
**MÚSICA, POLÍTICA E CIVIL RIGHTS: A
MÚSICA NEGRA ATRAVÉS DA REVISTA
BROADSIDE**

João Paulo Martins Faria

Graduando em História pela Universidade de São Paulo e bolsista de iniciação científica pelo CNPq (PIBIC) Email: joao.martins.faria@usp.br

MÚSICA, POLÍTICA E CIVIL RIGHTS: A MÚSICA NEGRA ATRAVÉS DA REVISTA BROADSIDE**MUSIC, POLITICS AND CIVIL RIGHTS: BLACK MUSIC IN BROADSIDE MAGAZINE**

João Paulo Martins Faria

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre música e política através da revista *Broadside*, no contexto dos *Civil Rights*, um dos movimentos sociais mais importantes do século XX. O periódico circulou nos Estados Unidos entre 1962 e o início da década de 1970, tendo como proposta a difusão de canções *folk* engajadas para todo o país. Exploraremos como a *Broadside* usou o conceito de autenticidade para legitimar um tipo específico de canções, como ela definiu a música como uma ferramenta política e, por fim, como a integração do negro na sociedade norte-americana da década de 1960 foi enxergada pela revista.

PALAVRAS-CHAVE:

Música; negro; *Civil Rights*; autenticidade; movimento

ABSTRACT

This article aims to analyze the relationship between music and politics through *Broadside* magazine, in the context of *Civil Rights*, one of the most important social movements of the twentieth century. The magazine circulated in the United States between 1962 and the early 1970's, and its goal was spreading topical folk songs to the whole country. We'll focus, specifically, on how *Broadside* used the concept of authenticity to legitimize a specific type of folk songs, how it set music as a political tool and, finally, how the integration of black people in the American society of the 1960s was seen by the journal.

KEYWORDS:

Music; black; *Civil Rights*; authenticity; movement

INTRODUÇÃO

A revista *Broadside* foi idealizada por Agnes “Sis” Cunningham e seu marido, Gordon Friesen, como um periódico focado na disseminação de músicas *folk* engajadas. Cunningham, vinda de uma experiência anterior com a gazeta *People’s Song*, adquiriu um mimeógrafo descartado pelo Partido Trabalhista norte-americano e iniciou seu projeto, sendo mais atuante na questão editorial que seu marido.

O periódico era adquirido apenas perante assinaturas e era publicado duas vezes ao mês, tendo uma tiragem muito baixa durante toda sua história, nunca ultrapassando três dígitos. Apesar disso, foi um veículo que refletiu o engajamento de uma série de causas sociais da época, destacando-se o pacifismo e os *Civil Rights*, além de ter sido o primeiro órgão da imprensa a divulgar o trabalho do músico Bob Dylan, no início dos anos 1960.

Suas edições eram curtas, nunca excedendo 20 páginas, e tinham como marca a centralidade das canções em detrimento de textos e coberturas jornalísticas. A *Broadside* era completamente dependente de seu público, tanto em termos de compra das edições quanto de envio de músicas, cartas e comentários. Assim, a revista estabelecia suas diretrizes internas de acordo com seu posicionamento político à esquerda, tentando alcançar a população diminuindo as distâncias sociais entre autor e o público.

O contexto em que a *Broadside* se insere é importantíssimo para a reconfiguração da sociedade norte-americana. A década de 1960 é marcada pela explosão de causas sociais como os movimentos feminista, gay e negro; pelo auge da Guerra Fria; pela intervenção norte-americana em outros países, particularmente na América do Sul e no Vietnã; e também pelas várias mudanças concernentes à música, tanto no âmbito comercial quanto no social.

A indústria fonográfica norte-americana se estabelece de forma sistemática nessa década, graças a uma série de inovações tecnológicas e de formato nas canções. Além disso, o advento *Beatles* proporcionou uma nova forma de se enxergar a música em termos comerciais; o foco na venda de *singles* e álbuns e na exposição midiática dos artistas deu novos rumos a esse mercado, alavancando um crescimento exponencial das cifras relacionadas à indústria ao longo das décadas posteriores, transformando a música na mais democrática das artes, tanto em termos de consumo quanto de produção (HOBBSAWM, 2013, 27-8).

Essa mudança comercial foi acompanhada por outra, mais sócio-política, na medida em que as canções passam a ter outro significado na sociedade de massas. Nas palavras de Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política.” (BENJAMIN, 2013, 60).

Logo, uma acessibilidade maior também desencadeia o uso político da música. Além de ser um elemento de identidade para os negros, como W. E. B. Du Bois afirma em *Souls of Black Folk* (DU BOIS, 2012, 8), ela passa a ser um instrumento social de educação e engajamento político. O próprio movimento negro utilizou-se de algumas canções bem conhecidas em suas manifestações, como *Change is gonna come* de Sam Cooke (Los Angeles: RCA, 1964) – considerada o hino do movimento -, e *We Shall Overcome*, interpretada por Joan Baez (Vanguard, 1963).

Com relação ao movimento negro em específico, temos na década de 1960 uma ebulição na questão racial e no engajamento acerca de tal causa. Assim, acontecimentos como os conflitos em Albany, as marchas de Washington e Selma – lideradas pelo pastor Martin Luther King Jr. -, os casos Meredith e Evers, as atuações de Malcolm X, dos Panteras Negras e o advento do *Black Power* são todos ocorridos em tal período, atestando como a questão racial se torna tema central da sociedade norte-americana.

A partir desse quadro rápido acerca da música e do movimento negro, podemos ver que ambos são fenômenos que adquirem caráter de massa e passam por profundas mudanças na década de 1960, além de se estabelecerem como agentes de transformações nos Estados Unidos.

A *Broadside* se torna, portanto, um objeto importante a ser analisado por fazer convergir esses dois temas e por ser, em seu meio, única. Outras revistas musicais da época tinham pouco conteúdo engajado e mesmo as focadas na música *folk*, como a *People's Song* e a *Sing Out!*, continham alguma preocupação estética com relação às canções (ARANTES, 2014, 127), elemento ausente no periódico aqui estudado.

Nossa análise desse documento terá como foco os artigos, textos introdutórios e notas publicados nele - especificamente os que tinham como temática a questão racial, o movimento dos *Civil Rights* e a música negra, em detrimento das canções em particular. Essa escolha se deve ao fato de esses elementos expressarem de forma mais sistemática as ideias e

o projeto político da *Broadside*. Além disso, os colaboradores que enviavam textos eram mais regulares que os que enviavam canções, além de serem mais próximos dos editores, fazendo com que as análises paratextuais – elemento importantíssimo da pesquisa com fontes jornalísticas (ARANTES, 2014, 18; CAPELATO, 2015, 115) – sejam possíveis e levadas em conta.

Portanto, observaremos como a revista enxergou a música *folk* engajada, a integração do negro e a questão racial em si no contexto dos *Civil Rights* durante o período de 1962 a 1968¹, quando ela repercutiu fortemente todos esses acontecimentos.

BROADSIDE: ENGAJAMENTO E AUTENTICIDADE

A revista disseminou e defendeu apenas certo tipo de música *folk*, especificamente aquele que detinha alguns valores que o periódico prezava. O principal deles foi a conexão da canção e do artista com movimentos e causas sociais. Para a *Broadside*, esse vínculo era imprescindível para uma música engajada, já que sua ausência significaria que a mensagem a ser passada seria vazia, inautêntica. Esse engajamento político deveria se dar tanto diretamente, através da participação nos movimentos sociais, quanto indiretamente, através da veiculação de ideias e protestos pelas canções.

A música folk constantemente surge de movimentos e lutas sociais. Quando o movimento sindical estava crescendo, força honesta e ativa na América, ele produziu um rico material a ser adicionado à herança musical da nação. Hoje em dia parece haver, lamentavelmente, apenas duas causas sociais que podem tirar uma quantidade considerável de pessoas de sua apática aceitação do mundo; a luta dos negros pelos direitos civis e o movimento pacifista². (BROADSIDE, n. 22, 7-8)

Nesse excerto de um artigo de Phil Ochs – músico importante da época e colaborador assíduo da *Broadside* -, observamos como os próprios movimentos sociais são uma fonte de músicas engajadas, estabelecendo de forma plena a conexão entre ambos. A revista se coloca, também, como um meio de “tirar uma quantidade considerável de pessoas de sua apática aceitação do mundo”. Ou seja, a conscientização destas acerca das mazelas da sociedade estadunidense é o objetivo a ser alcançado, enquanto que os meios são a atuação social em tais movimentos e a expressão de ideias através da música engajada. Mais do que

¹ Essa periodização se justifica pela disponibilidade de edições da *Broadside* apenas até o ano de 1968. Assim, não conseguimos definir exatamente a data do fim da revista. Todas essas edições estão disponíveis em <http://singout.org/broadside/>.

² Todos os excertos reproduzidos no artigo foram traduzidos livremente, do inglês, pelo autor.

isso, a própria identidade do movimento negro se mistura com a música. Nos dizeres da editora “Sis” Cunningham: “*Como quase todas as notícias mostram, a luta pela liberdade dos negros é um movimento musical*” (grifo nosso) (BROADSIDE, n. 22, 7-8).

Além da conexão referida acima, outro valor importante que o periódico defende é a negação de qualquer objetivo comercial com relação às canções. Para ser autêntica, portanto, a música *folk* deveria seguir seu direcionamento político sem se vender a interesses comerciais.

A primeira lei da mídia de massa é tirar o significado do produto artístico. Essa é a razão pela qual poetas não podem escrever para jornais e pela qual as histórias da revista *Time* nunca são sobre a realidade(...)

O concerto da noite de sábado de Bob Dylan no Teatro Comunitário de *Berkeley* foi especialmente notável. A pressão da mídia e da cultura de massas ainda não o forçaram a ser nada além de si mesmo. (BROADSIDE, n. 44, 12)

Observamos aqui, nesse excerto de Ralph J. Gleason – outro dos colaboradores mais recorrentes -, a visão geral da revista acerca da mídia de massa aliada aos interesses comerciais. Em suma, o caráter comercial eventualmente a ser imbuído em uma obra de arte retira-lhe o significado; no caso específico das músicas veiculadas pela *Broadside*, o significado político. Guardadas as devidas proporções, esse posicionamento do periódico se assemelha ao do sociólogo alemão Theodor W. Adorno, que em seu artigo *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, escreve:

O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a música “clássica” oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda(...) (ADORNO, 1996, 73-4)

Mesmo que Adorno escreva especificamente sobre a realidade da década de 1930 e tenha uma posição radicalmente crítica sobre o que chama de “música ligeira” - sendo este um formato que a *Broadside* exalta como uma expressão cultural popular capaz de um alcance grande no povo -, é notável que sua análise sobre os males da lógica de mercado aplicada à música tenha influenciado boa parte dos discursos da esquerda sobre a arte e o formato canção na segunda metade do século (NAPOLITANO, 2005, 21-28). Nesse sentido, a revista incorpora essa crítica a seu discurso e projeto político.

Busca-se, portanto, uma forma de autenticidade da música *folk* engajada, por parte do periódico. Esses valores ressaltam qualidades a serem buscadas nas canções, para que estas sirvam a seus propósitos como ferramenta política de engajamento, conscientização e

educação das pessoas; em suma, um elemento de mudança social. Sobre autenticidade, Walter Benjamin escreve:

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração (...) O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico. (BENJAMIN, 2013, 53-4) (grifo nosso)

A revista define autenticidade em termos parecidos com os do sociólogo. Para a *Broadside* a autenticidade não se perde, no entanto, na reprodução da música, como ressalta Benjamin, mas sim quando a canção não expressa valores verdadeiros ou quando o músico que fala sobre eles não os aplica na própria vida. Nesses casos, o periódico julga como inautênticos a canção e o músico. Isso fica claro em uma nota crítica sobre o *blues* da década de 1960 e seus artistas:

O blues cantado hoje é um aborto manufaturado e eufemizado. Os cantores de blues de hoje são jovens sem vivência cujo único contato com tempos difíceis foi passar o tempo no Maxim's ao invés de jantar no *country club*. Esses ditos cantores de *folk* vestem roupas sob medida e cantam para nós que são tempos difíceis nos campos de algodão. Campos de algodão? Cristo! O único contato com algodão que essas pessoas tiveram foi recusá-lo em detrimento de lã virgem. (BROADSIDE, n. 78, 8)

Observamos aqui que a crítica direcionada aos jovens cantores de *blues* é justamente a falta de contato com o povo e com a realidade deste. Consequentemente, a música perde seu conteúdo e mesmo sua veracidade. Ainda que a mensagem seja positiva e mostre um problema social, a falta de proximidade do músico com este invalida seu posicionamento, na medida em que o artista não viveu aquela experiência ou não tem empatia suficiente para escrever sobre isso.

A visão da revista sobre o artista *folk* é bem condensada num artigo de Peter La Farge - importante músico, ativista e colaborador assíduo dela -, publicado originalmente no periódico *The Worker* e republicado na *Broadside*:

O que é um cantor *folk*? Não há nada misterioso nisso. O cantor *folk* é alguém que vem do povo, ou vai ao povo – não interessa qual dos dois, desde que essa conexão básica exista - e que, da experiência, do humor, da tragédia e da luta deles dois, crie a substância e a música que ele canta (...) Existem músicas tradicionais, é verdade; mesmo assim, elas vieram justamente de uma experiência de vivência, não de uma teoria musical abstrata. Mesmo que as canções *folk* sejam criadas por músicos individualmente, como toda a música, elas são concebidas diretamente da vida.

Assim, pela natureza de sua origem, as músicas e os cantores *folk* mal podem existir como artistas estáticos e indiferentes. Se o laço direto com a fonte da música é cortado pela raiz, mesmo que a performance, como um buquê adorável, seja a

moda, não tardará até que a beleza seque e a música em si morra. (BROADSIDE, n. 30, 11)

Esse contato entre a obra de arte, e mesmo o artista, com a população é fundamental na medida em que a receptividade de qualquer obra de arte é diretamente dependente dessa conexão com seu público-alvo, como ressalta Benjamin:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reacionárias diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin. ***O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espetáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado.*** Tal ligação é um indício social importante. (BENJAMIN, 2013, 13) (grifo nosso)

Outro valor importante para a *Broadside* que conferia autenticidade à música *folk* engajada é a preponderância do conteúdo, ou seja, da mensagem, sobre a forma. Além de destacar a função política que a revista preza nas canções, tal predominância também serve como um elemento de diminuição de distância entre artista e público, já que ela defende que o cantor não precisa ter um conhecimento musical muito profundo para ser um artista e compositor legítimo. Esse valor é reiterado especialmente em um excerto do livro *A Guide to Protest*, de Arthur Kevess, reproduzido na edição 87:

O protesto deve primeiramente ser formulado com a informação sendo dada em fragmentos durante a canção. Significantes comparações podem ser adicionadas onde elas são efetivas...O protesto é muito mais persuasivo quando o cantor claramente mostra o que há por trás dos problemas, suas causas e os efeitos dele antes que a audiência veja por si mesma...Jovens ouvintes precisam de fatos persuasivos, impopulares e não publicados, apresentados com sincera convicção em forma de *folk* ou *rock*. Esses são os ouvintes com o mais fanático desejo pela verdade, com opiniões e questões não-convencionais, geralmente trabalhadores jovens das grandes fábricas, que se tornam reflexivos durante discussões e podem admitir seus erros... Para ser significativo, o protesto musical deve ser acompanhado de conversa e instrução, criando um crescendo motivacional. Quando o protesto adquire um nível de diálogo real... pessoas irão começar a ensiná-lo como uma forma em si. (BROADSIDE, n. 87, 2)

Percebe-se, no trecho acima, o apontamento de um público-alvo para a música *folk* engajada, uma racionalização dos elementos políticos a serem inseridos na canção e, principalmente, a preocupação fundamental com o conteúdo dela e com a mensagem a ser passada. Sobre esta última temática, podemos traçar um paralelo da posição da revista com a de Hegel, em um trecho reproduzido no livro *A filosofia da nova música*, de Adorno³. Nele, o autor diz que o compositor pode:

³ Não conseguimos acesso ao livro de Hegel que contém tal excerto, logo a referência será à obra de Adorno em que há tal citação.

estar interessado, sem que o valor do conteúdo o preocupe, unicamente na estrutura musical de seu trabalho e na riqueza espiritual de tal arquitetura. Deste ponto de vista é contudo fácil que a produção musical se converta em algo completamente vazio de pensamento e sentimento, sem relação com uma profunda consciência da educação e da índole natural. Por causa desta ausência de matéria, não somente vemos que o talento da composição se desenvolveu amiúde desde tenra idade, mas também ocorre que até compositores de muito talento permanecem durante toda a vida frequentemente os homens mais inconscientes e mesquinhos. (ADORNO, 2011, 23)

Vemos, portanto, que a *Broadside* compartilha da ideia do filósofo alemão acerca da primazia do conteúdo sobre a forma. Quando apenas a última é observada e levada em conta, a obra se torna vazia de significado.

Todos esses valores, em conjunto, formam um mecanismo que o periódico usa para legitimar e tornar autêntico certo conceito de música *folk* engajada. Tais elementos formam o que chamamos de *ideal de música*, que se estende para além da canção em si, mas também para os artistas, para o processo de gravação e para o ambiente de reprodução da música, visando torná-la uma autêntica expressão cultural, social e política.

HISTÓRIA E MEMÓRIA: DA ESCRAVIDÃO AOS *CIVIL RIGHTS*

Outro ponto interessante a ser analisado é como a *Broadside* trata a música negra e a trajetória histórica dos negros norte-americanos. Nesse sentido, um artigo de Julius Lester - músico negro e colaborador - é bem esclarecedor. Intitulado “Freedom songs in the South” e publicado na edição 39, o texto tem como objetivo analisar as canções engajadas veiculadas no sul dos EUA na época. A maneira como o autor constrói o texto, no entanto, faz com que o tema vá além da temporalidade presente, analisando como a música negra foi construída ao longo do tempo, desde a época da escravidão.

No Sul Negro, as novas canções têm a mesma função que as antigas. Elas dão ao povo coragem. Durante a escravidão, era necessário coragem para encarar o dia seguinte. Era necessário coragem para viver aquilo sabendo que outro dia como aquele se seguiria. Cantar canções nos campos durante o dia e nas florestas à noite dava coragem para suportar, coragem para ter esperança, coragem para viver em uma situação em que outra pessoa detinha sua vida. (BROADSIDE, n. 39, 6-7)

Vemos, portanto, que a música negra é encarada historicamente, sendo construída de acordo com a realidade dos negros, mas desde sempre levada em conta como uma

expressão de resistência contra a segregação e a opressão. Para Lester, as canções precisavam estar organicamente vinculadas à sofrida realidade para que fossem autênticas e transmitissem certa “verdade”.

Faz-se o paralelo da época da escravidão com a década de 1960 já no início do artigo, dizendo que a função da música ainda é a mesma, indicando que a luta dos negros ainda é diária e que as canções continuam sendo uma forma de expressão desse confronto.

O último ano pode entrar para a História como aquele em que o Negro Americano cantou uma “nova” canção. As canções do Negro sempre foram cantadas, mas não como canções negras *per se*, ou seja, os *blues* e os *spiritual* poderiam ser cantadas sem que o ouvinte estivesse a par de que os negros estavam envolvidos. Isso é, claramente, uma grande indicação da universalidade dessas canções. (BROADSIDE, n. 39, 6-7)

Observamos aqui que há algo novo na questão da música negra no ano de 1964, quando o autor escreve. No entanto, ao colocar aspas na palavra “nova”, Lester nos mostra que, apesar dessa novidade, o objetivo das canções ainda não mudou. Elas continuam sendo uma ferramenta de protesto e de resistência dos negros perante uma situação de marginalização social. Apesar disso, as circunstâncias históricas mudaram e há margem para uma nova forma de expressão através da música. O autor nos traça o histórico dessa mudança:

Até 1960, a maioria da música negra disfarçava os sentimentos do povo pelos brancos. A situação em que ele vivia fez disso uma necessidade. Assim, uma linguagem específica foi desenvolvida (...) O Negro tornou-se estereotipado como um povo que amava cantar quando na verdade seria mais exato dizer que era um povo que tinha que cantar. Mas em 1960, a linguagem específica foi descartada. A situação não era mais uma em que era necessário “enganar o homem branco”. Tornou-se uma de confrontá-lo e, nesse confronto, não ceder, ainda que isso significasse a morte. As canções mudaram também. “I’m gonna sit at the welcome table” se tornou o que os negros pensavam há mais de cem anos, “I’m gonna sit at the White man’s table”. O negro colocou sua máscara de lado e cantou uma “nova canção”. (BROADSIDE, n. 39, 6-7)

Aqui Lester nos mostra que tanto a conjuntura mudou assim como a atitude dos negros para com os brancos. Agora aqueles passam a se ver como iguais a estes, confrontando diretamente o racismo ao invés de tentar contorná-lo. Essa mudança é percebida também nas canções. Ao lado de músicas como “*Change is gonna come*” de Sam Cooke, há todo um movimento musical que busca afirmar-se de forma mais explícita, exemplificada na música de James Brown “*Say It Loud, I’m Black and I’m Proud*” (Los Angeles: King, 1968). Enquanto aquela incorpora um discurso mais impessoal e centrado no futuro, esta última trata do presente e da autoafirmação. O ponto não é, no entanto, desprezar músicas como a de Cooke,

mas sim apontar a mudança no discurso que é veiculado em muitas das canções negras mais importantes do período em que o autor escreve.

Além disso, no início do excerto, Lester nos mostra que uma linguagem própria dos negros foi desenvolvida através da música. Assim, a identidade deles se mescla com suas músicas, na medida em que estas diferenciam culturalmente esse grupo dos outros. Apesar do autor atentar para a naturalização da relação entre o negro e a música (“O negro tornou-se estereotipado como um povo que amava cantar”), essa frase não nega que essas canções se tornaram um elemento definidor da cultura negra, muito pelo contrário; o próprio reconhecimento de que essa relação é construída socialmente, devido às condições históricas, a reforça, definindo-a como um aspecto cultural.

Traça-se, desse modo, um paralelo entre os *Civil Rights* no presente e toda a trajetória dos negros desde a época da escravidão, legitimando tal luta. No entanto, apesar de se enxergar a continuidade dela, nem a revista e nem o autor a consideram linear ou imutável. Atenta-se justamente para como as circunstâncias, o combate ao racismo e a atitude dos negros mudaram.

Essa visão que contempla a história como um elemento fundamental na música negra é recorrente na *Broadside*. Em um artigo sobre a *Mississippi Caravan of Music* - um projeto social ligado aos *Civil Rights* que contemplava a educação, a conscientização e o trabalho voluntário através da música em favor dos negros e do combate ao racismo e à segregação no estado do Mississippi – o autor Bob Cohen descreve como é o dia-a-dia nela:

Um dia típico na Caravana começaria com os cantores participando de uma aula sobre a História do Negro na escola. Eles mostram como as canções sobre liberdade eram cantadas na época da escravidão e como algumas das canções pavimentaram o caminho para a liberdade. Os cantores demonstravam a importante contribuição da música negra em todos os aspectos da história musical e cultural da América. (BROADSIDE, n. 39, 6-7)

Portanto, a história desempenha um papel importantíssimo quando o assunto são os negros e sua cultura. Essa história é o elemento definidor da luta social, já que ela se estende desde muito antes dos *Civil Rights*. Assim, memória e identidade se mesclam.

A NARRATIVA DA NAÇÃO E A INTEGRAÇÃO DOS NEGROS

Complementando esse último ponto, analisaremos como a revista enxerga a integração do negro na sociedade norte-americana. Aqui é imprescindível apontar que a *Broadside* foi simpatizante de uma linha mais moderada do movimento negro, que não tem por objetivo criticar estruturalmente a sociedade, mas sim tentar encaixar os negros culturalmente em uma estrutura já existente. Ou seja, o objetivo é apontar as semelhanças entre a identidade norte-americana, a narrativa da nação, ou seja, a estrutura retórica que condensa os valores ditos norte-americanos – liberdade, *American Dream*, o homem da fronteira, *self-made man* e etc. (JUNQUEIRA, 2011) -, e a identidade e cultura negras.

A partir disso, complementa-se a volta recorrente, por parte do periódico, ao tema da escravidão. Além de levá-la em conta historicamente como legitimidade da luta dos negros, a revista também a usa no sentido de mostrar como a luta pela liberdade é uma característica intrínseca do negro norte-americano. E esse elemento é usado para mostrar como eles também fazem parte dessa sociedade, na medida em que o uso dessa retórica é um dos recursos mais fortes e recorrentes quando se trata da narrativa da nação. Portanto, busca-se na cultura negra elementos que sejam comuns a essa estrutura, justificando a sua integração nesse sistema político.

A crítica da revista é dirigida à conjuntura histórica que marginaliza e discrimina os negros. Trata-se de uma oposição frequentemente trazida à tona: as ideias por trás da sociedade e a realidade que não as coloca em prática.

Com fome em Oklahoma City, ele vai até um restaurante “Chicken in the Rough” e é recusado a ser servido por ser negro. Precisando de uma bebida após esse acontecimento, ele entra em um bar onde é novamente expulso pela mesma razão. Em pé na calçada, ele vê em cima de uma construção um outdoor largo e brilhante com a palavra “Liberty” escrita. **Ele pensa na incongruência de tal palavra colocada ali, em uma cidade tão marcada por Jim Crow, até que lê o outdoor inteiro, que diz “Liberty National Bank”.** (BROADSIDE, n. 34, 8-9) (grifo nosso)

Nesse excerto tirado de um artigo sobre Len Chandler, um dos músicos negros mais importantes do movimento dos *Civil Rights*, vemos a descrição de uma de suas músicas, chamada *Oklahome Talking Blues*. Percebe-se, na canção, que a liberdade em si e todos os valores ditos norte-americanos por trás disso não são questionados, e sim como isso é colocado na realidade. A pergunta a ser feita é “Liberdade para quem?”. E a resposta, de acordo com a realidade de racismo e marginalização, não inclui os negros.

Com isso queremos dizer que o próprio fato dessa narrativa e esses valores terem sido construídos pelos e para os brancos - durante décadas em que os negros foram não só

vítimas de racismo, mas escravizados e marginalizados - não é questionado. O projeto do periódico não é de mudar a sociedade norte-americana estruturalmente, ao menos não de início. Ao contrário, a *Broadside* reforça, nesse momento, a narrativa da nação norte-americana. O objetivo e o projeto político inicial da revista é criar uma conjuntura histórica em que os negros tenham seus direitos civis e democráticos assegurados. Espera-se que, dessa maneira, a integração do negro se dê de forma plena.

Dessa forma, o ideal de liberdade e igualdade americano é positivo, mas a sociedade norte-americana não o põe em prática no caso dos negros. Observa-se isso no artigo de Gordon Friesen sobre o caso de censura a Peter Seeger, feito pela emissora ABC:

A existência de tal situação [a censura] zomba da repetida e alta reivindicação de que a América é um bastião de liberdade e merece ser a líder do mundo livre. É claro que não é apenas a censura da TV que faz com que o Tio Sam pareça um hipócrita aos olhos do mundo. É apenas uma das manifestações de uma disseminada negação de liberdades. Algumas das mesmas pessoas que manteriam Pete Seeger fora da TV também negariam os direitos constitucionais de 20 milhões de cidadãos negros americanos. (BROADSIDE, n. 24, 7-8)

Observamos aqui um importante aspecto acerca da visão da *Broadside* sobre toda essa questão de direitos democráticos e integração dos negros: a conexão entre as diferentes reivindicações sociais. Faz-se, acima, a conexão entre a luta contra a censura de artistas *folk* na TV e a luta dos negros contra a segregação racial, mostrando que essa demanda por liberdade é ampla. Assim, coloca-se o negro e suas reivindicações sociais como partes integrantes da sociedade norte-americana que busca tornar seus ideais uma realidade para todos. Posteriormente no artigo, Friesen torna isso ainda mais claro: “A erradicação da censura na TV pode ser também uma abertura importante para as nossas outras reivindicações de dignidade e liberdade em outros campos”.

RADICALIZAÇÃO E MOVIMENTO NEGRO

Por fim, trataremos da radicalização das posições da revista no que tange à questão racial. Observamos isso, particularmente, na mudança de tom dos textos de Julius Lester. Mesmo sendo mais radical que todos os outros colaboradores, justamente por ser negro e atuar mais constantemente no movimento, já nas últimas edições ele adota um tom muito mais radicalizado que antes:

Em um ponto da minha vida eu pensei que seria suficiente escrever e cantar contra tudo isso, mas eu nunca me senti satisfeito apenas escrevendo ou cantando. Parecia que não era o suficiente. Você fica de frente para a plateia, canta uma canção e, quando termina, o que acontece? Ela aplaude e, se aplaudir por tempo suficiente, você se vê sendo convidado para cantar para plateias maiores e recebendo mais aplausos e logo você se sustenta protestando. Não há melhor jeito de fazer um cantor de protesto inefetivo que aplausos e dinheiro. Eu nunca consegui muito dinheiro, mas consegui bastante aplauso. Mas quando eu saía do palco, aquilo não era suficiente, porque eu estava cantando para que as pessoas se levantassem e fizessem alguma coisa nesse país em que vivemos. Ao invés disso, fui aplaudido e isso não fazia sentido. Mas também nunca fez muito sentido eu cantar sobre minhas experiências de vida para plateias de brancos. (BROADSIDE, n. 89, 1)

Embora uma postura radical não seja a tônica do periódico, é interessante apontar que esse texto foi publicado mesmo assim. Não só a *Broadside* levou a cabo a ideia de publicar ideias diversas, como também, de certa forma, adota um discurso mais radicalizado ao longo do tempo.

Isso parece bem claro em um artigo da editora, Agnes “Sis” Cunningham, em resposta à musicista Joan Baez, personagem importante no movimento dos *Civil Rights*, quando esta criticou o movimento Black Power:

Mas é quando Joan Baez fala sobre o “Black Power”, Stokely Carmichael e H. Rapp Brown que sua falta de entendimento se torna mais transparente. Como ela disse para o New York Post: “Eu acho que o Black Power é apenas outro tipo bobo de ‘poder’(....) Boba ou não, Joan Baez exercita uma certa forma de poder – “poder de estrela” podemos chamar assim. O que ela diz e faz são coisas influentes. É o que traz repórteres e entrevistadores para sua porta, em primeiro lugar(...) Joan e outros estavam bem quando seguraram as mãos de seus irmãos e irmãs negros e cantaram “We Shall Overcome” com a visão em ‘algum dia’ bem longe no nebuloso e místico futuro. É quando ela, assim como muitos brancos liberais, estão de frente (...) a uma demanda para que a expressão ‘algum dia’ seja traduzida para a realidade do ‘hoje’, que eles tendem a entrar em um estado de confusão. (BROADSIDE, n. 89, p. 1)

Mesmo que, anteriormente, a revista tenha elogiado a atuação social de Baez, a crítica a ela ocorre de forma bem contundente. Temos um periódico, pois, que muda sua posição política ao longo do tempo, seguindo a tendência do próprio movimento negro, que passa de uma influência moderada de Martin Luther King para uma mais radicalizada, influenciada por Malcolm X, culminando no movimento *Black Power* e nos Panteras Negras. Nesse sentido, a *Broadside* vai de encontro à tendência da época do público branco: a de não compactuar com o novo movimento negro mais radicalizado e buscar uma identidade negra menos combativa e mais pacífica, centrada no *blues* da década de 1930 e na figura pacata e sofrida do *bluesman* (ADELT, 2007, 44). Mesmo o tipo de música que passa a ser publicado nela se torna diferente. Antes muito focada nos gêneros abarcados pelo rótulo “*folk*” – como

jazz e blues -, ela posteriormente passa a publicar uma série de músicas *soul*, ritmo musical que absorveu de forma muito mais sistemática a radicalização do movimento negro.

No entanto, apesar de defender essa nova postura, a *Broadside* não abandona o aspecto que discutimos anteriormente, ou seja, a narrativa da nação e a integração do negro de uma forma mais orgânica. Esses dois pontos não entram em contradição, na medida em que o periódico não vê que o processo de absorção dos negros na sociedade tenha sido pleno e efetivo. Mais uma vez a teoria não é igual à prática.

CONCLUSÃO

A *Broadside* enxergou na música uma importante ferramenta política em diversos sentidos, além de mostrá-la como algo construído historicamente - particularmente a música negra -, atentando diversas vezes para como ela mudou ao longo do tempo e adaptou-se às diferentes conjunturas históricas.

É importante ressaltar que todo esse pensamento é estruturado a partir de três campos muito diferentes: música, política e imprensa. Através deles, ela pôde expressar seus ideais e influenciar não só os leitores, mas músicos e movimentos sociais. Construiu-se uma revista que não só tinha um objetivo e defendia certa concepção de música, mas também aplicou os valores que defendia no próprio fazer do periódico. Assim, a conexão com os movimentos sociais e com o cotidiano da população; a diminuição da distância entre o público e o artista; a negação de qualquer aspecto comercial; todos esses elementos foram adaptados e levados em conta também na sua questão técnica e editorial.

A revista foi, em vista disso, produto e produtora de sua época. Seus editores e colaboradores, ao longo da década de 1960, redefiniram o foco e o posicionamento dela à medida com que os acontecimentos da sociedade norte-americana influenciavam todos eles. Ao mesmo tempo, conseguiu a partir de sua posição e de suas ideias políticas disseminar vários movimentos sociais que construíram tais acontecimentos e provocaram mudanças numa realidade estadunidense que estava se reconstruindo num período especialmente cheio de eventos marcantes.

A visão da imprensa acerca do cotidiano de tal década é imprescindível para uma história social mais acurada e conectada com tais mudanças, ainda mais quando se considera a

especificidade do periódico aqui estudado. Nele é possível notar de forma sistemática as mudanças ocorridas no período e como um determinado grupo da sociedade reagiu com relação a elas.

Por fim, o projeto político da revista consistiu em disseminar músicas engajadas que conscientizassem o maior número possível de pessoas acerca dos problemas sociais dos Estados Unidos, com particular ênfase à questão racial. Indo mais a fundo, a *Broadside* considerou a própria música como uma ferramenta de mudança social concreta, na medida em que levou as canções em conta como elementos de memória, educação e identidade que deveriam ser usados politicamente nos movimentos sociais.

Ao defender uma ação política que tinha como meta transformar um país tão rico culturalmente e tão contraditório, o periódico exerceu uma influência política significativa, particularmente nos artistas *folk* engajados, e fez parte de uma história muito ampla que culminou na diminuição, ainda que não suficiente, do racismo e da segregação do negro nos Estados Unidos. Mostrar esse período a partir de uma perspectiva que contempla tanto cultura quanto política nos diz o quão complexa é a história dos EUA e mesmo a história da música, campos ainda muito pouco explorados da pesquisa científica no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELTE, Ulrich. **Black, white and blue: racial politics of blues music in the 1960s**. Iowa City: Departamento de Filosofia, Tese de Doutorado, University of Iowa, 2007.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: Os Pensadores: Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARANTES, Mariana Oliveira. **Canto em marcha: música folk e Direitos Civis nos Estados Unidos (1945-1960)**. Franca: Departamento de História, Tese de Doutorado, UNESP/Franca, 2014.

_____. **O Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos Através da Música Folclórica**. V Congresso Internacional de História, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CAPELATO, Maria Helena. **A imprensa como fonte e objeto de estudo para o historiador**. In: VILLAÇA e PRADO, Mariana e Maria Lígia Coelho (Org.). **História das Américas: fontes e abordagens historiográficas**. São Paulo: Humanitas e CAPES, 2015

DU BOIS, William. **Souls of Black Folk**. Nova York: Dover Publications, 2012.

FENERICK e GARCIA, José Adriano e Tânia da Costa (Org.). **Música popular: História, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015.

HOBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: A Consolidação da Nação**. São Paulo: Contexto, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em junho de 2016.