma aparência essencialmente feminina é recente, Dugaw (1996, p. 124) coloca que, no início da era moderna, as mulheres não eram percebidas nem se viam como delicadas ou fisicamente limitadas. Da mesma forma, as baladas sobre *female warriors* “not only accept but depend upon the belief that a woman would want to and indeed could masquerade as a soldier - and quite well enough to get away with it.”⁴¹ (DUGAW, 1996, p. 124). Nesse sentido, o próprio motivo da balada e seu contexto reafirmam que sexo nem sempre foi considerado à parte de gênero, e sim que os dois conceitos são construídos e performados conjuntamente, na prática. Apesar disso, o ressurgimento comercial dessas baladas regravadas durante o *revival* não veio acompanhado de inquietações quanto a visões de gênero, e mesmo porque seria anacrônico transpor esses conceitos ao período (o que não invalida um possível questionamento quanto a representação nas baladas), e sim somente em retrospecto e ligadas a um pastoralismo na música comercial da época.

Por fim, e considerando os problemas em relacionar-se e confiar em homens que matam, enganam e rejeitam, há um tipo de balada de “aviso” sobre os perigos do amor. É importante ater-se nas diferentes representações no *folk* tradicional, que ensinam a sociedade sobre o que pensar da mulheres e às próprias mulheres a o que pensar sobre elas mesmas. Assim, é central buscar compreender baladas narradas por uma mulher e que falam diretamente com que o público que escuta. Em *Silver Dagger*, do primeiro disco da cantora (1960), o que dá nome à canção é o punhal de prata que fica sob o travesseiro da mãe da narradora afim de proteger a filha de qualquer pretendente que possa enganá-la.

“All men are false, says my mother
They'll tell you wicked, lovin' lies
The very next evening, they'll court another
Leave you alone to pine and sigh."
"Go court another tender maiden
And hope that she will be your wife
For I've been warned and I've decided
To sleep alone all of my life”⁴²

Assim, a filha segue os conselhos da mãe e desacredita nas intenções do pretendente, escolhendo viver sozinha o resto de seus dias. Nas baladas desse tipo, quem merece esses avisos e os conselhos de mulheres que já conhecem os enganos dos homens são as donzelas.

⁴¹ “Não só aceitam, mas dependem da crença que uma mulher quereria, e mesmo poderia, mascarar-se como um soldado - e suficientemente bem para se safar” (tradução da autora).

⁴² “‘Todos os homens são falsos’, diz minha mãe. ‘Vão contar perversas e amáveis mentiras e na próxima noite estarão cortejando outra, deixando você sozinha para definhar e suspirar’. Vá cortejar outra donzela e espere que ela seja sua esposa porque já fui avisada e decidi dormir sozinha toda a minha vida.” (tradução da autora).

I Never Will Marry, balada de origem inglesa popularizada nas vozes da família Carter numa versão masculina, ganha uma narração feminina com Baez. Nesse caso, o abandono é a razão para manter-se solteira. Poupano-se do sofrimento com outros homens e do “ser esposa de alguém”, a narradora (e, por consequência, a cantora, ver capítulo 3) se coloca indisponível para qualquer tentativa e aceita viver solteira até o fim de sua vida.

“They say that love is a gentle thing,
But it only has caused me pain.
For the only boy I ever loved,
Has gone on that midnight train.
I never will marry, I'll be no man's wife.
I expect to live single, all the days of my life”⁴³

Em *Come All Ye Fair And Tender Maidens*⁴⁴ o aviso é para as moças em geral, um chamado para que tenham atenção com os homens e seus truques na arte do cortejo.

"Come all ye fair and tender maidens
Take warning how you court young men.
They're like a star of a summer's morning.
First they appear and then they're gone.
They'll tell you some loving story
They'll swear to you their love is true
Straightway they will go and court another
And that's the love they had for you.”⁴⁵

O aviso é certamente uma previsão do que pode acontecer com uma mulher que se deixa levar pelo amor: primeiro os homens aparecem e depois se vão. Mais além nessa versão da balada, descobre-se que o aviso é fruto de experiência própria de quem canta e lembra de quando foi cortejada, afirmando que se soubesse antes o que aconteceria, jamais teria se deixado ser cortejada por um homem que a abandonou. O afastamento do contato e das investidas masculinas preveniria os suicídios por amor, os abandonos e os sacrifícios a serem feitos por um delito cometido por alguém que se ama ou para acompanhá-lo em guerra abrindo mão da feminilidade. Nesse sentido, o aviso é válido e um pedido por prudência vindo de mulheres mais experientes para as donzelas a mercê da ação da família (e que encontram maneiras extremas de escapar dessa tutela) e, mais tarde, do marido, como é mostrado em *Wagoner's Lad*.

⁴³ “Dizem que o amor é uma coisa delicada, mas ele só me causou dor. Pois o único menino que eu amei, foi embora no trem da meia-noite. Eu nunca vou casar, eu não serei esposa de nenhum homem. espero viver solteira todos os dias da minha vida “ (tradução da autora).

⁴⁴ A balada não foi gravada em estúdio por Joan Baez, mas está presente em gravações de apresentações no Newport Folk Festival, depois compiladas em disco.

⁴⁵ “Vinde todas as donzelas, cuidado como cortejam os homens. Eles são como uma estrela na manhã de verão, primeiro aparecem e então somem. Vão te contar uma história amável, te jurarão que o seu amor é verdadeiro. De imediato vão cortejar outra, e esse era o amor que tinham por você.” (tradução da autora).

Em 1953, a revista *Sing Out!* e o editor Irwin Silber já reconheciam a disparidade na representação feminina e masculina na tradição musical americana. Silber buscou examinar a subjugação musical das mulheres investigando como a supremacia masculina teria afetado a música estadunidense (DONALDSON, 2011, p. 179). Apesar de reconhecer que havia um “chauvinismo masculino” presente em algumas músicas, Silber coloca que são apenas uma pequena parte da herança *folk* dos EUA, expressão democrática da história de luta por direitos iguais (SILBER, 1953 apud DONALDSON, 2011). Encorajando artistas a eliminar qualquer música sexista de seus repertórios, Silber coloca que qualquer música sexista que diminua o emergente papel das mulheres na luta por paz e direitos humanos não tem lugar na sociedade de hoje⁴⁶. O que Silber ignora é que mulheres estão representadas, em sua maioria, de uma maneira estereotipada e depreciativa. Como apagar do folclore a consolidação dessa imagem se não se pode transformá-la? Nesse sentido, as mulheres que se apropriaram desse repertório tradicional, sofrendo outras opressões por se colocarem publicamente como artistas podem ter sido influenciadas por essa imagem tanto em sua percepção sobre si mesmas como em sua relação com o público do período.

2.2 SER MULHER OU CANTAR SOBRE MULHERES? A PERSPECTIVA TEÓRICA DE GREEN

À parte da representação na música tradicional está o papel da mulher como artista. Em algumas situações, essas duas esferas se encontram, como é no caso de Joan Baez, a ser posteriormente analisado neste trabalho, e nas gravações de colecionadores e estudiosos da música *folk*.

Susan Cook (1994) reconhece os limites da abrangência do trabalho dos colecionadores, colocando que o campo das baladas norte-americanas é fruto um discurso amplamente dominado por homens e que “privilegiou suas vozes e experiências enquanto silenciou as mulheres”. Ao mesmo tempo em que homens e mulheres cantavam baladas, o faziam em diferentes circunstâncias com um repertório oriundo de diferentes experiências. Trabalhos predominantemente masculinos como ser vaqueiro e lenhador, afastavam os homens da comunidade e da família por longos períodos, durante os quais eles se

⁴⁶ Apesar do discurso libertário, Silber pede que não haja exagero do artista em excluir todas as canções sobre casamento e amor e outras canções de paz que se refiram à “humanidade” (*mankind*) e uma “irmandade” universal (DONALDSON, 2011, p. 180)

aperfeiçoavam, trocavam experiências e, naturalmente, canções (COOK, 1994, p. 205). Ao voltarem para casa, compartilhavam esse repertório com a família.

Os âmbitos nos quais esse repertório compartilhado era reproduzido também eram diferenciados, como exemplifica Jennifer Post.

While women (and their music) dominated the kitchen during the daytime, men controlled the music performed there on a Saturday night, when families gathered for the local kitchen dances or men met for jam sessions. The parlor, on the other hand, was often used by men to relax in the evening and to share songs with their children, yet it was used by women in the afternoons for the work bees and other social gatherings where they sometimes sang songs and hymns.” (POST, 2004 apud COHEN, 2006, p. 42).⁴⁷

Post ainda coloca que os colecionadores foram cuidadosos ao selecionar mulheres e homens para as gravações e as baladas que deveriam ser o foco. Por terem experiências tão distintas, as canções variavam na forma e no conteúdo, mas os estudiosos e colecionadores não se detiveram nesse ponto nem problematizaram essa diferença (POST, 2004 apud COHEN, 2006). Apesar disso, algumas mulheres conhecedoras de um número extenso de canções tradicionais e compositoras como Aunt Molly Jackson, envolvida com os sindicatos mineiros do sul, foram descobertas pelo trabalho dos folcloristas nessa região. Por estarem relegadas ao privado em sua posição como artistas, a experiência feminina com a música é mais difícil de ser documentada. O público seletivo (outras mulheres, membros da família e crianças) no âmbito privado da vida em sociedade contribui para que pouco se saiba sobre os processos e rupturas que gradualmente colocam as mulheres no cenário musical comercial estadunidense.

Na cena musical da década de 1960, os cafés contavam com artistas mulheres e homens. Enquanto na primeira fase do *revival* os expoentes masculinos são maioria, apesar de nomes mais antigos como Peggy Seeger, Odetta e Susan Reed, o resgate das baladas traz uma nova geração de artistas mulheres ligadas à música tradicional e que se envolvem nesse cenário de efervescência cultural e mudança social. Mary Travers, Judy Collins, Maria Muldaur, Carolyn Hester e Joan Baez fazem parte dessa geração (HADJU, 2001). Nesse contexto, é relevante buscar as maneiras que as relações de gênero penetram na cena musical e período estudados, buscando um aporte teórico que dê conta dessa diferença performática entre homens e mulheres.

⁴⁷ “Enquanto as mulheres (e sua música) dominavam a cozinha durante o dia, os homens controlavam a música no sábado à noite, quando as famílias se reuniam para as danças de cozinha locais ou os homens se encontravam para sessões de improvisação musical. A sala de estar, por outro lado, era muitas vezes usada por homens para relaxar à noite e para compartilhar músicas com seus filhos, mas era usada por mulheres durante as tardes para o trabalho voluntário e outras reuniões sociais onde elas às vezes cantavam canções e hinos”. (tradução da autora)

O trabalho de Lucy Green (1997) é central para compreender as relações, embora com algumas diferenças teóricas. Do estudo de Green, aproveitamos alguns conceitos, mas temos que abandonar visões como a dicotomia sexo e gênero. Aqui, sexo não pode ser colocado como determinação biológica e neutra, mas como elemento constitutivo de uma performatividade que materializa o gênero. No presente estudo, ao mencionarmos a representação da mulher-guerreira, também se percebeu como essa categoria é flexível para além do binarismo sexo/gênero, mas afirmando uma *performance* que legitima sua figura como masculina. Green também coloca que o trabalho musical feito por mulheres publicamente não é totalmente oposto e inclusive é largamente baseado nas características do mesmo trabalho realizado em âmbito privado, passando por relações de dominação e resistência (GREEN, 1997, p. 15).

A partir disso, Green discute a diferença entre significado musical (*musical meaning*) e discurso sobre a música (*discourse on music*) para depois inserir a discussão no estudo sobre as relações de gênero na música. O significado musical trata das interrelações entre materiais musicais, ou seja, os “sons da música” (GREEN, 1997, p. 5). Dentro desses sons, são construídos significados musicais inerentes (*inherent*), restritos ao material musical, surgidos da relação entre diferentes materiais musicais (uma música que lembra outra, um trecho que lembra outra música, etc...).

Green avança ao dizer que esse aspecto não é único no que diz respeito à experiências musicais, mas que as imagens sociais e culturais de um artista, independente de qualquer manipulação de marketing, são elementos relevantes para a mediação da música como um artefato cultural num contexto social e histórico (GREEN, 1997, p. 5). Nesse sentido, não podemos separar nossa experiência com os significados inerentes de uma noção do contexto social que acompanha a produção, distribuição e recepção de uma música. (GREEN, 1997, p. 6). Em adição aos significados inerentes, portanto, a autora cunha o termo significados musicais delineados (*delineated*), colocando que a música delineia, metaforicamente, infinitos fatores simbólicos. Assim como os significados inerentes, o público constrói os significados delineados a partir de sua posição em relação ao estilo musical (GREEN, 1997, p. 7).

A discussão evolui para alguns exemplos; o discurso sobre a música clássica coloca-a, na teoria, como livre de delineações, pois a música é o mais importante, enquanto a música pop tenderia a supervalorizar as delineações (cabelo, maquiagem, roupas) às custas dos

significados inerentes. A música *folk* estaria no meio desses dois extremos? É possível perceber que sim, pois é tida como pura e tradicional mas ainda influenciada pela aparência “*country*” ou “urbana” de quem a canta, se canta como um número “autêntico” ou “comercial”. O artista e sua imagem, portanto, é quem determina o valor da música e sua pureza. Green ainda cita casos em que as delineações parecem consumir a música em si, quando o foco nas delineações deixa de lado o significado inerente, conceituando como um “fetichismo musical” (GREEN, 1997, p. 9).

Seria o *folk* característico do *revival* uma forma de fetichismo? Essa associação pode ser feita, no sentido de valorizar quem canta, o estilo musical e não problematizar a música e seu conteúdo que estereotipa e diminui as mulheres. Ou ainda, o que é mais provável, o conteúdo da música e seus significado inerente era relevante, visto que as canções de protesto e hinos foram de extrema importância no contexto justamente por sua mensagem, mas o machismo (ou o chauvinismo masculino, como chamou Irwin Silber em 1953) era naturalizado a ponto de passar sempre como “tradição musical”. Por fim, a autora coloca que “in sum, inherent meanings arise through learnt syntactic processes of musical materials; delineates meanings consist of connotations or associations which derive from the position and use of music in a social context” (GREEN, 1997, p. 10)⁴⁸.

Assim, Green insere as relações de gênero na questão. Para ela, o fato de uma artista ser lida como mulher⁴⁹ faz parte, de alguma forma, da delinação musical de seu trabalho. Quando ouvimos uma mulher cantar ou tocar, não escutamos somente os significados inerentes da música, mas estamos também “cientes de sua posição discursiva num *nexus* de gênero e sexualidade”. Dessa forma, ser lida como mulher⁵⁰ (ou (re)citar e performar o conjunto de possibilidades que constroem o gênero percebido dessa forma) torna-se parte das delineações da música (GREEN, 1997, p. 16). Green também coloca que a delinação generificada (*gendered delineation*) não se detém somente à delinação em si, mas penetra no discurso sobre a música e afeta as reações dos ouvintes e suas percepções dos significados inerentes, ou seja, a experiência musical num todo. Portanto, quando a música “delineia”

⁴⁸ “Em suma, significados inerentes surgem através de processos sintáticos aprendidos de materiais musicais; significados delineados consistem em conotações ou associações que derivam da posição e uso da música em um contexto social” (tradução da autora).

⁴⁹ Aqui evito a discussão sobre o que define o “ser mulher”, preferindo usar o “ser lida/percebida como mulher” dentro da sociedade que, a partir dessa “passabilidade”, aciona os mecanismos da dominância masculina.

⁵⁰ A autora usa a palavra *femininity* para referir-se ao “ser mulher” e suas implicações. Neste trabalho, usaremos o termo “feminilidade” quando apropriado.

feminilidade através de uma artista ou compositora, é passível de se julgar a manipulação dos significados inerentes por aquela pessoa, por termos da idéia sobre sua feminilidade”. Nesse sentido, a “prática musical genereficada, o significado musical e a experiência musical estão entrelaçados” (GREEN, 1997, p. 16).

A partir disso, Green sugere que a performance musical que se dá para o público contém elementos de *display*. O conceito propõe *display* como uma máscara metafórica, e quem a usa está ao mesmo tempo se apresentando e se escondendo. Apesar disso, o *display* não é um ato isolado, mas sim uma “troca mutualmente construída entre quem se apresenta e o espectador” (GREEN, 1997, p. 21). Há uma diferença de poder, visto que quem faz uso do *display* pode ser ativo e “seduzir” o espectador; ao mesmo que quem usa o *display* é passivo, enfraquecido pelo uso da máscara, enquanto o espectador tem o poder do olhar e a possibilidade de jogar com a máscara sob esse ponto de vista (GREEN, 1997, p. 22). Toda a atividade musical cai num espectro que vai do total ato intencional de *display* (uma dança, por exemplo) e do quase não-intencional, como quando o artista não deseja mostrar seu corpo e ao mesmo tempo busca fazer sua música (GREEN, 1997, p. 23). O *display* é, portanto, uma delineação como qualquer outra. A autora coloca, porém, que homens e mulheres passam por diferentes experiências.

Historicamente, o *display* tem sido visto como um ato feminino, ligado não só à performance musical e sua imagem como passatempo feminino, mas associado a um *display* abertamente sexual, como no *strip-tease*. Evidentemente, homens e mulheres podem atuar num *display* sexual, mas as ressonâncias simbólicas desse *display* conotam uma noção de feminilidade. Assim, tradicionalmente, quem encena o *display* é codificado como “feminino” e o espectador como “masculino” (GREEN, 1997, p. 25). Por fim, a autora coloca:

To summarise my argument: whatever their intentions and whatever the performance situation, male and female musical performers are both thrown into a world of display. But for the male performer, this contradicts his discursive position as masculine; whereas for the female performer, it affirms her discursive position as feminine. (GREEN, 1997, p. 26)⁵¹

A autora segue colocando que a feminilidade tende a ser definida como “passiva, reprodutora, cuidadosa e emocional”. Assim, passando ou não pela esfera pública, ela propõe que o ato de cantar feito por uma mulher reproduz largamente e afirma as definições sociais

⁵¹ “Para resumir o meu argumento: quaisquer que sejam suas intenções e qualquer que seja a situação da performance, artistas homens e mulheres são ambos jogados em no mundo do *display*. Mas para o artista homem, isto contradiz sua posição discursiva como masculino; enquanto que para a artista mulher, ela afirma sua posição discursiva como feminina.” (tradução da autora).

de feminilidade (GREEN, 1997, p. 27). O *display* vocal feminino, portanto, se aproximaria dessas definições de quatro maneiras. (1) O *display* envolve a construção de uma máscara metafórica, a voz é o único instrumento que não tem ligação com algo fora do corpo, visto que o corpo é o próprio instrumento. A mulher que canta está, de certa forma, afinada com seu corpo. Encarnada, mascarada e fechada no próprio corpo, ela não é uma ameaça (GREEN, 1997, p. 36). Ao mesmo tempo, possuidora de si mesma, dona do próprio corpo e com a habilidade de enfeitiçar o público, ela tem um poder indisponível para o espectador, tornando-se uma ameaça. (2) A ausência de tecnologia no ato de cantar, a fonte do som da performance permanece presa no corpo, afirma uma proximidade com a natureza a partir dessa alienação tecnológica (GREEN, 1997, p. 28). (3) A mulher que é paga para cantar, e que coloca o corpo e voz em *display* é historicamente associada à uma predadora sexual e prostituta, uma ameaça. O ato de cantar publicamente traz à tona questionamentos sobre sua vida sexual. (4) Por fim, se materializa a simbolização da preocupação materna (GREEN, 1997, p. 29), a imagem da mãe que canta para seu bebê, a perfeição materna no âmbito doméstico (GREEN, 1997, p. 36). Assim, na prática musical do ato de cantar, se reproduz a dicotomia da prostituta/madonna ou virgem a partir da conexão entre a mulher cantora pública e sua disponibilidade sexual/mulher cantora privada e o cuidado materno (GREEN, 1997, p. 28).

Nesse sentido, é interessante aplicar esses conceitos a diferentes períodos históricos, considerando as implicações em colocar-se publicamente como artista. No contexto dos colecionadores e folcloristas, entre os séculos XIX e XX, deixar-se gravar por um homem poderia ser uma exposição que acarretaria problemas (com a comunidade, com o marido...). Em outros casos, como o das mulheres cantoras de *blues*, Green coloca que elas zombavam da dualidade virgem/prostituta ao ficarem de fora disso (GREEN, 1997, p. 37). Eram construídas ao mesmo tempo como sexualmente ativas e maternas; porém enquanto Bessie Smith podia cantar livremente sobre sua sexualidade, teria isso a ver com uma ruptura no conceito ou, como é mais provável, com a sexualização da mulher negra? A mulher negra, objeto de desejo, nunca poderia ser considerada inteiramente maternal ou virgem, historicamente objetificada e explorada.

Usar os conceitos cunhados por Green como um aporte teórico pode ajudar a elucidar questões sobre os caminhos traçados por mulheres até o sucesso comercial. Nesse trabalho, o objeto é a carreira de Joan Baez, porém inúmeras mulheres passaram pelo mesmo processo ao

longo da existência da indústria musical, nos Estados Unidos e no mundo. Problematizar idéias de “pioneirismo” e “originalidade” quando se trata de trajetórias desse tipo pode ser fundamental para compreender que o relativo sucesso de cantoras mulheres ao longo da história não representa uma simples liberdade mas revela as relações de dominação presentes (GREEN, 1997, p. 50) que reforçam uma performatividade de gênero “feminina” e “passiva” e, conseqüentemente, os interesses na perpetuação de relações de gênero desiguais.

3 JOAN BAEZ: “HUMAN BEING, PACIFIST, FOLK SINGER”

É possível começar a falar da trajetória de Joan Baez de diferentes maneiras. Para esse trabalho, o objetivo não é fazer uma biografia da cantora e ativista, mas analisar o início de sua carreira levando em consideração o contexto social e político da época, bem como reflexões sobre seu repertório e sua imagem de mulher/cantora dentro da indústria musical da segunda fase do *revival*. Assim, a trajetória de Joan Baez até seu aparecimento na cena dos cafés em Boston e Cambridge começa em 1941.

Nascida em Staten Island, estado de Nova Iorque, Joan é segunda de três irmãs (a irmã mais nova, Mimi, mais tarde também seguiu a carreira musical e o ativismo). A mãe, “Big Joan”, era escocesa, criada na Igreja Episcopal; o pai, Albert Baez, mexicano criado na Igreja Metodista, era físico. Juntos, criaram as filhas sob os preceitos Quakers⁵². Devido a inúmeras transferências de postos de trabalho de Albert Baez, até 1958 a família viveu em diferentes lugares por curtos períodos. Ao longo dos anos, Joan relembrou em suas memórias e em outras entrevistas o ano vivido em Bagdá na infância, onde percebeu pela primeira vez o lugar do oprimido na sociedade (BAEZ, 1988; JOAN, 2009).

Mais tarde, de volta aos Estados Unidos e no início da adolescência, Joan ganhou uma ukelele (instrumento simples de quatro cordas) na qual aprendeu os quatro acordes básicos. Inicialmente, o repertório acompanhava os sucessos escutados o rádio, a maioria do R&B e do *blues* (JOAN, 2009). A partir desse primeiro contato com a música, Baez passou a apresentar-se em casa, para amigos e familiares, e na escola, em shows de talentos para os colegas. Em 1954, Joan vai à um show de Pete Seeger, artista que ainda sofria com os efeitos da lista negra do Macartismo, se apresentando em escolas e pequenas casas de show (HADJU, 2001). O trabalho de Pete é um dos fatores que a leva para uma busca mais profunda sobre música *folk* e outros artistas. De acordo com a própria cantora, os discos de Pete Seeger, Harry Belafonte e Odetta foram uns dos primeiros a serem escutados em casa com a família (JOAN, 2009). Dessa forma, motivada pelo novo repertório, Joan compra em 1957 seu primeiro violão *Gibson* e passa a incorporar novas canções nas apresentações para amigos e familiares, levando a música como um *hobby*.

⁵² O credo Quaker parte de princípios como o sentir Deus sem intermediários e diretamente, simplicidade, igualdade, ação social e pacifismo. Joan diz que foi na vivência quaker que incorporou preceitos de não-violência que mais tarde pautariam seu ativismo.

Em 1958, o trabalho acadêmico de Albert Baez leva a família para Massachusetts. Ao mesmo tempo, Joan se matricula na Universidade de Boston, onde não termina nem o primeiro semestre. Ao invés de frequentar as aulas, Joan marcava presença nos cafés de Cambridge, que reuniam estudantes em busca do “*cool underground hit*” da cena universitária, uma rebeldia aceitável dentro dos padrões dos anos 1950 (JOAN, 2009).

É a partir do contato com a cena musical que Baez desenvolve seu repertório. Compartilhado entre os cantores de cafés da área, o repertório consistia basicamente de baladas anglo-americanas e outros números a cargo do cantor (JOAN, 2009). Uma ronda pelos cafés em uma noite já era o bastante para observar o *set* de outros artistas e incorporar as canções em seu próprio repertório. Mais tarde, uma amiga de Joan da época de Cambridge a acusou de “roubar” números como *Silver Dagger*, *Mary Hamilton* e *John Riley* de seu repertório (HADJU, 2001). Sobre isso, Hadju (2001, p. 18) coloca:

Of course, folk music was by no means the creation of solitary artists communing with the muses; it evolved through the “folk process” of sharing and adapting songs and techniques over decades, even centuries. Joan had one foot grounded in this tradition as she began canvassing the Cambridge coffeehouses, picking up songs, finding her style, and she quickly surpassed Debbie Green.⁵³

Assim, Hadju justifica o “roubo” de repertório de outros cantores por Joan como parte da tradição do “processo folk” de adaptação e compartilhamento. Apesar do processo folk ser legítimo, é possível dizer que Joan burlou as regras tradicionais ao copiar um estilo e técnica e não adaptá-los à sua maneira. Mesmo assim, ao longo de uma carreira bem sucedida, muitos outros cantores foram acusados de cópia e falta de originalidade. Além disso, as baladas citadas pela amiga não eram de nenhuma maneira exclusivas ou desconhecidas, sendo possível que Joan também as tivesse ouvido na voz de outros artistas.

De qualquer forma, Joan fez opções dentro da gama de canções com as quais teve contato. No capítulo anterior, vimos como boa parte do repertório era de baladas sobre mulheres, carregando fortes estereótipos e uma representação marcada por relações de dominação masculina. Porém, de que maneira foi construído esse repertório por Joan Baez como artista e mulher e como ele se relaciona com a imagem criada sobre si mesma?

Ao longo dos anos, Baez deu algumas declarações contraditórias sobre a escolha de canções no início da carreira. Inicialmente, na famosa entrevista *Sybil with Guitar* da revista

⁵³ “Claro, a música *folk* não era de modo algum a criação de artistas solitários em comunhão com as musas; ela evoluiu através do “processo *folk*” de partilhar e adaptar canções e técnicas ao longo de décadas, mesmo séculos. Joan tinha um pé firme nesta tradição quando ela começou a angariar os cafés de Cambridge, adquirindo músicas, encontrando seu estilo, e ela rapidamente ultrapassou Debbie Green.” (tradução da autora).

Time, da qual foi capa em novembro de 1962, Joan citou “I don’t care very much about where a song came from or why - or even what it says. All I care about is how it sounds and the feeling in it”⁵⁴ (SYBIL, 1962 apud DE TOURK e POULIN, p. 223). Outra declaração enfatizou o desinteresse em qualquer reflexão sobre o repertório

“It’s as if there were a mysterious string in me, if something I hear plucks that string, then I’ll sing that song. The whole process must be instinctual. I have to admit that when people talk about the history of a song, I usually get somewhat bored. Sometimes I do wonder where a certain song came from and what it means beyond what the lyrics say. Yet this aspect of folk music has always been so secondary to me”. (HADJU, 2001, p. 19).⁵⁵

A cantora ainda comentou ter comprado todos os volumes da revista *Sing Out!*, buscando aprender mais sobre a história da música, mas afirmou não ter lido nenhum, considerando-se preguiçosa (HADJU, 2001).

Assim, o processo de construção repertório seria instintivo e concorda com declarações anteriores, quando a cantora diz que não se importava com o significado ou a história das baladas. Essas declarações, porém, entram em conflito com falas posteriores. Em suas memórias, Joan cita que “the melodic, repetitive songs of love forsaken spoke to my young and fragile heart, and I would sometimes get so carried away with a song that I wept while trying to learn it”⁵⁶ (BAEZ, 1988, p. 50). Mais tarde, Joan deu importância para uma tristeza fundamental e necessária para sentir-se atraída pela carga de amor, morte e beleza presente nas baladas (JOAN, 2009).

É possível que num primeiro momento, a cantora não tenha valorizado a música *folk* enquanto construção e herança cultural anglo-americana, daí o desinteresse pela história. O que se percebe em declarações posteriores é a idéia de aproximação com o repertório e com a tradição musical (mesmo que para isso tenha-se que “mudar” a história original) num âmbito pessoal. Um sentimento de pertencimento ao *folk revival* como movimento oriundo da música tradicional e não somente um gênero ou tipo de música corrente do período. Dessa forma, Joan se apropria do discurso construído em torno do *revival* não só como movimento musical,

⁵⁴ “Eu não me importo muito com de onde veio uma música ou o porquê - ou mesmo o que ela diz. Tudo que me importa é como ela soa e o sentimento nela” (tradução da autora).

⁵⁵ “É como se houvesse uma corda misteriosa em mim, se algo que eu toca aquela corda, então eu vou cantar essa música. Todo o processo deve ser instintivo. Eu tenho que admitir que quando as pessoas falam sobre a história de uma canção, eu costumo ficar um pouco entediada. Às vezes eu me pergunto de onde uma determinada canção veio e o que isso significa para além do que diz a letra. No entanto, este aspecto da música *folk* tem sido sempre tão secundário para mim “. (tradução da autora).

⁵⁶ “As melódicas e repetitivas canções de amor abandonado falavam com meu coração jovem e frágil, e algumas vezes eu me deixa levar tanto por uma música que chorava ao tentar aprendê-la” (tradução da autora).

mas influente nos movimentos sociais e políticos da época, construído a partir do final da década de 1960. Como principal expoente desse período, é compreensível essa posterior aproximação e construção de uma relação mais profunda com o material musical do seu repertório inicial.

É esse repertório compartilhado, já analisado no capítulo anterior desde trabalho, que constituía parte do *set* da cantora nos cafés da área entre Boston e Cambridge. Já em 1958, Baez tinha duas apresentações fixas semanais no famoso café Club 47. Inicialmente, o público era modesto: família, amigos e estudantes da redondeza que buscavam integração na cena universitária dos cafés e da música. O sucesso comercial do Kingston Trio com a balada Tom Dooley em 1958 traz a atenção da indústria musical (e de empresários famosos como Albert Grossman, que agenciava Odetta e, mais tarde, Bob Dylan e Peter, Paul and Mary) e, lentamente, da mídia para o surgimento de um novo *revival* da música *folk*.

Conhecida na região e criando contatos com outros artistas, Joan grava seu primeiro álbum em parceria com outros cantores, *Folksingers 'Round Harvard Square*⁵⁷ (1959), divulgado localmente, impulsionando sua carreira e aumentando. No mesmo ano, convidada pelo cantor Bob Gibson, Joan aparece pela primeira vez no *Newport Folk Festival* e é introduzida no cenário nacional.

A aparição no *Newport Folk Festival* é emblemática pois, fora do programa do festival e uma surpresa para a imprensa e o público, Baez canta dois duetos religiosos com Bob Gibson: *Virgin Mary* e *We Are Crossing Jordan River*. A partir daí, seriam anos para desfazer a imagem da “Virgem Maria” e “Madonna” construída ao redor de sua carreira (BAEZ, 1988, p. 60). A primeira apresentação, sob chuva e de pés descalços, pautaria o discurso sobre sua música e trajetória seguida ao “debut evangélico” (HADJU, 2001).

A partir daí, entre 1960 e 1962, Baez lança 4 discos e desponta como a “Rainha do Folk” no cenário nacional. O seu primeiro disco solo, em 1960, ainda hoje é o álbum de *folk* mais popular gravado por uma mulher (PENDLE, 2001, p. 401), ganhando o disco de ouro (quinhentas mil cópias vendidas, um número estrondoso para qualquer álbum de música *folk*), bem como seu segundo álbum solo, de 1961. Porém, o que impulsiona esse sucesso comercial? Muito antes do surgimento da segunda fase do *revival* enquanto nicho comercial e

⁵⁷ O álbum foi gravado em Boston na casa de um entusiasta da música e contava com 18 faixas entre solos e duetos dos cantores Joan Baez, Ted Alevizos e Bill Wood. É desse disco as gravações de Baez para as canções *Virgin Mary* e *Banks of Ohio*.

movimento musical, a cantora Susan Reed fazia sucesso em casas de show de Nova Iorque ao cantar baladas acompanhada da harpa. Em 1945, Revista Life considerou-a “ingênua e intrigante” (COHEN, 2002, p. 52).

Seria a descoberta de um nicho de mercado para cantoras *folk* jovens, assim como foi para as mulheres que cantavam *blues* e que encontraram espaço nas gravadoras do norte dos Estados Unidos nos anos 1920 (COHEN, 2002)? Além disso, existiam outras mulheres na cena *folk* nacional. A mais proeminente, Carolyn Hester, do Texas, era a grande esperança da gravadora Columbia no início da década de 1960. Embora a gravadora tenha tentado buscar um contrato com Baez, a cantora preferiu um selo menos comercial, optando por uma gravadora menor com uma tradição na música clássica, a Vanguard (HADJU, 2001, p. 32). O diretor da Columbia, John Hammond, deixou expresso que deveria-se contatar Hester ou Baez, e não as duas pois eram similares (HADJU, 2001, p. 57). Em realidade, tanto em aparência como em estilo musical as duas cantoras não se assemelhavam: aí está a falta de espaço na indústria musical. Investir pesado em duas cantoras *folk* jovens era arriscado, jamais as duas poderiam coexistir sob a mesma gravadora. A cantora Judy Collins, por outro lado, foi uma aposta da gravadora Elektra em busca do mercado dominado por Baez (COHEN, 2002, p. 188). Outra vez, o espaço das mulheres veio reduzido, em contraposição a um modelo já definido (no caso, o de Joan Baez) ou em busca do mesmo público⁵⁸.

As razões para a crescente popularidade de Baez entre 1959 e 1962 passam por diferentes esferas, da sua música à aparência (ou dos significados inerentes aos delineados). Muitos atribuem o sucesso comercial de Baez a uma característica considerada “incomum”: enquanto a maioria das cantoras mulheres apenas acompanhava a voz no violão, Baez dedilhava e mostrava-se uma violonista habilidosa (JOAN, 2009). Por si só, esse motivo já denota o machismo da indústria musical, o estilo “incomum” de Joan era somente a suposta ideia de que as mulheres seriam instrumentistas menos talentosas que os homens e, por isso, deveriam fazer maior uso da voz. Joan, ao dedilhar o violão e ainda impressionar com o vibrato e a voz soprano, discordava da máxima da superioridade masculina como instrumentistas. A voz, como já colocou Green (1997), é o maior instrumento da mulher, de forma que é possível vê-la fechada e enclausurada em seu corpo, o próprio instrumento.

⁵⁸ Foi criada na mídia da época uma idéia de rivalidade entre as “*Folk Queens*” do período, justamente pelas cantoras da época sentirem que não havia espaço para “outra” Joan Baez. Carolyn Hester, ao saber da revista Time de 1962 com Baez na capa afirmou ter sentido que sua vida “estava mudada ou acabada” (COHEN, 2002, p. 189).

Assim, ao longo de sua carreira, sua voz seria valorizada e distinguida (assim como a de outras mulheres artistas) em detrimento de suas habilidades como instrumentista. Ainda de acordo com Green (1997), a voz fornece informações sobre o perpetuador, participando da construção de delineações de gênero. Dessa forma, a voz de Joan era associada diretamente à sua feminilidade construída.

Mesmo autores como Cohen e Hadju não conseguem desvincular o sucesso de Baez de suas afirmações de feminilidade: her amazing popularity was due not only to her lovely voice but also to her simple beauty, with her straight hair and penchant for performing shoeless, that challenged the ultrafeminine look of the 1950s⁵⁹. (COHEN, 2006, p. 138). O segundo coloca:

For young women, Joan's ascetic grace and brooding musical performance appeared to serve as an antidote to the era's sexualized, glamorized formula for feminine celebrity. She was the negative image of Marilyn Monroe: thin, dark, strong, smart, virtuous - still, young and attractive to men⁶⁰. (HADJU, 2001, p. 61)

Assim, os dois autores atribuem o sucesso de Joan à simplicidade e à aparência supostamente desafiadora de um padrão de beleza da década anterior. Porém, de que maneira o padrão de beleza é desafiado quando a própria Joan é colocada como um objeto de desejo em oposição à outro (na teoria, mais sexualizado)? A oposição à figura de Marilyn Monroe não a protege do olhar masculino e da exposição. Hadju ainda cita ares de independência e força, porém o ato de cantar em público combinado com o repertório tradicional de baladas que narram histórias de mulheres abandonadas e desprotegidas, sempre ligadas ao masculino ou a uma linhagem paterna (muitas cantadas em primeira pessoa por Joan) reforçava a ideia de fragilidade. Além disso, a ideia de mistério sexualizava ainda mais a imagem de Baez (HADJU, 2001, p. 21), a aura densa de suas apresentações e sua seriedade a colocavam como inatingível. No caso de Mary Travers, do grupo Peter, Paul and Mary, agenciados pelo empresário Albert Grossman, o mistério era intencional. Peter Yarrow lembra que, inicialmente, Grossman pediu que Mary não falasse em público para manter sua “mística”, visto que era o “objeto sexual para o homem universitário” (COHEN, 2002).

⁵⁹ “Sua incrível popularidade foi devido não só à sua adorável voz, mas também a sua beleza simples, com seu cabelo longo e propensão para apresentar-se descalça, que desafiou a aparência ultrafeminino da década de 1950” (tradução da autora).

⁶⁰ “Para as mulheres jovens, a graça ascética e performance musical pensativa de Joan apareceu para servir como antídoto para a fórmula sexualizada e glamourizada para celebridades femininas da época. Ela era a imagem negativa de Marilyn Monroe: magra, escura, forte, inteligente, virtuosa -, ainda assim, jovem e atraente para os homens.” (tradução da autora).

A voz e a aparência de Joan nos palcos indicavam uma vulnerabilidade, sugerindo que o ato de cantar seria uma bravura (HADJU, 2001, p. 20). Nesse sentido, a bravura está no uso da voz como instrumento e do corpo em exposição que, como afirma Green (1997), coloca a disponibilidade e sexualidade em xeque. Embora alguns autores citem o material de estúdio de Joan como livre de qualquer apelo sexual que ela poderia ter ao vivo (HADJU, 2001, p. 62), é impossível dissociar o “senso de proteção” que a cantora despertava no homens de seu repertório de baladas de amores perdidos. A própria imagem da virgem era um “apelo sexual psicologicamente reverso” (HADJU, 2001, p. 62), uma mulher que precisa de proteção e é inatingível, mas ao mesmo tempo provoca desejo. A atratividade sexual não é de propriedade da cantora, mas sim construída ao seu redor, parte do significado delineado de sua música (GREEN, 1997, p. 39).

A famosa reportagem que rendeu a Baez a capa da revista *Time* em 1962, enquanto assinalava aspectos econômicos do *revival* e colocava Joan como fora do eixo comercial e do *showbusiness*, também inferia sobre seu sucesso relacionado à sua aparência. O anticomercialismo de Joan era comprovado pelo distanciamento de grupos como Kingston Trio, bem como suas roupas e maneiras simples. A simplicidade e a “voz de mãe” (aproximando-a da idéia de Green de a mulher que canta lembra a mãe no âmbito doméstico) não a impediam de atrair os garotos “mesmo que seu guarda roupa não encha uma caixa de chapéu” (SYBIL, 1962 apud DE TURK, POULIN, 1967).

Considerando que os significados inerentes da música mudam como toda a experiência musical, Green (1997) coloca que os significados delineados afetam o discurso, que afeta a percepção da própria música (significados inerentes). Nesse sentido, ao ouvir o repertório tradicional na voz de Baez, se pode criar a associação da figura da mulher nas baladas com a figura da cantora, a imagem de Joan afetando a percepção de sua música. Assim, como nas baladas tradicionais, e usando a idéia de Cook (1994) da dualidade presente nessas canções, a própria Joan Baez replicava o estereótipo de passividade ao ser associada às personagens das baladas e ao mesmo tempo, o ato de cantar a coloca dentro da dicotomia *anjo-virgem* vinda de sua imagem e *demônio-puta* relacionada ao ato de cantar como mulher e expor-se ao olhar do público.

As construções ao redor de sua performance musical, repertório e aparência, influenciaram a própria Joan Baez no que diz respeito às idéias que tinha sobre si mesma no

início de sua carreira e a influência da mídia na abordagem com o público, já levantado em diferentes ocasiões ao longo dos anos. Inicialmente, referindo-se ao período em que aprendia e trocava baladas com as colegas de faculdade, cita uma identificação com as personagens das baladas ao dizer que eram as “três donzelas” de *Come All Ye Fair and Tender Maidens*, relacionando as próprias descobertas e desilusões amorosas com os avisos às donzelas trazidos na balada (BAEZ, 1988). Mais tarde, em 1979, Joan comporia uma música sobre o primeiro namorado, Michael, narrando sua história e revisitando a identificação com as baladas, citando-as para caracterizar a si mesma e Michael como em: “Porque ela era *Mary Hamilton*; e amante de *John Riley*; e a *Maid of Constant Sorrow*; e mãe do condenado *Geordie*” (ver Anexos).

A cantora cita também que, no início, não havia exatamente uma *persona* no palco, porém que a idéia de proteção, de uma máscara (em relação ao display, como proposto por Green) foi logo incorporada no sentido de “separar o que eles acham que eu sou do que eu realmente sou” (JOAN, 2009). O display do artista, a sensação de exposição sentida por ele mesmo e pelo público o coloca em uma posição na qual quem o vê, imagina que o conhece (GREEN, 1997). Assim, o artista manipula seu display e Baez, portanto, separa a visão da mídia e do público de sua visão própria.

A construção da figura da “Rainha do Folk”, portanto, passa pela legitimação de Baez do discurso criado pela mídia. Dessa forma, a cantora se vê, dentro do *revival*, como um símbolo da contracultura: “My mere existence as a rebellious, barefooted, antiestablishment young girl functioning almost totally out of the context of commercial music and attaining such widespread notoriety designated me as counterculture heroine⁶¹ (BAEZ, 1988, p. 72). Além disso, manter a imagem anti-comercial e em defesa do tradicional era fundamental para conquistar os amantes da música *folk*:

Before I turned into a snob and learned to look down upon all commercial folk music as bastardized and unholy, I loved the Kingston Trio. When I became one of the leading practitioners of “pure folk”, I still loved them, but kept their albums stuffed at the back of the rack.⁶² (BAEZ, 1988, p. 49)

⁶¹ “Minha mera existência como uma rebelde, descalça, jovem garota antiestablishment funcionando quase totalmente fora do contexto da música comercial e alcançando tal notoriedade me designou como heroína da contracultura” (tradução da autora).

⁶² “Antes de eu me transformar em uma esnobe e aprender a desdenhar de toda a música *folk* comercial como bastarda e profana, eu amava o Kingston Trio. Quando eu me tornei uma das principais praticantes do “*folk* puro”, eu ainda os amava, mas mantive seus álbuns escondidos no fundo da estante.” (tradução da autora).

O conflito interno que compreendia os “pensamentos irresistíveis sobre a fama” e o medo de “ficar presa na máquina do comercialismo” (JOAN, 2009) como o Kingston Trio denotam a preocupação de Joan em satisfazer uma tradição *folk* e não lucrar às suas custas, mesmo que desinteressada em suas origens ou significado.

Por fim, havia a imagem de pureza, da madonna virgem associada à aparição no *Newport Folk Festival* e ao repertório tradicional, inicialmente limitadora. Apesar disso, Baez sentia a necessidade da proteção que ela lhe dava (BAEZ, 1988, p. 64).

“Based on everything I had been led to believe about the music business, I could only go so far, because my image was [one] of innocence and purity (...) I was not about to change it, because I took that image very seriously, to the point of being obnoxious. I remember thinking, when people compared me and my image to the Virgin Mary, ‘That sounds good to me. Hey - that took her pretty far.’”⁶³ (HADJU, 2001, p. 61).

A idéia de perder a relação criada com um ícone tão emblemático não estava nos planos da cantora e após uma temporada de shows noturnos no Gate of Horn, casa de shows em Chicago, essa possibilidade ficava mais distante:

“I spent two weeks at The Gate of Horn baffled, flattered and terrified by what appeared to be dazzling success just within reach. Within me the demons engaged in a riotous dance, coaxing me with the soft light, the maleness around me, the overt sexuality that erupted as inhibitions were anesthetized by alcohol. I knew only that at age eighteen, I was not cut out for the cocktail crowd. I needed my academic, rebellious coffee-drinking admirers who listened single-mindedly to their madonna, and dared not to touch her.”⁶⁴ (BAEZ, 1988, p. 59)

Embora para Joan a sexualização e objetificação acontecesse nos dois âmbitos, a abertura para os comportamentos masculinos “predatórios” que um clube noturno como o Gate of Horn possibilitava era desagradável e transmitia insegurança para a cantora. No âmbito universitário, a imagem da “virgem intocável” porém ainda desejada dava espaço para que a própria Joan controlasse sua sexualidade.

Assim, o *timing* de Joan é perfeito para uma a indústria musical que começava a perceber o *revival* como uma possibilidade de lucro. Joan representava a tradição *folk* e, ao mesmo tempo, refletia a sua própria geração que não conhecia nem estava interessada nessa

⁶³ “Com base em tudo o que eu tinha sido levada a acreditar sobre o negócio da música, eu só poderia ir até certo ponto, porque a minha imagem era de inocência e pureza (...) Eu não estava prestes a mudar isso, porque eu levava isso muito a sério a ponto de ser desagradável. Lembro-me de pensar, quando as pessoas me comparavam à Virgem Maria 'Isso parece bom pra mim. Hey - isso a levou muito longe ‘.’” (tradução da autora).

⁶⁴ “Eu passei duas semanas no Gate of Horn perplexa, lisonjeada e aterrorizada com o que parecia ser um sucesso deslumbrante quase ao meu alcance. Dentro de mim os demônios envolviam-se em uma dança desenfreada, persuadindo-me com a luz suave, a masculinidade ao meu redor, a sexualidade explícita que irrompia na medida em que inibições eram anestesiados pelo álcool. Eu só sabia que aos dezoito anos, eu não era talhada para a turma do cocktail. Eu precisava de meus acadêmicos, bebedores de café rebeldes admiradores que ouviam única e exclusivamente à sua madonna, e não se atreviam a tocá-la.” (tradução da autora).

tradição (HADJU, 2001). Atraindo um público diverso entre entusiastas da música “pura” que nela viam um reduto do tradicional e estudantes universitários que buscavam a rebelião segura e não ameaçadora do *folk* e da cena musical dos cafés, a consolidação de sua carreira e de sua imagem como “Rainha do Folk” estava ligada a um conjunto de fatores. O repertório tradicional, repleto de mulheres e seus infortúnios, relacionava-se com sua imagem no palco, associado à sua voz distinta, ar misterioso e aparência simples. Ligada ao repertório, Joan simbolizava o *revival* de todas as maneiras: uma jovem mulher da nova geração que personificava a donzela e cantava sobre amor. A imagem da virgem ainda encontra a contradição da mulher que canta. A madonna, a donzela, se coloca exposta no ato de cantar, e aí justifica ser objeto de desejo e de questionamento sobre sua disponibilidade sexual. Joan, em sua exposição, não oferece ameaça. É objeto de desejo e ao mesmo tempo é associada à mãe, à natureza. O repertório tradicional protege sua imagem de pureza que poderia estar ameaçado por sua exposição e performance no ato de cantar. Nesse sentido, a dicotomia prostituta/madonna nunca se encerra e, por estar relacionada à imagem de seu repertório, Joan está presa nela.

As baladas tradicionais são o repertório dos shows e discos de Baez até 1963. Ao mesmo tempo, começa a surgir uma maior comunicação e entre o movimento pelos Direitos Civis e o *Folk Revival*, com os hinos de protesto emergindo como símbolo da união entre a música e os movimentos sociais. Nesse contexto, Baez tinha um histórico de convicções políticas que não encontrou espaço de enunciação nos primeiros anos de sua carreira. Pacifista, discutindo o conceito da não-violência desde cedo na vivência Quaker, Baez ouviu Dr. Martin Luther King falar pela primeira vez aos 17 anos⁶⁵. Aos 16, já havia se recusado a participar de um treinamento anti-bomba nuclear na escola, afirmando que servia somente para aterrorizar os estudantes e as famílias.

Mesmo assim, imagem etérea da cantora “conjurava o místico e o passado, mas raramente o aqui e o agora. Ela era a imagem da passividade e não do ativismo” (HADJU, 2001, p. 142). O próprio fato de Baez não se interessar sobre o conteúdo das baladas, pelo menos inicialmente, mostra que, para a cantora, o repertório tradicional seria desprovido de qualquer ligação política. A realidade que está nas baladas, portanto, não intersecciona com a da época. Embora as baladas fossem densas, tivessem a atenção do público e a seriedade da

⁶⁵No final da década de 1960, Baez seria aliada de Luther King no trabalho de integração das escolas segregadas no Sul dos Estados Unidos.

cantora, seu conteúdo nunca foi questionado. Sob a proteção da idéia de um folclore e uma música tradicional, se deixava de questionar a possibilidade das baladas trazerem visões estereotipadas, generalizadas e desumanas das mulheres e de suas experiências. Assim, as práticas e os discursos presentes nessas canções, ao longo da história, foram naturalizados em nome da “tradição”.

Mesmo antes do contato com a música de protesto, Baez já havia se apresentado em universidades negras no Sul dos EUA em 1962, incorporando alguns hinos espirituais do movimento como *Amazing Grace* e *We Shall Overcome* (BAEZ, 1988, p. 103; COHEN, 2006). Além disso, seus shows também contavam com alguns números menos sérios, interpretações parodiadas de músicas populares (BAEZ, 1988). Apesar disso, a crítica passa a ver sua performance de canções não engajadas como mecânica (HADJU, 2001, p. 143). Richard Fariña, seu cunhado, escreveu sobre esse período de inquietação:

“As much as any of the young people who looked to her for guidance, she was, at the time, bewildered and confused by the lack of official response to the protesting college voices. She had very little material to help her. At one point she was enough concerned about the content of her repertoire to consider abandoning public appearances until she had something more substantial to offer. Traditional ballads, ethnic music from one culture or another were not satisfactory for someone whose conception of folk singing extended so far beyond an adequate rendering.”⁶⁶ (FARIÑA, 1967, p. 253)

A partir daí, abre-se espaço para a busca de novas adições ao repertório de músicas tradicionais. A revista *Broadside* trazia mensalmente composições de novos artistas, os *singer-songwriters* (cantores-compositores), expoentes da música de protesto, mas Joan era reticente⁶⁷ (HADJU, 2001, p. 144). É ao conhecer Bob Dylan, cantor-compositor dos cafés do Greenwich Village, em 1963 que Baez sente a “música que está faltando” e a “ligação entre a música e a política”. Assim, Dylan e suas composições famosas que serviram de tema para o movimento dos Direitos Civis como *With God On Our Side*, um apanhado da história estadunidense que apelava para a mensagem anti-guerra e *Death of Emmet Till*, uma das várias canções que Dylan escreveu sobre crimes contra negros nos EUA, fazem o elo entre o *revival* e a situação política nacional.

⁶⁶ “Tanto quanto qualquer um dos jovens que olhavam para ela em busca de orientação, ela estava, na época, perplexa e confusa com a falta de resposta oficial às vozes protestantes dos universitários. Ela tinha pouco material para ajudá-la. Em um ponto ela estava tão preocupada com o conteúdo do seu repertório para considerar abandonar aparições públicas até que ela tivesse algo mais substancial para oferecer. Baladas tradicionais, música étnica de uma cultura ou de outra não foram satisfatórias para alguém cuja concepção de cantar *folk* estendeu muito além de uma interpretação adequada.” (tradução da autora).

⁶⁷ No seu quarto disco, *In Concert Part 2* de 1962, Joan canta sua primeira música de protesto, afirmando que soava suave, embora não protestasse suavemente. A canção, *What Have They Done to the Rain*, era sobre os resíduos dos testes nucleares realizados na atmosfera, de Malvina Reynolds.

Embora conhecido na cena nova-iorquina, Dylan era um anônimo no cenário nacional, apesar de um contrato com a gravadora Columbia e de ser agenciado pelo astuto Albert Grossman. Sobre a relação de Baez e Dylan muito já foi escrito por biógrafos e jornalistas a respeito da relação de sua relação amorosa e do nível de interesse de cada um na relação como possibilidade de ganho profissional. O que se pode realmente considerar é que, movida pelas composições poderosas de Dylan (que poucos anos mais tarde distanciou-se completamente da música de protesto), Baez sentiu que sua já consolidada carreira e imagem como cantora poderiam abrir portas para a mensagem de Dylan para o grande público. Assim, convidando para participar de seus shows, que na época já reuniam um público de 50 mil pessoas, Baez via-se como porta-voz da mensagem não-violenta e de reflexão nas canções de protesto de Dylan (BAEZ, 1988), afirmando que Dylan era o compositor, ela a cantora (JOAN, 2009). Inicialmente, a cantora cita um desinteresse do público em conjugar o gosto pela música *folk* com a questão política do momento, colocando que o público dos seus shows vinha para ouvir a “virgem Maria intocada”, e não Bob Dylan (JOAN, 2009). A insistência de Baez na música de protesto, não só de Dylan como de outros compositores, além dos hinos do movimento por Direitos Civis, abriram as portas para sua entrada definitiva nos movimentos sociais e ativismo social e político. Sobre o período, Baez coloca:

“I continued to appear in bare feet, usually wearing a simple dress and necklace. My hair was very long now, and straight, and the bangs grown out completely. The effect was biblical but gloomy. I stood hunched over the guitar, a vocal coach’s nightmare, still singing many of the soft ballads, but adding the songs and spirit of the civil rights movement: “Amazing Grace,” “Swing Low,” “Oh, Freedom,” and the anthem “We Shall Overcome.” I also added the sweet antinuclear song by Malvina Reynolds, “What Have They Done to the Rain?,” “Joe Hill” became a favorite, along with the Dylan gems.”⁶⁸ (BAEZ, 1988, p. 115)

A cantora, a partir dessa aproximação da música de protesto e dos movimentos sociais, encontra, em sua visão, um propósito para sua música. Outros artistas do período como Peter, Paul and Mary, Judy Collins, Phil Ochs, além de ativistas antigos como Pete Seeger, uniram a música com a política no auge do movimento por Direitos Civis. Essa intersecção não passou despercebida. Ao participarem da famosa Marcha de Washington, em 1963, Baez e Dylan foram criticados por “não entenderem a idéia do movimento” e estarem se “aproveitando” da

⁶⁸ “Eu continuei aparecendo com os pés descalços, geralmente usando um vestido simples e colar. Meu cabelo estava muito longo agora, e reto, e a franja completamente crescida. O efeito era bíblico, mas sombrio. Eu ficava debruçada sobre a guitarra, o pesadelo de um treinador vocal, ainda cantando muitas das baladas suaves, mas acrescentando as canções e espírito do movimento dos direitos civis: "Amazing Grace", "Swing Low", "Oh, Freedom", e o hino "We Shall Overcome". Eu também acrescentei a doce canção antinuclear de Malvina Reynolds, "What Have They Done to the Rain?", "Joe Hill" se tornou uma favorita, juntamente com as preciosas de Dylan,” (tradução da autora).

causa em benefício pessoal (HADJU, 2001, p. 183). O comprometimento de Baez com outras causas, como a liberdade de expressão universitária e, ao longo da carreira, com inúmeras outras causas sociais (movimento anti-guerra, luta por direitos humanos, LGBT e causas humanitárias internacionais), sugere que convicções próprias moviam a cantora em detrimento de ganhos pessoais.

Porém, como Baez consegue fazer a transição para um repertório engajado considerando a imagem de passividade que consolidou sua carreira como cantora no *folk revival*? Inicialmente, as convicções pessoais e políticas da cantora a colocam em uma posição de busca por um “propósito”. Em uma entrevista de 1967, disse que se tivesse que atribuir a si mesma três rótulos, o primeiro seria “ser humano”, o segundo seria “pacifista” e o terceiro seria “cantora *folk*” (JOAN, 2009). Baez, além de não se identificar com rótulos de gênero (jamais afirma ser mulher), segue a pauta da questão racial, afirmando sua condição humana como determinante. O fato de ser cantora é apenas veículo para a mensagem que deseja passar ao público. É possível também que Baez tenha sentido a imagem da madonna como um distanciamento do público e, considerando que o movimento dos Direitos Civis teve êxito em usar a música como parte da ação coletiva nos protestos e eventos, a linha entre compositor, cantor e público era tênue (ROY, 2010) e pode ter beneficiado Baez numa relação mais próxima dos jovens e do público em geral. A pureza e o mistério da madonna tem um prazo de validade, um tempo de encantamento. Baez soube transitar entre a música de protesto e as baladas para manter sua imagem como ativista e como cantora intactas.

Além disso, a maioria das lideranças das organizações estudantis e pró-Direitos Civis era masculina, enquanto que no âmbito local a ação das mulheres era mais proeminente. Assim, Joan Baez teve, como mulher e ativista, uma posição privilegiada para expressar sua opinião política por ter uma carreira consolidada como cantora, ao mesmo tempo que as mulheres eram invisibilizadas dentro das organizações (DONALDSON, 2011). É provável que, se Joan expressasse as mesmas opiniões logo no início de sua trajetória, teria sido silenciada (por outros artistas, pela mídia, etc). O espaço conquistado como cantora deu margem para que Joan pudesse introduzir a mensagem que gostaria de passar para o público (contida na música de protesto de Dylan, entre outros). Um questionamento possível seria qual a posição das mulheres dentro dos movimentos sociais (muitas pioneiras do Women’s Movement) sobre o espaço de Joan Baez no movimento? Teria a proeminência da cantora sido

questionada, considerando sua imagem e um repertório de baladas que reforça a dominação masculina ou mais uma vez o discurso das baladas foi naturalizado?

Envolvendo-se com a causa dos Direitos Civis, apesar da crescente intersecção entre música e movimentos sociais, Baez foi ousada, o que poderia manchar sua imagem de madonna para o público. Porém, Hadju (2001, p. 213) coloca que “at the same time, as Baez risked losing much of her audience by taking political actions considered radical, Dylan provided her (...) a boost to her public image. How cold and fearsome could she be, if she was so involved in a romance with that kid folksinger?”⁶⁹ Enquanto a política radical e “agressiva” de Baez poderia afastar o público que se identificava somente com seu repertório não engajado e sua postura passiva, a associação com Dylan oferecia um abrandamento dessas condições, possibilitando que Baez transitasse entre a imagem da madonna e da ativista política. Se Baez abandonasse o repertório tradicional e optasse somente pela música de protesto, a postura política e o fato de expor-se como cantora e ativista somente contribuiria para questionar sua pureza e a imagem da madonna. A idéia de Dylan como uma válvula de escape de uma imagem mais poderosa e assertiva só afirma a necessidade do público, da mídia e da própria Baez de manterem a mãe, a santa, a mulher misteriosa, a “Rainha do Folk”, intocada, ao mesmo tempo que envolvida numa causa com ampla aceitação da sociedade.

Após a fragmentação do movimento pelos Direitos Civis, a partir de 1965, e a emergência de outras pautas como a anti-guerra e o Women’s Movement, Joan Baez foca seu ativismo na resistência ao recrutamento compulsório, motivada pelo seu pacifismo. O Women’s Movement não era uma opção viável para Baez justamente pela crença da cantora numa “condição humana” geral e não de sua posição como mulher na sociedade. Além disso, a esquerda via (e ainda vê) com maus olhos a ação das mulheres e, considerando o contexto estadunidense, o movimento de mulheres que se organizava era majoritariamente branco e de classe média, invisibilizando a experiência das mulheres negras e latinas, que buscaram se organizar de forma autônoma. Baez focou seu ativismo nos direitos humanos e na não-violência, causas aceitas no meio universitário e em certos estratos da mídia. Assim, por muitos anos a cantora foi acompanhada da imagem da madonna, assentada num repertório de

⁶⁹ “Ao mesmo tempo, na medida em que Baez arriscou perder muito do seu público por optar por ações políticas consideradas radicais, Dylan deu a ela (...) um impulso em sua imagem pública. Quão o fria e temível ela poderia ser, se ela estava tão envolvida em um romance com aquele menino cantor?” (tradução da autora).

folk tradicional, que a prendia em uma imagem de passividade, contrastando com uma postura ativista após a consolidação da carreira. A partir disso, o foco é, pouco a pouco, desvencilhar-se da dicotomia madonna/prostituta que marca sua trajetória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou relacionar a música *folk* à questão de gênero, analisando os fatores que possibilitaram a ascensão da cantora Joan Baez à fama e a consolidação de sua carreira como expoente do *Folk Revival*, bem como sua relação com um repertório de baladas tradicionais e seu posterior envolvimento com a música de protesto e o ativismo político. Assim, a pesquisa surgiu de um profundo interesse pessoal na biografia e na música da cantora a partir de um contato inicial com o *Folk Revival* e o movimento por Direitos Civis nos Estados Unidos. A escolha de Joan Baez foi pautada pela influência da cantora tanto na música quanto nos movimentos sociais da década de 1960 e além. Enquanto o contexto geral já foi estudado, bem como ativistas e artistas do período, retomar a questão sob uma perspectiva de gênero a partir da trajetória de uma cantora que transitava entre as duas esferas (a da música e dos movimentos sociais), é explorar o campo a partir de um novo olhar. Os questionamentos surgiram lentamente, analisando como gênero influencia a trajetória de uma mulher cantora que se envolve com uma agenda política.

A partir disso, no primeiro capítulo busquei situar o momento na música e política, como se estruturaram as fases do *revival*, paralelamente a uma associação com a Velha e Nova Esquerda estadunidense. De início envolvido com o movimento sindical, o *revival* passa por um interregno conservador, para mais tarde ressurgir sob o olhar atento da indústria musical e uma mescla entre música tradicional e nova música de protesto. Dessa forma, a segunda fase do *revival* emerge em união com o movimento dos Direitos Civis, fornecendo hinos, vozes, canções e ativistas, como é o caso de Baez. Gradualmente, o movimento principal se fragmenta, porém o movimento de mulheres que surge dessa fragmentação é branco e de classe média, muito distanciado da idéia inicial de superação de fronteiras de preconceito racial e pouco aceito pela sociedade. Joan Baez optaria por focar-se no ativismo pacifista e contra a Guerra do Vietnã, com a premissa de que a humanidade não é divisível, e que as pautas deveriam ser generalizadas.

Avançando para o segundo capítulo, uma análise das baladas do repertório inicial da cantora comprovam uma representação engessada das mulheres. Estereótipos como a mulher guerreira, a donzela, todas à mercê de pais, irmãos e maridos dão pouco espaço para desafiar a idéia forçada de passividade. Nesse mesmo capítulo, introduzo a proposta teórica de Lucy Green, que sugere que a performance feminina, por conter elementos de *display*, afirma idéias

do patriarcado sobre a feminilidade. Assim, a sedutora posse do próprio corpo, associação com a terra e natureza, a suposição da disponibilidade sexual e simbolização do canto materno são as idéias que pautam os discursos sobre as mulheres e sua arte.

O terceiro capítulo, portanto, é uma tentativa de conjugar essas teorias e o momento analisado e relacioná-los à figura de Joan Baez como cantora. A partir disso, pude concluir que o sucesso de Joan Baez e a rápida ascensão na indústria musical estavam diretamente ligados a uma associação da cantora ao repertório tradicional e ao mesmo tempo um discurso de despreocupação com essa tradição, além da busca da indústria musical e do público por alguém que fosse o símbolo do *revival*. Baez era a personificação das personagens descritas nas baladas e ao mesmo tempo estava dentro de uma cena universitária jovem.

A questão de gênero é relevante na medida em que, colocando-se como artista e percebida como mulher, Joan dá margem para questionamentos sobre sua sexualidade, ao mesmo tempo em que é associada a uma imagem de pureza ligada ao repertório, constantemente afirmando a dicotomia prostituta/madonna. A incorporação de canções de protesto e uma mudança para uma postura mais engajada só foram possíveis a partir da consolidação da imagem passiva e não-ameaçadora inicial. A posição de “Rainha do Folk” abriu portas e garantiu o espaço de Baez no socialmente aceito movimento dos Direitos Civis, que tanto invisibilizou as mulheres dentro das organizações ativistas. Mesmo após uma fragmentação do movimento, as convicções políticas de Joan numa luta geral e sua não-identificação com a categoria mulher a levam para o movimento anti-guerra, enquanto o *Women’s Liberation Movement*, ainda predominantemente branco e de classe média, sofre com a falta de apoio da esquerda e da sociedade.

Assim, a partir da trajetória de Joan, é possível falar de *folk revival*, música tradicional, movimentos sociais e como uma mulher transita nessas diferentes esferas. Enquanto essa pesquisa focou-se nos anos iniciais da carreira da cantora, outros questionamentos se abrem a partir desse estudo. Em relação às baladas, retomar trabalhos como de Dugaw (1989) e estudar as representações de mulheres presentes nessas canções para além da mulher-guerreira pode ser um aporte que auxilie pesquisas que abordam as resignificações dessas baladas em períodos posteriores como no *revival*. Sobre Joan Baez, analisar de que maneira a imagem de Baez foi adaptando-se ao seu ativismo multifacetado e como o repertório acompanhou essa nova fase é um viés a ser estudado. A questão da

dicotomia madonna/prostituta poderia também ser trabalhada sob outros pontos de vista, focando outras artistas, outros períodos ou mesmo nos próprios anos posteriores da carreira de Baez e sua desvinculação da imagem de pureza. Dessa forma, poderia-se ampliar o número de estudos sobre a presença de mulheres tanto nos movimentos sociais como na música de protesto, além das infinitas possibilidades de estudos comparativos.

De qualquer maneira, uma pesquisa como essa, cujo objeto é uma mulher ainda produzindo e trabalhando, mesmo que de forma amadora, nunca se esgota completamente. A música e a indústria musical no geral, os movimentos sociais e os *revivals* estão sempre em mudança e também não se esgotam. O que falta é abrir o campo de discussão e colocar em evidência as mulheres que passaram por esses lugares e foram historicamente e invisibilizadas em diferentes âmbitos. Ao universo descoberto através de uma perspectiva de gênero voltada para a história das mulheres na música *folk* estadunidense, esse trabalho é somente uma pequena contribuição.

REFERÊNCIAS

- BAEZ, Joan. **And a Voice to Sing With**: a memoir. Londres: Century Hutchinson, 1988.
- _____. **Very Early Joan**. Nova Iorque: Vanguard, 1982. 1 disco compact. VCD-79446/7.
- _____. **Honest Lullaby**. Nova Iorque: Epic Records, 1979. 1 disco compact. EK-35766.
- _____. **Joan Baez In Concert, Part 2**. Nova Iorque: Vanguard, 1963. 1 disco compact. VMD-2123.
- _____. **Joan Baez In Concert**. Nova Iorque: Vanguard, 1962. 1 disco compact. VMD-2122.
- BAEZ, Joan. **Joan Baez, Volume 2**. Nova Iorque: Vanguard, 1961. 1 disco compact. VMD-2097.
- _____. **Joan Baez**. Nova Iorque: Vanguard, 1960. 1 disco compact. VMD-2077.
- BAEZ, Joan; ALEVIZOS, Ted; WOOD, Bill. **Folksingers 'Round Harvard Square**. Boston: Veritas, 1959. 1 disco. XTV-62202/3
- BAXANDALL, Rosalyn e GORDON, Linda (Ed.) **Dear Sisters: Dispatches From The Women's Liberation Movement**. Nova Iorque: Basic Books, 2000.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova Iorque: Routledge, 1990.
- COHEN, Ronald D. **A history of folk music festivals in the United States: feasts of musical celebration**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- _____. **Folk Music: the basics**. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- _____. **Rainbow Quest: the folk music revival and American society, 1940-1970**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002.
- COLLIN, Judy. **Judy Collins No. 3**. Nova Iorque: Elektra, 1964. 1 disco compact. EKS 7243.
- COOK, Susan. **“Cursed Was She”**: Gender and Power in American Balladry. In: COOK, S. e TSOU, J. (Ed.) Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music. Champaign: University of Illinois, 1994, pp. 202-222.
- DE TURK, D. A., POULIN, A (Org.). **The American folk scene; dimensions of the folksong revival**. Nova Iorque: Dell Pub. Co., 1967.
- DONALDSON, Rachel Clare. **Music for the People: the Folk Music Revival and American Identity, 1930-1970**, 2011, 326 p. Tese (Doutorado em História) - Pós-Graduação, Vanderbilt University, Nashville.
- DUGAW, Dianne. **Warrior Women and Popular Balladry 1650-1850**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- DUNSON, Josh. **Freedom in the Air: Song Movements of the Sixties**. Santa Barbara: Praeger, 1980.

EYERMAN, Ron., BARRETTA, Scott. **From the 30s to the 60s: The Folk Music Revival in the United States.** *Theory and Society*, v. 25, n. 4, ago 1996. pp 501-543. Disponível em: <<http://web.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaeed/indexweb/jukult/folk.pdf>>.

FARINÃ, Richard. **Baez and Dylan: A Generation Singing Out.** In: DE TURK, D. A., POULIN, A (Org.). *The American folk scene; dimensions of the folksong revival.* Nova Iorque: Dell Pub. Co., 1967.

FESTIVAL!. Direção: Murray Lerner. Newport: Eagle Rock Entertainment, 2005. 1 DVD (95 min).

GOSSE, Van. **The Movements of the New Left, 1950-1975: A Brief History with Documents** (Bedford Cultural Editions Series). Boston: Bedford/St. Martin's, 2005.

GREEN, Lucy. **Music, Gender and Education.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HADJU, David. **Positively 4th Street: the lives and times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña and Richard Fariña.** Nova Iorque: North Point Press, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.

POST, Jennifer C. **Music in Rural New England Family and Community Life, 1870-1940.** Hanover: University Press of New England, 2004.

JOAN Baez: How Sweet the Sound. Direção: Mary Wharton. [S. l.]: Razor & Tie, 2009. 1 DVD (150 min).

KING, Mary E. **Freedom Song: A Personal Story of the 1960s Civil Rights Movement.** Nova Iorque: Morrow, 1987

KOSKOFF, Ellen (ed.). **Women and Music in Cross-Cultural Perspective.** Champaign: University of Illinois Press, 1987.

MACLEAN, Nancy. **The American Women's Movement, 1945-200: A Brief History With Documents.** (The Bedford Series in History and Culture). Boston: Bedford/St. Martin's, 2005.

MCMILLIAN, John, BUHLE, Paul (Ed.). **The New Left Revisited.** Philadelphia: Temple University Press, 2003.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e Política: uma introdução.** São Paulo: Boitempo, 2014.

MONTGOMERY, Susan. **The Folk Furor.** *Mademoiselle*, dec. 1960.

PENDLE, Karin (ed.). **Women and music: a history.** Bloomington: Indiana University Press, 2001.

PEOPLE'S SONGS INC. **People's Songs Newsletter.** vol 1. n 1., 1945.

PETE Seeger: The Power of Song. Direção: Jim Brown. [S.l.]: Genius Products, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Czk2hj4VISg>>.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder.** In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.). *Teoria política e feminismo.* Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 269-288.

REED, T. V. **The Art of Protest: culture and activism from the civil rights to the streets of Seattle.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

- ROY, W. G. **Reds, whites and blues**: social movements, folk music and race in the United States. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- SCOTT, Joan Wallach. **Prefácio a Gender and Politics of History**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 3, pp. 11-27, 1994.
- SCOTT, Joan Wallach. **História das Mulheres**. In: BURKE, Peter (org.). A Escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1992.
- SEEGER, Pete. **Why Folk Music?**. In: DE TURK, D. A., POULIN, A (Org.). The American folk scene; dimensions of the folksong revival. Nova Iorque: Dell Pub. Co., 1967.
- SHELTON, Robert. **Freedom Songs' Sweep North**. *New York Times*, Nova Iorque, 6 jul. 1963.
- SILBER, Irwin. **Male Supremacy' and Folk Song**. *Sing Out!*, v. 3, n. 7, pp. 4-5, mar. 1953.
- SYBIL with Guitar**. *Time Magazine*, Nova Iorque, 23 de novembro de 1962.
- TILLY, Charles. **Social Movements (1798-2004)**. Boulder: Paradigm, 2004.
- TILLY, Louise A. **Gênero, História das Mulheres e História Social**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 3, pp. 29-62, 1994.

ANEXOS

Anathea - tradicional (Judy Collins No. 3, 1964)

Lo, lo, lo,
Lazlo Feher stole a stallion,
Stole him from the misty mountain
And they chased him and they caught him,
And in iron chains they bound him.

Word was sent to Anathea
That her brother was in prison.
"Bring me gold and six fine horses,
I will buy my brothers freedom."

"Judge, oh, judge, please spare my brother,
I will give you gold and silver."
"I don't want your gold and silver,
All I want are your sweet favors."

"Anathea, oh, my sister,
Are you mad with grief and sorrow?
He will rob you of your honor,
And he'll hang me from the gallows."

Anathea did not heed him,
Straight way to the judge went running.
In his righteous arms at midnight,
There she heard the gallows groaning.

Cursed be that judge, so cruel
Thirteen years may he lie bleeding
Thirteen doctors cannot cure him
Thirteen shelves of drugs can't heal him

"Anathea, Anathea,
Don't go out into the forest.
There among the green pines standing,
You will find your brother hanging."
Lo, lo, lo

Banks of Ohio - tradicional (Folksingers 'Round Harvard Square, 1959)

I asked my love to take a walk

To take a walk, just a little walk
Down beside where the waters flow
Down by the banks of the old Ohio

And only say that you'll be mine
In no others arms entwined
Down beside where the waters flow
Down by the banks of the old Ohio

I held a knife against her breast
As into my arms she pressed
She cried, "Oh Willie, don't murder me
I'm not prepared for eternity"

And only say that you'll be mine
In no others arms entwined
Down beside where the waters flow
Down by the banks of the old Ohio

I took a walk, just a little walk
I cried, "My God, what have I done?
Killed the only woman I loved
Because she would not be my bride"

I asked my love to take a walk
To take a walk, just a little walk
Down beside where the waters flow
Down by the banks of the old Ohio

Barbara Allen - tradicional (Joan Baez Volume 2, 1961)

'Twas in the merry month of May
When green buds all were swelling,
Sweet William on his death bed lay
For love of Barbara Allen.

He sent his servant to the town
To the place where she was dwelling,
Saying you must come, to my master dear
If your name be Barbara Allen.

So slowly, slowly she got up
And slowly she drew nigh him,
And the only words to him did say

Young man I think you're dying.

He turned his face unto the wall
And death was in him welling,
Good-bye, good-bye, to my friends all
Be good to Barbara Allen.

When he was dead and laid in grave
She heard the death bells knelling
And every stroke to her did say
Hard hearted Barbara Allen.

Oh mother, oh mother go dig my grave
Make it both long and narrow,
Sweet William died of love for me
And I will die of sorrow.

And father, oh father, go dig my grave
Make it both long and narrow,
Sweet William died on yesterday
And I will die tomorrow.

Barbara Allen was buried in the old
churchyard
Sweet William was buried beside her,
Out of sweet William's heart, there grew a
rose
Out of Barbara Allen's a briar.

They grew and grew in the old churchyard
Till they could grow no higher
At the end they formed, a true lover's knot
And the rose grew round the briar

**Come All Ye Fair And Tender Maidens -
tradicional (Very Early Joan, 1982)**

Come all ye fair and tender maidens
Take warning how you court young men.
They're like a star of a summer's morning.
First they appear and then they're gone.

They'll tell you some loving story
They'll swear to you their love is true
Straightway they will go and court another
And that's the love they had for you.

If I had known before I courted
I never would have courted none
I'd a-locked my heart in a box of golden
And fastened it up with a silver pin.

Do you remember our days of courting
When your head lay upon my breast
You could make me believe with falling of
your arm
That the sun rose in the West

I wish I was a little sparrow,
And I had wings, and I could fly
I'd fly away to my one true love,
And when he'd speak I'd be nigh.

But I'm not no little sparrow
I have no wings neither can I fly
I'll sit right down in my grief and sorrow,
And let my troubles pass me by.

**Geordie - tradicional (Joan Baez In
Concert, 1962)**

As I walked out over London bridge
One misty morning early,
I overheard a fair pretty maid
Was lamenting for her Geordie.

Ah, my Geordie will be hanged in a golden
chain,
'Tis not the chain of many
He was born of king's royal breed
And lost to a virtuous lady.

Go bridle me my milk white steed,
Go bridle me my pony,
I will ride to London court
To plead for the life of my Geordie.

Ah, my Geordie never stole nor cow nor
calf,
He never hurted any,
Stole sixteen of the king's royal deer,
And he sold them in Bohenny.

Two pretty babies have I born,
The third lies in my body,
I'd freely part with them every one
If you'd spare the life of Geordie.

The judge looked over his left shoulder,
He said fair maid I'm sorry
He said fair maid you must be gone
For I cannot pardon Geordie.

Ah, my Geordie will be hanged in a golden
chain,
'Tis not the chain of many,
Stole sixteen of the king's royal deer
And he sold them in Bohenny.

**House Carpenter - tradicional (Joan Baez
In Concert, 1962)**

"Well met, well met, my own true love
Well met, well met", cried he
"I've just returned from the salt, salt sea
All for the love of thee"

I could have married the king's daughter
dear
She would have married me
But I have forsaken her crowns of gold
All for the love of thee

Well, if you could have married
The king's daughter dear
I'm sure you are to blame
For I am married to a house carpenter
And find him a nice young man

Oh, will you forsake your house carpenter
And go along with me?
I'll take you to where the grass grows green
To the banks of the salt, salt sea

Well, if I should forsake my house carpenter
And go along with thee
What have you got to maintain me on
And keep me from poverty?

Six ships, six ships all out on the sea
Seven more upon dry land
One hundred and ten all brave sailor men
Will be at your command

She picked up her own wee babe
Kisses gave him three
Said, "Stay right here with my house
carpenter
And keep him good company"

Then she put on her rich attire
So glorious to behold
And as she trod along her way
She shown like the glittering gold
Well, they'd not been gone
But about two weeks
I know it was not three
When this fair lady began to weep
She wept most bitterly

Ah, why do you weep, my fair young maid
Weep it for your golden store?
Or do you weep for your house carpenter
Who never you shall see anymore?

I do not weep for my house carpenter
Or for any golden store
I do weep for my own wee babe
Who never I shall see anymore

Well, they'd not been gone
But about three weeks
I'm sure it was not four
Our gallant ship sprang a leak and sank
Never to rise anymore

One time around spun our gallant ship
Two times around spun she
Three times around spun our gallant ship
And sank to the bottom of the sea

What hills, what hills are those, my love
That rise so fair and high?
Those are the hills of heaven, my love

But not for you and I

And what hills, what hills are those, my love
Those hills so dark and low?
Those are the hills of hell, my love
Where you and I must go

I Never Will Marry - Hank Snow

Some say that love's a gentle thing
But it's only brought me pain
For the only man I ever loved
Has gone on the morning train

I never will marry
I'll be no man's wife
I expect to live single
All the days of my life

Well the train pulled out
The whistle blew
With a long and a lonesome sound
He's gone he's gone
Like the morning dew
And left me here behind

I never will marry
I'll be no man's wife
I expect to live single
All the days of my life

Well there's many a change in the winter
wind
And a change in the cloud's design
There's many a change in a young man's
heart
But never a change in mine

I never will marry
I'll be no man's wife
I expect to live single
All the days of my life

John Riley - tradicional (Joan Baez, 1960)

A fair young maid all in her garden,

A strange young man passing by
Saying fair maid, will you marry me
And this answer was her reply

No kind sir, I cannot marry thee
For I've a love who sails all on the sea
He's been gone for seven years
But still no man shall marry me

Well, what if he's in some battle slain
Or drowned in the deep salt sea
Or what if he's found another love
And he and his love both married be?

If he's in some battle slain
I will die, when the moon doth wane
And if he's drowned in the deep salt sea
I'll be true to his memory

And if he's found another love
And he and his love both married be
Then I wish them health and happiness
Where they now dwell across the sea

He picked her up all in his arms
And kisses gave her one two and three
Saying weep no more my own true love
I am your long lost John Riley.

**Lily of the West - tradicional (Joan Baez
Volume 2, 1961)**

When first, I came to Louisville
Some pleasure there to find
A damsel there from Lexington
Was pleasing to my mind

Her rosy cheeks, her ruby lips
Like arrows pierced my breast
And the name she bore was Flora
'The Lily Of The West'

I courted lovely Flora
Some pleasure there to find
She turned unto another man
Which sore distressed my mind

She robbed me of my liberty
Deprived me of my rest
Then go, my lovely Flora
'The Lily Of The West'

Down in yonder shady grove
A man of high degree
Conversing with my Flora there
It seemed so strange to me

And the answer that she gave to him
It sure did me oppress
I was betrayed by Flora
'The Lily Of The West'

I stepped up to my rival
My dagger in my hand
I seized him by the collar
And I boldly made him stand

Being mad to desperation
I pierced him in the breast
All for my lovely Flora
'The Lily Of The West'

I had to stand my trial
I had to make my plea
They placed me in the criminal box
And then commenced on me

Although she swore my life away
Deprived me of my rest
And I still love my faithless Flora
'The Lily Of The West'

Mary Hamilton - tradicional (Joan Baez, 1960)

Word is to the kitchen gone, and word is to
the hall
And word is up to madam the queen, and
that's the worst of all
That Mary Hamilton has borne a babe
To the highest stuart of all

Oh rise, arise Mary Hamilton
Arise and tell to me
What thou hast done with thy wee babe
I saw and heard weep by thee

I put him in a tiny boat
And cast him out to sea
That he might sink or he might swim
But he'd never come back to me

Oh rise arise Mary Hamilton
Arise and come with me
There is a wedding in Glasgow town
This night we'll go and see

She put not on her robes of black
Nor her robes of brown
But she put on her robes of white
To ride into Glasgow town

And as she rode into Glasgow town
The city for to see
The bailiff's wife and the provost's wife
Cried alack and alas for thee

Oh you need not weep for me she cried
You need not week for me
For had I not slain my own wee babe
This death I would not dee

Oh little did my mother think
When first she cradled me
The lands I was to travel in
And the death I was to dee

Last night I washed the queen's feet
Put the gold in her hair
And the only reward I find for this
The gallows to be my share

Cast off, cast off my gown, she cried
But let my petticoat be
And tie a napkin round my face
The gallows, I would not see

Then by them come the king himself

Looked up with a pitiful eye
Come down, come down Mary Hamilton
Tonight you will dine with me

Oh hold your tongue, my sovereign liege
And let your folly be
For if you'd a mind to save my life
You'd never have shamed me here

Last night there were four Marys
Tonight there'll be but three
It was Mary Beaton and Mary Seton
And Mary Carmichael and me

Michael - Joan Baez (Honest Lullaby, 1979)

In the time spent in the foggy dew
With the raven and the dove
Barefoot she walked the winter streets
In search of her own true love

For she was Mary Hamilton
And lover of John Riley
And the maid of constant sorrow
And the mother of the doomed Geordie

One day by the banks of the river
Midst tears and gossamer
Sweet Michael rowed his boat ashore
And came to rescue her

And fill thee up my loving cup
Fast and to the brim
How many fair and tender maids
Could love as she could then?

For was was likened to Pretty Boy Floyd
And also John Riley
And a rake and rambling railroad boy
And the Silkie of the Sule Skerry

And there in the arms of Michael
In their stolen hour
Loud rang the bells of Rhymney

From the ancient church bell tower

And there in the night with Michael
While he lay fast asleep
She put her head to the window pane
And in the fullness of love did weep

And fill thee up my loving cup
Fast and to the brim
How many fair and tender maids
Will love as she did then?

You've heard of the House of the Rising Sun
And what careless love can do
You've heard of the wildwood flower
That fades in the morning dew

And of the ship that circles three times
round
And sinks beneath the sea
You've heard of Barbary Allen
And now you've heard of me

So fill thee up my loving cup
Fast and to the brim
How many fair and tender maids
Will ever love again?

Once I Had a Sweetheart (Joan Baez In Concert Part 2, 1963)

Once I had sweetheart, and now I have
none,
Once I had sweetheart, and now I have
none,
She's gone and leave me, she's gone and
leave me,
She's gone and leave me to sorrow and
moan.

Last night in sweet slumber I dreamed I did
see,
Last night in sweet slumber I dreamed I did
see,
My own precious jewel sat smiling by me,
My own precious jewel sat smiling by me.

And when I awakened I found it not so,
And when I awakened I found it not so,
My eyes like some fountain with tears
overflow,
My eyes like some fountain with tears
overflow.

I'll venture through England, through France
and through Spain,
I'll venture through England, through France
and through Spain,
All my life I will venture the watery main,
All my life I will venture the watery main.

Once I sweetheart, and now I have none,
Once I sweetheart, and now I have none,
She's gone and leave me, she's gone and
leave me,
She's gone and leave me to sorrow and
moan.

**Once I Knew a Pretty Girl - tradicional
(Joan Baez Volume 2, 1961)**

Once I knew a pretty girl
I loved her as my life
I'd gladly give my heart and hand
To make her my wife
Ooh, to make her my wife

She took me by the hand
She led me to the door
She put her arms around me
Saying, "Please don't come no more"
Ooh, Please, come no more

Well, I'd not been gone
But about six months
When she did complain
And she wrote me a letter
Saying, "please come back again."
Ooh, Please, come again

So I sent her an answer
Just for to let her know

That no young man should venture
Where once he could not go
Ooh, Where once he could not go.

So come all you young lovers
Take a warning from me
And never hang your affections
On a green, growing tree
Ooh, on a green, growing tree

For the leaves they will wither
Roots will decay
And the beauty of a young girl
Will soon fade away
Ooh, will soon fade away

**Pal of Mine - tradicional (Joan Baez
Volume 2, 1961)**

In the night, while you lay sleeping
Dreaming of your amber skies
Was a poor boy broken hearted
Listening to the winds that sigh

My little darling, oh how, I love you
How I love you, none can tell
In your heart you love another
Little darling, pal of mine

Many a day, with you I've rambled
Happiest hours, with you I've spent
For I had your heart forever
Now I find it's only lent

There is just three things I wish for
That's my casket, shroud and grave
When I'm dead, don't weep for me
Just like those lips that you betrayed

**Railroad Boy - tradicional (Joan Baez
Volume 2, 1961)**

She went upstairs to make her bed
And not one word to her mother said.
Her mother she went upstairs too

Saying, "Daughter, oh daughter, what's
troublin' you?":

"Oh mother, oh mother, I cannot tell
That railroad boy that I love so well.
He courted me my life away
And now at home will no longer stay."

"There is a place in yonder town
Where my love goes and he sits him down.
And he takes that strange girl on his knee
And he tells to her what he won't tell me."

Her father he came home from work
Sayin', "Where is my daughter, she seems so
hurt"
He went upstairs to give her hope
An' he found her hangin' by a rope.

He took his knife and he cut her down
And on her bosom these words he found:
"Go dig my grave both wide and deep,
Put a marble stone at my head and feet,
And on my breast, put a snow white dove
To warn the world that I died of love.

**Silver Dagger - tradicional (Joan Baez,
1960)**

Don't sing love songs; you'll wake my
mother
She's sleeping here, right by my side
And in her right hand, a silver dagger
She says that I can't be your bride.

All men are false, says my mother
They'll tell you wicked, lovin' lies
The very next evening, they'll court another
Leave you alone to pine and sigh.

My daddy is a handsome devil
He's got a chain five miles long
And on every link a heart does dangle
Of another maid he's loved and wronged.

Go court another tender maiden
And hope that she will be your wife
For I've been warned and I've decided
To sleep alone all of my life.

**Wagoner's Lad - tradicional (Joan Baez
Volume 2, 1961)**

Oh hard is the fortune of all woman kind.
She's always controlled. She's always
confined.
Controlled by her parents until she's a wife,
A slave to her husband the rest of her life.

Oh, I'm just a poor girl my fortune is sad.
I've always been courted by the wagoner's
lad.
He's courted me daily, by night and by day
And now he is loading and going away.

Oh, my parents don't like him because he is
poor.
They say he's not worthy of entering my
door.
He works for a living, his money's his own
And if they don't like it they can leave him
alone.

Oh, your horses are hungry go feed them
some hay,
And sit down here by me as long as you
may.
My horses ain't hungry they won't eat your
hay,
So fare thee well, darlin', I'll be on my way.

Oh, your wagon needs greasing your whip is
to mend,
And sit down here by me as long as you can.
My wagon is greasy, my whips in my hand.
So fare thee well darling, no longer to stand.