

## 4

### **The Beatles – mito, produto e discurso**

#### 4.1

##### ***Beatles for sale***

Os *Beatles* venderam no mundo inteiro mais de um bilhão de discos (GUINNESS WORLD RECORDS, 2005). São colecionadores de recordes: nos Estados Unidos, lideram a lista de artistas com mais *singles* nos topos das paradas (foram vinte músicas entre 1964 e 1970) e são o grupo com maior número de álbuns no topo das paradas musicais (foram dezenove discos que alcançaram o primeiro lugar em vendas, mais que o dobro do número conseguido por Elvis Presley). No Reino Unido, lideram a lista dos que tiveram mais *singles* em primeiro lugar, consecutivamente; até 1986, também registraram o recorde da música mais regravada do mundo – *Yesterday*, com mais de 1600 versões; e o álbum *1*, que reúne os maiores sucessos dos *Beatles*, vendeu 13,5 milhões de cópias no mundo inteiro no primeiro mês que se seguiu ao lançamento<sup>22</sup>. Por isso, é tão importante para o campo da Comunicação Social tentar compreender o que faz dos *Beatles* um fenômeno da cultura de massa.

Já foi destacado até aqui as discussões sobre cultura de massa, na qual os *Beatles* estão inseridos; o contexto histórico em que eles surgiram, incluindo aí a *contracultura*, com a qual eles travaram uma relação dialética entre propagar a mensagem que o movimento jovem pregava contra o establishment e, simultaneamente, depender dele para realizar tal propagação. Neste momento, será detalhada a história da banda. A pesquisa foi realizada em diversos livros, como *Rock and roll: uma história social* (FRIEDLANDER, 1997), *The Beatles: an illustrated record* (CARR; TYLER, 1978), *Paz, amor e Sargent Pepper's: os bastidores de Sgt. Pepper* (MARTIN; PEARSON, 1995), *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001) e também nos 5 DVD's que compõe o *Anthology* (WONFOR, 2003). O que se encontrou neste material foram diversas versões de

---

<sup>22</sup> Cf. GUINNESS World Records. 2005. Disponível em: <<http://www.guinnessworldrecords.com/>>. Acesso em: 5 jan. 2006.

uma só história, ou seja: o “mito” dos *Beatles* que é vendido ainda hoje como um ‘produto’. Não está sendo aqui posta em dúvida a veracidade dos fatos, mas a estrutura de todas as histórias encontradas nos livros e DVD’s citados acima são semelhantes entre si mesmas e também semelhantes a uma estrutura mitológica. Destaca-se, agora, a ‘história-mito’ do grupo tal qual ela é vendida como produto, já que os próprios *Beatles* são um produto da cultura de massa e assim se assumem, como no título de seu quarto álbum *Beatles for sale*, ou - *Beatles à venda* - de 1964.

A primeira parte da história conta o ‘encontro mágico’, como os quatro componentes do grupo se conheceram e formaram a banda, aonde isso aconteceu e qual era o contexto da época.

Liverpool é uma cidade portuária inglesa, onde, no ano de 1940, durante a II Guerra Mundial, nasceram Richard Starkey (7 de julho) e John Winston Lennon (9 de outubro). Em 18 de junho de 1942, nasceu James Paul McCartney e, em 25 de fevereiro de 1943, George Harrison (GENESIS PUBLICATIONS, 2001). A Segunda Guerra terminaria em agosto de 1945, trazendo inúmeras transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, como já observamos no capítulo anterior. Os jovens da década de 50 teriam muita dificuldade em se posicionar nesse novo mundo, totalmente diferente do mundo da juventude de seus pais. O *rock n’roll*, fusão de ritmos brancos e negros, estouraria em 1954, com Elvis Presley representando uma classe média branca americana, que começava a se rebelar contra o establishment – o que iria se agravar na década de 1960. Os jovens de Liverpool, entretanto, tinham grande vantagem sobre os jovens de Londres – como viviam numa cidade portuária, os discos de *blues*, de *rhythm & blues* e de *rock n’roll* americanos chegavam à cidade antes que chegassem à capital. Enquanto o resto da Inglaterra ouvia o *skiffle*, um ritmo semelhante ao *blues*, Liverpool via nascer as primeiras bandas de *rock n’roll* de estilo americano (WONFOR, 2003).

No dia 6 de julho de 1957, Paul McCartney visitou uma feira em Liverpool, onde viu se apresentar uma banda de *rock n’roll*, formada por estudantes: *The Quarrymen* - cujo vocalista e guitarrista era John Lennon. Paul, então com 15 anos, também já tocava guitarra e ficou impressionado com a habilidade de Lennon para a música. Pediu pra entrar na banda e John, um tanto quanto desconfiado, solicitou a McCartney que tocasse alguma coisa. Paul tocou *Twenty*

*Flight Rock*, de Eddie Cochran, e John ficou impressionado como Paul articulava bem as palavras; logo ele foi incluído na banda (WONFOR, 2003). George já conhecia Paul, mas, por ser mais novo, não conseguia ganhar muita atenção. Um dia, ele mostrou a John e Paul que realmente sabia tocar guitarra e também entrou no grupo, agora formado por: John Lennon, vocal e guitarra; Paul McCartney, vocal e guitarra; George Harrison, vocal e guitarra e Stuart Sutcliffe, contra-baixo.

Stuart era um amigo de John da escola de artes de Liverpool e artista plástico talentoso. Certa vez, vendeu um quadro por uma quantia razoável e John o convenceu de que ele tinha que comprar um contra-baixo com o dinheiro, pois a banda precisava de um baixista. Eles se apresentavam em bares e *clubs* noturnos, apesar de não terem um baterista – quando perguntados o porquê de tal situação, alegavam que “o ritmo estava nas guitarras” (Ibid). Em agosto de 1960, a banda recebeu um convite para passar uma temporada em Hamburgo, na Alemanha, apresentando-se em casas noturnas. Mas o convite exigia uma banda com cinco integrantes – e eles realmente precisavam de um baterista. Pete Best - filho da dona de um *club* noturno, em Liverpool – foi chamado na véspera da ida dos então *Silver Beatles* para Hamburgo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001).

A etapa seguinte da história dos *Beatles* retrata o ‘período de sofrimento’ pelo qual os rapazes passaram. As diversas temporadas que eles passaram em Hamburgo, tocando todas as noites, são retratadas como um período penoso, mas recompensador em termos musicais para os *Beatles*.

Os cinco rapazes – John, Paul, George, Stuart e Pete – seguiram para Hamburgo junto com outros grupos de *rock n’roll* que surgiam na época em Liverpool e adjacências, entre eles, *Rory Storm & The Hurricanes*, cujo baterista era Richard Starkey, que ficaria conhecido nos *Beatles* como Ringo Starr. Na temporada que fizeram na cidade alemã em 1960, Ringo tocou algumas vezes com eles, porque Pete Best não aparecia em todos ensaios (WONFOR, 2003).

Aliás, o nome da banda passou por muitas transformações. A escolha de *The Quarrymen* foi feita porque, na época, todos os integrantes estudavam na *Quarry Bank High School*. Depois, Sutcliffe sugeriu que a banda se chamasse *The Silver Beatles* (Os Besouros Prateados), em homenagem à banda de Buddy Holly, *The Crickets* (Os Grilos). Mais tarde reduziram o nome apenas para *The Beatles*, mudando a grafia para possibilitar o duplo sentido, já que *beat* significa batida em inglês (WONFOR, 2003).

Em Hamburgo, tocaram em casas noturnas – como o *Indra Club* e o *Kaiserkeller* - moraram num antigo cinema abandonado. Sem tempo para dormir, tomavam estimulantes – Preludin (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 50) – buscando disposição para tocar a noite toda. Foi uma temporada bastante proveitosa para os jovens rapazes, tanto pessoalmente, como profissionalmente - pois eles tocavam a noite inteira (quase sem tempo de descanso), desenvolvendo muito seus talentos musicais. Sutcliffe se apaixonou por Astrid Kishnerr - uma fotógrafa alemã, que iria tirar muitas das mais famosas fotos dos *Beatles* e que sugeriu o tão famoso corte de cabelo típico da banda (GENESIS PUBLICATIONS, loc. cit.).

Em dezembro de 1960, eles assinaram contrato com a principal casa noturna de Hamburgo, o *Top Ten Club*, e deixaram o *Kaiserkeller*. Insatisfeito com a ida dos rapazes para outro *club*, o dono deste bar fez uma denúncia à polícia alemã, dizendo que George era menor de idade – ele faria 18 anos em Fevereiro de 1961. George então foi deportado e os outros tiveram suas licenças de trabalho cassadas (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 55-56).

Em abril de 1961, eles voltaram para Hamburgo para uma outra temporada de dois meses. Em junho, os *Beatles* gravam com Tony Sheridan, fazendo *backing vocal*, a canção *My Bonnie*. O compacto sai creditado a *Tony Sheridan & The Beat Brothers* (Ibid, p. 59).

Quando os *Beatles* retornaram à Liverpool, Stuart decidiu ficar com Astrid e entrou para a escola de arte em Hamburgo. Paul assumiu o contrabaixo. Em 11 de abril de 1962, eles voltaram para mais uma temporada na cidade alemã, tocando desta vez no *Star Club*. Quando chegaram, receberam a notícia de que o amigo e ex-integrante da banda Stuart Sutcliffe tinha morrido na noite anterior, de hemorragia cerebral. Mas os *Beatles* cumpriam seu contrato, permanecendo na cidade até junho de 1962. Neste mesmo ano, eles ainda retornaram a Hamburgo para curtas temporadas em novembro e dezembro (WONFOR, 2003).

A etapa seguinte dessa ‘história-mito’ atua como uma ‘recompensa’ pelo árduo período passado em Hamburgo. Trata-se de um novo ‘encontro mágico’, desta vez, dos próprios *Beatles* com o empresário Brian Epstein e com o produtor musical George Martin, que foram indispensáveis para que o grupo se tornasse o fenômeno da cultura de massa como é conhecido hoje.

Entre as idas e vindas de Hamburgo, algo curioso ocorreu. Brian Epstein era o jovem dono de uma loja chamada NEMS – *North End Music Stores*, em Liverpool. Ele iria se tornar o empresário que alavancaria a carreira dos *Beatles* e conta como ouviu falar do grupo pela primeira vez:

No sábado, 28 de Outubro de 1961, um garoto me pediu um disco de um grupo chamado The Beatles. Sempre foi a nossa política considerar todo e qualquer pedido. Escrevi num bloco: ‘ ‘My Bonnie’. The Beatles. Verificar na segunda-feira.’ [...] Antes de eu ter tempo de checar na segunda-feira, duas garotas entraram na loja e pediram um disco desse grupo. Esta, ao contrário da lenda, foi a soma total de pedidos do disco nessa época em Liverpool. Mas eu tive certeza de que era significativo, três pedidos de um disco desconhecido em dois dias. Fiz contatos e descobri o que não tinha percebido ainda, que os Beatles eram um grupo de Liverpool, que acabava de retornar do extremo quente, úmido e sujo Hamburgo, onde haviam tocado em clubes. Uma garota que eu conhecia me disse: ‘Os Beatles? São o máximo. Estão no Cavern toda semana...’ (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 65).

Em 9 de novembro de 1961, Epstein foi ao *Cavern Club*<sup>23</sup> ver quem eram os tão procurados *Beatles*. Ele enxergou todo o potencial dos rapazes e tornou-se seu empresário, realizando a primeira notável mudança: o figurino. Os *Beatles* abandonaram as roupas de couro e passaram a usar terninhos mais modernos, passando uma imagem de garotos mais comportados. John Lennon conta:

Ele estava tentando limpar a nossa imagem: disse que a nossa aparência não estava correta, que nunca atravessaríamos a porta de um lugar melhor. [...] Tínhamos que escolher isso ou continuar comendo galinha no palco. Respeitávamos as suas opiniões. Paramos de mastigar pães com queijo e sanduíches de geléia; começamos a prestar muito mais atenção ao que estávamos fazendo, fazíamos o máximo para sermos pontuais e nos arrumávamos melhor (Ibid, p. 67).

Os *Beatles* realizaram um disco patrocinado por Epstein, que foi atrás de alguma gravadora que quisesse contratá-los. A *Decca* foi apenas uma das que os rejeitou – o diretor da gravadora na época, Dick Rowe, comentou que os grupos de guitarra estavam com os dias contados (GENESIS PUBLICATIONS, loc. cit.). Finalmente, conseguiram um contrato com o selo *Parlophone*, que pertencia à gravadora EMI.

---

<sup>23</sup> Os Beatles se apresentaram no *Cavern Club* 292 vezes de março de 1962 até agosto de 1963 (FRIEDLANDER, 2003).

Em junho de 1962, eles entraram em contato com o produtor musical, George Martin (que iria acompanhá-los durante toda a carreira), que não gostou de Pete Best e providenciou um baterista de estúdio (Andy White) para a gravação do primeiro compacto *Love Me Do / P.S. I Love You*, enquanto John, Paul e George acionaram rapidamente o amigo Ringo. Os dois bateristas tocaram no dia da gravação, que aconteceu em 11 de setembro de 1962. No compacto, *Love Me Do* tem a bateria de White; a versão que está no primeiro álbum dos *Beatles*, *Please Please Me*, já conta com Ringo Soar como baterista. O compacto foi um sucesso de vendas – correu o boato de que o próprio Epstein teria comprado dez mil cópias do disco, levando os *Beatles* ao topo das paradas, de onde não sairiam tão cedo (WONFOR, 2003).

Em março de 1963 foi lançado o primeiro álbum dos *Beatles*, *Please, Please Me* – gravado em uma única sessão de doze horas (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 92) -, que atingiu o primeiro lugar nas paradas britânicas. O álbum tinha quatorze faixas, sendo que oito composições de Lennon e McCartney. Em seguida, foram lançados diversos compactos e o álbum *With The Beatles* (com quatorze faixas: sete composições de Lennon e McCartney, uma de George Harrison e as outras seis de outros compositores), em novembro de 1963. Sucesso absoluto em toda a Europa, eles conquistaram até a Rainha da Inglaterra: em 4 de novembro de 1963, os *Beatles* se apresentaram no *Royal Variety Show*, diante de Sua Majestade e, além de muito aplaudidos, ainda foram extremamente ousados, quando John declara: “Para nossa última música gostaria de pedir sua ajuda. O pessoal da geral pode bater palmas. O resto, por favor, chacoalhe as jóias.” (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 105).

Se o *rock and roll*, como já analisamos, nasceu como um híbrido cultural, carregando uma contradição em si mesmo - ser ‘contra-a-cultura’ dominante e ser produto dessa mesma cultura, simultaneamente -, nesta declaração de Lennon no *Royal Variety Show* tal contradição só é reforçada, não só pela música *rock and roll* sendo apresentada para a Rainha da Inglaterra, mas pela atitude displicente do artista. Alguns criticavam muito os *Beatles* por se colocarem ao lado do movimento de *contracultura* ao mesmo tempo em que ganhavam muito dinheiro com as músicas (que levavam exatamente essas mensagens da *contracultura*):

Os Beatles não mudariam o mundo fazendo voto de pobreza, nem o mudariam destinando seu dinheiro a organizações de caridade ou a grupos revolucionário. Sua força – além da música, é claro – estava no fato de que se tornaram ricos e poderosos. Isso ajudou sua arte e lhes deu recursos para se devotarem única e exclusivamente ao rock. É óbvio que se os Beatles enriqueceram isso aconteceu através de um ato de escolha ‘livre’ de cada pessoa, mesmo de pretensos revolucionários: a compra de discos. Por outro lado, ao proporem um estilo de vida impossível para todos, os Beatles se colocaram com um modelo explosivo, capaz de comprometer toda a ordem social (MUGGIATI, 1973, p. 70).

Assim, ainda seguindo o pensamento de Muggiati, o próprio sucesso dos *Beatles* já implicava em uma crítica; não havia a necessidade de criticar o sistema abertamente, uma vez que eles não se importavam com o establishment e até podiam zombar dele, como Lennon fez com essa declaração, que provocou risos entre a platéia – em hora nenhuma causou revolta ou foi encarado como um deboche. Ao contrário, os *Beatles* se tornaram os queridinhos de toda a Inglaterra e foram condecorados com a medalha de *Membro do Império Britânico*, em 1965, como será detalhado mais adiante. Longe de se tornarem inimigos do Império, os *Beatles*, durante a primeira metade da década de 1960, foram utilizados pelo sistema para mascarar os problemas que o país vinha enfrentando:

Os Beatles como personagem são um prolongamento daquele tipo de anti-herói (ou *working class hero*) esboçado na ficção dos *angry young men* ingleses [...]. Os Beatles entram em cena no momento exato em que começa a liquidação final do Império Britânico: o escândalo Profumo (1962) desmascara a ‘pureza’ das instituições, a Pop Art recém-criada cobre de irreverência uma cultura metida a séria, a imprensa satírica ataca o até então inatacável através de revistas como *The Private Eye* e a palavra *Establishment* serve de nome ao cabaré satírico mais freqüentado de Londres: vai começar o reinado *mod*, com a mini-saia e os novos dândis de Carnaby Street (Ibid, p. 71-72).

De forma contraditória os *Beatles* foram utilizados pelo establishment para distraírem a população, de maneira a diminuir a visibilidade dos problemas enfrentados pela Inglaterra na época, ao mesmo tempo em que se colocaram numa posição contrária ao próprio sistema. O consumo do entretenimento *Beatles* servia para distrair e divertir as pessoas; mas aos poucos, com a tomada de consciência de toda uma geração e dos próprios rapazes, essa ‘diversão-produto’ passou a criticar de forma mais aberta o próprio establishment. Também no início dos anos 60, os Estados Unidos estavam precisando de algo para distrair a juventude:

A conquista dos corações e mentes da juventude americana foi facilitada pela perda do carismático presidente John F. Kennedy. A imprensa americana estava, como a imprensa inglesa, inclinada a voltar suas atenções para algo menos pesado. A personalidade dos Beatles, seu bom humor e músicas animadas e voltadas para o amor ofereciam uma distração positiva para a tristeza (FRIEDLANDER, 2003, p. 127-128).

E os *Beatles*, como *cavalo de Tróia* da *Invasão Inglesa* no campo da música – mais especificamente do *rock and roll* – não só serviram como distração para a juventude mundial, mas cresceram e ingressaram no movimento de *contracultura*, em meados da década de 1960, junto com essa mesma juventude.

Notamos que as três primeiras etapas do ‘mito’ dos *Beatles* teve como base dois ‘encontros mágicos’ – as pessoas certas, nos lugares certos, nas horas certas – que foram indispensáveis para a alavancada do grupo e um ‘período de sofrimento’, mas que também os fez crescer e amadurecer, tornando-os aptos para alcançar a recompensa: o ‘sucesso’, que é o que veremos a seguir.

Depois de muito insistir com a gravadora EMI para lançar os discos dos *Beatles* nos Estados Unidos, Brian Epstein conseguiu fazer com que a *Capitol Records* (selo pertencente à EMI) lançasse o compacto *I Wanna Hold Your Hand/I Saw Her Standing There* em 26 de dezembro de 1963 (WONFOR, 2003).

Em 15 de janeiro de 1964, enquanto os *Beatles* estavam fazendo shows em Paris, chegou um telegrama da *Capitol Records* endereçado à EMI, dizendo que a banda tinha alcançado o primeiro lugar nas paradas americanas com a música *I Wanna Hold Your Hand*. Assim, em fevereiro de 1964, os *Beatles* desembarcaram no aeroporto *John F. Kennedy*, em Nova York, lotado de jovens histéricas e partiram direto para uma entrevista coletiva, onde ficaram impressionados com tamanho assédio. Nascia a *Beatlemania*, o primeiro grande fenômeno musical planetarizado. Apresentaram-se no programa de televisão *Ed Sullivan Show* pela primeira vez em 9 de fevereiro, onde o apresentador leu no ar um telegrama de Elvis Presley desejando sucesso aos *Beatles*. Segundo o DVD *Anthology* (Ibid), durante os primeiros cinco minutos da apresentação deles no Ed Sullivan, não houve índices criminais em todo o país. 73 milhões de pessoas assistiram a esse primeiro show, o que até hoje é considerada uma das maiores audiências dos Estados Unidos (Ibid).

Nesse ano, realizaram uma turnê mundial, iniciada em junho, passando por Escandinávia, Hong Kong, Austrália e Nova Zelândia. Nessa época, mais



precisamente em fevereiro, já estava sendo produzido o primeiro filme dos *Beatles*, *A Hard Day's Night*, dirigido por Richard Lester, que consolidaria a *Beatlemania* em todo o mundo. O filme foi lançado em julho de 1964, com *première* em Londres e em Liverpool e foi sucesso de público e crítica. Filmado em preto e branco, o diretor Dick Lester e o roteirista Alun Owen fizeram questão de *captar* as características pessoais de cada integrante, já que nenhum deles era ator profissional. O resultado foi uma comédia leve, inteligente e recheada de videoclipes<sup>24</sup>. Além disso, diferente do que acontecia com frequência, os *Beatles* se apresentaram (e o filme é um reflexo disso) como uma banda formada por quatro personalidades separadas:

[...] a banda não consistia em um líder e três seguidores, mas de quatro pessoas separadas, com personalidades individuais. John era o extrovertido espirituoso, Paul, o bonitinho e inteligente, George, o mais calmo e Ringo, o ursinho vulnerável que dava vontade de abraçar. As fãs tinham quatro potenciais arrasadores de coração para escolher (FRIEDLANDER, 2003, p. 128).<sup>25</sup>

O ano de 1964, aliás, é dos *Beatles*: não só uma época de consolidação, como também de mudanças. No dia 28 de agosto, enquanto estavam em mais uma turnê que passou pelos Estados Unidos e Canadá, os *Beatles* foram apresentados a Bob Dylan, num hotel em Nova York. Além da primeira experiência com maconha, vivenciada pelo grupo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 158), Dylan também teve grande influência no rumo que os próximos álbuns iriam tomar: as letras e músicas dos *Beatles* assumiriam uma forma e um conteúdo mais mergulhados no experimentalismo intuitivo, na contestação, na análise pessoal de cada um, deixando de lado o *iê-iê-iê* e consolidando o estilo *rock* – e não o *rock n'roll*<sup>26</sup>, como observa Friedlander (2003, p. 132):

---

<sup>24</sup> A linguagem do *videoclipe* começa a surgir no filme *A Hard Day's Night* e ganha impulso quando os *Beatles* param de fazer shows e, em vez de se apresentarem ao vivo nos programas de televisão do mundo inteiro, mandam os *promotion films* – *videoclipes*, tal como os entendemos hoje. Veremos isso mais detalhadamente ainda neste capítulo.

<sup>25</sup> O que nos remete aos conceitos de *projeção* e *identificação* utilizados por Morin (1967) e já assinalados no segundo capítulo desta dissertação, para teorizar sobre a cultura de massa.

<sup>26</sup> Roberto Muggiati defende a idéia de que foram os *Beatles* quem fizeram a transição do *rock and roll* para o *rock*. Sobre isso, Friedlander observa (2003, p. 132-133): “O rock, um gênero que nem mesmo seus mais sérios defensores poderiam chamar de filosoficamente importante, estava adquirindo uma dimensão ‘séria’. E os Beatles estavam entre os pioneiros.”

As letras dos Beatles estavam sofrendo uma simultânea evolução de temas – intensificada pelos amigos e conhecidos, principalmente do mundo das artes, que viviam estilos de vida culturais alternativos. Como os americanos, os ingleses estavam em busca de uma análise filosófica e política do *status quo*, oferecendo também uma solução que consistia em variados graus de mudança ou escape. Os Beatles participaram destas mudanças, refletindo estas experiências musicalmente com modificações tanto na forma quanto no conteúdo. Bob Dylan foi um dos primeiros catalisadores destas mudanças.

Eles começaram a se preocupar em fazer um som diferente, mais característico, prestando mais atenção nas letras. Começaram a utilizar instrumentos diversos, que não os usuais do *rock and roll* (como, por exemplo, cítara, flauta e cordas); além disso, também passaram a inserir sons não identificáveis, como o *feedback* de guitarra em *I Feel Fine*, de 1964, e sons de arranhado e de tosse, só para citar alguns. Isso já pode ser percebido no álbum que sucede *Beatles For Sale* (novembro de 1964) - o *Help!* (agosto de 1965), que também foi trilha sonora do filme homônimo. Ringo declara:

Eu sentia que estávamos progredindo musicalmente, com altos e baixos. Uma parte do material em “Beatles For Sale” e no álbum “Rubber Soul”, de 1965, era simplesmente brilhante, nada do que estava sendo produzido se comparava a isso. O trabalho no estúdio estava ficando realmente muito bom (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 159).

A rotina estressante de shows sucessivos e as incansáveis fãs deixavam apenas os quartos de hotel como recanto de sossego para os *Beatles*. Friedlander (2003, p. 131) observa que, para eles, “a vida em excursões tornou-se uma insana paródia da paródia de *A Hard Day’s Night*”.

O segundo filme da banda foi filmado nas Bahamas, Áustria e Inglaterra, numa época em que, como os próprios *Beatles* declararam, fumavam maconha no café da manhã, como relata John:

[...] com “Help!”, Dick Lester não nos contou sobre o que era. Eu percebo agora o quanto era avançado. Foi um precursor daquelas onomatopéias visuais do Batman ‘Pau! Uau!’ na TV – esse tipo de coisa. Mas ele nunca explicou para nós. Em parte, talvez, porque não tínhamos passado muito tempo juntos entre ‘A Hard Day’s Night’ e o ‘Help!’ e em parte porque estávamos fumando maconha no café da manhã nesse período. Ninguém conseguia se comunicar com a gente; eram olhares no vazio e risadinhas o tempo todo. No nosso mundo (Ibid, p. 167).

No álbum *Help!*, vemos as personalidades de cada um mais destacadas – Paul em *Yesterday*, seu primeiro *vôo solo* ; George mostrou incrível melhora em suas composições e duas de suas canções são incluídas no álbum (*I need you* e *You like me too much*); Ringo cantou sozinho pela primeira vez em *Act Naturally* e John se destacou na música *Help!*, escrita num momento de depressão:

Em um ano, as letras dos Beatles adquiriram um formato psicofilosófico. A trilha sonora de *Help* continha nuances de introspecção e vulnerabilidade. A música-título, que Lennon mais tarde descreveria como um grito deprimido por ajuda, mostra uma consciência psicológica rara naquela época. *Hide Your Love Away* até mesmo soava como Dylan (FRIEDLANDER, 2003, p. 132).

Em 1965, eles receberam a medalha MBE (*Member of British Empire*) - a medalha de Membro do Império Britânico, indo encontrar-se novamente com a Rainha e causando grande polêmica quanto à situação. Muitos militares que tinham recebido a medalha devolvem-na, pois não admitiam estar no mesmo patamar que artistas *pop*. No DVD *Anthology* (WONFOR, 2003) e no livro *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 182-184), fica a dúvida se eles teriam ou não fumado maconha no banheiro do Palácio de Buckingham, antes de receber a medalha; Ringo chega a comentar que eles teriam levado 5 cigarros – um para cada *beatle* e um para presentear o jovem príncipe Charles (WONFOR, 2003).

No dia 15 de agosto, eles realizaram o famoso show no *Shea Stadium*, em Nova York – com um público de aproximadamente 60 mil pessoas. Apareceram sem os famosos terninhos, mas vestidos com túnicas e a histeria pareceu também contagiá-los, principalmente John que tocou teclado pela primeira vez no palco. No dia 27 de agosto, os *Beatles* encontram-se com Elvis Presley, realizando um sonho antigo de conhecer o já ‘velho’ ídolo.

Em dezembro de 1965, foi lançado o álbum *Rubber Soul*, onde a mudança iniciada pelo encontro com Bob Dylan é facilmente identificada em todas as músicas, com arranjos mais complexos, letras menos românticas, introdução de novos instrumentos (a cítara indiana, por George, é um bom exemplo) e letras de cunho mais político, como *Nowhere Man*, dando início à transição do *rock and roll* para o *rock*:

O rock era algo mais que o pop, mais que o rock'n'roll. Os músicos de rock combinavam uma ênfase de virtuosismo e técnica com a concepção romântica da arte como expressão individual, original e sincera. Eles alegavam não ser comerciais – a lógica de sua música não era a de fazer dinheiro ou de encontrar um mercado; eles estavam, na verdade, desdenhando o pop comercial. Entretanto, a música feita naqueles princípios aparentemente não-comerciais veio a ter seu próprio público. Os fãs da música pop também estavam mudando, preferindo os álbuns aos compactos, investindo em som, usando música como fonte de instrução pessoal e experiência, como também para dançar e divertir-se. O rock abasteceu (e sugou) o lado rebelde da juventude do final do anos 60: o movimento contra a guerra do Vietnã – dentro e fora do exército -, as revoltas nos campi das universidades, as celebrações hedonísticas de drogas e sexo (FRITH, 2002, p. 22-23).

O álbum seguinte, *Revolver*, lançado em agosto de 1966, confirmou a tendência mais introspectiva dos *Beatles*. Trouxe *Taxman*, de George Harrison, uma canção de protesto; *Eleanor Rigby* com seus arranjos de violino; *Yellow Submarine*, que se transformaria em filme mais tarde; *I'm Only Sleeping* com seu solo de guitarra invertido – uma inovação na época. Aliás, os recursos técnicos disponíveis não eram muitos e a execução ao vivo das músicas mais complexas que estavam sendo compostas tornava-se quase impossível. Nessa época, eles também entram em contato pela primeira vez com o LSD, droga psicodélica que iria influenciá-los muito nos próximos trabalhos (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 177-179-180).

Já com o sucesso garantido e cansados da correria para fazer shows e apresentações em estúdios de TV, eles decidiram não mais ir aos programas de televisão para divulgar suas músicas: em vez disso, organizaram *PromoFilms* – videoclipes para mandar para as televisões de todo mundo, atitude ousada e inovadora, mas que acaba dando certo:

Por volta de 1967, a música dos *Beatles* havia ficado tão sofisticada que eles não podiam mais apresentá-la com seus instrumentos em um estúdio de TV. Na verdade, eles haviam parado de fazer turnês no ano anterior. Em *Strawberry fields forever* eles apareciam no filme, embora não cantando ou tocando: o filme acabou como uma série de imagens surreais complementando o clima da música. As duas principais razões pela qual eles fizeram aquele *promo* são tão válidas hoje quanto eram na época. Primeiro, o artista tem o poder de controlar a sua apresentação visual, e não ficar simplesmente à mercê do estúdio de TV. É claro que esse poder é, atualmente, dividido com a gravadora, que geralmente está pagando pelo vídeo, e com o diretor, que é contratado para produzi-lo. No entanto, muito mais tempo, dinheiro e energia criativa são gastos para se fazer um vídeo do que em qualquer apresentação na TV. Segundo, o vídeo pode ser enviado para emissoras de TV em todo o mundo: uma alternativa muito mais barata e eficaz de se promover um

compacto, em vez de mandar um artista numa volta ao mundo (NISSIM, 2002, p. 410).

A *Beatlemania* tinha chegado num ponto insuportável. Por cada cidade em que passavam, havia protestos de alguma forma. Quando estiveram em Tóquio, um grupo de pessoas se manifestou alegando que o local onde iria ocorrer o show – o *Budokan*, um templo religioso – era impróprio para tal acontecimento. Mas a pior situação ocorreu durante a passagem dos *Beatles* pelas Filipinas, em 04 de julho de 1966. Foram maltratados e ainda houve o incidente com a Rainha Imelda Marcos, que teria marcado um encontro com a banda, o qual Brian recusou, alegando que os *Beatles* não se envolviam em política. Mas, ainda assim, a rainha continuou esperando-os. Com a ausência do grupo no encontro, todos no local se voltaram contra eles. Saíram às pressas do país, com medo que a situação piorasse (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 219-220).

Em maio de 1966, a *Beatlemania* começou a entrar em crise. Naquela época, os *Beatles* concordavam que a Igreja Anglicana estava perdendo fiéis e decaindo cada vez mais e que ela deveria refletir sobre suas opiniões quanto às mudanças pelas quais o mundo vinha passando (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 223). Quando a repórter Maureen Cleave, do *London Evening Standard*, entrevistou Lennon, a conversa fluiu para o lado da religião e John afirmou que os *Beatles* eram mais populares que Jesus Cristo. Paul explica o que aconteceu na época:

Se você ler o artigo inteiro, percebe que o que ele estava tentando dizer era algo em que todos nós acreditávamos: ‘Eu não sei o que está acontecendo com a Igreja. Hoje em dia os Beatles são maiores que Jesus Cristo. Não estão fazendo o suficiente por Jesus; eles têm de fazer mais’. Mas ele cometeu o erro infeliz de falar muito abertamente porque Maureen era alguém que conhecíamos muito bem, para quem falávamos as coisas na lata (GENESIS PUBLICATIONS, loc. cit.).

No mundo todo, as pessoas protestaram contra a polêmica declaração e contra os próprios *Beatles* – e Epstein convenceu John a pedir desculpas publicamente (WONFOR, 2003). Os fãs queimaram discos da banda em praça pública – o que só fez aumentar a venda de discos, já que os próprios fãs tiveram que comprar os que tinham jogado fora, como os próprios *Beatles* afirmam no DVD Anthology (2003).

A grande histeria dos fãs e os novos arranjos mais complexos prejudicavam o desempenho profissional dos quatro rapazes nos shows, o que fez com que os *Beatles* deixassem de se apresentar ao vivo. Como declarou John Lennon: “A música não era ouvida. Era um tipo de espetáculo circense: os *Beatles eram* o show, e a música não tinha nada a ver com aquilo.” (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 229). Além disso, eles temiam pela própria segurança. O último show aconteceu em 29 de agosto 1966, no *Candlestick Park*, em San Francisco (WONFOR, 2003). Mais maduros e buscando melhorar a qualidade musical, os *Beatles* agora faziam parte da juventude inconformada com o mundo:

Os jovens dos anos 60, que construíram o comportamento rebelde da década anterior, criaram seu próprio estilo, desafiaram a moral prevalecente e inauguraram uma época de criatividade e experimentação. Os *Beatles* se utilizaram dos fundamentos do rock clássico e, ao mesmo tempo, abriram um caminho que expandiu continuamente as fronteiras do rock. Sua integridade criativa, idealismo e espontaneidade colocaram o desafio para os principais críticos – levar a sério a forma e o conteúdo do rock (FRIEDLANDER, 2003, p. 149).

Pela primeira vez em quatro anos, os *Beatles* conseguiram uma pequena folga: Ringo foi para a Espanha; John trabalhou como ator no filme *How I Won the War*; George foi para a Índia (ele estava cada vez mais envolvido com a música e com a religião indianas) e Paul assinou a trilha sonora do filme *The Family Way*, ao lado de George Martin. A folga gerou boatos sobre uma possível separação da banda (WONFOR, 2003).

Em dezembro de 1966, os *Beatles* lançaram sua primeira coletânea de sucessos, *Yesterday and Today*, pela EMI na Inglaterra e pela *Capitol* nos Estados Unidos, incluindo principalmente *singles* que não foram lançados em álbuns. Outra razão para o lançamento dessa coletânea se refere principalmente à *Capitol*, que lançava os discos dos *Beatles* com menos canções do que os lançamentos britânicos. A canção *Yesterday*, que estava no álbum *Help!*, de 1965, só foi lançada nos Estados Unidos nessa coletânea, por exemplo. O álbum *Revolver* britânico tinha cinco composições de Lennon; o *Revolver* lançado pela *Capitol* tinha apenas duas. Assim, a famosa foto da capa da coletânea *Yesterday and Today* – onde os *Beatles* aparecem vestidos com aventais de açougueiros, com carne crua e pedaços de uma boneca espalhados por todo o cenário – foi uma forma de vingança contra a *Capitol*:

Depois de os DJs americanos reclamarem da foto, a Capitol gastou 200 mil dólares para trocá-la por uma foto diferente. A partir daí, a maioria dos lançamentos britânicos e americanos, começando com o de *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* pela Capitol, foi idêntica (FRIEDLANDER, 2003, p. 129).

Em novembro de 1966, os *Beatles* voltam ao estúdio para gravar um novo álbum. Como conta George Martin:

Nós começamos com ‘Strawberry Fields’, e depois gravamos ‘When I’m Sixty-Four’ e ‘Penny Lane’. Eram todas destinadas para o próximo álbum. Nós não sabíamos que era Sgt. Pepper ainda – elas seriam apenas faixas para O Novo Álbum – mas era para ser um disco criado em estúdio, e ia haver músicas que não poderiam ser executadas ao vivo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 237).

John compôs *Strawberry Fields* durante as filmagens de *How I Won The War*. E a partir daí, o surrealismo começou a tomar conta das músicas dos *Beatles*, como relata Paul McCartney:

O legal é que muitas das nossas músicas estavam começando a ficar um pouco mais surreais. Eu lembro do John ter em casa um livro chamado ‘Bizarre’, sobre todo tipo de coisa estranha. Estávamos nos abrindo artisticamente e deixando as viseiras de lado (GENESIS PUBLICATIONS, loc. cit.).

*Strawberry Fields* é um orfanato que ficava próximo à casa que John morava em Liverpool quando criança. Ele costumava ir lá sempre que queria pensar e ficar sozinho. *Penny Lane* é uma rua de um bairro de Liverpool, por onde os quatro integrantes dos *Beatles* também passaram durante toda a vida. As duas músicas foram os primeiros lançamentos do ano de 1967 e só não foram incluídas no álbum porque eles não costumavam incluir *singles* que já tivessem sido lançados em compactos. George Martin explica: “Isto é absurdo hoje em dia, mas naquela época era um aspecto de nossa tentativa de dar ao público valor pelo dinheiro.” (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 239)

Quando o *rock and roll* surgiu, as músicas não ultrapassavam três minutos; eram lançadas primeiro em compactos e depois como uma das faixas do LP dos artistas. Como esclarece Muggiati (1973, p. 61): “Depois de 1965, o rock havia evoluído bastante para comportar, sem risco de tédio, todo o espaço de um LP. E, também, o poder aquisitivo dos jovens [...] aumentou a ponto de favorecer o LP como médium principal.”. Além disso, os *Beatles*, junto com Brian Epstein e George Martin, começaram a mudar o comércio da música no mundo do *rock*:

Os Beatles subverteram de tal maneira o esquema rotineiro de comercialização que, em 1967, com Sargent Pepper's, lançaram o LP primeiro e só depois pinçaram do álbum uma ou duas canções, de maior agrado popular, lançando-as em compacto. A partir daí, a coisa se inverteu: primeiro o LP, depois, duas canções mais 'massificáveis' do LP para formar um compacto (MUGGIATI, 1973, p. 61).

Agora, os *Beatles* tinham mais tempo de pensar nas músicas que iriam fazer, sem ter que organizar turnês e estar se apresentando ao vivo quase todo dia. Podiam se dar ao luxo, naquele momento, de serem mais *artistas*. É Paul quem conta sobre a idéia de se fazer o *Sargent Pepper's*:

Foi o começo da era hippie, e havia uma aura de badalação hippie em todos os EUA. Comecei a pensar que o nome seria realmente louco para dar a uma banda. Na época, havia muitos grupos com nomes como 'Laughing Joe and His Medicine Band' ou 'Col. Tucker's Medicinal Brew and Compound'; aquela coisa toda de andar em carruagens pelo Velho Oeste, com nomes longos e extravagantes. Juntei então essas palavras: Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band. Levei a idéia para os caras em Londres: 'Como estamos tentando nos livrar de nós mesmos – para sair das turnês e entrar em uma coisa mais surreal – que tal se a gente se tornasse uma banda alter ego, alguma coisa do tipo, digamos, 'Sargent Pepper's Lonely Hearts'? (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 241).

A idéia deles era fazer um álbum conceitual – um tipo de *ópera-rock*, gênero popularizado na época pelo grupo inglês *The Who*. E realmente, as duas primeiras músicas do álbum – *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *With a Little Help From My Friends* – seguem esta linha. Mas depois, a banda alegou que desistiu da idéia e foram apenas compondo. O curioso é que o resultado final é realmente de um álbum conceitual – aclamado por público e crítica – e os *Beatles* assumiram os personagens da fictícia banda quando se fantasiam com fardas coloridas para a capa do disco, que é lançado no dia 1º de junho de 1967. Dois dias depois, Jimi Hendrix tocou a música tema num show em Londres (WONFOR, 2003). *Sargent Pepper's* foi uma revolução na música do mundo inteiro, sendo ponto de referência para muitos artistas até hoje. Muggiati define o álbum como uma "arte aberta", onde "o rock decidiu utilizar todos os recursos musicais a sua disposição, sem nenhum preconceito ou hierarquia" (MUGGIATI, 1973, p. 59). As músicas dos *Beatles* haviam se tornado musicalmente complexas, iniciando a era do *rock-de-estúdio*:



Um dos principais efeitos da eletrônica sobre a música foi revolucionar a própria dinâmica sonora, feita tradicionalmente através de instrumentos antigos e artesanais. No campo da música pop, sua principal consequência, através do LP, foi a criação do studio rock, rock-de-estúdio. Nas notas da contracapa do seu primeiro álbum, os Beatles garantiam aos fãs que apenas uma faixa do LP empregava ‘truques de estúdio’, até então considerados uma ‘apelação’ pelos rockers. Vencido esse pudor inicial, foram os próprios Beatles que, com o álbum Sargent Pepper’s, fizeram pela primeira vez um uso consciente e sistemático de todos os recursos que a gravação de estúdio oferecia. Diz-se que “A Day in the Life” (a coda desta suíte psicodélica) nasceu quando o produtor e engenheiro de som dos Beatles, George Martin, juntou duas composições separadas, uma de Paul McCartney, outra de John Lennon (MUGGIATI, 1973, p. 65-66).

As músicas *A Day In The Life* e *Lucy In The Sky With Diamonds* foram proibidas na BBC de Londres, por fazerem alusão às drogas. Aliás, no dia 19 de junho de 1967, Paul foi entrevistado por repórteres que apareceram na porta de sua casa e perguntaram: “É verdade que vocês tomam drogas?” e ele confirma. O próprio Paul explica:

Eles estavam na minha porta – eu não podia mandá-los embora – então pensei: ‘Bem, ou eu tento blefar ou vou contar a verdade pra ele’. Tomei uma decisão relâmpago: ‘Dane-se. Vou dar a eles a verdade’. [...] Eu disse: ‘Vou contar para você. Mas se você tiver alguma preocupação quanto ao efeito da notícia sobre as crianças, então não divulgue. Vou dizer a verdade, mas se você divulgar a coisa toda ao público, então não será minha responsabilidade. Não estou certo se desejo recomendar isso, mas, considerando que você está me perguntando, sim, eu tomei LSD.’ Eu havia tomado umas quatro vezes naquela época e disse isso a ele. Achei que foi razoável, mas aquilo se tornou um grande tópico das notícias (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 255).

No dia 25 de junho de 1967, foi realizada a primeira transmissão mundial via satélite ao vivo para 24 países dos 5 continentes do mundo e teve 400 milhões de espectadores na época (WONFOR, 2003). O programa transmitido – *Our World* – contou com a participação dos *Beatles*, cantando *All We Need Is Love*, vestidos com roupas coloridas, num cenário cheio de flores e corações – *flower power*, como se diria na época – transmitindo uma mensagem de amor e paz para o planeta:

Os Beatles, assim como Elvis, foram parte de um momento. Sua popularidade coincidiu com a grande expansão da tecnologia das comunicações. [...] A beatlemania se desenvolveu nos cinco continentes. Devido à deificação da banda, assim como seu impacto significativo nas culturas britânica e americana, o marketing e a subsequente proliferação da cultura popular ocidental pelo mundo fizeram dos Beatles a força musical mais poderosa da história (FRIEDLANDER, 2003, p. 148-149).

A partir deste momento, sem deixar de fazer sucesso, começa a ser contado o declínio dos *Beatles* (a morte do empresário Brian Epstein e o fracasso da loja da *Apple*) que levaria à ‘morte/separação’ do grupo dentro desta ‘história-mito’. Entretanto, como produto, os quatro componentes ainda seriam de grande utilidade e mesmo o mito dos *Beatles* é até hoje re-contado e re-atualizado para que as pessoas continuem consumindo-o.

O ano de 1967 foi declarado como o ‘verão do amor’ pela imprensa de todo o mundo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 254) – a onda hippie, o *flower power*, os protestos pacíficos, as conexões com a filosofia oriental, o movimento de ‘paz e amor’, a revolução feminista, a liberação sexual e as drogas – o movimento de *contracultura* estava consolidado, e os *Beatles* participavam dele e contribuíam com músicas, atitudes, declarações e comportamentos.

Nesse momento, a banda continuava a produzir, ao mesmo tempo em que cada um buscava aprofundar seus talentos pessoais. Em agosto de 1967, George foi com sua mulher Pattie Boyd (que conheceu durante as filmagens de *A Hard Day's Night*) para San Francisco, a capital do movimento hippie, visitar a irmã de Pattie, que morava lá. Decidem passar por *Haight-Ashbury*, um cruzamento de duas ruas em um bairro de San Francisco, famoso entre os hippies. George conta um pouco mais sobre a experiência:

Fui lá esperando que fosse um lugar radiante, com ciganos maravilhosos, fazendo obras de arte, pinturas e esculturas em pequenas oficinas. Mas estava cheio de meninos abandonados com a pele manchada e ligados em drogas e imediatamente compreendi a situação. Eu apenas poderia descrevê-la assim: um monte de vagabundos e desgarrados, muitos deles meninos bem jovens que caíam nas drogas e vinham de todos os lados do país para essa Meca do LSD. [...] Aquilo certamente me mostrou o que estava de fato acontecendo na cultura das drogas. Não era o que eu pensava – o despertar espiritual e a prática artística – era como alcoolismo, como qualquer vício (Ibid, p. 259).

George percebeu que não poderia continuar embarcando na psicodélica e perigosa viagem das drogas. Roszak diz que o uso de drogas, amplamente divulgado no movimento de *contracultura*, acaba desviando os jovens do seu propósito de criar uma sociedade diferente da sociedade “tecnocrática”:

E se os defensores das drogas conseguissem que elas fossem legalizadas? Sem dúvida o comércio de maconha seria controlado imediatamente pelas grandes companhias de cigarros – o que sem dúvida seria melhor que deixá-lo nas mãos da

Máfia. [...] E é claro que as principais companhias farmacêuticas também não perderiam tempo em distribuir LSD a todas as farmácias. E daí? Ter-se-ia realizado a revolução? Teríamos, de repente, uma sociedade de amor, mansidão, inocência e liberdade? Em caso positivo, que teríamos a dizer sobre a integridade do nosso organismo? Não seríamos obrigados a admitir que os técnicos behavioristas é que estavam com toda a razão? (ROSZAK, 1972, p. 180).

George Harrison se enredou, então, por um outro viés da *contracultura*: a filosofia oriental. O *beatle* já tinha grande simpatia pelos instrumentos indianos e resolveu buscar o caminho da meditação. Para tanto, como ele mesmo explica no DVD Anthology (2003), precisava de um ‘mantra’. E no dia 24 de agosto daquele ano, Maharishi Mahesh Yogi, uma espécie de guru indiano que estava espalhando sua filosofia pelo mundo, fez uma palestra em Londres, no hotel Hilton. George chama Paul e John para o acompanharem e eles ficam muito bem impressionados com o Maharishi. Quando a palestra termina, eles vão aos bastidores (como os próprios declaram, uma das coisas boas de ser um *beatle* é que não existem portas fechadas) (Ibid) e o guru os convida para ir com ele para Gales, onde ele faria um seminário no final de semana. Depois deste seminário, John, Paul e George entram em contato com Ringo e os quatro seguem para Bangor, onde o Maharishi iria realizar outro seminário (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 260-261). Eles ficam encantados com a palestra e, de certa forma, decidem substituir as drogas pela meditação transcendental. George continua:

Em Bangor, demos uma entrevista coletiva dizendo que havíamos desistido das drogas. Não era realmente por causa do Maharishi. Vinha de meu desejo de ampliar a experiência da meditação. Afinal, eu estava fazendo exercícios de ioga para aprender a tocar cítara. Eu tinha feito um pequeno progresso e então o Maharishi apareceu no momento em que eu desejava experimentar a meditação (Ibid, p. 262).

O guru ainda teria muita influência no próximo álbum e na vida dos integrantes da banda. Mas o final de semana em Bangor foi interrompido por uma trágica notícia que abalaria não só a vida pessoal como o destino dos próprios *Beatles*: a morte do empresário e amigo Brian Epstein, no dia 27 de agosto de 1967, por uma acidental overdose de soníferos e bebida. Na época, houve rumores de que ele, na verdade, teria se suicidado. Mas os próprios *Beatles* não acreditaram na hipótese, embora reconheçam que ele andava muito triste, já que

depois que pararam de viajar, Brian não tinha muito o que fazer. E a meditação ajudou-os a superar o choque inicial de uma forma mais branda. John declarou:

Brian morreu apenas no corpo, e seu espírito sempre estará trabalhando conosco. Sua energia e força eram tudo e perdurarão. Quando estávamos na trilha certa ou errada, ele sabia e nos dizia – normalmente tinha razão. [...] Não temos a menor idéia se encontraremos um novo empresário. Sempre estivemos no controle do que estávamos fazendo e agora teremos de fazer o que é preciso. Sabemos o que devemos e o que não devemos fazer (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 267).

Entretanto, parece que eles não sabiam assim tão bem o que fazer. Nenhum dos quatro entendia nada de administração, finanças e negócios; nenhum deles poderia tornar-se o empresário, porque eles se diziam uma ‘democracia’ – não havia um líder, nenhum dos quatro tinha mais poder sobre a banda do que o outro; George Martin mantinha com eles uma posição de diálogo apenas musical. Eles criaram, então, a *Apple*, uma empresa que pertencia aos Beatles. John Lennon explica no livro *Anthology*: “ela foi concebida pelos Epsteins e pela NEMS antes de assumirmos [...] Eles a haviam organizado de forma que faríamos o mesmo que a Northern Songs – vender nós mesmos para nós mesmos” (Ibid, p. 268) A *Apple* era uma editora, gravadora e boutique – cuidava tudo que se relacionava ao grupo. O objetivo era diversificar o negócio, como conta George Harrison:

A boutique Apple começou como uma idéia excelente. Eu ainda gostaria de ter uma loja que vendesse coisas que valessem a pena. O que estávamos tentando fazer era vender todas as coisas de que gostávamos. Afora as roupas malucas e o material hippie flower-power, deveríamos apoiar todos os tipos de música diferente [...] e venderíamos livros sobre coisas que nos interessavam, bem como objetos espirituais, incenso e tudo o mais (Ibid, p. 270).

Todos tinham idéias brilhantes, mas ninguém sabia como colocá-las em prática. Eles anunciaram que queriam apoiar novos talentos – e choveram fitas demo, poemas e roteiros na *Apple*. Segundo os próprios *Beatles*, o principal objetivo da *Apple* não era ganhar muito dinheiro, mas ajudar jovens artistas, como melhor explica Lennon: “[...] para ver se podemos efetivamente ter liberdade artística dentro de uma estrutura empresarial e se podemos criar coisas boas e vendê-las sem cobrar três vezes nosso o custo” (Ibid, p. 287). Ou seja, em algum momento houve a tentativa de colocar na realidade a “sociedade *dentro* da Indústria Cultural” (ROCHA, 1995) criada especificamente pelos *Beatles* e pelo

movimento de *contracultura*. Isso reflete o paradoxo em que os *Beatles* se encontravam constantemente – eles estavam sempre entre a cultura de massa e a *contracultura*. A *Apple* foi uma tentativa de integrar os dois lados desse paradoxo, utilizando o poder comercial dos *Beatles* para incentivar a criatividade tão valorizada na *contracultura*. Alguns artistas foram efetivamente lançados pela empresa na época, como James Taylor, Badfinger e Mary Hopkin. Mas, definitivamente, nenhum dos integrantes da banda tinha jeito com os negócios (WONFOR, 2003).

Decidiram, então, paralelamente, voltar a produzir. Fizeram o filme e o álbum *Magical Mystery Tour*, lançado em 27 de novembro de 1967. Eles mesmos dirigiram o filme, que acabou se revelando um fracasso na época, embora o álbum tenha conseguido carreira melhor, ainda beirando o surrealismo em músicas como *I Am the Walrus*, *The Fool on the Hill*, entre outras. George Martin fala sobre o assunto:

‘Magical Mystery Tour’ não foi realmente um sucesso – de fato isto é atenuar a coisa. Quando apareceu originalmente na televisão inglesa, era um filme colorido apresentado em preto e branco, porque não havia cor na BBC1 naquele tempo. Tinha uma imagem horrorosa e foi um desastre. Todos diziam que era horroroso e pomposo, mas era uma espécie de vídeo de vanguarda, se preferirem (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 274).

Em fevereiro de 1968, os *Beatles* decidiram passar algumas semanas com o Maharishi em Rishikesh, na Índia. Ringo e sua esposa Maureen não ficaram muito tempo – ele não agüentou a comida indiana e ela não se dava bem com os mosquitos. John e George passaram alguns meses no local, meditando e compondo muito para o próximo disco, que seria o *White Album*. No entanto, eles descobriram que o Maharishi tinha tentado dormir com Mia Farrow (Ibid, p. 286) – que também estava em Rishikesh, entre outros *famosos*, como o cantor Donovan e Mike Love, dos *BeachBoys* – e outras mulheres que estavam por lá e decidiram ir embora. John Lennon conta como foi avisar ao “guru”, que eles estavam partindo:

Eu disse: ‘Estamos indo embora’. ‘Por quê?’ – ‘Bem, se você é tão cósmico, sabe por quê’. Porque todos os auxiliares dele estavam sempre sugerindo que ele fazia milagres. E eu estava dizendo: ‘Você sabe por quê’.[...] E ele me lançou um olhar tipo ‘Eu mato você, seu desgraçado’. Ele me deu um olhar *desses*. E eu soube na

hora, quando ele olhou pra mim, que eu havia arrancado a sua máscara (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 285-286).

Eles assumiram que erraram no julgamento quanto ao Maharishi; mas continuaram acreditando na meditação. John então compôs a música *Sexy Sadie*, relatando a experiência enganosa que tiveram.

Em 17 de julho de 1968, o novo filme dos *Beatles*, *Yellow Submarine* – que Muggiati define como a “síntese audiovisual do rock” (1973, p. 64) -, estreou em Londres. Quatro meses depois, o filme foi lançado nos Estados Unidos e se tornou sucesso de público e crítica. Este filme foi um desenho animado dos *Beatles* lutando contra os *Blue Meanies* (que podem ser interpretados como o establishment) - uma metáfora do movimento de *contracultura*, do protesto contra a guerra e o desejo pela paz, tanto que *All We Need Is Love* foi incluída na trilha sonora.

No dia 31 de julho, a boutique *Apple* fechou suas portas, mais uma prova de que os *Beatles* não sabiam lidar com os negócios. Eles simplesmente resolveram dar tudo ao público – cada um poderia entrar e sair com uma peça. Ficaram, então, com a editora e a gravadora *Apple*, que se mudou para a *Saville Row*, em Londres (WONFOR, 2003). Por volta desta época, John Lennon já havia se separado da primeira mulher Cynthia e já estava com Yoko Ono, sempre presente nas gravações da banda.

Em 22 de novembro de 1968, o *White Album* – que era um álbum duplo – foi lançado e chegou no topo das paradas nos Estados Unidos e na Inglaterra. A gravação deste disco foi um tanto quanto conturbada – cada um queria impôr suas vontades, ninguém se sentia muito confortável e John passou a levar Yoko para todas as gravações dentro do estúdio – o que não agradou nenhum pouco os outros três *Beatles*. Ringo Starr chegou mesmo a abandonar a banda durante algum tempo, mas voltou depois de pedidos dos outros três *beatles*. O processo de separação da banda já tinha começado.

Ainda em 1968, os *Beatles* lançaram o compacto *Hey Jude / Revolution*. *Hey Jude* foi basicamente composição de Paul McCartney, tentando consolar Julian, o filho de John Lennon que estava sofrendo com a separação dos pais. A canção, que tem aproximadamente 8 minutos, até hoje é um sucesso. George Martin comenta sobre ela:

Gravamos ‘Hey Jude’ na Trident Studios. Era uma canção comprida. De fato, depois de cronometr -la, eu cheguei a dizer: ‘Vocês não podem fazer um single tão longo assim’. Fui silenciado pelos rapazes – não pela primeira vez em minha vida – e John perguntou: ‘Por qu  não?’. Não consegui realmente pensar em uma boa resposta – exceto a patética de que os disc-j queis não a tocariam. Ele disse: ‘Tocar o se formos nós’. E é claro que ele estava absolutamente certo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 297).

Os *Beatles* começaram a se deparar com problemas financeiros-administrativos. O fechamento da loja da *Apple*, problemas com a Nemsporor Holdings - a NEMS, empresa de Brian Epstein que administrava os negócios dos *Bealtes*, mas que não era comandada por eles - e com a *Nothern Songs*, a editora das músicas do quarteto, criada em 1963, mas que também não estava nas mãos deles. Depois da morte de Brian Epstein, seu irmão Clive ficou como seu sucessor na NEMS e propôs aos *Beatles* vendê-la para a empresa de investimentos *Triumph Investment Trust*, de forma que esta fosse adquirir 25 por cento dos *royalties* dos *Beatles* que pertenciam   NEMS. Preocupado com o que pudesse acontecer, Paul chamou o advogado americano Lee Eastman (pai de Linda, sua futura esposa) para defender os direitos dos *Beatles*. Ao mesmo tempo, Allen Klein (que tinha sido o primeiro empresário dos *Rolling Stones*), ofereceu seus serviços a John:

Enfatizando seu detalhado cáculo das finanças de John, Klein garantiu que ele iria adquirir a NEMS para os Beatles sem custo. Lennon sentiu uma certa afinidade por este contador levemente gorducho, que tinha perdido sua mãe e passado uma parte de sua infância num orfanato. Enquanto os Eastman eram figuras da alta sociedade, Klein era o próprio batalhador, um homem que se fizera por si mesmo. John, George e Ringo ficaram com Klein; Paul preferiu Lee Eastman. A NEMS acabou sendo perdida e as acusa es começaram (FRIEDLANDER, 2003, p. 141).

No início de 1969, o ex-cantor Dick James – que era fundador da *Northern Songs* junto com Brian Epstein – vendeu mais de trinta e um por cento da sua parte na editora para o empresário Sir Lew Grade, sem contar nada a ninguém:

John descobriu ao ler sobre isto num jornal; Paul tomou conhecimento sobre o assunto durante sua lua-de-mel nos Estados Unidos. Então, pela segunda vez na história recente, uma importante parte do império de negócios dos Beatles tinha sido vendida aos empresários do establishment. Depois dos meses de brigas internas e negocia es, os trinta por cento de participa o que os Beatles tinham na Northern Songs se mostraram insuficientes para impedir que a empresa de

Grade, a ATV, ganhasse o controle da Northern Songs (FRIEDLANDER, 2003, p. 142)

Em janeiro de 1969, os *Beatles* se reuniram novamente, com a idéia de fazer um disco ao vivo – músicas novas e os ensaios seriam todos filmados - o que resultaria em um filme, cujo final seria um grande concerto ao vivo. Nasceu aí o projeto *Get Back* – que mais tarde se chamaria *Let it Be* - com a direção de Michael Lindsay-Hogg. Mas, mais uma vez, os ensaios foram só desentendimentos entre os quatro integrantes da banda, que ainda se sentiam muito incomodados com a presença constante das câmeras, filmando toda e qualquer discussão. O clima é um pouco amenizado quando eles chamaram o tecladista Billy Preston para participar das gravações. O convite, na verdade, partiu de George:

É curioso ver como as pessoas se comportam de maneira delicada quando entra um convidado, porque elas realmente não querem que todos saibam o quanto são maldosas. [...] Billy foi para o piano elétrico e logo de saída houve uma melhora de 100% na vibração da sala. Ter essa quinta pessoa foi o bastante para quebrar o gelo que havíamos criado entre nós (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 318).

No dia 30 de janeiro, eles tocaram ao vivo no chamado *Roof Top Concert* – uma performance realizada no telhado dos estúdios de gravação da *Apple*, em Londres. O grande show ao vivo nunca foi realizado e o projeto *Let it Be* foi engavetado. Cada um foi para um canto, cuidar das suas coisas. Havia dúvidas quanto ao destino dos *Beatles*.

Em março de 1969, Paul se casou com Linda e John com Yoko. Ainda restavam os problemas com orçamentos e a falta de empresários. Foi nessa época que Dick James vendeu sua parte na *Northern Songs* para o empresário Lew Grade, Mais um passo em direção à dissolução dos *Beatles*. No entanto, uma boa surpresa surge no cenário. George Martin explica:

‘Let it Be’ foi um disco tão infeliz (ainda que existam nele algumas canções excelentes) que eu realmente acreditei que era o fim dos Beatles. Supus que nunca mais trabalharia com eles de novo. Eu pensava: ‘Que pena terminar desse jeito’. Por isso, fiquei muito surpreso quando Paul me ligou e disse: ‘Vamos fazer outro disco – você gostaria de produzi-lo?’. Minha resposta imediata foi: ‘Só se vocês me deixarem produzi-lo da maneira que costumávamos fazer’. Ele disse: ‘Nós deixaremos, nós queremos’. – ‘Inclusive John?’ – ‘Sim, de verdade’. Aí eu disse: ‘Bem, se vocês realmente desejam, vamos fazê-lo. Vamos nos juntar novamente’.



Foi um disco muito feliz. Suponho que tenha sido porque todos achavam que seria o último (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 337).

*Abbey Road* foi gravado no estúdio homônimo – que tinha sediado a gravação da maioria dos álbuns de toda a carreira da banda - e lançado em 26 de setembro de 1969. Cada um dos *Beatles* ia seguindo com a vida, sem saber exatamente se o grupo tinha terminado ou não. Várias vezes, John ameaçou dizer à imprensa que tinha saído da banda, mas os outros o convenciam a não fazê-lo. Paralelamente, cada um tocava seus projetos pessoais, Paul já preparando um disco solo, John realizando seus trabalhos com Yoko e participações como no *Sweet Toronto Peace Festival*, ao lado de velhos roqueiros como Chuck Berry e Jerry Lee Lewis.

Em 10 de abril de 1970, Paul McCartney declarou publicamente que deixou os *Beatles*, deixando John furioso – já que seis meses antes o próprio Paul o tinha convencido a não deixar a banda. No dia 8 de maio, o disco *Let it Be*, produzido por Phil Spector a partir das gravações dos ensaios realizados em janeiro do ano anterior, foi lançado e chegou em primeiro lugar nas paradas inglesas e americanas. No dia 20, o filme homônimo estreou em Londres – e nenhum dos *Beatles* compareceu (WONFOR, 2003):

A banda que tinha se reunido em Hamburgo em 1960 acabou amargamente dez anos depois. Durante esse período, o rock evoluiu de suas raízes na era do rock clássico para a época de ouro do final dos anos 60 e começo dos 70. Os Beatles exploraram a criatividade, foram além dos limites, se tornando o maior catalisador do amadurecimento da música rock. Eles fizeram inovações musicais importantes e ajudaram a transformar a indústria musical.<sup>27</sup> Os temas e as idéias contidas em suas canções refletiam a consciência não só dos membros da banda, mas também da crescente contracultura da época. O sucesso comercial dos Beatles assegurou a divulgação dessas idéias para o maior número de pessoas possível (FRIEDLANDER, 2003, p. 147-148).

Durante a década de 1970, todos os ex-integrantes dos *Beatles* continuaram em carreiras solo. Eles nunca mais se reuniram publicamente para tocar. Em 8 de dezembro de 1980, John Lennon foi assassinado em Nova York, por um fã alucinado. George Harrison faleceu de câncer no dia 29 de Novembro de 2001.

---

<sup>27</sup> A indústria musical triplicou suas vendas entre 1960 e 1970 – de 600 milhões de dólares para 1,66 bilhão de dólares. Os percentuais de *royalty* dos *Beatles* cresceram de 3 por cento para 17,5 por cento, entre 1962 e 1970. A venda de discos, em 1970, ultrapassava as vendas de todas as outras áreas de entretenimento, inclusive o cinema (FRIEDLANDER, 2003, p. 148)

Ringo Starr, hoje com 65 anos, e Paul McCartney, aos 63 anos, ainda gravam discos com músicas inéditas e realizam turnês. Em 2004, Paul participou do Rock in Rio Lisboa.

Paul [McCartney]: Fico muito contente porque a maioria das canções falava de amor, paz, compreensão. Dificilmente há alguma que diga: ‘Vamos lá, garotada. Digam a todos para caírem fora. Abandonem seus pais.’ É sempre ‘tudo que você precisa é de amor’ ou ‘dê uma chance à paz’, de John. Havia um espírito bom por trás de tudo, do qual me orgulho muito. Seja como for... os Beatles eram uma coisa grandiosa (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 357).

Ringo [Starr]: Éramos honestos e éramos honestos em relação à música. A música era positiva. Era positiva no amor. Eles compuseram – nós todos compusemos – sobre outras coisas, mas a mensagem básica dos Beatles foi o Amor (Ibid, p. 356).

George [Harrison]: Acho que demos esperança aos fãs dos Beatles. Demos a eles um sentimento positivo de que havia um dia de sol adiante e que havia um tempo bom a ser mantido e que você é sua própria pessoa e que o governo não é dono de você. Havia esse tipo de mensagem em muitas de nossas canções (Ibid, p. 357).

John [Lennon]: Todos têm este sonho maravilhoso de como era e jamais será assim, porque nunca foi como todo mundo acha que foi. Foi maravilhoso e acabou. E por isso, caros amigos, vocês têm apenas de continuar. O sonho acabou (Ibid, p. 352).

Quando Lennon diz que “o sonho acabou”, o ‘sonho’ está aqui representando muito mais do que o sonho dos *Beatles*. A *contracultura* também estava chegando a seu final, quando percebeu que não podia competir com a “sociedade *dentro* da Indústria Cultural” (ROCHA, 1995).

A história dos *Beatles* tal qual ela se apresenta como produto da cultura de massa foi aqui apresentada e incita o consumo até os dias de hoje, 35 anos depois que o grupo se desfez. Em seguida, serão analisadas as letras de músicas do grupo que trazem representações de consumo e como a tensão entre o próprio consumo e o movimento de *contracultura* foi retratado pelos *Beatles*.

## 4.2 Discurso

Neste momento, serão destacadas as letras de músicas dos *Beatles*, atentando para as representações de consumo nelas inseridas. A busca por letras de músicas que falassem especificamente de marcas de empresas resultou em

apenas duas, compostas por Lennon e McCartney. *Back in USSR* e *Come together*<sup>28</sup> não serão aqui analisadas por não constituírem uma quantidade significativa e por não utilizarem as marcas como tema principal. Temas como dinheiro, trabalho, bens materiais, produtos midiáticos, vida cotidiana e protestos contra o governo são aqui entendidos como parte do universo do consumo, ou seja, a noção de consumo foi ampliada e não se restringe aos atos de compra e venda.

Por isso, letras de música que falam sobre algum tipo de trabalho, profissão, cinema e carros, foram selecionados para análise. Outros temas se relacionam à vida cotidiana passando, de alguma forma pelo universo do consumo. Por exemplo, se a letra de música fala sobre um casal que vive feliz e está planejando economizar para viajar nas férias, ela também está incluída nesta análise. Quando os *Beatles* fazem referência às suas próprias canções antigas em suas letras também entende-se isso como o consumo do produto *Beatles* explicitado em uma música. O propósito desta análise é compreender que tipo de ‘sociedade’ a banda criou dentro de suas músicas e como esta “sociedade dos Beatles” se relacionava no contexto de tensão entre a “tecnocracia” e a *contracultura*, entre a “sociedade real” e a “sociedade dentro da Comunicação de Massa” (ROCHA, 1995), que ocorreu de forma bastante intensa na década de 1960.

O *rock* foi um dos combustíveis da *contracultura*, estabelecendo com ela uma relação de mútua dependência durante um certo período. Sendo os *Beatles* um dos maiores ícones do *rock* – e também da música como um todo – é importante observar como suas letras falavam de um movimento ‘contra-a-cultura’ oficial (a “tecnocracia”, o capitalismo e o industrialismo ocidentais), e como, ao mesmo tempo, essas músicas foram executadas em todo o mundo, utilizando-se exatamente desse sistema da “tecnocracia” e da expansão crescente da tecnologia dos meios de comunicação de massa. Em seu livro *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Videocultura na Argetina* (2000, p. 25), Beatriz Sarlo observa que:

---

<sup>28</sup> *Back in USSR*, primeira faixa do álbum *The Beatles*, cita no verso “*Flew in from Miami Beach B.O.A.C. / Didn't get to bed last night*” a extinta empresa de aviação B.O.A.C, que atuou de 1939 a 1974, quando se fundiu com outra empresa de aviação, a *British European* para formar a *British Airways*. A música *Come together*, primeira faixa do álbum *Abbey Road* cita a Coca-cola no verso “*He wear no shoeshine / He got toe jam football / He got monkey finger / He shoot Coca Cola*”.

A cultura sonha, somos sonhados por ícones da cultura. Somos livremente sonhados pelas capas de revistas, pelos cartazes, pela publicidade, pela moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns.

Esse “sonho da cultura” pode ser adaptado pelo mercado *rock* que se desenvolveu a partir da década de 1960. Os jovens da época foram sonhados por essa cultura rock juvenil e encontraram nela os seus desejos pessoais que eram universalizados através dos meios de comunicação de massa, com alcance cada vez maior e mais intenso por todo o globo. Observar essa tensão entre músicas que falam ‘contra a cultura’, mas que dependem dela para se fazer ouvir entre os jovens é o foco de nossa análise. E quanto mais essas músicas eram ouvidas, mais jovens simpatizavam com o movimento *contracultura*, ao mesmo tempo em que alimentavam cada vez mais o mercado:

Um dos pontos mais complexos na discussão do rock é determinar onde acaba o ‘novo’ e onde começa – através de um mecanismo típico da sociedade de consumo – a ‘diluição’. Nascida do protesto e da rebelião, a contracultura tende a ser assimilada pela cultura oficial, cada vez mais rapidamente, como demonstram os muitos movimentos de vanguarda deste século. Mas há também a contrapartida: ao absorver elementos da contracultura, a cultura oficial se deixa modificar [...] (MUGGIATI, 1973, p. 69).

Antes de darmos início à análise, é importante delimitar o campo de estudo. O que está sendo analisado como objeto nesta dissertação são as músicas dos *Beatles* que se incluem na discografia oficial, ou seja: 13 álbuns (*Please, please me* e *With the Beatles*, de 1963; *A hard day’s night* e *Beatles for sale*, 1964; *Help!* e *Rubber Soul*, de 1965; *Revolver*, de 1966; *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour*, de 1967; *The Beatles* (ou *White Album*), de 1968; *Yellow submarine* e *Abbey Road*, de 69; e *Let it be*, de 1970) e os *singles* lançados em compacto durante os anos de 1963 a 1970 (alguns foram incluídos em coletâneas). Não está sendo delimitada a questão da autoria, ou seja: as músicas que serão analisadas não foram, todas elas, compostas pelos *Beatles*; algumas são de outros autores. Mas o que está sendo levando em consideração, dada a história

do grupo, sabendo que eles nunca foram obrigados a gravar nada<sup>29</sup>, é a mensagem que eles transmitiram durante o tempo em que ficaram juntos.

Segundo o critério de consumo que já explicado no início deste capítulo, 43 músicas foram aqui selecionadas, dentre as 218 gravadas pelos *Beatles*<sup>30</sup>. São elas: *A day in the life*; *A hard day's night*; *Act naturally*; *Baby, you're a rich man*; *Being for the benefit of Mr. Kite*; *Birthday*; *Can't buy me love*; *Doctor Robert*; *Drive my car*; *Eleanor Rigby*; *Glass onion*; *Good morning, good morning*; *Honey pie*; *I am the walrus*; *I'm down*; *Lady Madonna*; *Love you to*; *Lovely Rita*; *Magical Mystery Tour*; *Mean Mr. Mustard*; *Money*; *Mr. Postman*; *Norwegian wood*; *Ob-la-di, ob-la-da*; *Only a Northern song*; *Paperback writer*; *Penny Lane*; *Piggies*; *Revolution*; *Roll over Beethoven*; *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*; *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band (reprise)*; *She came in through the bathroom window*; *She's leaving home*; *Taxman*; *The ballad of John and Yoko*; *Ticket to ride*; *Two of us*; *When I'm sixty-four*; *While my guitar gently weeps*; *Within you, without you*; *You never give me your money e*; *Your mother should know*. Todas estão transcritas no anexo desta dissertação.

Quatro dessas 43 músicas são de outros compositores, seis são de George Harrison e trinta e três de John Lennon e Paul McCartney. É importante frisar que a parceria Lennon e McCartney teve início antes dos *Beatles* alcançarem o sucesso. Os dois fizeram um acordo, nunca firmado oficialmente, de que eles assinariam suas músicas juntos, mesmo que a composição tivesse sido somente de um ou de outro, mesmo que um tivesse apenas ajudado o outro. Brian Epstein adorou a idéia, que passava uma sensação de união, já que a banda não tinha um líder.

Andreas Huyssen, autor abordado no primeiro capítulo dessa dissertação, alega que a abolição da dicotomia entre arte e vida é realizada pela cultura de

---

<sup>29</sup> Como vimos no capítulo anterior, os *Beatles* nunca foram obrigados, seja pela gravadora, pelo empresário Brian Epstein ou pelo produtor musical George Martin, a gravar nada que eles não quisessem. Um bom exemplo disso é a música *How do you do it*, composição de Mitch Murray, que os *Beatles* chegaram a gravar, mas não lançaram porque não achavam que tinha a marca deles. A canção alcançou o primeiro lugar na Inglaterra com o grupo *Gerry and the Pacemakers* (GENESIS PUBLICATIONS, 2002, p. 77). Portanto, o que está sendo levado em conta nesta dissertação são as letras compostas por eles – como uma mensagem direta – ou músicas de outras pessoas que eles tenham interpretado e lançado em sua discografia oficial – como uma mensagem indireta.

<sup>30</sup> Cf. ABOUT the Beatles. c1997-2006. Seção: Song Index. Disponível em <[http://www.aboutthebeatles.com/misc\\_songindex.html](http://www.aboutthebeatles.com/misc_songindex.html)>. Acesso em: 4 jan. 2006.

massa. É ela que insere a arte no cotidiano das pessoas; é a *pop art* que absorve as manifestações da *contracultura*:

Ela (a *pop art*) também representava o *beat* e o *rock*, a arte em pôster, o culto às crianças e às flores e o ambiente da droga – sem dúvida valia para qualquer manifestação de ‘subcultura’ e *underground*. Em resumo, o *Pop* se tornou sinônimo do novo estilo de vida da geração mais jovem, um estilo que se revoltava contra a autoridade e buscava a libertação das normas da sociedade. Enquanto uma ‘euforia de emancipação’ se espalhava, principalmente entre os estudantes secundaristas e universitários, o *Pop*, em seu sentido mais geral, se amalgamou com as atividades públicas e políticas da esquerda anti-autoritária (HUYSSSEN, 1997, p. 94, grifos do autor).

Assim, há uma correspondência entre a expansão da cultura de massa na década de 1960 - que integra a arte no cotidiano da vida - e o fato de o *pop* estar se aliando ao movimento de *contracultura*, constituindo um novo estilo de vida entre a juventude da época, como também observa Beatriz Sarlo (2000, p. 34):

O rock foi mais do que uma música; moveu-se desde o início com o impulso de uma contracultura que se espalhou pela vida cotidiana. O rock se identificou de modo extramusical: sustentada pela música, a cultura rock definiu os limites de um território onde houve mobilização, resistência e experimentação.

#### **4.2.1 – Vida cotidiana - *A day in the life***

As representações de “vida cotidiana” constituem um tema recorrente nas músicas dos *Beatles* que abordam o consumo. Dentre elas, algumas destacam o jornal – seja ele explicitado na música, ou como forma de inspiração para esta, a partir de uma notícia. Foram selecionadas três músicas que abordam o jornal e a imprensa de maneiras diferentes, retratando alguma espécie de consumo: *A day in the life* e *She’s leaving home*, de Lennon e McCartney, do álbum *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *The ballad of John and Yoko*, dos mesmos autores (embora esta seja uma composição quase autobiográfica de Lennon), lançada em compacto em maio de 1969. As duas primeiras músicas foram compostas a partir de notícias de jornal, enquanto a terceira abastece a imprensa com notícias sobre a própria vida de Lennon.

*A day in the life*<sup>31</sup> é uma junção de duas músicas – uma de Lennon, outra de McCartney, realizada pelo produtor musical George Martin, que contou com a participação de quarenta músicos das orquestras Sinfônica de Londres e Real Filarmônica (GOMES; PASTA, 2004, p. 261) para fazer a ligação entre as duas diferentes músicas. A canção começa:

I read the news today, oh boy / about a luck man who made the grade / and though the news was rather sad / well I just had to laugh / I saw the photograph / He blew his mind out in a car / he didn't notice that the lights have changed / a crowd of people stood and stared / they'd seen his face before.<sup>32</sup>

Portanto, o próprio compositor explicita na letra que leu a notícia no jornal, e essa notícia se torna a própria música. E continua: “*I saw a film today, oh boy / the English army had just won the war / a crowd of people turned away / but I just had to look / having read the book*”<sup>33</sup>. E, além da referência cotidiana a uma notícia de jornal, também há a referência cotidiana a um filme que ele viu hoje – e o cinema faz parte da cultura de massa, já integrada no dia-a-dia das pessoas naquela época. E da mesma forma, a última parte da música endossa: “*I heard the news today, oh boy / four thousand holes in Blackburn, Lancashire / and though the holes were rather small / they had to count them all*”<sup>34</sup>. A parte da música inserida no meio pelo produtor George Martin é a composição de McCartney, que só exalta o cotidiano presente na canção:

Woke up, got out of bed / dragged a comb across my head / found my way downstairs and I drank a cup / and looking up, I notice I was late / Found my coat and grabbed my hat / made the bus in seconds flat / found my way upstairs and had a smoke / and somebody spoke and I went into a dream<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Todas as letras de música que serão aqui listadas foram traduzidas livremente e/ou com ajuda do livro *The Beatles: Letras e Canções Comentadas* (GOMES; PASTA, 2004)

<sup>32</sup> “Eu li as notícias de hoje / sobre um homem que tinha feito uma boa fortuna / e, apesar da notícia ser bem triste / eu simplesmente tive que rir / eu vi a fotografia. / Ele estourou seus miolos dentro do carro / não notou que o sinal tinha mudado. / Uma multidão de pessoas ficou parada olhando / elas tinham visto a cara dele antes”.

<sup>33</sup> “Eu vi um filme hoje / o exército inglês tinha acabo de ganhar a guerra. / Uma multidão de pessoas foi embora / mas eu simplesmente tinha que ver o filme / porque já tinha lido o livro”.

<sup>34</sup> “Eu ouvi as notícias de hoje / quatro mil buracos na estrada de Blackburn, em Lancashire. / E apesar dos buracos serem bem pequenos, eles tiveram que contar todos”.

<sup>35</sup> “Acordei, saí da cama / passei um pente na cabeça. / Encontrei meu rumo descendo a escada e tomei uma xícara / olhei para cima e vi que estava atrasado. / Encontrei meu paletó, agarrei meu chapéu / alcancei o ônibus no segundo exato. / Encontrei meu rumo subindo a escada e dei uma fumada / alguém falou e eu entrei em um sonho”.

Assim, o jornal é nesta música, associado ao cotidiano e é também material para a própria canção.

A idéia da próxima música a ser analisada também partiu de uma notícia de jornal. *She's leaving home*, de Lennon e McCartney, é a faixa 6 do álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, é a história de uma garota que foge de casa e o que os pais sentem quando descobrem o fato. O tema do feminismo está presente, junto com o abismo entre as gerações de pais e filhos na década de 1960 que, como já se assinalou no segundo capítulo desta dissertação, foi um dos combustíveis para que o *rock and roll* – e depois o *rock* – se consolidasse. Mas o verso que nos chama atenção aqui, particularmente, é “*Fun is the one thing that money can't buy*”<sup>36</sup>. Esse verso é cantado como se os pais da menina estivessem fazendo constatações quanto ao fato de ela ter fugido de casa. Perguntam-se porque ela teria feito isso, o que eles fizeram de errado (“*what did we do that was wrong?*”), que eles deram a ela e sacrificaram a maior parte de suas vidas (“*we gave her most of our lives / sacrificed most of our lives*”), que eles nunca pensaram neles mesmos (“*we never thought of ourselves*”), que eles deram a ela tudo que o dinheiro podia comprar (“*we gave her everything money could buy*”) e terminam constatando exatamente que eles não puderam comprar pra ela diversão e que é isso que ela está buscando agora. Mesclando o tema do feminismo com o tema da incompreensão dos pais em relação aos filhos nos anos 60 (e a incompreensão dos filhos em relação aos pais) e com o desejo por uma vida repleta de diversão e vazia de obrigações e responsabilidades, os *Beatles* fizeram uma música que abordasse esses questionamentos da *contracultura*, concluindo que os pais pensavam que poderiam resolver a vida dos jovens com o dinheiro, mas esses jovens estavam buscando algo a mais do que isso.

A música *The ballad of John and Yoko* é quase toda uma autobiografia de John naquele momento: “*Christ, you know it ain't easy / You know how hard it can be / The way things are going / They're gonna crucify me*”<sup>37</sup>. A música foi proibida nos Estados Unidos por evocar Cristo – basta lembrar a polêmica declaração de John em relação ao Cristianismo em 1966, melhor detalhada na primeira parte deste capítulo. Ele estava falando de sua relação com Yoko, da

<sup>36</sup> “Diversão é a única coisa que o dinheiro não pode comprar”.

<sup>37</sup> “Cristo, você sabe que não é fácil, você sabe o quanto pode ser difícil. Do jeito que as coisas estão indo, eles vão me crucificar”.



forma como a imprensa, os fãs e os outros três *beatles* encaravam o fato de ela estar sempre junto dele, dando palpites a todo momento, inclusive sobre as músicas que o grupo estava gravando. O consumo aparece nessa música quando John se dirige à imprensa, aos jornais; e também nos versos: “*Saving up money for a rainy day*”<sup>38</sup> e “*Giving up your clothes to charity*”<sup>39</sup>. Também de forma ligada ao cotidiano, contando sua história com a esposa Yoko - com quem tinha casado há dois meses, quando a música foi lançada – Lennon compôs uma música sobre as coisas que abastecem a imprensa, sobre sua própria vida, seus problemas e conta como a própria imprensa já se tornou parte de seu cotidiano, quando, no fim da música, fala: “*The men from the press said we wish you success, it’s good to have the both of you back*”<sup>40</sup>. Assim, inseridas no tema do cotidiano, essas três músicas falam de duas relações diferentes com o jornal e a imprensa.

E se Lennon descreveu em sua balada com Yoko o cotidiano de uma relação, o mesmo fez Paul McCartney nas músicas *When I’m sixty-four* (faixa 9 do álbum *Sargent Pepper’s*) e *Two of us* (faixa 1 do álbum *Let it be*). A primeira foi composta por Paul quando ele tinha 16 anos; os outros três *beatles* só o ajudaram a adaptá-la quando foi gravada para o LP *Sargent Pepper’s*. Como em *The ballad of John and Yoko*, McCartney descreve o cotidiano de um casal, quando o rapaz se questiona: “*When I get older, losing my hair / many years from now / Will you still be sending me a Valentine / birthday greetings bottle of wine?*”<sup>41</sup>. E continua: “*Will you still need me / will you still feed me / When I’m sixty-four?*”<sup>42</sup>. Prevendo o futuro, o rapaz continua: “*Every summer we can rent a cottage / in the Isle of Wright, if it’s not too dear / We shall scrimp and save / Grandchildren on your knee / Vera, Chuck and Dave*”<sup>43</sup>. Como Lennon, que pretende economizar um pouco dinheiro para dias difíceis ao lado de sua amada Yoko, McCartney também demonstra a mesma preocupação. Ao mesmo tempo em que os *Beatles* podem ser totalmente ‘contra-a-cultura’, demonstrando isso através de representações de consumo, eles podem também passar a imagem de

<sup>38</sup> “Economizando para enfrentar possíveis tempos difíceis”.

<sup>39</sup> “Doa suas roupas para caridade”.

<sup>40</sup> “Os homens da imprensa disseram / ‘nós desejamos sucesso a vocês / é bom tê-los de volta’”.

<sup>41</sup> “Quando eu estiver mais velho, perdendo meu cabelo / daqui a muitos anos / você ainda vai me mandar um cartão de dia dos namorados / comemoração de aniversário, garrafa de vinho?”.

<sup>42</sup> “Você ainda precisará de mim / você ainda vai me alimentar / quando eu tiver sessenta e quatro anos?”.

<sup>43</sup> “Todo verão podemos alugar um chalé na Ilha de Wright / se não for muito caro. / Nós deveremos economizar e poupar / Os netos no seu colo: Vera, Chuck and Dave”.

rapazes totalmente tradicionais, que sonham em construir uma vida boa e confortável junto da amada e, para isso, não se incomodam em economizar dinheiro. *Two of us*, composição muito mais de Paul McCartney do que de John Lennon, embora assinada por ambos, é outra canção que fala desse cotidiano da vida amorosa, também auto-biográfico, como Lennon fez em sua balada, mas conta a vida de Paul e Linda, com quem ele iria se casar em breve. Notamos a mesma posição tradicionalista, do cara que economiza dinheiro para viver um futuro feliz ao lado da amada, mas não se importa de gastá-lo se é para fazê-la feliz: “*Two of us riding nowhere / Spending someone’s hard earned pay*”<sup>44</sup>.

Outra música dos *Beatles* que também se encaixa nesse cotidiano da vida amorosa, através de representações de consumo, é *Ob-la-di, Ob-la-da*, faixa 4 do disco 1 do *White Album*. A canção conta a história do casal Desmond e Molly Jones (ela é cantora de uma boate durante a noite), que tem uma relação feliz, *seguindo a vida*<sup>45</sup>. Em determinada parte da música, o compositor conta que: “*Desmond takes a trolley to the jewellers stores / buys a twenty carat golden ring / takes it back to Molly waiting at the door / and as he gives it to her, she begins to sing / Ob-la-di, ob-la-da / life goes on*”<sup>46</sup>. Assim, nota-se que o fato de se presentear a amada, com quem se leva uma vida amorosa feliz, é um ato considerado válido pelos *Beatles*, mesmo que eles estivessem inseridos no contexto de *contracultura*, onde o dinheiro – ou qualquer coisa que ele compre – era desprezado.

A próxima música a ser aqui analisada é *Birthday*, faixa 1 do disco 2 do *White Album*, de 1968. A música descreve um aniversário: “*You say it’s your birthday / It’s my birthday too – yeah / They say it’s your birthday / We’re gonna have a good time / I’m glad it’s your birthday / happy birthday to you*”<sup>47</sup>. Segundo Elaine Gomes e Leda Pasta (2004, p. 323), nenhum dos *beatles* lembra

<sup>44</sup> “Nós dois dirigindo para lugar nenhum / gastando o dinheiro que alguém trabalhou duro para receber”.

<sup>45</sup> *Obladi oblada*, em ioruba, quer dizer *a vida continua* ou *life goes on* como diz o refrão da música (GOMES; PASTA, 2004, p. 297). O músico nigeriano que tocava conga, Jimmy Scott, sempre repetia essa frase para Paul McCartney quando o encontrava. Scott, em uma das suas viagens para a Inglaterra, a imigração deixou-o nu em uma sala durante duas horas. No dia seguinte, ele morreu de pneumonia.

<sup>46</sup> “Desmond pega um bonde até as joalherias / compra um anel de ouro de 20 quilates / leva-o de volta para Molly, que está o esperando na porta / Enquanto ele lhe dá o anel, ela começa a cantar / ob-la-di, ob-la-da, a vida continua”.

<sup>47</sup> “Você diz que é seu aniversário / é meu aniversário também. / Dizem que é seu aniversário / nós vamos nos divertir. / Estou feliz que é seu aniversário / feliz aniversário para você”.

se a música foi composta em homenagem ao aniversário de alguém e que: “Paul compôs a música no piano do estúdio. A sessão começou às cinco da tarde e a música nem existia. Às cinco da manhã estava pronta.”. Assim, pode-se supor que, como estavam surgindo muitos produtos que levavam a marca *The Beatles*, eles poderiam estar querendo fazer uma música comercial de aniversário, para que as pessoas pudessem cantá-la, ouvi-la e tocá-la no dia do próprio aniversário – fato que ocorre ainda hoje entre os *beatlemaníacos*.

#### 4.2.2 - Produtos midiáticos - *Roll Over Beethoven*

As músicas que trazem representações de “produtos midiáticos” – cinema, o próprio *rock and roll*, as músicas dos *Beatles* e o circo – também são temas recorrentes nas letras selecionadas. *Roll Over Beethoven*, de Chuck Berry, gravada no álbum *With the Beatles*, de 1963 (essa música fazia parte do repertório da banda desde os tempos em que eles tocavam em Hamburgo e no *Cavern Club*), fala sobre a febre do *rock and roll* e traduz a ânsia dos jovens por consumir a nova música:

Well, gonna write a little letter / gonna mail it to my local D.J. / It's a rockin' little record / I want my jockey to play / Roll over Beethoven / I gotta hear it again today / You know my temperature's risin' / and the jukebox's blowin' a fuse / My heart's beating rhythm / And my soul keeps singing the blues / Roll over Beethoven / and tell Tchaikovsky the news<sup>48</sup>.

Observa-se que o jovem está escrevendo uma carta para o DJ de sua cidade, para pedir para tocar uma gravação de *rock and roll* – o que já retrata uma forma de consumo da música que se destinava a consolidar um mercado jovem. Destaca-se também a separação entre a “alta” e a “baixa” artes, que Adorno e Horkheimer consideraram em sua *Dialética do Esclarecimento* (1985) - que abordamos no primeiro capítulo desta dissertação - aqui representada pelo jovem deixando de lado compositores clássicos como Beethoven e Tchaikovsky (considerados membros da *alta arte*) e assumindo o *rock and roll* como a música que ele quer

---

<sup>48</sup> “Vou escrever uma cartinha / enviar para o meu DJ local. / É uma gravação de rock / que eu quero que ele toque / sai pra lá, Beethoven / tenho que ouvir a música de novo hoje. / Você sabe que minha temperatura está subindo / e a *jukebox* está queimando / meu coração bate no ritmo e / minha alma continua cantando blues. / Sai pra lá, Beethoven, / e conte as novidades para Tchaikovsky”.

ouvir, a música que está presente, de fato, no cotidiano da sua vida através dos meios de comunicação de massa (aqui representados pelo rádio, pelo *disc jockey* e pela pneumonia de rock, quando a letra fala que: “*I got a rockin’ pneumonia / I need a shot of rhythm and blues*”<sup>49</sup>). Interessante observar também como o compositor interliga o *rock and roll* ao *rhythm and blues*, que faz parte de sua origem. No verso “*my heart’s beatin’ rhythm*” (meu coração batendo no ritmo), “*and my soul keeps singing the blues*” (e minha alma continua cantando blues), percebemos que um dos ritmos que deu forma ao *rock and roll* é, de certa forma, homenageado na canção. Assim, o *rock and roll* como componente da cultura de massa é exaltado aqui nessa canção através do consumo de música *rock and roll* pelo rádio, pela compra de discos; também tem seu *status* elevado quando é escolhido em detrimento de compositores clássicos (Beethoven e Tchaikovsky). Outra representação de consumo importante nos tempos de *rock and roll* também aparece nesta música: a *jukebox*. Em um dos últimos versos da canção, o compositor explica: “*Long as she’s got a dime / the music will never stop*”<sup>50</sup>. Então, enquanto o mercado estiver abastecido pelo consumo, a música que os jovens queriam ouvir nunca iria parar: bastava consumí-la.

Em 1964, os *Beatles* entraram no mundo do cinema, realizando seu primeiro filme *A hard day’s night*, que teve a direção de Richard Lester. Ele foi também diretor do segundo filme da banda, *Help!*, lançado em 1965. Ringo Starr foi o *beatle* que mais mereceu elogios como ator, embora os quatro tivessem interpretados a si mesmos em ambos os filmes. Muitos gostaram de sua cena em *A hard day’s night*, onde ele, depois de ter brigado com os outros três *beatles*, anda solitário pela beira de um rio. O próprio Ringo explica:

Fui para as filmagens direto de uma balada noturna e estava com ressaca, para dizer o mínimo. Dick Lester esperava lá com todo o pessoal e um menino que faria a cena comigo, mas eu não tinha cabeça para isso. Estava acabado. Tentamos filmar de várias formas. Tentaram com o menino dizendo suas falas e alguém, fora das câmeras, gritando as minhas. Eu estava tão ‘fora’ que eles disseram: ‘Bom, vamos esquecer as falas e fazer *qualquer* coisa...’ Então eu sugeri: ‘Vou andar um pouco e você filma’, e foi o que fizemos. É por isso que pareço tão distraído e solitário. Não era representação, era como eu me sentia mesmo (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p 129).

<sup>49</sup> “Eu estou com a pneumonia do *rock* / Preciso de uma injeção de *rhythm and blues*”.

<sup>50</sup> “Enquanto ela tiver uma moeda / a música nunca vai parar”.

Assim, para a trilha sonora do segundo filme, Ringo gravou a música *Act naturally*, de Johnny Russel e Voni Morrison<sup>51</sup>. A canção descreve:

They're gonna put me in the movies / they're gonna make a big star out of me / we'll make a film about a man that's sad and lonely / And all I gotta do is act naturally / We'll I bet you I'm gonna be a big star / Might win a Oscar, you can never tell / The movies gonna make me a big star / 'Cause I can play my part so well<sup>52</sup>.

Assim, Ringo interpreta uma canção que adquire um significado a mais pelo fato de ser ele quem está cantando: a música é sobre um cara triste e solitário que é escalado para fazer um papel em um filme de um cara triste e solitário, e por isso tudo que ele tem que fazer é agir naturalmente. Quando sabemos o que Ringo Starr passou para filmar a cena citada acima no filme *A hard day's night*, temos a exata noção de que é sobre isso que ele está falando. E que ele pode até ganhar um Oscar (sempre pensando na fama e no dinheiro que o cinema pode trazer a um ator) e que, no entanto, tudo que ele tem que fazer é agir naturalmente, interpretar a ele mesmo.

Da mesma maneira, a ambição em ser uma estrela de cinema é fato que notamos na música *Drive my car*. A personagem da música quer ser uma estrela de cinema, embora ainda não saiba bem como. Nos anos 60, a incrível expansão dos meios de comunicação de massa e o crescente desenvolvimento acelerado das novas tecnologias começavam a fazer com que as pessoas desejassem estar participando ativamente – e não apenas como espectadores – daquele mundo *dentro* da indústria cultural. Por isso, até hoje, muitos sonham em ser estrelas de cinema ou astros de rock somente por causa da fama e do dinheiro que isso pode trazer – e é isso que vai permiti-los serem iguais às *celebridades* que eles tanto veneram<sup>53</sup>. Por isso, a personagem de *Drive my car* conta que: “*I wanna be famous / a star on the screen*”<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Russel era um escritor famoso de música *country*. A gravação original é de Buck Owens, em 1963.

<sup>52</sup> “Eles vão me colocar no cinema / vão fazer de mim um grande astro. / Vamos fazer um filme sobre um homem que é triste e solitário / e tudo que eu tenho que fazer é agir naturalmente. / Bem, eu aposto com você que serei um grande astro / posso até ganhar o Oscar, nunca se sabe. / O cinema vai fazer de mim um grande astro / porque eu sei interpretar tão bem o meu papel”.

<sup>53</sup> Lembremos dos processos de *projeção* e de *identificação* dos quais a cultura de massa utiliza-se, segundo Morin, estudados no primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>54</sup> “Quero ser famosa / uma estrela nas telas”.

A imagem de estrela de cinema também aparece na música *Honey pie*, faixa 9 do disco 2 do *White Album*, composição de Lennon e McCartney. A canção traz um clima de musicais da Broadway. Gomes e Pasta explicam (2004, p. 337):

Mais uma homenagem de Paul ao ‘vaudeville’, o teatro de revista do começo do século, que ele adorava. Cresceu ouvindo show de radio e adorava Fred Astaire cantando *Cheek to cheek* em seus disco de 78 rotações. Quis uma música para cantar como um crooner.

O compositor pede que sua garota, que deixou a Inglaterra para se tornar uma estrela de cinema nos Estados Unidos, volte para casa: “*Come and show me the magic of your Hollywood song / You became a legend on the silver screen / and now the thought of meeting you / makes me weak in the knee*”<sup>55</sup>. Portanto, de forma bastante cotidiana, essa música também aborda aspectos da cultura de massa e ainda traz a musicalidade das canções da Broadway, como um *crooner*, exatamente do jeito que McCartney planejou, dentro de um álbum tão diverso como o *White Album*. E tudo que o compositor quer é que sua *honey pie*<sup>56</sup>, agora uma estrela famosa, volte para casa e para os braços dele.

Uma outra composição de Lennon e McCartney, *Your mother should know*, faixa 5 do álbum *Magical Mystery Tour*, de 1967, utiliza o *hit* como uma representação de consumo ligado à cultura de massa e convoca todos os presentes a se “*Let’s get up and dance to a song that was a hit / before you mother was born*”<sup>57</sup>. Na década de 1960, era difícil que os filhos pudessem compreender seus pais e vice-versa. Por isso, muitas canções são feitas *por* jovens, *para* jovens e carregam mensagens na forma e no conteúdo incompreensíveis para uma geração de pais que cresceu ouvindo as letras de amor romântico, que eram as músicas existentes antes da II Guerra Mundial, como já assinalamos nesta dissertação. Entretanto, *Your mother should know* é um convite aos jovens para que eles ouçam o que seus pais têm a dizer; uma reunião familiar realizada através do *hit* – que, segundo a música, já fazia sucesso muito tempo antes que os pais do jovem tivessem nascido, mesmo que isso tivesse acontecido há muito tempo atrás, - que se torna o agregador de pais e filhos.

---

<sup>55</sup> “Venha e me mostre a magia da sua canção de Hollywood / você se tornou uma lenda nas grandes telas / e que agora só de pensar em encontrá-la / sinto fraquejar os joelhos”.

<sup>56</sup> Na tradução literal, “torta de mel”, que seria um apelido carinhoso para a namorada.

<sup>57</sup> “Vamos nos levantar e dançar uma canção que foi um hit / antes de sua mãe nascer”.

As duas próximas músicas a serem analisadas são, na verdade, quase uma só: *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* – a faixa 1 do álbum homônimo – e *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band (reprise)* – faixa 12 do mesmo álbum, que começa sendo um álbum conceitual. A idéia era que os *Beatles* assumissem a personalidade da banda título do novo trabalho e cada um ganhasse novos nomes que não os seus originais. Assim, a segunda faixa do álbum é *With a little help from my friends*, que o vocalista Billy Shears (Ringo Starr) cantaria para dar início ao show / álbum. Mas a idéia não funciona daí pra frente. John explica: “*Sgt. Pepper* é conhecido como o primeiro disco conceitual, mas ele não chega a lugar nenhum. Todas as minhas contribuições para o disco não têm absolutamente nada a ver com esta idéia de *Sgt. Pepper* e sua banda, mas funciona porque dissemos que funcionava [...]” (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 241). Entretanto, até hoje *Sargent Pepper's* é considerado um disco conceitual pela grande maioria dos fãs dos *Beatles*. Embora a idéia não tenha sido finalizada (apenas as duas primeiras músicas do álbum se encaixam no conceito *Sgt. Pepper's*), a penúltima música - *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*, segue essa idéia de ser um álbum conceitual, pois é nela que a banda fictícia agradece a presença do público: “*We hope you have enjoyed the show / [...] / We're sorry but it's time to go / [...] / We'd like to thank you once again*”<sup>58</sup>. Assim, como nos shows que os próprios *Beatles* realizavam, eles agradecem ao público antes de tocar a última música que, no show/álbum *Sgt. Pepper* é representada por *A day in the life*. E, prestando atenção nas três últimas faixas do disco - *Good morning, good morning*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)* e *A day in the life* – percebe-se que uma emenda na outra, através de efeitos de estúdio, como se o álbum realmente fosse um show da banda alter-ego dos *Beatles*. É importante ressaltar a partir deste ponto como o próprio cotidiano da banda – shows, fãs e até mesmo as próprias músicas dos *Beatles* – passam a ser objeto de tema das canções, como foi observado agora com as duas versões de *Sargent Pepper's* e com o próprio conceito do álbum.

*Magical Mystery Tour* (composição de Lennon e McCartney, que é homônima ao terceiro filme dos *Beatles*), retrata os produtos midiáticos – os

---

<sup>58</sup> “Esperamos que vocês tenham gostado do show / [...]Lamentamos, mas é hora de ir embora / [...] / Gostaríamos de agradecer-los novamente”.

passeios e o próprio filme, que é sobre um *passeio*, como explicam Gomes e Pasta (2004, p. 269):

Os Mystery Tour (Passeios Mistério) existiam de fato, as senhoras e senhores embarcavam numa excursão-surpresa, sem saber aonde o ônibus ia. Os apregoadores diziam ‘Roll up!’ (Vamos!), convocando os turistas. Quando a dupla compôs essa música, com as lembranças dos parques de diversões infantis, a expressão já era uma gíria para ‘enrole um baseado’. Durante toda a música se repete a frase de duplo sentido. Para quem ainda não tinha entendido a mensagem, convocações para um passeio. Para toda a juventude, o chamado era para outra viagem, a da maconha.

Assim, falando de um passeio, citando expressões como *make a reservation* (faça uma reserva), o ônibus colorido que aparece no filme *Magical Mystery Tour* promete, como a música, levar o passageiro para longe dali e dá garantia de satisfação (“*satisfaction guaranteed*”). Um artifício dos *Beatles* para falar aos jovens da década de 1960 do mundo das drogas, através de representações de consumo, pensando em construir uma sociedade diferente daquela que ali se apresentava, uma outra sociedade bem longe, que se aproximasse do movimento de *contracultura*.

A idéia de *Being for the benefit of Mr. Kite*, faixa 7 do mesmo disco, composição de Lennon e McCartney, veio de Lennon, que comprou em um antiquário um cartaz vitoriano que anunciava uma apresentação do Circus Royal de Pablo Fanques, em fevereiro de 1843, cuja principal atração era um tal de Mr. Kite. Assim, a letra foi praticamente toda copiada do cartaz (GOMES e PASTA, 2004, p. 249). E, novamente, os *Beatles* estão falando da própria cultura de massa como diversão e entretenimento nas letras de suas músicas.

O mesmo pode ser observado na canção *She came in through the bathroom window*, também de Lennon e McCartney, faixa 13 do álbum *Abbey Road*, de 1969, que foi gravada junto com a música anterior *Polythene Pam*. Apesar de estarem em faixas separadas, elas foram emendadas no estúdio, como acontece com outras músicas no mesmo álbum. A canção conta a história de uma fã, Diane Ashley, que entrou pela janela do banheiro da casa de Paul McCartney e abriu a porta da frente para que outras fãs também entrassem. Como contam Gomes e Pasta (Ibid, p. 389): “Antes de serem postas para fora, elas remexeram em tudo e furtaram coisas, como souvenirs”. A partir daí surgiu a idéia para a música,



utilizando-se de temas que estão presentes no cotidiano dos *Beatles* e que fazem parte da cultura de massa, na qual os artistas de *rock* estão enveredados.

Duas músicas, em especial, se referem à músicas dos próprios *Beatles*. A primeira delas é *I am the walrus* (faixa 6 do álbum *Magical Mystery Tour*), composição que leva mais o crédito de Lennon do que de McCartney, embora os dois a tenham assinado. A letra, segundo John (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 273), foi inspirada no poema *The Walrus and the Carpenter*, que está em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. A canção é um tanto quanto surreal, com imagens estranhas como *egg-man*<sup>59</sup> e *walrus*<sup>60</sup>. O próprio Lennon justifica: “Naquele tempo, eu estava escrevendo de modo vago, à la Dylan, nunca dizendo o que pretendia, mas dando a *impressão* de algo, onde se pode ler mais ou menos.” (GENESIS PUBLICATIONS, loc. cit.). A canção foi proibida na rádio britânica BBC por causa do verso “*you let your knickers down*” ou “você deixou sua lingerie descer”. Mas o que nos convém observar aqui é o trecho da música em que Lennon descreve: “*Mr. City policeman sitting pretty little policeman in a row / see how they fly like Lucy in the sky / see how they run / I’m crying – I’m crying I’m crying*”<sup>61</sup>. O compositor se utiliza de um título de sua própria música - *Lucy in the sky with diamonds*, faixa 3 do álbum *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, anterior a *Magical Mystery Tour* – que também foi proibida na rádio BBC de Londres por causa de seu título, cujas iniciais são LSD (imaginava-se que tivesse algo a ver com o ácido lisérgico, mas Lennon negou a história durante toda a vida). O fato é que os *Beatles* já tinham se firmado como astros do rock e, até os dias de hoje, influenciam pessoas que fazem música. Eles mesmos já se viam como formadores de opinião de uma juventude ocidental e já sentiam a liberdade de citar a si mesmos em suas músicas. Podemos observar isso melhor na música *Glass onion*, também de Lennon e McCartney, faixa 3 do disco 1 do *White Album*, de 1968. Durante a canção há cinco referências a músicas anteriores dos *Beatles*: *Strawberry fields*<sup>62</sup>, *I am the walrus*<sup>63</sup>, *Lady Madonna*<sup>64</sup>, *The fool on the hill*<sup>65</sup> e

---

<sup>59</sup> “Homem-ovo”

<sup>60</sup> “Morsa”

<sup>61</sup> “Senhor Cidade, policial sentado, pequeno policial bonitinho em uma fila / veja como eles voam, como Lucy no céu. / Veja como eles correm. / Estou chorando”.

<sup>62</sup> Lançada em fevereiro de 1967 em um compacto junto com a canção *Penny Lane*.

<sup>63</sup> Faixa 6 do álbum *Magical Mystery Tour*, de 1967.

<sup>64</sup> Lançada em compacto, em março de 1968.

<sup>65</sup> Faixa 2 do álbum *Magical Mystery Tour*.

*Fixing a hole*<sup>66</sup>. A canção, segundo Lennon (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 206) segue a mesma forma de *I am the walrus*, com imagens jogadas sem qualquer conexão umas com as outras; entretanto, a partir do momento em que ele associa tais imagens a músicas anteriores dos *Beatles*, os ouvintes que acompanhavam a carreira da banda já tinham alguma base para tentar entender o que ele estava querendo dizer, pois já estavam familiarizadas com a *sociedade dos Beatles*.

#### 4.2.3 - Trabalho e profissões - *A hard day's night*

As representações de “trabalho e profissões” nas letras dos *Beatles* aqui selecionadas aparecem de diversas maneiras: inseridas no cotidiano, como uma forma de se alcançar a amada ou, pelo viés da *contracultura*, como algo entediante e desnecessário.

*A hard day's night*, de Lennon e McCartney, está no terceiro álbum da banda e também é o título do primeiro filme, dirigido por Richard Lester, em 1964. O título – uma das expressões cômicas e esquisitas de Ringo Starr – significa “a noite de um dia difícil” (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 129). A letra fala de um dia de muito trabalho; o rapaz já está cansado e não vê a hora de voltar para casa, para os braços de sua amada, onde tudo parece estar bem. Os compositores assim justificam o porquê de tanto trabalho: “*you know I work all day / to get you money to buy you things / and it's worth it just to hear you say / you're gonna give me everything*”<sup>67</sup>. Então, eles continuam: “*So why on earth shoul I moan / 'cos when I get you alone / you know I feel okay*”<sup>68</sup>. Nesta música, observamos a oposição trabalho X lar, mas tanto esforço nesse dia difícil é recompensado quando ele chega à noite em casa e encontra aconchego ao lado de seu amor. De maneira sutil, já há uma certa oposição à cultura dominante, que era a cultura do trabalho, do esforço para conseguir ganhar mais e mais dinheiro e assim comprar as coisas das quais a família precisa e/ou deseja. Mas essa música

---

<sup>66</sup> Faixa 5 do álbum Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band.

<sup>67</sup> “Você sabe que trabalho o dia inteiro / para conseguir dinheiro para comprar coisas para você / E vale a pena apenas ouvir você dizer / que me dará tudo”.

<sup>68</sup> “Por quê eu deveria me queixar? / Porque quando nós estamos sozinhos / você sabe que me sinto bem”.

ainda não se encaixa na categoria *contracultura*, porque o amor que o rapaz recebe compensa qualquer trabalho árduo que ele possa ter tido durante o dia.

É importante também observar o que esta música tem a dizer a partir do momento em que ela é homônima ao título do primeiro filme dos *Beatles*. No filme, os *Beatles* interpretam eles mesmos, utilizando seus nomes verdadeiros e vivendo uma rotina estressante de shows, gravações, apresentações em programas de televisão, entrevistas, fãs alucinadas. Supõe-se, assim que, ao final do dia – ou ao final do filme – viria a “noite de um dia difícil”, compensado pelo dinheiro que se ganha para satisfazer os próprios desejos e os desejos da amada.

*Please Mr. Postman*, dos compositores Dobbin, Garret, Garman e Brianbert, foi gravada pela primeira vez pelo grupo *The Marvelettes*, pertencente à gravadora *Motown*, em 1961. Era uma das músicas que os *Beatles* tocavam nos *clubs* noturnos de Hamburgo, acrescentando aos vocais predominantes uma batida mais própria do *rock and roll*, utilizando as guitarras de forma diferente. A música pede ao carteiro – *Mr. Postman* – que verifique se não chegou nenhuma carta, pois o compositor está esperando uma carta dizendo que seu amor está retornando para casa. A representação da profissão de ‘carteiro’ também está presente nas letras de músicas cantadas pelos *Beatles*, trazendo uma relação entre cotidiano e amor adolescente, típicos da primeira fase do *rock and roll* (de meados da década de 1950 até, aproximadamente, 1960).

*Eleanor Rigby*, composição de Lennon e McCartney, faixa 2 do álbum *Revolver*, traz o cotidiano do trabalho em um tema urbano e recorrente na literatura desde o crescimento das grandes cidades: a solidão no meio da multidão. A música, mais de Paul McCartney do que de John Lennon, conta a história de dois personagens: Eleanor Rigby – entendida como uma solteirona que vive sozinha – e o padre McKenzie, também um solitário. O refrão: “*All the lonely people / Where do they all come from? / All the lonely people / Where do they all belong?*”<sup>69</sup> vem exatamente depois de o compositor contar um pouco da história de cada um dos dois personagens solitários, o que faz o próprio ouvinte indagar se ele próprio também não está sozinho no meio da multidão. Quando a história do padre começa a ser contada: “*Father McKenzie / writing the words of a sermon that no one will hear / No one comes near / Look at him working / darning his*

---

<sup>69</sup> “Todas as pessoas solitárias / de onde todas elas vêm? / Todas as pessoas solitárias / a que lugar todas elas pertencem?”.

*socks in the night / when there's nobody there / What does he care?"*<sup>70</sup> observa-se a representação do tema do trabalho para exemplificar a trajetória solitária do personagem da música.

A música *Honey pie*, que já foi analisada acima por se referir ao cinema, fala também sobre trabalho: “*She was a working girl / North of England way / And now she's hit the big time / in the USA / And if she could only hear me / this is what I'd say*”<sup>71</sup>. Nota-se aqui a oposição entre a trabalhadora da Inglaterra e a estrela dos Estados Unidos, já que foi neste país que a cultura de massa nasceu, com o advento do cinema, dos musicais da Broadway e até mesmo do próprio *rock and roll*. Ao analisar este trecho da música, tem-se a impressão de que a garota que largou o trabalho de operária na Inglaterra para se tornar uma estrela de cinema nos Estados Unidos não dá mais atenção ao namorado que deixou em seu país natal, pois ela agora é famosa.

A cidade onde os *Beatles* nasceram e cresceram aparece em forma de representação de consumo. *Penny Lane* – que poderia ser traduzida como “Avenida dos centavos” – é também o título de uma canção dos *Beatles*, lançada no lado B de um compacto (cujo lado A era *Strawberry Fields Forever*, uma música que também trazia recordações de Liverpool), lançado em fevereiro de 1967. A canção descreve as lojas que realmente existiam em *Penny Lane*: o barbeiro, o banqueiro com um carro, o bombeiro que guarda o retrato da Rainha, a enfermeira<sup>72</sup> – mas todas essas lembranças são colocadas na canção de forma muito obscura, quase surreal, como conta Paul McCartney, no livro *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 237):

---

<sup>70</sup> “Padre McKenzie, escrevendo as palavras de um sermão que ninguém vai ouvir. / Ninguém chega perto. / Veja-o trabalhando / cerzindo suas meias à noite, quando ninguém está lá. / Com o que ele se importa?”.

<sup>71</sup> “Ela era uma trabalhadora / operária do norte da Inglaterra. / Agora ela faz sucesso / nos Estados Unidos. / E se ela pudesse apenas me ouvir / eis o que eu falaria”.

<sup>72</sup> In Penny Lane there is a barber showing photographs / of every had he's had the pleasure to know / and all the people that come and go / stop and say hello / On the corner is a banker with a motocar / the little children laugh at him behind his back / And the banker never wears a mac / in the pouring rain – very strange / [...] / in Penny Lane there is a fireman with an hourglass / and in his pocket is a portrait of the Queen / he likes to keep his fire engine clean / it's a clean machine / [...] / behind the shelter in the middle of a roundabout / the pretty nurse is selling poppies from a tray / And though she feels as if she's in a play / she is anyway / In Penny Lane, the barber shaves another costumer, we see the banker sitting waiting for a trim / and then the fireman rushes in / from the pouring rain – very strange.

A letra era inteira baseada em coisas reais. Tinha um barbeiro que se chamava Bioletti, ou algo assim (eu acho que ele continua lá na Penny Lane, na verdade), que, como todos os barbeiros, tinha fotos dos cortes de cabelo que você podia escolher. Mas em vez de dizer “*The barber with pictures of haircuts in his windows*”, foi mudado para: “*Every had he’s had the pleasure to know*”. Um barbeiro mostrando fotografias, como uma exposição.

O refrão diz: “*Penny Lane is my ears and in my eyes / there beneath the blue suburbain skies*”<sup>73</sup>. Dessa forma, descrevendo o comércio de uma rua onde passaram grande parte da vida, os *Beatles* constroem uma música que evoca memórias de um cotidiano pelo qual eles passaram e que sentem falta dele, através do tema do trabalho e das diversas profissões que preenchiam o comércio de *Penny Lane*.

*Lady Madonna*, composição de Lennon e McCartney, lançada em compacto em março de 1968, fala da personagem, *lady Madonna*, que tem a dupla jornada de trabalhar fora de casa – arrumando dinheiro para sustentar os filhos - e trabalhar dentro de casa, cuidando da família. O *trabalho* simplesmente faz parte do cotidiano e é encontrado na sociedade que os *Beatles* criaram dentro de suas músicas. Entretanto, em momento algum, a palavra trabalho (*work* ou *job*) aparece explicitamente na letra da música, mas ouvimos que: “*Lady Madonna children at your feet / Wonder how you manage to make ends meet / Who finds the money when you pay the rent / Did you think that money was heaven sent?*”<sup>74</sup> e continua descrevendo o cotidiano da personagem, na correria do dia-a-dia, tentando integrar as duas jornadas. Como Elaine Gomes e Leda Pasta ressaltam (2004, p. 279): “Sobre a letra, Paul conta que primeiro pensou na Virgem Maria, mas decidiu fazer uma homenagem às mulheres das classes baixas, que levam uma vida próxima da escravidão”. Como já foi detalhado no segundo capítulo, o feminismo das classes média e alta só começou quando elas sentiram necessidade de entrar no mercado de trabalho, não porque necessitavam disso para sobreviver, mas como uma forma de não depender mais dos maridos. As mulheres das classes mais baixas, entretanto, começaram a ingressar no mercado de trabalho já durante a II Guerra Mundial, mas porque precisavam do dinheiro que os maridos não podiam prover, já que estavam na guerra ou porque tinham morrido nela. Nessa

<sup>73</sup> “Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos / lá, embaixo dos céus azuis do subúrbio”.

<sup>74</sup> “Lady Madonna, as crianças nos seus pés / imagino como você faz para equilibrar receita e despesa. / Quem encontra o dinheiro, quando você paga o aluguel? / Você achou que o dinheiro caía do céu?”.

música, o compositor fala dessas mulheres menos favorecidas social e financeiramente e o trabalho que elas têm para criar os filhos e manter uma família. Isso é feito no auge do movimento feminista, que procura valorizar o trabalho profissional da mulher em detrimento dos trabalhos de dona-de-casa, falando de dinheiro, de manejar o orçamento para alimentar as crianças e pagar o aluguel, por exemplo. As mulheres, quando ingressam no movimento feminista, acabam assumindo essa dupla jornada de donas-de-casa e profissionais, ainda que os trabalhos do lar não estivessem sendo valorizados nos anos 60.

*Lovely Rita* é a décima faixa do álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967. Sobre ela, Paul fala no livro *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 247):

Li uma matéria no jornal sobre 'Lovely Rita', a fiscal de parquímetro. Ela acabara de se aposentar como diretora de trânsito. A expressão '*meter maid*' (fiscal de parquímetro) era tão americana que atraía, e para mim uma '*maid*' (donzela) era sempre uma coisa um pouco sexy: '*Meter maid*. Ei, vem dar uma olhada no meu medidor, *baby*'. Eu via um pouco disso e, por outro lado, via nela um ar 'militar'.

Os *Beatles* se utilizam de expressões de duplo sentido para dar uma conotação sexual às suas músicas – e essa não foi a única vez que fizeram isso. O que interessa particularmente aqui é notar que a personagem da música, Rita, que é uma fiscal de estacionamento, age de acordo com os valores do feminismo: “*Took her out and tried to win her / had a laugh and over dinner / told her I would really like to see her again / got the bill and Rita paid it*”<sup>75</sup>. Analisando a declaração de Paul sobre essa música, nota-se que ele teve a idéia a partir de uma notícia de jornal onde uma diretora de trânsito estava se aposentando. A imagem que o compositor fez da personagem que descreveu nesta canção foi de uma mulher independente, até mesmo um pouco mandona – o “ar militar” que ele enxergou nela –, que não era uma mulher fácil (ele tentou ganhá-la, mas só conseguiu uma risada) e que pagou a conta do jantar. Uma imagem nova sobre a mulher, impensável nos anos 50. Assim, esta música também pegou uma representação de consumo – o trabalho e a conta do jantar – para explicitar o tema do feminismo, que fazia parte do movimento de *contracultura*.

---

<sup>75</sup> “Levei-a para sair e tentei ganhá-la / consegui um sorriso e um jantar / Disse a ela que queria vê-la de novo/ veio a conta e Rita pagou”.

*Paperback writer* (Lennon e McCartney, lançada em compacto em junho de 1966) é uma carta em forma de música, onde um jovem está escrevendo a possíveis editores: “*Dear Sir or Madam will you read my book / it took me years to write, will you take a look? / It’s based on a novel by a man named Lear / and I need a job / so I want to be a paperback writer*”<sup>76</sup>. Mais uma vez, portanto, observa-se o *trabalho* inserido no dia-a-dia nas letras dos *Beatles*, através de representações de consumo. Foi a primeira vez que um lado A dos compactos da banda não era uma música que falava de amor. A idéia partiu de Paul McCartney, que pensou em escrever uma música como se fosse uma carta. Conta a história de um escritor de livros baratos, como explicam Gomes e Pasta (2004, p. 201): “Os ‘paperback’ não são obrigatoriamente livros de bolso, de tamanho menor, mas sempre são livros baratos, impressos em papel de segunda categoria”. Nesta canção, nota-se que a arte de escrever está sendo um tanto quanto banalizada na música – o dom da escrita já não é mais uma condição especial de artista, mas de alguém que precisa de um emprego e decidiu que quer ser um escritor de livros baratos, porque sabe que não são necessárias muitas aptidões para realizar tal tarefa. De modo sutil, é uma crítica à proliferação de obras de arte com a expansão das tecnologias dos meios de comunicação de massa que ocorriam na época. Mas se torna ainda mais interessante observar a parte da música em que o tal escritor fala: *I can make it longer if you like the style / I can change it round / and I want to be a paperback writer / paperback writer. / If you realle like it you can have the rights / it could make a million for you overnight.*<sup>77</sup>”. Embora não entendessem muito bem da parte financeira dos direitos autorais de suas músicas, os *Beatles* sabiam que ganhavam muito dinheiro com eles. Assim, a crítica se volta contra a própria arte – ou a banalização dela, o modo como cada vez mais pessoas ganhavam dinheiro fazendo qualquer coisa que poderia se julgar uma forma de arte – e *Paperback writer* foi uma maneira de chamar atenção pra isso.

---

<sup>76</sup> “Caro senhor ou senhora , vocês lerão o meu livro? / Levei anos para escrevê-lo, vocês vão dar uma olhada? / É baseado num romance de um homem chamado Lear / e eu preciso de um emprego, então quero ser um escritor de livros baratos”.

<sup>77</sup> “Eu posso tornar o livro mais longo, se você gostar do estilo / eu posso virar o livro ao contrário / eu quero ser um escritor de livros baratos. / Se você realmente gostar, pode ter os direitos autorais / que vão lhe render um milhão da noite para o dia”.

Outra canção que também retrata o trabalho é *Norwegian Wood*, faixa 2 do álbum *Rubber Soul*, de 1965, composição de Lennon e McCartney<sup>78</sup>. Sobre o título da canção, as autoras Elaine de Almeida Gomes e Leda Pasta (2004, p. 173) esclarecem: “Era moda na época decorar quartos revestindo-os de madeira, fosse pinho barato ou um material melhor”. O quarto onde se passa essa canção é revestido de madeira norueguesa. John Lennon explica no livro *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 196) que a letra era sobre os casos que ele tinha fora do casamento, mas que tudo tinha que ser contado de uma maneira misteriosa para que sua mulher Cynthia não desconfiasse: “Não me lembro de uma mulher específica, eu estava escrevendo a partir das minhas experiências: mulheres, apartamentos, essas coisas”. Então, a letra descreve a história de um homem contando: “*I once had a girl / or should I say / she once had me / She showed me her room / isn't it good? / Norwegian wood*”<sup>79</sup>. Mas a parte que particularmente nos interessa aqui é quando ele descreve:

I sat on a rug / biding my time / drinking her wine. / We talked until two / and then she said / ‘it’s time for bed’ / She told me she worked in the morning and started to laugh / I told her I didn’t, and crawled off to sleep in the bath<sup>80</sup>.

De maneira sutil, observa-se o tema do feminismo – a mulher tem que trabalhar de manhã, mas o homem, não – e nota-se também como uma música que está contando casos de John Lennon fora do casamento – o que para ele era algo normal, fazia parte do seu cotidiano – traz a representação do trabalho ligado a esse dia-a-dia. No caso específico dessa música, o fato de a mulher ter falado que precisava dormir porque trabalhava na manhã seguinte aborreceu o homem, que foi dormir no banheiro. A música continua: “*And when I awoke / I was alone / this bird has flown. / So I lit a fire / isn't it good / Norwegian wood*”<sup>81</sup>. Assim, quando a mulher saiu para trabalhar de manhã, deixando-o sozinho no seu quarto, ele

---

<sup>78</sup> Essa música também tem a participação importante instrumental de George Harrison tocando cítara; é o primeiro registro do instrumento em uma música ocidental (GOMES; PASTA, 2004).

<sup>79</sup> “Uma vez eu tive uma garota / ou talvez deveria dizer / que ela uma vez me teve. / Ela me mostrou o seu quarto / isso não é bom? / Madeira norueguesa”.

<sup>80</sup> “Eu me sentei num tapete / oferecendo meu tempo / bebendo o vinho dela. / Nós conversamos até as duas / então ela disse / que estava na hora de ir pra cama. / Ela me contou que trabalhava de manhã e eu comecei a rir. / Disse a ela que eu não trabalhava de manhã e me arresetei para dormir no banheiro”.

<sup>81</sup> “E quando eu acordei / estava sozinho / o pássaro tinha voado. / Então eu coloquei fogo / isso não é bom? / Madeira norueguesa”.



colocou fogo na madeira norueguesa como um modo de vingança por ela ter ido dormir, já que tinha que acordar cedo.

*Good morning, good morning* (faixa 11 do álbum *Sargent Pepper's*) e *Doctor Robert* (faixa 4 do álbum *Revolver*), ambas composições de Lennon e McCartney, falam de dois temas muito recorrentes no movimento de *contracultura*, utilizando-se de representações de trabalho para fazê-lo. A oposição entre trabalho e ócio é observada em *Good morning, good morning* – cujo título foi retirado de um anúncio de sucrilhos na televisão (GOMES; PASTA, 2004, p. 257):

Going to work, you don't want to go, feeling low down / heading for home you start to roam then you're in town / everybody knows there's nothing doing / everything is closed, it's like a ruin / everyone you see is half asleep<sup>82</sup>.

Depois de um tempo, o compositor coloca: “*After a while you start to smile, now you feel cool*”<sup>83</sup> e, depois dessa mudança de humor, ele começa a rir e aproveitar o dia. É importante ressaltar que a questão do trabalho e das responsabilidades é vista como algo chato, tedioso e maçante, como de fato ocorre no movimento de *contracultura*; o que interessava aos jovens dessa época era diversão, perambular pela cidade, se distrair para melhorar o estado de espírito, que antes estava entediado com o fato de estar indo para o trabalho. Dessa forma – não indo para o trabalho, mas indo passear na cidade – o compositor pode ter um bom dia (*good morning*), idéia que foi vendida por um comercial de cereais. Mais uma vez, a *contracultura* se aproxima da “sociedade *dentro* da Indústria Cultural” (ROCHA, 1995).

Já *Doctor Robert* aborda o tema das drogas, amplamente divulgadas e utilizadas na década de 1960 como uma forma de se rebelar contra a sociedade “tecnocrática”, tradicional e “careta”<sup>84</sup>. Robert Freyman era um médico alemão muito famoso na época, em Nova York, que cuidava das celebridades. Ele perdeu sua licença médica em 1968, dois anos depois que essa música foi lançada: “Dele surgiu a inspiração para o doutor desta letra, misto de médico e traficante, um

---

<sup>82</sup> “Indo para o trabalho, mas não quer ir, está se sentindo deprimido / indo para casa, começa a perambular, então você está na cidade / todos sabem que não há nada acontecendo / que tudo está fechado como uma ruína / e todos que você vê estão sonolentos”.

<sup>83</sup> “Depois de um tempo você começa a sorrir, agora você se sente bem”.

<sup>84</sup> Gíria utilizada para designar a pessoa que não toma drogas.

doutor dos sonhos que tem drogas para todos os males” (GOMES; PASTA, 2004, p. 225). Em determinado momento, a música fala: “*Don’t pay money just to see yourself with / Doctor Robert*”<sup>85</sup>. Os *Beatles* sempre foram adeptos das drogas, desde a época em que tocavam em Hamburgo, quando tomavam pílulas estimulantes para conseguirem ficar despertos (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 50). Mais tarde veio a maconha (Ibid, p. 158) e o LSD (Ibid, p. 177) e outras drogas mais pesadas. Esse é um tema recorrente no movimento de *contracultura*, uma forma de escapar da realidade para conseguir enxergar outra sociedade, mas elas acabaram desviando muitos jovens de seu real propósito, como já vimos com Roszak (1972). McCartney fala sobre *Doctor Robert*:

‘Doctor Robert’ é como uma piada. Nos EUA, ouvíamos falar de um cara em Nova York: ‘Dá pra conseguir qualquer coisa com ele – qualquer comprimido’. Era algo proibido, mas também uma piada sobre o sujeito que curava todo mundo de tudo com todas aquelas pílulas e tranqüilizantes, injeções para isso e aquilo. Ele simplesmente mantinha Nova York ligada. ‘Doctor Robert’ era sobre isso, um médico com comprimidos que vê você ficar legal (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 209).

#### 4.2.4 – Contracultura - *Piggies*

Agora serão analisadas algumas canções dos *Beatles* que trazem representações de “crítica ao governo/establishment”. *Taxman*, de Harrison – a primeira faixa do álbum *Revolver*<sup>86</sup>, de 1966 – é uma crítica sobre os impostos pagos na Inglaterra: “*Let me tell you how it will be / there’s one for you, nineteen for me / ‘cos I’m the Taxman*”<sup>87</sup>. Durante a música, dois nomes são citados como cobrador de impostos: *Mr. Wilson* e *Mr. Heath*. *Mr. Wilson* é uma referência a Harold Wilson, que foi primeiro-ministro da Inglaterra. E o outro cobrador de impostos era Edward Heath, líder do Partido Conservador britânico, que, mais tarde, também se tornaria ministro em 1970 (GOMES; PASTA, 2004, p. 205). A letra fala também: “*Should five per cent appear too small / be thankful I don’t take it all*”<sup>88</sup> e continua: “*If you drive a car, I’ll tax the street / If you try to seat, I’ll tax your seat / If you get too cold , I’ll tax the heat / If you take a walk, I’ll tax your*

<sup>85</sup> “Não pague em dinheiro apenas para se encontrar com / Doutor Robert”.

<sup>86</sup> *Revolver* quer dizer revolver, agitar, revirar. E a sonoridade e as músicas do disco representavam exatamente isso: uma reviravolta na carreira dos *Beatles* e a consolidação da música *rock*.

<sup>87</sup> “Deixe-me contar como isso vai ser / tem um pra você e dezenove para mim / porque eu sou o cobrador de impostos”.

<sup>88</sup> “Cinco por cento deveria parecer pequeno / agradeça que eu não vou lhe tomar tudo”.

*feet*”<sup>89</sup> e termina com a frase: “*And you’re working for no-one but me, taxman*”<sup>90</sup>. Sobre essa música, Paul McCartney declara no livro *Antologia* (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 206-207)

‘Taxman’ era bem George. Nas reuniões de negócios, os advogados e contadores nos explicavam como as coisas funcionavam. Éramos muito ingênuos, como dá pra ver pelos nossos acordos de negócios. [...] Eles [os advogados e contadores] diziam: ‘Olha, depois que morrer, ainda vai pagar imposto’. ‘Qual?’ ‘Taxa de óbito.’ Daí ele [George Harrison] apareceu com aquele verso ótimo: ‘*declare the pennies on your eyes*’<sup>91</sup>, que era a indignação justificada do George em relação à idéia de ter chegado ali, ganhado todo aquele dinheiro e metade dele estava prestes a ser arrancado à força.

*Taxman*, portanto, é uma música totalmente anti-establishment, como declarou John Lennon (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 207), e ela fala *contra-a-cultura* reclamando que o Estado confisca todo o dinheiro que as pessoas ganham com seu árduo trabalho. Entretanto, essa música estava presente em um álbum dos *Beatles* – os mesmos que, um ano antes, tinham sido condecorados pela Rainha da Inglaterra com uma medalha de *Membro do Império Britânico* (*Member of British Empire*), estavam agora criticando o primeiro-ministro abertamente, através de um meio de comunicação de massa, atingindo jovens do mundo inteiro.

Outra canção de Harrison, *Piggies* (faixa 12 do primeiro disco do álbum duplo *White Album*), também aparece com destaque. Ela se utiliza dos porcos como metáfora:

Have you seen the bigger piggies in their starched white shirts? / You will find the bigger piggies stirring up the dirt / Always have clean shirts to play around in / In their styes with all their backing / they don’t care what goes around / In their eyes there’s something lacking / What they need’s a damn good whacking<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> “Se você dirigir um carro, eu vou taxar a rua / se você tentar sentar, eu vou taxar o seu assento / se você estiver com muito frio, eu vou taxar o calor / se você for dar uma volta, eu vou taxar os seus pés”.

<sup>90</sup> “E você está trabalhando pra mais ninguém, só para mim, o cobrador de impostos”.

<sup>91</sup> O verso completo é: “*Now my advice for those who die / declare the pennies in your eyes*” ou “Meu conselho para aqueles que morrem, declarem as moedas nos seus olhos”.

<sup>92</sup> “Você já viu os porcos maiores em suas camisas brancas engomadas / Você vai achar os porcos maiores agitando a sujeira / Eles sempre têm camisas brancas para brincar para brincar nela / Em seus chiqueiros, com todo apoio / eles não se importam com nada que acontece ao redor. / Eles precisam de uma boa palmada”.

E fala que: “*Everywhere there’s lots of piggies living piggie lives / You can see them out for dinner with their piggie wives*”<sup>93</sup>. Observa-se que, nesta música, nada está sendo pedido ao governo, como em *Taxman*, onde o compositor reclama a grande quantia de dinheiro perdida com a arrecadação de impostos. Aqui, os “porcos”, que não ligam para o que acontece ao seu redor, levam suas “esposas-porcas” para jantar fora e só se importam com suas “camisas limpas e engomadas” e em “espalhar a sujeira”. A leitura interpretativa identifica os “porcos” como sendo aqueles que governam, que estão no controle da cultura oficial, que só se importam com suas próprias vidas, classificando, portanto, essa música como uma das que se utiliza de representações de consumo – levar a “esposa-porca” para jantar fora – para dar seu recado ‘contra-a-cultura’.

Harrison continua com sua crítica na canção *Only a Northern Song* – a segunda faixa do álbum *Yellow submarine*, trilha sonora do filme homônimo de 1969. Esse álbum conta com treze músicas: sete delas são apenas instrumentais e foram compostas pelo produtor George Martin; das outras seis músicas restantes, duas já eram sucessos consagrados *Yellow submarine* e *All you need is love*. As outras quatro tiveram que ser compostas especialmente para o filme, por exigência da *Northern Songs* - a editora das músicas dos *Beatles* – para completar o álbum. George Harrison a fez por pura obrigação, apenas para cumprir o contrato com a gravadora (GOMES; PASTA, 2004, p. 345). A letra irônica despreza a própria editora, dizendo: “*it’s only a Northern song*”<sup>94</sup>, ou seja, não é nada demais. E o compositor, mais uma vez, usa representações de consumo – a própria editora *Northern Songs* e o mercado fonográfico com suas exigências e problemas com direitos autorais – para se criticar o próprio sistema das gravadoras.

#### 4.2.5 – Bens materiais e dinheiro - *That’s what I want*

Algumas músicas dos *Beatles* selecionadas para esta análise demonstram, de forma muito clara, algum tipo de “representação de dinheiro”, denotando uma posição contra ou a favor dele. *Money* de Janie Bradford e Barry Gordy Jr.<sup>95</sup>, é a

---

<sup>93</sup> “Por todo o canto, existem muitos porcos vivendo vidas de porcos / você pode vê-los levando suas esposas-porcas para jantar”.

<sup>94</sup> “É só uma canção da Northern Songs”.

<sup>95</sup> *Money* foi gravada originalmente por Barret Strong em 1960.

última faixa do segundo álbum da banda *With the Beatles*. O próprio título da canção já explicita seu significado – *Dinheiro*. A letra começa falando que:

The best things in life are free / but you can keep them for the birds and bees / Now give me money / that's what I want / that's what I want / You're lovin' gives me a thrill / but your love don't pay my bills / Now give money / that's what I want / that's what I want / Money don't get everything, it's true / What it don't get, I can't use / Now give me money / that's what I want / a lot of money / that's what I want / that's what I want<sup>96</sup>.

Assim, ainda no início da carreira, num álbum onde oito músicas eram do grupo e seis eram de outros compositores, quando os *Beatles* ainda tinham na memória a árdua temporada passada em Hamburgo - onde eles chegaram a dormir em um cinema velho, o *Bambi Kino*, perto dos banheiros, sem um lugar limpo e descente onde pudessem morar (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 46) – tudo que os quatro rapazes pobres que tinham vindo da cidade portuária de Liverpool estavam vislumbrando com o sucesso repentino que se acentuava a cada dia mais era ganhar dinheiro com suas músicas e poder ajudar suas famílias a construir um futuro com um pouco mais de comodidade. E não havia vergonha nenhuma em declarar isso cantando: “Agora me dê dinheiro, muito dinheiro, é isso que eu quero”. *Money* é uma das músicas que se encaixa perfeitamente dentro da ideologia capitalista de acumulação de bens e os *Beatles* demonstraram isso cantando essa música.

*Drive my car*, de Lennon e McCartney é a primeira faixa do álbum *Rubber soul*, lançado no final de 1965. Essa música fala de carros e sobre ser uma estrela da cultura de massa, sob um ponto de vista positivo, e não depreciativo, como fazia o movimento de *contracultura*. Entretanto, essa música trata mais do sonho de ser uma estrela e de ter um carro luxuoso e não propriamente de ter o carro e ser uma estrela. A canção conta a história de um rapaz: “*Asked a girl what she wanted to be / she said 'baby, can't you see / I wanna be famous, a star on the screen / but you can do something in between'*”<sup>97</sup>. E vem o refrão: “*Baby, you can drive my car / Yes, I wanna be a star / Baby, you can drive my car / And maybe,*

<sup>96</sup> “As melhores coisas da vida são de graça / mas você pode dá-las para os pássaros e as abelhas / Agora me dê dinheiro / é o que eu quero / O seu amor me dá muitas emoções / mas o seu amor não paga as minhas contas / Agora me dê dinheiro / é o que eu quero / Dinheiro não consegue tudo, é verdade / O que ele não consegue, eu não posso usar / Agora me dê dinheiro / é o que eu quero”.

<sup>97</sup> “Perguntei a uma menina o que ela queria ser / ela falou: ‘baby, você não consegue ver? / Eu quero ser famosa, uma estrela nas telas / mas você pode fazer algo enquanto isso’”.

*I'll love you*<sup>98</sup>. Importante ressaltar aqui o duplo sentido da expressão *drive my car*, em inglês, que além de “dirigir o meu carro”, também significa “fazer sexo” (GOMES; PASTA, 2004, p. 171) – e os *Beatles* adoravam letras ambíguas, que pudessem ter alguma malícia, como sempre foi característico no *rock and roll*. A letra continua dizendo que: “*I told that girl that my prospects were good / And she said ‘baby, it’s understood / working for peanuts is all very fine / but I can show you a better time*”<sup>99</sup> e repete o refrão<sup>100</sup>, finalizando com o verso: “*I told that girl I could start right away / She said ‘listen, baby, I’ve got something to say / I’ve got no car and it’s breaking my heart / But I’ve found a driver and that’s a start*”<sup>101</sup>. Assim, a letra fala de uma garota que sonha em ser uma estrela de cinema, sonha em ter um carro, não quer ficar “trabalhando por uns trocados”; uma menina ambiciosa, mas que ainda não tem nenhuma das coisas com as quais ela sonha. E a forma como ela conquista o rapaz é com seus sonhos, com sua ambição: “eu já achei um motorista e isso já é um começo”. Sem uma defesa explícita da acumulação de bens e da ambição, a música trata as representações de consumo de uma maneira onde não há por quê se desculpar em sonhar em ser uma estrela de cinema e ter um carro. Totalmente fora, portanto, dos padrões da *contracultura*. Curioso é observar que *Rubber soul* é o primeiro álbum onde as mudanças musicais e pessoais pelas quais os *Beatles* vinham passando pode ser notada claramente. E se a primeira faixa do álbum é *Drive my car*, a quarta é *Nowhere Man*, a primeira letra de cunho político de Lennon e McCartney, que não fala de representações de consumo, mas que já explicita alguns questionamentos do movimento de *contracultura*.

*You never give me your money* está no penúltimo álbum da banda (embora tenha sido o último a ser gravado) *Abbey Road*. A letra de Lennon e McCartney (na verdade, mais de McCartney) só pode ser melhor entendida, no entanto, se inserida no contexto no qual ela foi criada. Quando o álbum *Let it be* foi gravado, os *Beatles* estavam brigando muito uns com os outros por vários motivos: cada

<sup>98</sup> “Baby, você pode dirigir o meu carro / sim, eu vou ser uma estrela / você pode dirigir o meu carro / e talvez eu te ame”.

<sup>99</sup> “Eu disse a garota que minhas perspectivas eram boas / e ela lhe disse: ‘baby, eu já entendi. Trabalhar por alguns trocados é válido, mas eu posso lhe mostrar dias melhores’”.

<sup>100</sup> “Baby, you can drive my car / Yes, I’m gonna be a star / Baby, you can drive my car / And maybe I’ll love you”.

<sup>101</sup> “Eu disse àquela garota que poderia começar naquele momento / e ela me disse: ‘escute, baby, tenho algo para lhe falar / eu não tenho carro e isso está partindo o meu coração / mas eu já achei um motorista e isso já é um começo’”.

um estava tomando um rumo musical diferente, a presença constante e os palpites de Yoko Ono nas gravações incomodavam Paul, George e Ringo, as desavenças criadas pela venda da *Northern Songs* (a editora das músicas dos *Beatles*) e da NEMS (a empresa que administrava os negócios deles) para empresários do establishment. A briga de Paul e John para escolher quem os representaria depois que Brian Epstein morreu – se seria o pai de Linda, na época namorada de Paul, Lee Eastman ou Allen Klein – foi o que motivou a letra de *You never give me your money*. A música pode ser interpretada como dirigida diretamente a John ou como dirigida diretamente às pessoas que tomavam conta dos negócios dos *Beatles* – os quatro nunca entenderam muito o que estava sendo feito com o dinheiro que eles ganhavam, mas, antes da morte de Brian, não se preocupavam com isso. Como a declaração de George Harrison explica:

‘Funny paper’ – é o que temos. Pedacos de papel dizendo quanto se ganha e o que é isto e aquilo, mas nunca temos realmente libras, xelins e pences. Nós todos tínhamos um casarão e um carro e um escritório, mas saber concretamente o dinheiro que ganhamos parece impossível (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 337).

Assim, a letra de *You never give me your money* ou “Você nunca me dá o seu dinheiro” começa: “*You never give me your money / you only give me your funny paper / And in the middle of negotiation you break down.*”<sup>102</sup> O que destaca-se aqui é a referência aos *funny papers* que os *Beatles* ganhavam, em vez de ganhar dinheiro vivo, e a dificuldade em manter um diálogo entre eles (“no meio da negociação, você se afasta”). Percebe-se que é a música retratava a briga entre os próprios integrantes da banda e a briga que a própria banda travava com o mundo externo e também entre eles mesmos por causa da perda da NEMS e da *Northern Songs*. E a letra continua: “*Out of college, money spent / see no future, pay no rent / all the money’s gone, nowhere to go / Any jobber got the sack / Monday morning turning back.*”<sup>103</sup>. Ao mesmo tempo em que a briga por dinheiro entre os quatro *beatles* é exaltada, demonstrando o interesse explícito pelo dinheiro – num movimento contrário à *contracultura* -, a música continua falando

<sup>102</sup> “Você nunca me dá o seu dinheiro / você só me dá o papel esquisito / e no meio da negociação / você se afasta”.

<sup>103</sup> “Fora da faculdade, dinheiro gasto / não vejo futuro, não pago aluguel / todo dinheiro se foi, nenhum lugar para ir / qualquer corretor é despedido / voltando na segunda-feira de manhã”.

de um “sentimento mágico” (*Oh, that magic feeling*), como se houvesse uma nostalgia em relação à época onde os *Beatles* não precisavam se preocupar com problemas financeiros e administrativos. E continua falando em fugir dali: “*Soon we’ll be away from here / Step on gas and wipe that tear away / One sweet dream / Came true today*”<sup>104</sup>. Nenhuma das três últimas músicas acima carrega o sentimento de culpa por ganhar ou desejar ganhar dinheiro (o que era muito comum na época da *contracultura*). E, apesar de *You never give me your money* estar falando explicitamente de dinheiro e das brigas que estavam acontecendo por causa dele, ela fala de um desejo de estar longe dali, um desejo talvez de voltar ao tempo em que os *Beatles* não brigavam por questões financeiras, pois tinham Brian Epstein tomando conta de tudo e ele era de inteira confiança dos quatro, ou de sumir dali, de ir pra bem longe. E foi o que os *Beatles* acabaram fazendo quando se separaram.

*Can’t buy me love*, de Lennon e McCartney, faz parte da trilha sonora do filme *A hard day’s night*, mas foi lançada primeiro como compacto. A letra desta canção – cujo título significa “você não pode comprar meu amor” – retrata o rapaz falando para a garota: “*I’ll buy you a diamond ring, my friend / if it makes you feel all right / I’ll get you anything, my friend / if it makes you feel all right / ‘Cause I don’t care too much for money / for money can’t buy me love*”<sup>105</sup>. E continua em um verso mais à frente: “*Say you don’t need no diamond rings / and I’ll be satisfied / Tell me that you want the kind of things / that money just can’t buy*”<sup>106</sup> e, ainda: “*I may not have a lot to give / but what I’ve got / I’ll give to you / ‘Cause I don’t care too much for money / For money can’t buy me love*”<sup>107</sup>. Amor, no entender dos compositores, é algo que não pode ser vendido, nem comprado. A frase: “*I don’t care too much for money*” (“não dou muita importância para dinheiro”) insere definitivamente esta música no contexto da *contracultura*. No livro *Rock: o grito e o mito – a música pop como forma de comunicação e contracultura* (1973, p. 71) Roberto Muggiati analisa uma declaração da jornalista

<sup>104</sup> “Logo estaremos longe daqui / pé na tábua, enxugue aquela lágrima / um sonho doce se realizou hoje”.

<sup>105</sup> “Eu comprarei para você um anel de diamantes / se você se sentir bem com isso / eu conseguirei qualquer coisa pra você / se você se sentir bem por isso / porque eu não ligo muito para dinheiro / com dinheiro você não compra o meu amor”.

<sup>106</sup> “Me diga que você não precisa de um anel de diamantes / e eu estarei satisfeito / Me diga que você quer o tipo de coisas / que o dinheiro não pode comprar”.

<sup>107</sup> “Eu posso não ter muitas coisas para dar / mas o que eu tiver, eu dou para você / Porque eu não ligo muito para dinheiro / Com dinheiro você não me compra amor”.



Susan Lydon, onde ela defende a idéia de que os jovens de classe média americanos desprezam o dinheiro como forma de se colocar ‘contra-a-cultura’ “tecnocrática”; para os jovens ingleses, entretanto, esbanjar o dinheiro também é uma forma de desprezá-lo: “No fundo, desprezar o dinheiro ou esbanjá-lo são duas maneiras de contrariar a ordem econômica e subverter o sistema de relações em que repousa o estilo de vida da classe média”. Assim, nota-se na música *Can't buy me love* exatamente essa forma de pensar dos jovens ingleses: o rapaz pode não se “importar com o dinheiro”, portanto, ele pode esbanjá-lo, porque não faz a mínima diferença.

*I'm down*, também de Lennon e McCartney, lançado em 23 de Julho de 1965 (GOMES; PASTA, 2004, p. 137), fala de um rapaz que está triste, deprimido, porque a namorada está mentindo pra ele: “*You telling lies thinking I can't see / you don't cry 'cos you're laughing at me*”<sup>108</sup>. E continua descrevendo que: “*Man buy ring woman throws it away / Same old thing happens everyday*”<sup>109</sup>. E diz que está triste, *pra baixo*, e continua: “*We're alone and there's nobody else / You still moan: 'Keep your hands to yourself'*”<sup>110</sup>. Observa-se nessa música o tema do amor adolescente – nesse caso a perda do amor da garota, as brigas por várias razões (inclusive acrescentando uma pitada sobre sexo – ou sobre a garota não querer fazer sexo – o que ainda era algo avançado para a época, mas sempre foi característica do *rock and roll*), utilizando-se de elementos de representação do consumo para descrever a situação. No caso específico de *I'm down*, isso está exemplificado no anel que o homem compra para a mulher e que ela joga fora e que isso sempre acontece. O anel jogado fora aqui está representando não só o dinheiro do rapaz jogado fora, como também o seu amor indo para o lixo. De forma inversa, tomando a música anteriormente analisada *Can't buy me love*, parece que agora é a garota que está falando: “você não pode comprar meu amor com um anel”. Entretanto, não é isso que vai fazer o rapaz feliz; nem tampouco seria reaver o tal anel que ele comprou para a amada. A única coisa que pode fazê-lo feliz seria o amor dela que ele já não tem mais.

<sup>108</sup> “Você está me dizendo mentiras pensando que eu não estou percebendo / Você não chora porque está rindo de mim”.

<sup>109</sup> “Homem compra anel, a mulher o joga fora / a mesma velha coisa acontece todos os dias”.

<sup>110</sup> “Nós estamos sozinhos e não tem mais ninguém / você continua dizendo: ‘guarde suas mãos para você mesmo’”.

Outra canção que também fala do dinheiro e da mesquinha de maneira negativa é *Mean Mr. Mustard*, de Lennon e McCartney, faixa 11 do álbum *Abbey Road*. Embora de forma um tanto despretensiosa, a música descreve o velho *Mr. Mustard*, um homem mesquinho, *mean*, no sentido de ser medíocre, mau:

Mean Mr. Mustard sleeps in the park / shaves in the dark / trying to save paper /  
Sleeps in a hole on the road / saving up to buy some clothes / Keeps a ten bob note  
up his nose / such a mean old man, such a mean old man<sup>111</sup>.

E a música prossegue: “*His sister Pam*<sup>112</sup> *works in a shop / she never stops / she’s a go getter / Takes him out to look at the Queen / only place he’s ever been / Always shouts out something obscene / such a dirty old man / dirty old man*”<sup>113</sup>. Dessa forma, os *Beatles* se utilizam da mesquinha, do fato de se economizar coisas pequenas para descrever um velho sujo, mau e medíocre, que, ainda por cima, ofende a Rainha. Isso pode ser interpretado como uma crítica às tantas pessoas que só sonham em acumular bens e deixam de aproveitar a vida, reclamam do governo e não fazem nada para mudar a situação.

*While my guitar gently weeps* - faixa 7 do primeiro disco do *White Album*, composição de George Harrison, com participação de Eric Clapton fazendo o solo de guitarra - pode ser interpretada como falando de arte, embora também possa ser lida como uma música de amor dirigida a uma mulher. Harrison conta que estava envolvido com os conceitos orientais e que neles a concepção que temos de coincidência (como algo que acontece por acaso) não existe. Então, ele decidiu compor uma música que seria baseada na primeira coisa que ele visse ao abrir um livro qualquer – *gently weeps* (uma expressão que significa “suavemente lamenta”) foi o que apareceu ao acaso, no primeiro livro que Harrison abriu (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 306). A parte da música que convém analisar aqui é: “*I don’t know how someone controlled you / they bought and sold*

---

<sup>111</sup> “Mesquinho Sr. Mustard dorme no parque / se barbeia no escuro / tentando economizar papel / Dorme em um buraco na estrada / economizando para comprar algumas roupas / Mantém uma nota de dez schillings no nariz / um homem tão mesquinho, tão mesquinho”.

<sup>112</sup> Pam é outra *personagem* das músicas dos *Beatles*, e está presente em *Polythene Pam*, a faixa seguinte do mesmo álbum *Abbey Road*.

<sup>113</sup> “Sua irmã Pam trabalha numa loja / ela nunca pára / ela é uma procriadora / Ela o leva para ver a Rainha / o único lugar em que ele esteve / ele sempre grita coisas obscenas / É um sujeito mesquinho e sujo”.

*you*”<sup>114</sup>. George poderia estar falando de uma garota, assim como poderia estar se referindo à uma guitarra, à música como um todo, à uma forma de arte que estaria sendo vendida por um preço muito barato, como em *Paperback writer*, colocando-se contra o poder do dinheiro de controlar, comprar e vender coisas, pessoas e idéias.

Outras duas composições de Harrison: *Love you to*, faixa 3 do álbum *Revolver*, de 1966 e *Within you, without you*, faixa 8 do *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967 serão aqui analisadas. As duas músicas fazem uma oposição entre dinheiro ambição, o “ter tudo” e a vida e a alma, indo contra as concepções materialistas da sociedade “tecnocrática” e a favor de uma maior espiritualização, tendendo para o lado das religiões orientais, como era típico do movimento de *contracultura* (fato já observado no segundo capítulo desta dissertação). *Love you to* foi uma música composta especificamente para a cítara – instrumento indiano com o qual Harrison se envolveu ao longo da década de 1960 – e fala:

Each day just goes so fast / I turn around, it’s past / you don’t get time to hand a  
sing on me. / Love while you can / before I’m a dead old man / A life-time is so  
short / a new one can’t be bought / but what you’ve got means such a lot to me<sup>115</sup>.

O compositor está falando de um tema urbano, onde as pessoas sempre alegam que não tem tempo para fazer as coisas; mas ele observa que é necessário amar antes que a vida se acabe e que as pessoas não vão poder comprar mais tempo de vida, pois isso é algo transcendental. A mensagem de amor que a *contracultura* carregava consigo está aqui presente oposta ao ato de comprar – assim como não se pode comprar amor – “*can’t buy me love*” – não se pode comprar mais tempo de vida ou outra vida. É necessário amar enquanto se está vivo e esquecer a correria da vida urbana. A mesma mensagem é transmitida em *Within you, without you* e nota-se também o tema da ambição se opôr à alma de uma pessoa: “*We were talking – about the love that’s / gone so cold and the*

---

<sup>114</sup> “Eu não sei como alguém te controlou / eles te venderam e te compraram”.

<sup>115</sup> “Cada dia passa tão rápido / quando eu olho para trás, já é passado / você não tem tempo para me mandar um sinal. / Ame-me enquanto você pode / antes que eu seja um velho morto. / O tempo de uma vida é tão curto / um novo não pode ser comprado / mas o que você tem significa muito para mim”.

*people / who gain the world and lose their soul – they don't know, they can't see – are you / one of them?*”<sup>116</sup>.

*Revolution* foi lançada originalmente no lado B do *compacto Hey Jude / Revolution* e, posteriormente, entrou no segundo disco do álbum duplo *The Beatles*, de 1968. A canção, assinada por Lennon e McCartney, carrega mais a autoria de Lennon e discute que lado se deve tomar dentro da revolução cultural pela qual o mundo passava. Essa música, portanto, fala da *contracultura* dividida: havia aqueles que partiam para a luta armada, matando e/ou machucando pessoas para conseguirem abolir o establishment e aqueles que se colocavam ao lado dos movimentos pacifistas:

Estou fora se for pela violência. Não me esperem nas barricadas, a menos que seja com flores. No que diz respeito a derrubar alguma coisa em nome do marxismo ou do cristianismo, quero saber o que vocês vão fazer depois que a derrubarem. Quer dizer, não podemos usar parte dela? Qual o sentido de detonar Wall Street? Se vocês querem mudar o sistema, mudem o sistema. Não faz sentido matar as pessoas (GENESIS PUBLICATIONS, 2001, p. 299).

Lennon se coloca ao lado dos pacifistas e se preocupa com uma consciência sobre o desejo de se mudar o sistema – o que os revolucionários iriam fazer depois que o tivessem destruído? Eles tinham que ter um plano, e não só o desejo de derrubar e destruir. No verso: “*You ask me for a contribution / well, you know / we're all doing what we can / But if what money for people with minds that hate / All I can tell you is, brother, you have to wait*”<sup>117</sup> é através do dinheiro que o compositor explicita sua posição no movimento de *contracultura*.

*Baby, you're a rich man* (faixa 10 do álbum *Magical Mystery Tour*, de 1967) fala de um tipo de gente: *beautiful people* ou “pessoas bonitas”, como Harrison fala por metáforas dos “porcos” – *Piggies*, música analisada anteriormente. A composição de Lennon e McCartney faz um diálogo entre alguém que faz perguntas e as “pessoas bonitas”, que contam que estão entrosadas na sociedade – de forma bastante irônica. E o refrão fala: “*Baby, you're a richman / baby, you're a richman / baby, you're a richman too / you keep all your money in a big brown*

<sup>116</sup> “Nós estávamos falando sobre o amor que / ficou tão frio e as pessoas / que ganham o mundo e perdem a sua alma - eles não sabem, eles não podem ver – você é / uma dessas pessoas?”.

<sup>117</sup> “Você me pede uma contribuição / bem, você sabe / todos estamos fazendo o que podemos / mas se você quer dinheiro para pessoas com mentes que odeiam / tudo que posso lhe dizer, irmão, é que você tem que esperar”.

*bag / inside the zoo*”<sup>118</sup>. Assim, zombando da “nata da sociedade”, essa música também utiliza representações do dinheiro – mais especificamente, do fato de se acumular dinheiro – para ir contra a sociedade que não estava ligada com os valores da *contracultura* e só pensava nos seus próprios bens. Como Elaine Gomes e Leda Pasta contam no livro *The Beatles: Letras e canções comentadas* (2004, p. 265):

Depois da surpresa dos tempos de *Can't buy me love*, agora os Beatles já eram confortavelmente ricos e estavam ficando adultos. Não eram mais os garotos deslumbrantes e deslumbrados, da classe média baixa de Liverpool, mas artistas da linha de frente da cultura do mundo. Tinham subido na vida e tomavam consciência de ser formadores de opinião.

*Ticket to ride*, de Lennon e McCartney, faixa 7 do álbum *Help!*, de agosto de 1965, foi lançada antes do álbum em compacto, em abril do mesmo ano. A canção conta a história de um rapaz que está triste porque a namorada está indo embora: “*I think I'm gonna be sad / I think it's today / The girl that's driving me mad / is going away / She's got a ticket to ride / she's got a ticket to ride / she's got a ticket to ride / but she don't care*”<sup>119</sup>. A personagem da música é uma garota dos anos 60 que quer ser livre, independente, quer viajar, não quer ficar dependendo do namorado – o que seria um bom exemplo do tema do feminismo despontando, entretanto, sem utilizar as representações de consumo para se colocar ‘contra-a-cultura’. A questão a ser mais atentamente observada aqui é que “a garota tem um bilhete para viajar com o rapaz, mas ela não liga”. *Ticket* quer dizer bilhete, ingresso, algo que foi comprado para se ter acesso a alguma coisa. Pode-se também interpretar essa música como o hino de uma geração que tem um ingresso para uma vida social e economicamente segura – a vida da época da “Era de Ouro”, que foi estudada no segundo capítulo desta dissertação -, mas essa geração não liga, não se interessa por essa vida e quer se libertar dos valores aos quais está agarrada: “*She said that living with me / is bringing her down / that she would never be free / when I was around*”<sup>120</sup>. Os jovens de 1960 queriam procurar

<sup>118</sup> “Baby, você é um homem rico / baby, você é um homem rico também. / Você guarda todo o seu dinheiro em uma grande sacola marrom / dentro do zoológico”.

<sup>119</sup> “Acho que vou ficar triste / acho que é hoje. / A garota que está me levando à loucura / está indo embora / Ela tem um bilhete para viajar / mas ela não se importa”.

<sup>120</sup> “Ela disse que viver comigo / está deixando-a triste / que ela nunca seria livre / enquanto eu estiver por perto”.

a sua própria vida, os seus próprios valores, a sua própria sociedade, embarcando no trem do movimento de *contracultura*. Musicalmente, *Ticket to ride* integra duas melodias diferentes – o trecho em que eles cantam “*my baby don’t care*”<sup>121</sup> tem um ritmo mais acelerado, totalmente diferente do resto da música, o que era uma idéia completamente nova em 1965. “*My Baby*” pode significar aqui duas coisas: no sentido de “meu amor”, “minha gata” ou, ao pé da letra, “meu bebê”, que eram os filhos rebeldes da “tecnocracia” que não se importavam com o futuro garantido e seguro que os pais estavam vislumbrando para eles. Eles sonhavam com uma outra sociedade.

---

<sup>121</sup> “Meu amor não se importa”.