

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM HISTÓRIA

MIGUEL FABRÍCIO DE OLIVEIRA ALVES

**UM CHUTE NO BALDE: O ROCK EXPERIMENTAL E A  
VANGUARDA NA MÚSICA DOS BEATLES**

GOIÂNIA  
2018

MIGUEL FABRÍCIO DE OLIVEIRA ALVES

**UM CHUTE NO BALDE: O ROCK EXPERIMENTAL E A  
VANGUARDA NA MÚSICA DOS BEATLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História pela Pontífica Universidade Católica de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros

GOIÂNIA  
2018

A474c Alves, Miguel Fabrício de Oliveira

Um chute no balde: o rock experimental e a vanguarda na música dos Beatles [manuscrito]: Miguel Fabrício de Oliveira Alves.-- 2018.

80 f.; il.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 79-80

1. Indústria cultural. 2. Música experimental - Beatles.  
3. Música experimental – Rock and Roll. 4. Indústria musical.  
I. Quadros, Eduardo Gusmão de. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 930.85(043)

**UM CHUTE NO BALDE: O ROCK EXPERIMENTAL E A VANGUARDA NA  
MÚSICA DOS BEATLES**


Dissertação aprovada em 31 de agosto de 2018, no curso de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros**  
PUC Goiás / Presidente



---

**Prof. Dr. Eduardo José Reinato**  
PUC Goiás / Examinador Interno



---

**Profa. Dra. Beatriz Carneiro Pavan**  
IFG / Examinadora Externa

---

**Prof. Dr. Adriano de Melo Ferreira**  
UEG / Suplente

---

**Profa. Dra. Thaís Alves Marinho**  
PUC Goiás / Suplente

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros.

À minha esposa, Tânia, e meus filhos Tomás, Luiza e Artur, pelo apoio e incentivo incondicional.

À minha mãe, D. Marly, de quem aprendi que “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. É por ela que vivo minha vida.

Aos meus irmãos: Tânia, (de onde veio minha paixão pelos Beatles) Ricardo, Diana e Vera (in memorian). Sem o carinho e incentivo de vocês, eu jamais teria chegado até aqui.

A todos os meus professores do mestrado, onde nos proporcionaram conhecimentos que levaremos para toda a vida, em especial aos três “Eduardos”: meu orientador Eduardo Quadros pela paciência, apoio e ajuda quando mais precisei; Eduardo Renato pelas estimulantes conversas sobre música popular (conversas essas que ainda continuarão) e Eduardo Sugizaki, pelo incentivo e apoio. Sem esquecer da Prof<sup>a</sup> Dra Thais Marinho, coordenadora do Programa, pela preocupação, apoio e carinho.

À Professora Dra Beatriz Carneiro Pavan, por aceitar integrar minha banca de defesa.

Aos meus amigos do Instituto de Educação em Artes Prof. Gustav Ritter, pelo apoio e respeito diários, e em especial à minha coordenadora, Rejane Mello, pela compreensão da importância desse trabalho.

Se eu fosse listar todas as pessoas que me apoiaram nessa jornada, acho que daria uma quantidade de folhas maior do que possuo essa dissertação, e por aí pude perceber a quantidade de amigos que possuo. Considerem-se todos dignos de minha gratidão, carinho e respeito.

E a John, Paul, George e Ringo, por serem a influência principal com a qual me tornei um músico.

Dedico esse trabalho à minha irmã Vera Lúcia, que apesar de sua ausência física, ainda sinto sua presença no vento, nas árvores, no rio, no mar e no sol que brilha todos os dias.

## RESUMO

Após deixarem definitivamente as turnês em 1966, no momento em que sua carreira atingia altos níveis de público e mercado, os Beatles trouxeram certa ruptura com os parâmetros da indústria cultural. O famoso quarteto passou a concentrar seu trabalho no estúdio produzindo o que a crítica considera como suas mais importantes obras, evidenciando um amadurecimento que se mostraria a partir de suas composições e arranjos. Tais composições passam a ficar mais complexas, representando assim sua passagem da música comercial *pop* para uma música mais elaborada, experimental e de vanguarda. Nestas composições, expõem influências de diversas correntes musicais e referências às suas experiências com drogas e com outras culturas. O objetivo desse estudo é analisar o contexto em que essas mudanças ocorreram, a relação dos Beatles com o seu tempo, com a psicodelia, com o misticismo oriental e com setores vanguardistas da música.

**Palavras-chave:** Beatles; Rock and Roll; Indústria Cultural; Música Experimental.

## **ABSTRACT**

After finally leaving the tour in 1966 at a time when his career reached high levels of public and market, thus causing a certain break with the parameters of the cultural industry, the Beatles began to concentrate their work in the studio producing what the critic considers as their more important works, evidencing a maturation that would show itself from his compositions and arrangements. Such compositions become more complex, representing their passage from commercial pop music to more elaborate, experimental and avant-garde music, exposing influences to various musical currents and references to their experiences with LSD. It is the purpose of this study to analyze the context in which these changes occurred, the relationship of the Beatles to their time, psychedelia, oriental mysticism and avant-garde rock sections.

**Keywords:** Beatles; Rock and Roll; Cultural Industry; Experimental music.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – OS BEATLES E SEU TEMPO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 O contexto político, cultural e social dos anos 60.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1.1 A Guerra Fria .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1.2 Os movimentos civis e sociais dos anos 60 .....</b>	<b>19</b>
<b>1.1.3 A Contracultura .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1.4 Rock: história e impacto na história.....</b>	<b>25</b>
<b>1.1.5 A música popular e a indústria cultural.....</b>	<b>42</b>
<b>CAPÍTULO II – BEATLES E SUA HISTÓRIA.....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 Primeira fase: Os anos de formação – 1957-1961.....</b>	<b>47</b>
<b>2.2 Segunda fase: A beatlemania – 1962-1965.....</b>	<b>56</b>
<b>2.3 Terceira fase: o experimentalismo – 1966-1968 .....</b>	<b>59</b>
<b>2.4 Quarta fase: Maturidade e individualidade – 1969-1970.....</b>	<b>65</b>
<b>CAPÍTULO III – Os Beatles e a vanguarda no rock .....</b>	<b>67</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>79</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – A cadela Laika, primeiro ser vivo a orbitar a Terra .....	16
<b>Figura 2</b> – Jornal britânico Daily Mirror noticia a viagem do russo Yuri Gargarin a orbita a Terra.....	16
<b>Figura 3</b> - O astronauta norte-americano Louis Armstrong em seu primeiro contato com o solo lunar .....	17
<b>Figura 4</b> – Construção do Muro de Berlim - 1961 .....	18
<b>Figura 5</b> -Martin Luther King em seu discurso em Washington - 1963.....	20
<b>Figura 6</b> – Malcon X propunha um estado negro independente.....	21
<b>Figura 7</b> – Passeata do movimento dos Panteras Negras .....	21
<b>Figura 8</b> – Passeata pela igualdade de direitos das mulheres .....	22
<b>Figura 9</b> – Hippies, anos 60. Liberação dos sentidos .....	24
<b>Figura 10</b> -Trabalhadores afro-americanos na colheita do algodão .....	26
<b>Figura 11</b> – Pelo movimento flagrado na imagem, nota-se um trabalho coletivo cadenciado	28
<b>Figura 12</b> - Partitura com o texto de Wade in the Water.....	29
<b>Figura 13</b> - Imagem representando um bluesman itinerante. ....	30
<b>Figura 14</b> - Nova configuração do blues adaptado às demandas urbanas .....	34
<b>Figura 15</b> - Capa da primeira publicação de um blues .....	35
<b>Figura 16</b> – T-Bone Walker e Muddy Waters, principais nomes da primeira fase do blues... 38	
<b>Figura 17</b> - Little Richard e grupo .....	39
<b>Figura 18</b> - Chuck Berry c. 1957 .....	40
<b>Figura 19</b> - A explosão do fenômeno Elvis Presley .....	41
<b>Figura 20</b> - Fonógrafo: início da reprodução em larga escala da música popular.....	42
<b>Figura 21</b> - Uso da imagem dos Beatles em um produto comercial.....	46
<b>Figura 22</b> – Grupo de skiffle britânico nos anos 50 .....	49
<b>Figura 23</b> - Lonnie Donegan.....	50
<b>Figura 24</b> – John Lennon e The Quarrymen Skiffle Group - 195 .....	51
<b>Figura 25</b> - Formação do Quarrymen Skiffle Group com Paul McCartney.....	51
<b>Figura 26</b> – Beatles em Hamburgo – 1960 .....	52
<b>Figura 27</b> - Brian Epstein, primeiro empresário e descobridor dos Beatles .....	53
<b>Figura 28</b> - Antes de Brian <b>Figura 29</b> - Depois de Brian .....	54
<b>Figura 30</b> - Beatles na primeira sessão de gravação com George Martin .....	55
<b>Figura 31</b> – Beatles em formação definitiva, agora com o baterista Ringo Starr - 1962 .....	56

<b>Figura 32 - Beatlemania .....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 33 - The Ed Sullivan Show. Os Beatles e sua estreia na América - 1964.....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 34 - O produtor George Martin com os Beatles no estúdio .....</b>	<b>61</b>
<b>Figura 35 - Capa do icônico album Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band.....</b>	<b>63</b>
<b>Figura 36- Timothy Leary .....</b>	<b>70</b>
<b>Figura 37 - Arte psicodélica .....</b>	<b>70</b>
<b>Figura 38 -Desenho de Julian Lennon que inspirou Lucy in the Sky with Diamond .....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 39 - Os Beatles conhecem a música indiana .....</b>	<b>72</b>
<b>Figura 40 – K. Stockhausen.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 41 - Bob Dylan com os Beatles.....</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

Após deixarem definitivamente as turnês em 1966, num momento em que sua carreira atingia os mais altos índices de popularidade e mercado, os Beatles, considerado como o grupo de rock mais influente da história da música popular urbana do século XX, produziu entre 1966 e 1968 o que a crítica considera como suas mais importantes obras, ao direcionarem seu trabalho exclusivamente para o estúdio. Evidenciaram, assim, um momento de amadurecimento que se refletia claramente no refinamento de suas composições.

Os arranjos cada vez mais sofisticados e complexos, as influências de outras correntes musicais e culturais e suas experiências com drogas alucinógenas indicavam a tomada de um novo rumo na carreira do quarteto inglês. Como o uso de drogas tornou-se uma constante no universo do rock dos anos 60, suas experiências com o LSD e a *cannabis* tornaram-se um dos fatores que contribuíram para que os Beatles e outros grupos da época iniciassem uma busca por novas sonoridades e combinações estilísticas a fim de produzirem resultados sonoros até então inéditos na música popular. Surgia uma nova música, desenvolvida plenamente dentro dos estúdios, com combinações e experiências que ampliavam as possibilidades de exploração dos recursos da tecnologia e da criatividade. Dessas combinações e experiências sonoras surge o experimentalismo no rock, ou rock experimental de vanguarda.

A expressão “*Um Chute no Balde*”, utilizada no título dessa dissertação - considerando sua livre interpretação de significado – se deu como exemplo de atitude dos Beatles de romperem com os padrões da canção popular estabelecidos pela indústria cultural.

Torna-se o objetivo geral desse estudo analisar o contexto histórico que permitiu o experimentalismo no rock entre os anos de 1966 a 1968, limite temporal estabelecido que corresponde a fase experimental e mais criativa do rock nos anos 60. Assim, a partir da observação de caso concreto, buscaremos relacionar a linguagem musical experimental no rock com as transformações históricas no período.

Como objetivo específico, a análise se concentrará na participação dos Beatles nesse processo de inovação, e o modo como adotaram em sua produção da época métodos experimentais de criação dentro da linguagem do pop. Pretende-se identificar suas relações e diálogos existentes com setores vanguardistas da música concreta e da música oriental, provocando uma certa ruptura com os padrões musicais estabelecidos pela indústria fonográfica.

Roger Chartier (2002) aponta para a importância do contexto numa produção artística/intelectual, onde não se pode atribuir à criação intelectual e estética unicamente à

capacidade de invenção individual. Não se deve separar o criador de uma idéia das especificidades de sua época, pois existem profundas relações “entre a obra e o seu criador, entre a obra e o seu tempo, entre as diferentes obras da mesma época” (CHARTIER, 2002, p. 35 - 36).

Partindo dessa premissa, no primeiro capítulo desse estudo faço uma abordagem sobre o contexto político, econômico, social e cultural dos anos 60. A escolha desse tema tem como proposta realizar a contextualização e observação dos fatores históricos dos anos 50 e 60 em termos gerais, que motivaram o surgimento de um tipo de música popular que se alinhava com o pensamento, valores e comportamentos dos movimentos da contracultura. Através da análise, principalmente do historiador Eric Hobsbawm, esse capítulo busca elucidar a questão sobre como os acontecimentos políticos e ideológicos, a exemplo da Guerra Fria e da Contracultura - ao abranger diversas frentes de protestos e rebeliões<sup>1</sup> – influenciaram e formaram uma conjuntura favorável para novas experiências estéticas e sonoras, como fizeram os Beatles.

Considerando o rock como a expressão musical mais característica da juventude contestadora desse período, ainda nesse capítulo, discorro sobre o rock e sua história, a partir da fusão das formas musicais surgidas ainda no século XIX nos Estados Unidos - *worksongs*, *spirituals* e o *blues* - até sua chegada na Inglaterra em meados dos anos 50. Dessa forma, torna-se possível analisar a influência do rock na juventude britânica, que possibilitou o surgimento dos Beatles, acrescentando um breve panorama da música popular na Inglaterra dos anos 50.

O nascimento do rock, seu desenvolvimento e evolução dentro de seus contextos tem aqui como referência as publicações dos pesquisadores brasileiros Roberto Muggiati e Paulo Chacon, além do historiador Eric Hobsbawm.

O segundo capítulo é dedicado a história dos Beatles. Sua trajetória é aqui dividida em quatro fases<sup>2</sup>, por onde pretende-se entender sua evolução musical partindo da linguagem do pop rock da Beatlemania, passando pelo experimentalismo com a inclusão de vários elementos que inovaram o rock, como as músicas erudita, indiana e eletrônica, e sua última fase, onde o amadurecimento e a individualidade permeavam a obra do grupo conduzindo-os para a sua dissolução, em 1970. A pesquisa foi realizada através de diversas fontes bibliográficas, com destaque para as biografias dos Beatles escritas por Hunter Davies (1968)

---

<sup>1</sup> Movimento Hippie, Movimento pelos Direitos Civis, Movimento Feminista e a Nova Esquerda.

<sup>2</sup> É comum encontrar autores que dividem a carreira dos Beatles em duas fases: 1962-1965 e 1966-1970. Neste trabalho, faço uma subdivisão dessas duas fases, devido a mudanças estilísticas progressivas em curtos espaços de tempo durante sua carreira.

e Bob Spitz (2007).

Nesse capítulo, a relação dos Beatles com a indústria cultural é analisada na perspectiva dos filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, referenciados por seus textos *Sobre Música Popular* e *O fetichismo da música e a regressão da audição*. As discussões desses autores serão utilizadas para se entender a contradição entre criação livre e produto comercial em que os Beatles estavam inseridos, e como isso se refletiu em sua carreira em termos de mercado.

O terceiro capítulo discutirá a música dos Beatles e sua aproximação com a cena underground e de vanguarda do rock sessentista. Pretende-se aqui identificar as influências culturais e estéticas que moldaram essa nova vertente do rock. O conceito de apropriação de Roger Chartier é aqui utilizado para analisar os elementos apreendidos de outras culturas e correntes musicais, presentes na formatação dessa nova música.

Durante toda a sua trajetória, os Beatles reuniram uma vasta gama de influências e experimentos que ultrapassaram a esfera da música pop, campo em que tinham absoluto controle. Sua música inovadora e seu impacto cultural ajudaram a definir a conturbada década de 1960, período marcado por conflitos políticos, mudanças de comportamento e quebra de costumes na sociedade em geral.

## CAPÍTULO I – OS BEATLES E SEU TEMPO

### 1.1 O contexto político, cultural e social dos anos 60

A década de 1960 foi uma das décadas mais agitadas e que mais sofreram mudanças tanto sociais como políticas durante todo o século XX. Nesse período, um conjunto de fatores foram determinantes para que houvessem rebeliões sociais, subversões e protestos, somados ainda a uma sequência de acontecimentos nos campos político, econômico e social iniciados ainda nos anos 50, o que fez com que a sociedade ocidental passasse por uma intensa transformação. Destaca-se nesse período os conflitos e disputas da Guerra Fria, refletidos na corrida armamentista e corrida espacial, os movimentos da contracultura e o espírito rebelde e subversivo, especialmente de uma parcela da juventude. Apesar de ser uma década conflitante, o crescimento econômico e os avanços tecnológicos propiciaram uma melhoria nas condições de vida em geral da população ocidental. Nas artes, foi um período de ampla expansão de suas formas através da liberdade criativa.

#### 1.1.1 A Guerra Fria

Desde o fim da II Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética iniciaram uma disputa pelo poder econômico e bélico no mundo. As duas potências disputavam entre si a hegemonia política, ideológica, econômica e militar mundial. Ambos discordavam ideologicamente da forma como o mundo deveria se reerguer após a destruição da Europa causada pela guerra, e essa discordância gerou um conflito que ficou conhecido como Guerra Fria, conflito que acabou por promover uma série de mudanças no cenário geopolítico global, ao dividir o mundo em dois blocos opostos: capitalista e comunista.

O bloco comunista, liderado pela então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), tinha como domínio o leste europeu e uma parte da Ásia. O bloco capitalista era liderado pelos Estados Unidos da América (EUA) e possuía liderança e apoio da Europa Ocidental e Américas, com exceção de Cuba, anexada ao bloco comunista em 1961. A Guerra Fria, para o historiador britânico Eric Hobsbawn (1995), polarizou o mundo controlado pelas duas superpotências em dois campos marcadamente divididos. Os governos de unidade antifascista que tinham acabado com a guerra na Europa (exceto, significativamente, os três principais estados beligerantes, URSS, EUA e Grã-Bretanha) dividiram-se em regimes pró-comunistas e anticomunistas (HOBSBAWN, 1995, p. 234-35).

Esse conflito tinha como motivação mostrar qual país detinha o maior poderio bélico, melhor desenvolvimento tecnológico e o melhor sistema político-econômico-ideológico. Nesse cenário inicia-se a corrida armamentista, visando a construção de um grande arsenal bélico com o desenvolvimento de novas tecnologias para a guerra, foco principal das ações das duas superpotências. Os dois lados viram-se assim comprometidos com uma insana corrida armamentista para mútua destruição (HOBSBAWN, 1995, p. 233).

Com o avanço da corrida tecno-militar, Estados Unidos e União Soviética tinham em suas mãos armas com poder suficiente para destruir qualquer país do mundo, ou o mundo inteiro. A corrida armamentista implicava também em uma estratégia de dominação, em que tornava-se importante utilizar de alianças políticas para a instalação de bases militares pelo mundo. Os dois blocos possuíam um contingente significativo de soldados, armas e mísseis de todos os tipos, principalmente nucleares, apontados permanentemente em direção a ambos os lados, com capacidade para atingir alvos de longa distância. Contudo, apesar de não ter acontecido um confronto direto entre as duas superpotências, a ameaça constante de uma guerra nuclear foi o grande fantasma nesse processo, ou uma *retórica apocalíptica*, como afirma o historiador Eric Hobsbawm (1995),

A peculiaridade da Guerra Fria era de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a divisão global de forças no fim da segunda guerra mundial, que equivalia a um desequilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo exército vermelho e/outras Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com o uso da força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita da hegemonia soviética (HOBSBAWM, 1995, p. 224)

Simultânea com a escalada armamentista, a corrida espacial foi fundamental para o desenvolvimento tecnológico que possibilitou que fossem projetados meios para superarem a órbita terrestre. Em 1957 os russos iniciam essa disputa enviando um satélite não tripulado que orbitou ao redor da terra. No mesmo ano lançam o primeiro ser vivo a sair do planeta, uma cadela chamada Laika .





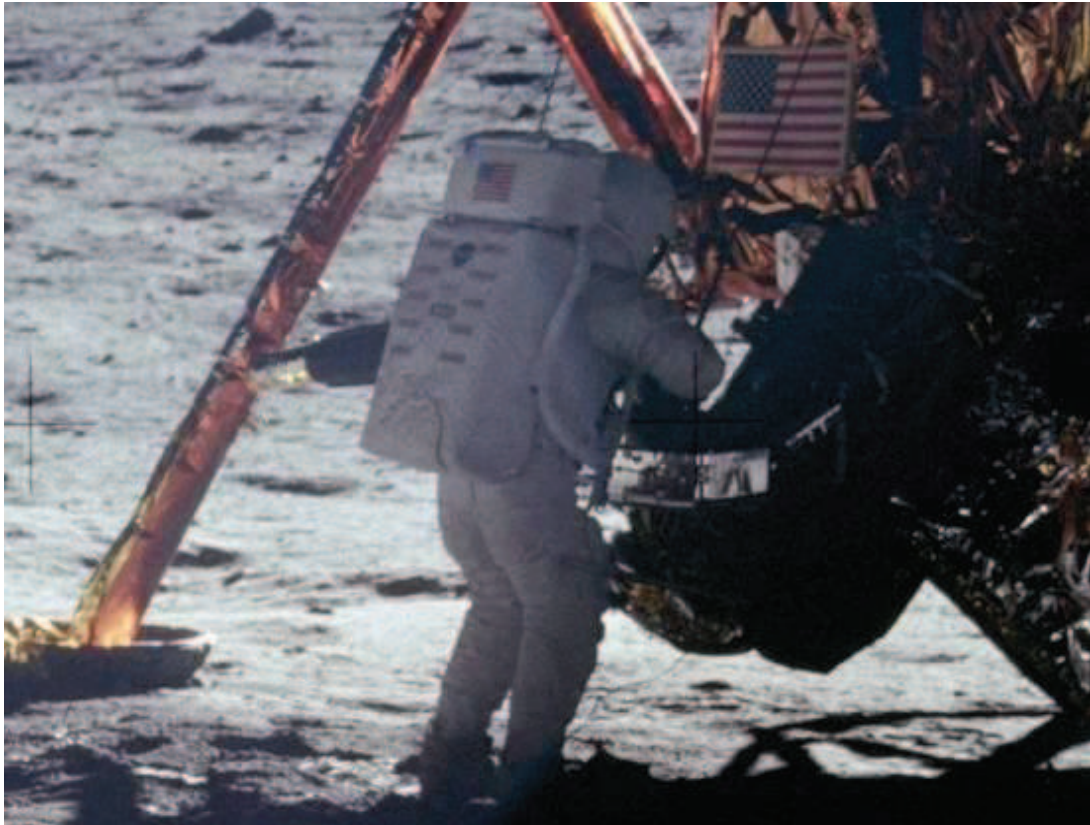
**Figura 1** – A cadela Laika, primeiro ser vivo a orbitar a Terra  
 Fonte: <https://www.gettyimages.com> – Acesso em 01/02/2018

Durante os próximos anos, a corrida pelo domínio do espaço iria se intensificar com os dois países promovendo lançamentos espaciais, ambicionando a realização da primeira viagem espacial com tripulação humana. Coube aos russos realizarem primeiro essa façanha ao enviarem em 1961 o primeiro vôo tripulado por um ser humano para uma viagem a órbita terrestre .



**Figura 2** – Jornal britânico Daily Mirror noticia a viagem do russo Yuri Gargarin a orbita a Terra  
 Fonte: <https://www.yuri-gagarin.com/32-media-phenomenon/> Acesso em 06/03/2018

Com a disputa pelos feitos espaciais, as atenções voltam-se para pesquisas que permitissem o pouso tripulado de uma espaçonave na Lua. Dessa vez, os norte-americanos saem na frente em 1969, com a missão Apollo 11 levando os primeiros astronautas a pisarem na lua. Essas imagens marcaram toda uma geração, mostrando pela televisão e mídia impressa fatos antes quase impossíveis de acontecer.



**Figura 3** - O astronauta norte-americano Louis Armstrong em seu primeiro contato com o solo lunar  
Fonte: <https://br.pinterest.com/explore/pouso-na-lua> Acesso em: 01/02/2018

As divergências entre capitalistas e comunistas se intensificaram até chegarem a uma das atitudes mais marcantes da Guerra Fria: a construção do Muro de Berlim em 1961. Tal imagem concretiza a divisão do mundo em dois grandes blocos.



**Figura 4** – Construção do Muro de Berlim - 1961  
 Fonte: [www.abc.es/fotos](http://www.abc.es/fotos). Acesso em:25/01/2018

Símbolo da oposição entre o capitalismo e o socialismo, para Hobsbawn, o muro de Berlim fechou a última fronteira indefinida entre o ocidente e o oriente (1995, p. 240)

Dentro desse cenário da Guerra Fria, a Guerra do Vietnã é considerada como o conflito armado mais longo e mais violento a acontecer desde o fim da II Guerra Mundial. Ocorrido entre os anos de 1957 a 1975, esse conflito foi inicialmente motivado por questões ideológicas ocorridas na Ásia. As batalhas ocorreram nos territórios do Vietnã do Norte, Vietnã do Sul, Laos e Camboja, e contou com a intervenção dos Estados Unidos e União Soviética, deixando um saldo de cerca de 4 milhões de mortos entre civis e militares. Esse confronto foi o motor para protestos e conflitos civis em diversos países, assim como uma justificativa para intervenção em conflitos armados por parte das lideranças dos dois blocos.

Às contestações políticas geradas contra a Guerra do Vietnã somava-se os desejos da juventude por uma transformação da sociedade, alimentada por utopias libertárias visando a transformação das estruturas sociais, com questionamentos sobre as relações familiares e atitudes comportamentais socialmente aceitáveis como práticas disciplinares e de integração ao sistema social dominante. Merheb (2012) afirma que

Em comum com outros momentos de colapso e ruptura, vigorava a certeza de que o imperativo da mudança não se esgotava na reformulação de velhos paradigmas: era preciso começar do zero, fundar uma nova ordem combinada com a desconfiança de todos os modelos existentes (MERHEB, 2012, p. 15).



Hobsbawm quando fala da revolução cultural da metade do século XX, analisa como a juventude se transforma em um grupo com uma consciência própria e se torna agente social independente (HOBSBAWN, 1995, p.317). Nos anos 60, os jovens tiveram papel importante diante da radicalização política em face da Guerra Fria. O desenvolvimento dessa nova geração dera-se em momentos paralelos às crises e tensões políticas geradas por esse conflito, eventos surpreendentes e perturbadores a que essa geração testemunhou e que mudaram permanentemente a face e as atitudes da juventude ocidental deixando marcas para as décadas seguintes.

A música popular teve um forte impacto durante a Guerra Fria, principalmente entre a juventude, onde expressaram suas preocupações contra uma atmosfera contínua de tensões em relação à ameaça atômica e de destruição na Guerra do Vietnã, produzindo mensagens onde expressaram sua rejeição à política reinante e sua polarização, baseada nos gastos militares e na crescente ameaça de aniquilação por meio de uma guerra nuclear.

#### 1.1.2 Os movimentos civis e sociais dos anos 60

Com o final da II Guerra Mundial, os anos 50 iniciaram um período de prosperidade econômica e o sonho americano de ter uma vida melhor começa a surgir junto ao crescimento de uma cultura de consumo da classe média e da indústria do entretenimento, que iria se refletir entre os jovens nos anos 60, principalmente no contexto comportamental. Começa a surgir um sentimento de busca por um novo estilo de vida contrário ao imposto pela sociedade tradicional. Para Hobsbawm,

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução de modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha que estar na sua, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas (HOBSBAWN, 1994, p. 323).

Esse período da história foi marcado por uma nova forma de pensar e ver o mundo. A partir da década de 1950, movimentos pelos direitos civis começaram a surgir nos Estados Unidos chegando a sua expressão máxima nos anos 60. A luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos alcançou ampla repercussão a partir dessa época. Surgem movimentos que procuravam reverter o estado de discriminação racial e políticas segregacionistas herdadas do passado escravagista dos Estados Unidos. Nesse ativismo irá se destacar Martin Luther King.



**Figura 5** -Martin Luther King em seu discurso em Washington - 1963  
Fonte:<https://www.rollingstone.com/martin-luther-king>. Acesso em: 12/02/2018

O pastor luterano Martin Luther King (1929-1968), Prêmio Nobel da Paz de 1964, se destacou por sua proposta de um ativismo pacífico, adotando estratégias de boicotes e mobilização em grandes manifestações e passeatas pela igualdade de direitos entre negros e brancos, mobilizando aos milhares a população negra norte-americana. Essa forma de luta pacífica adotada por Luther King consiste no não cumprimento de leis e normas impostas à sociedade, a desobediência civil, mas realizadas de forma pacífica. Uma das ações que tiveram grande repercussão nessa época foram os boicotes contra a segregação racial nos ônibus do transporte coletivo no estado do Alabama. Esse boicote durou mais de um ano causando grandes prejuízos no setor. A proposta de Luther King baseada no protesto pacífico e na desobediência civil, contrastava com a de outros grupos de luta contra a opressão racial, como os Panteras Negras e o movimento liderado pelo ativista muçulmano Malcon X, adepto de ações com confrontos armados contra o Estado e que recusava a igualdade racial entre brancos e negros, defendendo o separatismo com a criação de um Estado Negro independente dos Estados Unidos.



**Figura 6** – Malcon X propunha um estado negro independente  
 Fonte: <https://www.clarionledger.com/story>

Outro movimento importante foi o dos Panteras Negras, organização de resistência contra a violência policial, radicalizando sua luta ao adotarem elementos de guerrilha urbana em suas ações e aproximando-se da ideologia marxista. Os Panteras Negras se diferenciavam das ações pacíficas pregadas por Martin Luther King e do caráter religioso islâmico dado à luta por Malcon X. Uma de suas principais formas de ação era o armamento da população negra para sua auto-proteção aos constantes atos de violência policial a que eram submetidos. A ação do grupo era contra uma das principais ferramentas repressivas do Estado: a polícia.



**Figura 7** – Passeata do movimento dos Panteras Negras  
 Fonte: <http://www.houstonpress.com/event/black-panther-party-power>

O Movimento feminista ressurgiu nos anos 60 para lutar pelo reconhecimento dos direitos das mulheres e sua importância na sociedade. Reivindicavam sua entrada no mercado do trabalho, participação na política, e a partir da década de 60, com o advento da pílula anti-concepcional, a liberação sexual. Hobsbawn analisa a emergência do movimento feminista com a entrada em massa de mulheres casadas - ou seja, em grande parte mães – no mercado de trabalho e a sensacional expansão da educação superior formaram o pano de fundo, pelo menos nos países ocidentais típicos, para o impressionante reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 60 (HOBSBAWN, p.305).



**Figura 8** – Passeata pela igualdade de direitos das mulheres

Fonte: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/movimento-feminista> Acesso em 26/02/2018

Nesse contexto dos Estados Unidos, a Inglaterra também sofreria as transformações políticas, econômicas e sociais por que passava o mundo ocidental: Descolonização, reposicionamento na política exterior, o aumento de renda e o crescimento da classe média que permitiram que as pessoas gastassem mais em atividades de lazer foram algumas das características desse período.

No entanto, uma nova geração tomaria de assalto os países mais importantes do mundo capitalista: a *geração baby boom*, nascida durante os anos da II Guerra Mundial, se tornaria a principal protagonista na luta por mudanças estruturais na sociedade.

Diferente da geração *beat* da década de 50 - nascida antes da segunda Guerra Mundial - os *baby boomers* cresceram durante a Guerra Fria e sofreram influências da massificação de produtos envolvendo a expansão do mercado mundial e desenvolvimento tecnológico em diversos setores da sociedade e a ascensão de uma classe média cada vez mais numerosa, proporcionando um maior acesso à educação básica em escolas públicas, tal qual



nos países que colhiam resultados do desenvolvimento econômico acelerado que se viveu no pós-guerra.

Os jovens passaram agir contra esse ambiente de passividade da geração adulta. Não queriam cometer os mesmos erros de seus pais, fechando os olhos para o totalitarismo e a ambição do capitalismo. Impulsionado por uma parcela da juventude disposta a lutar contra o *status quo*, contra a cultura dominante e contra as bases do capitalismo e consumismo, Theodor Roszak (1968) afirma que “a juventude que se descobre a si mesmo lançada à luta como única oposição radical efetiva dentro de suas sociedades” (ROSZAK, 1968. p.16). Nascia assim o movimento da contracultura jovem.

### 1.1.3 A Contracultura

A contracultura foi um movimento político cultural que surgiu nos Estados Unidos e expandiu-se pela Europa durante a década de 60. Pregando a liberdade individual e assumindo uma postura de contraposição e contestação aos valores morais e tradicionais da sociedade ocidental, acabou por provocar um impulso criador de alto nível e não apenas de meras agitações. Carlos Alberto Pereira (1992), conceitualiza o termo Contracultura como uma anti-cultura, uma cultura marginal, expressa como um conjunto de manifestações culturais:

O termo contracultura foi inventado pela imprensa norte americana nos anos 60 para designar um conjunto de manifestações culturais novas que florescem, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente Europa, e embora em menor intensidade e repercussão na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de várias maneiras, a cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo, é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos. (PEREIRA, 1992).

Os primeiros sinais da insatisfação da juventude com o *status quo* iniciou-se na década de 50, quando surgiu a *Beat Generation*, um movimento formado por jovens intelectuais, artistas, escritores e boêmios, dos quais faziam parte Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac<sup>3</sup>. Defendiam valores extremamente libertários através de suas obras e estilos de vida, sendo um dos primeiros movimentos da contracultura nos Estados Unidos com uma combinação de marginalidade, boemia e revolta que vinha se disseminando

---

<sup>3</sup> Literatos e poetas norte-americanos considerados como mentores do Movimento da Contracultura nos Estados Unidos. Popularizaram uma série de reflexões que iriam permear o movimento.



fortemente entre os jovens da época. Contestavam o consumismo e o otimismo americano pós II Guerra Mundial. Além de cidades americanas como Chicago, São Francisco e Nova York, onde o movimento ganhou força, também cidades européias como Londres e Paris apresentavam uma juventude que começava a falar uma linguagem de revolta e contestação.

Começava a se delinear assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e ideário que colocavam em xeque, frontalmente alguns valores centrais da cultura ocidental. [...] A contracultura conseguiu se afirmar, aos olhos do sistema e das oposições, como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura underground, marginal (PEREIRA, 1992, p. 8).

Uma das principais expressões da contracultura jovem nos anos 60 foi o movimento hippie. Diante de um quadro social de desigualdades e contradições em uma sociedade conservadora e moralista, os hippies passaram a defender valores opostos ao que essa sociedade defendia. Eram caracterizados pelo seu estilo de vida, modo de se vestir e cabelos compridos, marcas de resistência e rebeldia em confronto com os costumes tradicionais. Traziam uma mensagem de paz e amor, opondo-se às guerras, às proibições e repressões aos indivíduos, sem regras impostas, sem condutas modeladas, sem repressão física ou moral. Seu objetivo era o de seguir um modelo de vida livre do modelo de vida imposto pela sociedade conservadora da época. O lema hippie era se vestir, comer, fazer sexo, usar drogas, pensar e agir da maneira em que cada um se sentisse à vontade e sem prejudicar o próximo. Para Pereira (1992, p. 77), os hippies encarnavam de modo bastante especial a nova radicalidade de um determinado momento e de certos segmentos sociais.



**Figura 9** – Hippies, anos 60. Liberação dos sentidos

Fonte: <http://sammlungfotos.online/brandshdwn-hippies-1960s>

Tanto essa juventude americana como a europeia se viam na necessidade de ter que alcançar meios e alternativas para expressar seu descontentamento e dar voz a suas reivindicações. Uma dessas alternativas foi a música, mais precisamente o *rock and Roll*. Segundo Pereira (1992), o rock, na contracultura, serviu como uma manifestação não apenas musical, mas como um fenômeno verdadeiramente cultural, e constituiu-se numa das principais formas de expressão da nova cultura que nascia no centro das grandes sociedades industriais, tornando-se a expressão cultural mais característica desse movimento (PEREIRA, 1992, p. 42-43).

#### 1.1.4 Rock: história e impacto na história

O rock tornou-se uma manifestação cultural que se propagou pela sociedade em seus mais variados meios, mudando valores e comportamentos, abrindo portas para contestações políticas, sociais e culturais. Eric Hobsbawm aponta que o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira (HOBSBAWM, 1990, p.17).

As origens e desenvolvimento de um tipo de música popular que seria conhecida inicialmente como *rock'n'roll*, remonta ao final do século XIX e segue por toda a primeira metade do século XX operando influências, mediações e apropriações até chegar aos anos 50, onde adquire a forma estrutural e a base para a consolidação da canção pop que se preserva até hoje.

Nascido no sul dos Estados Unidos no final do século XIX como um gênero de música resultado do encontro entre as tradições musicais africanas e europeias, quando a fusão das *worksongs* com a harmonia europeia dos hinos religiosos, os *Spirituals*, acabou por gerar uma das principais formas de expressão da população negra norte-americana e um importante fator para a consolidação da cultura afro-americana na história cultural dos Estados Unidos: o *blues*.

O blues é a verdadeira origem do rock'n'roll. Você pode buscá-lo onde quiser: no blues doméstico e acústico do extremo sul dos Estados Unidos, nos campos ou até mais longe, se for necessário. Você provavelmente vai chegar na costa oeste da África ou nos navios negreiros de uns dois séculos atrás, com os presos cantando sobre condições infernais (MARTIN, 2007, p.57).

As origens do *blues* remontam ao século XVII com a chegada dos primeiros

escravos africanos em solo americano trazendo consigo suas tradições culturais e sociais. Como ressalta Eric Hobsbawm em *História Social do Jazz* (1990),

A maioria dos escravos trazidos para os Estados Unidos vinham da África ocidental e pouca coisa da organização social desses africanos sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos com sua música ritual. Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica e certas escalas não-clássicas e certos padrões musicais. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou ritmos melódicos, e suas vozes (HOBSBAWN, 1990, p. 53).

A música era uma das muitas maneiras das quais os africanos mantinham suas raízes e cultura própria enquanto se adaptavam a sua nova condição de cativo no Novo Mundo. Embora oprimidos e subjugados, foi com a música que os afro-americanos usaram sua herança cultural como uma maneira de manter sua própria identidade.

Durante seu processo de adaptação, entre as primeiras expressões musicais dos africanos escravizados estavam as *worksongs*. Considerando a proibição do uso de seus instrumentos típicos em algumas regiões nos Estados Unidos, “pois os brancos temiam que fossem usados para fins de comunicação ou código que incitasse rebeliões, como era feito na África” (MUGGIATI, 1985, p. 8), as *worksongs* eram formas de cantos entoadas pelos escravos durante os trabalhos nas lavouras de algodão ou outros tipos de trabalhos coletivos principalmente nas fazendas do sul dos Estados Unidos.



**Figura 10** -Trabalhadores afro-americanos na colheita do algodão

Fonte: <https://wdbpodcast.com/o-inicio-de-tudo-worksongs>. Acesso em 12/10/2017

Suas origens remontam desde antes da guerra civil americana (1861-1865) e sua prática permaneceu nos Estados Unidos mesmo durante o século XX, nas *prison songs* executadas por presos penitenciários durante o trabalho de construção de estradas de ferro e

auto-estradas.

Como um sistema de canção coletiva, sua característica principal é um canto com um tipo de fraseado conhecido como *chamada-resposta* (MUGGIATI, 1985, p. 8), onde uma voz solista canta uma frase geralmente improvisada que é imediatamente respondida pelos demais com uma frase fixa, apoiado por um ritmo contínuo e sem alterações. Sobre essa característica formal das *worksongs*, vale uma citação de Hobsbawm:

Essa forma pode ter, originalmente, consistido meramente no canto, apoiado por um ritmo de percussão constante, de estrofes de tamanho variável, sendo o tamanho determinado pela frase que o cantor tinha em mente, com pausas igualmente variáveis, (com a continuação do ritmo do acompanhamento) determinados pelo tempo necessário ao cantor para pensar em uma nova frase (HOBSBAWN, 1990, p.56).

O exemplo abaixo mostra uma *worksong*, “Jody”, colhida pelo pesquisador norte-americano Bruce Jackson em 1966 numa penitenciária no Texas, Estados Unidos, que exemplifica o sistema do canto *chamado-resposta*:

**“Jody” - worksong**

**Solista** - *I've been working all day long*

**Coro** - *Yeah, yeah, yeah, yeah*

**Solista** - *Pickin' this stuff called cotton and corn*

**Coro** - *Yeah, yeah, yeah, yeah*

**Solista** - *We raise cotton, cane and a-corn*

**Coro** - *Yeah, yeah, yeah, yeah*

**Solista** - *Tater and tomatoes and a-that ain't all*

**Coro** - *Yeah, yeah, yeah, yeah.*

Executadas à *capela*<sup>4</sup>, as *worksongs* foram sendo adaptadas para diferentes tipos de trabalho dentro do contexto da escravidão, que vão desde a colheita de algodão e trabalhos diversos no campo até as tarefas domésticas. Em geral traziam temáticas sobre o trabalho e as dificuldades do cotidiano no cativeiro.

---

<sup>4</sup> Tipo de música essencialmente vocal, sem acompanhamento instrumental.



**Figura 11** – Pelo movimento flagrado na imagem, nota-se um trabalho coletivo cadenciado  
 Fonte: <http://ccriderblues.com/parchman-farm-work-songs>. Acesso em 12/08/2018

Muggiati salienta que as *worksongs* tinham como função cadenciar o trabalho dos escravos a fim de amenizá-lo, tornando-o mais rentável. Além disso, tranquilizava o proprietário que os ouvia, garantindo que seus escravos estavam ocupados e no devido lugar (MUGGIATTI, 1985, p. 9).

A criação dessas canções de trabalho, como ocorre geralmente com músicas folclóricas em diferentes partes do mundo, foram criadas de forma coletiva e espontânea, e seu processo de difusão popular deu-se de forma oral, forma essa que foi a principal difusora da cultura e tradição afro-americana.

Como resultado do processo de conversão dos escravos africanos ao cristianismo protestante, o padrão *chamada-resposta* das *worksongs* foi se moldando nas canções religiosas. Hobsbawm afirma ter acontecido dessa forma a primeira mescla sistemática da música européia com a africana nos Estados Unidos (HOBSBAWM, 1990, p.55). Dessa fusão, surge outra influência determinante que viria se agregar ao blues: as *Spiritual songs*.

Música basicamente vocal, mantendo o sistema *chamada-resposta*, herança das *worksongs*, sem acompanhamento instrumental, os executantes dos *spirituals* se utilizam de movimentos do corpo acompanhando um ritmo contínuo na batida de palmas, junto a uma melodia vocal adornada com melismas, ornamento vocal intuitivo utilizado para estender uma sílaba num trecho musical de acordo com cada intérprete solista.


Apesar da conotação religiosa, o *spiritual* também tinha uma função política que objetivava o fim da escravidão. O uso de expressões ou códigos que mostravam aos escravos caminhos para a fuga foram supostamente colocados em alguns *spirituals*, através de um duplo sentido, como a luta pela liberdade através de referências bíblicas, como na canção *Wade in the*



*Waters*<sup>5</sup>. Sua letra traz uma mensagem oculta no sentido de orientar os escravos fugitivos a seguirem um caminho de fuga pelos rios, única maneira pela qual conseguiriam escapar da perseguição dos cães farejadores.

HOLY BAPTISM  
459 **Wade in the Water**

*Refrain*  
All



Wade in the wa - ter, wade in the wa-ter, chil - dren,  
wade in the wa - ter, God's a-goin'-a trou-ble the wa - ter.

Leader All

1 See that host all dressed in white,  
2 See that band all dressed in red, God's a-goin'-a trou-ble the  
3 Look o - ver yon - der, what do I see?  
4 If you don't be - lieve I've been re - deemed,

Leader All

wa - ter. the lead - er looks like the Is - rael - ite.  
looks like the band that .. Mo - ses led.  
the Ho - ly Ghost a - com - ing on me.  
just fol - low me down to ... Jor - dan's stream.

All *Refrain*

God's a - goin' - a trou - ble the wa - ter.

Text: African American spiritual  
Music: African American spiritual WADE IN THE WATER  
Irregular

**Figura 12** - Partitura com o texto de Wade in the Water

Fonte: <https://hymnary.org/hymn/ELW2006/459>. Acesso em 04/04/2018

Tanto as *worksongs* como os *spirituals* eram tipos de canções coletivas e ambas as práticas tiveram sua origem na primeira geração de africanos transportados para os Estados Unidos. Porém, dentro desse contexto, havia também a prática de um rudimentar estilo de canção conhecido como *blues rural*, caracterizado por ser uma forma de música executada individualmente com um auto-acompanhamento ao violão, instrumento popular de baixo custo e de fácil locomoção. Muggiati salienta que nenhum outro instrumento possuía a flexibilidade do violão para acompanhar a música fundamentalmente vocal do blues (MUGGIATI, 1985, p.15).

O *blues rural* é uma forma musical surgida antes de sua definição como gênero. Em certo sentido, precedeu a evolução da música popular negra, e talvez por causa de seu isolamento no campo, não teve um papel visível nessa evolução, embora tenha estabelecido a

<sup>5</sup> Video disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=av08GHz\\_9C4](https://www.youtube.com/watch?v=av08GHz_9C4)

forma e o idioma do que seria o blues urbano. De sua natureza geral, o *blues rural* é cantado por um homem geralmente se acompanhando de um violão, tocado de forma simples, rudimentar e intuitiva, e sem nenhuma pretensão comercial. O executante era livre para usar improvisações e utilizar livremente suas frases, e ao longo de seu desenvolvimento, os temas apresentados permaneceram semelhantes às *worksongs*, com uma narrativa sobre dificuldades ou situações pessoais. Os cantores de blues não falavam de um mundo idealizado, mas de um mundo real em que a dor e os problemas eram experiências comuns (MUGGIATI, 1983, p. 44)

Historicamente, o *blues rural* teria se desenvolvido nos anos 1880 na região sul dos Estados Unidos e assumido sua forma completa por volta de 1910 (MUGGIATTI, 1985, p. 17). Tradicionalmente, se desenvolveu a partir do trabalho de músicos individuais que viviam no campo e regiões remotas. Esses músicos tornaram-se itinerantes, percorrendo várias regiões para se apresentar em esquinas, cafés, clubes e igrejas. Não havia um local central onde esses músicos se encontravam, e como resultado, cada artista desenvolveu seu próprio som, repertório e técnica. O resultado foi um gênero rico em sons e abordagens temáticas definidas pela individualidade do executante. Para Hobsbawm, o ponto importante a respeito do *blues* é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção individual, comentando a vida cotidiana (HOBSBAWM, 1990, p.56).



**Figura 13** - Imagem representando um bluesman itinerante.  
Fonte: <https://drewmartinwrites.wordpress.com/bluesman-on-the-corner>

A estrutura formal do *blues rural*, segundo Muggiati, acabou se fixando estruturalmente numa forma bastante rigorosa, quase clássica: 12 compassos, divididos em três

partes iguais, com um acorde diferente sublinhando cada parte. Típicamente na forma AAB<sup>6</sup>, em que o segundo verso invariavelmente repete o primeiro (MUGGIATI, 1995, p.12). A harmonia é baseada no sistema tonal europeu composto de três acordes básicos – I, IV e V, tecnicamente conhecidos como tônica, subdominante e dominante, com um acorde diferente sublinhando cada estrofe. Assim, a estrutura básica do blues consolidou-se na seguinte forma exemplificada abaixo:

- 12 compassos
- 3 estrofes
- Forma AAB
- Progressão harmônica I – IV - V

A			
1	2	3	4
I	I	I	I
A			
5	6	7	8
IV	IV	I	I
B			
9	10	11	12
V	IV	I	V

Para Muggiati, a origem da estrofe do blues pode estar nas antigas baladas anglo-saxônicas que os africanos aprenderam na América [...] misturando o seu grito primal com as canções de trabalho, a harmonia dos hinos religiosos, e a estrutura das baladas, o negro americano chegou ao blues (MUGGIATI, 1985, p. 12).

Irving Sablosky (1994) faz uma menção a essas canções folclóricas ao afirmar que foram trazidas por imigrantes escoceses e irlandeses e os que cantavam essas canções eram em sua maioria gente do interior afastado que não sabiam ler nem escrever (SABLOSKY, 1994, p.36)

<sup>6</sup> Forma musical é a estrutura e o desenho de uma música. No caso da forma AAB, significa que a primeira frase, A, é repetida tendo seu desfecho na frase B.



Já Hobsbawn completa essa afirmativa que a música secular dos colonizadores - talvez em maior medida a dos escoceses e irlandeses brancos pobres do sul – contribuiu com uma grande quantidade de canções, muitas das quais foram assimiladas pelos menestréis itinerantes negros (HOBSBAWN, 1990, p. 54)

Entre os principais nomes do *blues rural* do início do século XX, destacam-se Charley Patton, Robert Johnson e Leadbelly, considerados importantes referências para a padronização do consagrado formato do blues exibido no quadro acima, e que se apresenta em *I Believe I'll Dust My Broom*, um blues gravado em 1936 de autoria de Robert Johnson, considerado ainda hoje como um dos maiores nomes e referência do *blues rural*:

**I Believe I'll Dust My Broom**

Robert Johnson

**Vers 1:**  
I'm gon' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom (x2)  
Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room

**Vers 2:**  
I'm gon' write a letter, telephone every town I know (x2)  
If I can't find her in West Helena, she must be in East Monroe, I know

**Vers 3:**  
I don't want no woman, wants every downtown man she meet (x2)  
She's a no good doney, they shouldn't 'low her on the street

**Vers 4:**  
I believe, I believe I'll go back home (x2)  
You can mistreat me here, babe, but you can't when I go home

**Vers 5:**  
And I'm gettin' up in the morning, I believe I'll dust my broom (x2)  
Girlfriend, the black man that you been lovin', girlfriend, can get my room

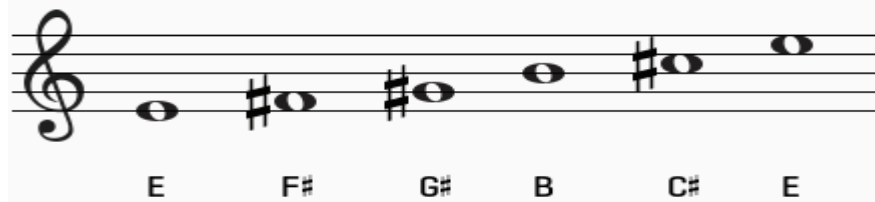
**Vers 6:**  
I'm gon' call up Chiney, she is my good girl over there (x2)  
If I can't find her on Philippine's Island, she must be in Ethiopia somewhere

www.musikipedia.dk

Esse blues de 12 compassos traz uma melodia baseada em um tipo de escala de cinco notas<sup>7</sup> conhecida como *escala pentatônica*, onde se extrai o quarto e sétimo grau da escala tradicional. Observa-se que a melodia é composta por cinco notas distribuídas em sua estrutura, que são as mesmas do exemplo abaixo:

<sup>7</sup> A escala tradicional européia é composta por 7 notas.

### E major pentatonic scale



Outro tipo de escala pentatônica diferenciada e frequentemente usada é a *escala pentatônica blues*, executada geralmente em tonalidades do modo menor, consiste numa redução em meio tom no terceiro e sétimo grau da tonalidade principal, isso quer dizer que na tonalidade de dó menor, como no exemplo abaixo, as notas mi e si serão bemolizadas, ou seja, abaixadas em meio tom, acrescida de mais uma nota, a *blues note*, encontrada na nota sol, ou quinto grau alterado da escala natural:



Muggiati sugere que as *blues notes* corresponderiam a uma resistência étnica, a uma incapacidade, ou recusa, do negro aderir estritamente à tonalidade européia (MUGGIATI, 1985, p. 10). Essa *escala blues*, diferenciada da européia, tornou-se o modelo predominante da prática do blues e seu modelo ampliou-se para outras formas musicais, como o jazz, o rhythm & blues e posteriormente o rock'n'roll.

Durante o século XIX e início do século XX, ocorre uma grande migração de trabalhadores negros das áreas rurais para as áreas urbanas industrializadas, como Chicago, Detroit, Memphis e outros grandes centros, onde emancipação dos escravos e a migração para o norte produziu um proletariado negro, tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento (HOBSBAWM, 1995, p. 60).

Vários são os fatores que podem explicar essas migrações. Um deles foi a busca por melhores perspectivas de melhoria social e econômica e a expectativa de trabalho com melhores condições do que o imposto no trabalho do campo. E à medida que os negros se instalavam nas cidades, o blues se instalava com eles como uma expressão cultural do meio rural adaptando-se ao meio urbano, tornando-se popular em clubes e bares freqüentados

exclusivamente por negros. Diferente da individualidade e isolamento do *bluesman rural*, o blues adaptado às demandas urbanas apresentava um cantor ou uma cantora geralmente acompanhado(a) por um piano ou um *combo*<sup>8</sup> de jazz, como na figura abaixo:



**Figura 14** - Nova configuração do blues adaptado às demandas urbanas  
Fonte: <https://www.udiscovermusic.com>. Acesso em 02/08/2018

Capitalizando a crescente popularidade do blues nessa configuração urbana, a indústria da música começa a publicar e comercializar arranjos e composições de blues a partir de *Memphis Blues*, do músico e compositor negro W.C. Handy, publicado em 1912, que marca a primeira vez em que a palavra *blues* aparece impressa numa partitura (MUGGIATI, 1985, p. 16).

---

<sup>8</sup> Pequena formação de grupos de jazz formado com 6 a 8 músicos.



**Figura 15** - Capa da primeira publicação de um blues

Fonte: <https://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/n07/n0725/n0725-7-150dpi.html>

Importante destacar que *Memphis Blues* foi escrita para uma formação instrumental maior, com predominância para os metais e percussão. Muggiati explica esse instrumental ampliado no blues:

A Guerra Civil (1861-65) ajudou a disseminar ainda mais estas formações musicais [...] não necessariamente vinculadas ao Exército, mas aos vários tipos de confrarias e organizações que imperavam em Nova Orleans, as *brass bands* (bandas de metais) conheceriam sua época de ouro entre os anos de 1880 e 1910 e exerceriam uma influência determinante. Um dos fatos que contribuíram para essa explosão foi a disponibilidade de instrumentos [...], com a criação de um vasto mercado, os preços se tornaram incrivelmente acessíveis [...] essa fartura na oferta de instrumentos é um dado importante: significa que até os habitantes mais pobres de Nova Orleans - ou seja, os negros - estavam tendo acesso à música (MUGGIATI, 1985, p 36-37)

O surgimento de grupos de metais executando música popular fora do seu sentido estritamente militar ainda traz influências até os dias de hoje, e explica a grande tradição norte-americana de bandas de música.

Porém, o aumento da popularidade do blues nessa nova configuração chama a atenção da recém criada indústria fonográfica, que até então não havia considerado a população afro-americana como um potencial consumidor. Por volta de 1923, foram criadas as *race*

*records*, gravadoras criadas por negros para vender para negros, abrindo um mercado que se tornaria viável e lucrativo. Hobsbawm explica que as empresas de discos passaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado de negros, e a partir de 1923 várias companhias passaram a elaborar sistematicamente catálogos voltados para esse segmento (HOBSBAWM, 1995, p. 68). Surgem assim nos anos 1920 as cantoras de blues, alcançando grande relevância num período em que o blues ainda estava entrando no mercado fonográfico e sem o reconhecimento da população branca como um gênero musical.

Considerado como o primeiro disco gravado de blues, *Crazy Blues*, interpretado por Mamie Smith (1883-1946) foi lançado em 1920 e conseguiu uma expressiva vendagem de discos, marcando o início de uma nova era na música popular negra americana ao abrir o mercado para artistas do chamado blues clássico. Surgem assim as cantoras de blues como a já citada Mamie Smith, junto com Ma Rainey (1886-1939), conhecida como a “Mãe do Blues”, Bessie Smith (1894-1937) e Alberta Hunter (1895-1984), primeiras cantoras negras a alcançarem reconhecimento público ao receberem o título de “Rainhas do Blues”. O surgimento das *race records* e o sucesso de *Crazy Blues* sugerem um reconhecimento de valor da produção negra como um fator cultural.

Um blues geralmente consiste em um certo número de compassos. Há blues com números de compassos variados, como de 16, 8 ou o mais comum, 12 compassos. No caso de *Crazy Blues*, sua forma alterna-se entre uma estrutura variável de 16 compassos e uma de 12 compassos. A instrumentação utilizada por Mamie Smith nessa canção é mais comumente associada ao jazz, e o estilo de improvisação empregado pelos músicos sugere uma proximidade com o *ragtime*, que foi outra vertente do blues urbano surgida a partir dos anos 1910.

Diferentes estilos derivados do blues surgiram. O blues urbano, diferente do blues rural, a partir dos anos 1930 tinha como elemento chave a eletrificação dos instrumentos. Tal eletrificação, inicialmente no violão, foi um dos grandes componentes das manifestações sonoras afro-americana nas áreas urbanas, e sob essa nova influência, surge entre as décadas de 1930 e 1940 o *rhythm & blues* (R&B), um tipo de blues com um andamento mais rápido, caminhando em direção ao que viria a se tornar o *rock'n'roll*.

As características estruturais do *R & B* e que permaneceram no rock and roll seguiram os padrões e estruturas básicas definidos anteriormente pelo blues. O uso da progressão de acordes I IV V e a forma AAB são constantemente utilizadas por essa primeira geração do *R & B* eletrificado.

Uma progressão de acordes (ou cadência) é uma sequência previsível de acordes dentro de um tom principal, sendo que com este se inicia e geralmente se termina uma música.

A progressão I IV V se consolidou na música popular como sendo a mais eficiente para se produzir um sentido musical ao criar um efeito sonoro familiar ao público ouvinte.

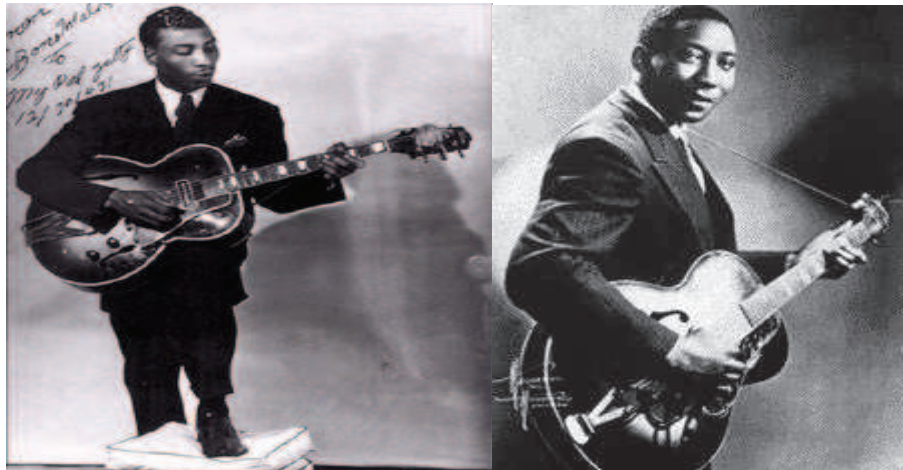
O *R & B*, ao longo de sua história, deriva das formas anteriores da música negra, mas com um ritmo forte que incentiva a dança. A batida é essencialmente um *blues* com ritmo mais acelerado e se desenvolve com conjuntos variando de tamanho com a inclusão de instrumentos provenientes do jazz, como piano, saxofone e bateria, complementados pela guitarra. Muggiati acrescenta que o *rhythm & blues* nada mais era do que o velho *blues* rural em roupagem urbana, acompanhado por guitarras elétricas nos guetos negros das grandes cidades americanas (MUGGIATI, 1983, p.10). E nesse processo de desenvolvimento da eletrificação instrumental, destaca-se o instrumento que se tornaria o principal símbolo do rock: A guitarra elétrica. Segundo Muggiati,

Esse *rhythm*, acrescido à palavra *blues* para designar um novo estilo, ou uma nova etapa na evolução do *blues*, se deve em parte ao surgimento da guitarra elétrica no cenário musical dos EUA, em fins dos anos 30. A versão eletrificada do violão encontrou emprego seguro no *blues-de-bar*, pois estes locais eram ruidosos [...] e o cantor e a banda tinham que brigar com todo aquele barulho (MUGGIATI, 1985, p. 30).

A guitarra teve um enorme impacto na música popular americana, sua adesão trouxe uma grande mudança para a tecnologia musical e moldou o som dos estilos musicais que surgiram através das várias ramificações surgidas a partir do *blues*, como o *rhythm and blues* (R&B).

Enquanto o *country blues* se deslocava para o norte industrial, *bluesmens* como T-Bone Walker e Muddy Waters começaram a conectar eletricamente seus instrumentos. Nesse processo, houve uma redefinição do som do *blues* urbano eletrificado, que por sua vez, ajudou a música popular a se aproximar cada vez mais da revolução do rock'n'roll.





**Figura 16** – T-Bone Walker e Muddy Waters, principais nomes da primeira fase do blues  
 Fonte: <https://rateyourmusic.com> – acesso em 16/05/2018

Largamente comercializado para o público negro norte-americano, o que era separadamente música de negros passou a ganhar admiradores brancos. Porém, em meados dos anos 50, quando artistas brancos do *country & western* descobrem o *rhythm & blues* negro, nasce o *rock'n'roll* de Bill Haley e Elvis Presley.

Popularizado pelo disk-jockey norte americano Alan Freed, o termo “rock and roll” veio a ser usado para descrever essa nova forma de música. Mas há muito debate sobre quem poderia ser considerado o “pai do rock’n’roll”. A julgar pelo ritmo mais acelerado dentro da estrutura do blues, ainda nas décadas de 30 e 40, artistas negros como a cantora, compositora e guitarrista gospel *Sister Roseta Tharpe*<sup>9</sup> já apresentava elementos importantes para a formatação do rock and roll nos anos 50.

Também formadores e influenciadores da primeira geração do rock and roll foram artistas como Chuck Berry e Little Richard.

As influências de Richards e Berry combinavam uma estrutura formal simples baseada no blues, com o andamento rápido do *rhythm & blues*, que causava um efeito corpóreo de movimentos que culminava com a dança. Essas qualidades, fizeram com que o rock’n’roll se tornasse imensamente popular entre os adolescentes brancos, que então, pela primeira vez, tinham sua própria música como canal de expressão ao se identificarem com aquela música ligeira que traziam em suas letras conflitos com os quais a maioria dos adolescentes poderia se deparar em algum momento de suas vidas. Tópicos que ainda não haviam sido abordados em música, como sexo, começaram a ser introduzidos, causando uma quebra com os limites

---

<sup>9</sup> Sister Roseta Tharp ganhou notoriedade como sendo a primeira mulher a se apresentar fazendo solos com a guitarra elétrica.

comportamentais.

Little Richard combinava a estrofe do blues com a batida pesada e acelerada do R & B. Suas composições, como *Tutti Frutti* (1955) e *Long Tall Sally* (1956), influenciaram gerações de artistas que vão desde o R & B ao rock e soul music. Sua música era executada com piano, guitarra, baixo elétrico, bateria e uma sessão de sopros com saxofone, como na figura abaixo:



**Figura 17** - Little Richard e grupo

Fonte: <https://www.cdandlp.com/little-richard/tutti-frutti>. Acesso em 02/07/2018

Chuck Berry refinou e desenvolveu os principais elementos que o consagrou entre os músicos ingleses nos anos 60. Suas músicas tinham características aperfeiçoadas por ele, como introduções com solos de guitarras que seriam a grande influência no rock dos anos 60. As músicas de Berry geralmente tinham uma estrutura mais simples, com temáticas voltadas para o público adolescente. *Maybellene* (1955), *Roll Over Beethoven* (1956) e *Rock'n'Roll Music* (1957) - ambas gravadas pelos Beatles entre 1963 e 1964 respectivamente - e *Johnny Be Good* (1958) tornaram-se as canções que mais influenciaram as próximas gerações do rock and roll. Como guitarrista, tornou-se uma das principais referências do R & B e rock and roll.





**Figura 18** - Chuck Berry c. 1957

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck\\_Berry](https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Berry). Acesso em 02/07/2018

Os adolescentes brancos descobriram nos discos de R & B uma nova música, mais frenética e pulsante, se identificando e a aceitando como uma forma de liberação física através da dança. Berry, como guitarrista, tornou-se uma das principais figuras do R & B e rock and roll nesse período, mas acima de tudo se destacando como letrista, expressando realidades comuns dessa juventude.

Ainda nos anos 50, cantores brancos que vieram do country como Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis e Bill Haley também se influenciaram pelas raízes negras infiltradas na música popular norte americana. Entre 1954 e 55, dois lançamentos introduziram o rock'n'roll para o público numa esfera global: Bill Haley and His Comets aparecem com “Rock Around the Clock”, usado no filme *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência, 1955) serviu para fortalecer a imagem convencional que associava delinquência e rock (CHACON, 1992.p.16). Apesar de não ser considerada como a primeira gravação de rock and roll, sua importância se baseia no fato de ter sido o primeiro a fazer sucesso entre os jovens brancos norte-americanos, já apresentando sinais do início da rebelião cultural da juventude que eclodiu nos anos 50. No mesmo ano de 1954, Elvis Presley faz sua estréia gravando *That's All Right (Mama)*.

Elvis Presley surgiu como uma inspiração para uma geração de americanos brancos que buscavam uma maneira de expressar suas inquietudes e seus anseios de liberdade e mudanças na estrutura social vigente, tendo representado, segundo Paulo Chacon (1982), mesmo sem o querer, a vanguarda de um movimento do qual ele próprio não percebia o alcance (CHACON, 1982, p.13). Para o biógrafo dos Beatles, Bob Spitz (2007), foi na primavera de 1956, com o lançamento de *Heartbreak Hotel* (RCA VICTOR, 1956) que uma explosão foi

sentida por ouvintes adolescentes, com a detonação de algo diferente de tudo o que haviam ouvido antes. “Quando ouvi essa música, lembrou John, para mim foi definitivo. Nada realmente me afetou até Elvis. Sem Elvis, não haveria Beatles” (SPITZ, 2007, p.41). Presley, com sua música desafiadora e seu comportamento extrovertido no palco era visto como um símbolo do confronto entre a juventude do pós-guerra com as gerações anteriores.



**Figura 19** - A explosão do fenômeno Elvis Presley

Fonte: <http://lifeofthebeatles.blogspot.com/2009/11/elvis-presley.html>. Acesso em 11/07/2018

Foi com o impacto causado por Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richards que juventude britânica começou a conhecer o rock and roll, sendo adotado por uma nova subcultura conhecida como Teddy Boys, que emergia da classe trabalhadora em grandes centros urbanos como Londres, Manchester e Liverpool. Muitos grupos foram formados inspirados pelo rock and roll e pela onda do skiffle<sup>10</sup>, tal qual um grupo de adolescentes de Liverpool, noroeste da Inglaterra: *The Quarrymen Skiffle Group*, que mais tarde se tornariam os Beatles.

Ultrapassando os limites como uma forma musical, o rock and roll influenciou estilos de vida, moda, atitudes e a linguagem juvenil. Gerando vários outros estilos a partir dos anos 60, com a chamada invasão britânica<sup>11</sup>, passou a ser denominado simplesmente como rock.

<sup>10</sup> O skiffle será tratado no terceiro capítulo.

<sup>11</sup> Invasão britânica é o termo usado para descrever a entrada de grupos britânicos no mercado fonográfico dos EUA.

### 1.1.5 A música popular e a indústria cultural

Considerando o rock como a principal forma de expressão da juventude nos anos 50 e 60, a indústria percebe a juventude como um grupo social com alto potencial consumidor.

Desde o final do século XIX e início do século XX, quando da invenção e comercialização do fonógrafo, a nascente indústria da música passou a estabelecer padrões para adequação da canção popular a essa nova tecnologia visando sua produção em larga escala, possibilitada pelos avanços tecnológicos que estabeleceram novas relações entre o público e a música, ligando-os à emergente indústria da música popular.

O fonógrafo foi inventado em 1877 pelo norte-americano Thomas Edison e consiste em um aparelho movido mecanicamente que possuía um sistema de gravação e reprodução de sons em rolos de cilindros. Os primeiros cilindros tinham pouca capacidade de armazenamento e utilização, e com seu desenvolvimento, seguiu-se uma sequência de aperfeiçoamentos que possibilitaram uma maior capacidade de gravação, abrindo caminho para a reprodução em larga escala. No começo do século XX, o sistema mecânico de gravação é substituído pelo sistema elétrico, tornando o processo de gravação mais sofisticado e aumentando sua qualidade sonora.



**Figura 20** - Fonógrafo: início da reprodução em larga escala da música popular.  
Fonte: [www.histedbr.fe.unicamp.br](http://www.histedbr.fe.unicamp.br). Acesso em

Para serem reproduzidas no fonógrafo, as músicas precisam ter seu tempo de duração ajustado ao tempo que o aparelho pode reproduzir. Para isso, foi necessária a produção

de uma música com uma forma estrutural padronizada e adequada para que cada canção coubesse num espaço de cerca de três minutos de duração.

Essa fórmula padronizada tornou a canção popular facilmente atraente para qualquer tipo de público, ampliando suas chances de difusão, caracterizando-a como um gênero musical comercial produzidos e lançados em forma de produto, destinado ao consumo e ao entretenimento dentro de uma engrenagem capitalista.

Na perspectiva de Theodor Adorno (1986), a padronização estrutural da canção é tratada como estandarização e consiste em buscar reações estandardizadas do público.

A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, onde a recepção dos ouvintes se dá com estruturas pré-existentes para que facilite a compreensão e conseqüente aceitação e satisfação momentânea, agradando os indivíduos e submetendo-os ao seu monopólio, tornando-os acríticos. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis porque são aceitos sem resistência. (ADORNO, HORKHEIMER, 1986, p. 120).

Adorno discute a “estandarização” ao delimitar a diferença entre a música erudita e a música popular e dirigir o foco para essas diferenças. Entre essas duas esferas musicais, a padronização e a não padronização torna-se possível perceber já que a música popular é produzida como uma música padronizada em suas estruturas formais e sua grande aceitação acontece através da repetição de sua estrutura até torná-la familiar, e quando esse processo se realiza, é imediatamente aceita, diferente da música erudita, onde o sentido musical se faz através do “novo”. Na explicação de Adorno,

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandarização. Toda estrutura da música popular é estandarizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandarização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o chorus (a parte temática) consiste em 32 compassos e que sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de *hits* são também estandarizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos “característicos”, como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada hit – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não tem conseqüências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido” (ADORNO, 1986, p.116-117).

Ao anular pelo viés comercial o caráter contestador ao agrega-lo à canção pop para

atrair um novo público consumidor, o rock segue passando por processos de adaptação que incluem a padronização de sua estrutura harmônica e melódica ao estabelecer uma forma estrutural semelhante à tradição afro-americana do *blues* e do *rhythm & blues*, com doze compassos e progressão harmônica I IV V, já discutido nesse trabalho. Essa estrutura se tornou tão simples e eficaz que foi adotada em muitas canções do *rock and roll* dos anos 50, incluindo as obras gravadas por Chuck Berry, Elvis Presley entre outros do período. Para Adorno, Essa padronização formal da canção pop foi originalmente desenvolvida num processo competitivo de mercado, pois quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito [...] sua construção esquemática dita o modo como se deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário [...] Em última análise, é a estrutura da música popular contemporânea a responsável por aquelas mudanças nos hábitos de ouvir (ADORNO, 1986, p. 121).

Com padrões musicais semelhantes, o *rock and roll* passou assim a ser difundida pela indústria:

- Estrutura e forma similar de doze compassos repetitivos herdados do *blues* e do *rhythm & blues*;
- Melodia e harmonia baseada no sistema tonal europeu que incluem frases dentro da consagrada forma AAB;
- Marcação de um ritmo constante e assimilável;
- Letras com temáticas direcionadas para um público jovem com predomínio para o romantismo.

A estrutura de doze compassos é a mais comum no blues e na música pop, sendo identificada como um padrão distinto e repetitivo que torna a música pop familiar e de fácil assimilação.

Junto a essa padronização formal da canção pop há um outro aspecto estratégico da indústria apontado por Adorno: a influência dos meios de comunicação na formação do gosto musical.

A padronização estética da música, associada aos grandes veículos de comunicação de massa, segundo Adorno, consiste em induzir no indivíduo um gosto musical passivo e controlado, e que o próprio conceito de gosto está superado através dessa limitação e controle na liberdade de escolha. Para Adorno, todos tendem a obedecer cegamente a moda musical (1996, p.65), e para o artista, transforma-se a relação entre a arte e o consumo, onde a intenção

do fazer artístico para um grande público passa inevitavelmente pelos processos de produção artística e de série da indústria cultural de massa, onde o artista estará sujeito a um sistema que o organiza em função do mercado, que é quem determina o que deve ser produzido para que seja capitalizado.

Ao pensarmos nesse aspecto como uma estratégia da indústria, vale a citação de Adorno em relação ao “gosto”

Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida [...] Parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação” (ADORNO, 1996, p.66).

Na perspectiva crítica do pensador alemão, a indústria cultural, ao aspirar a integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo (ibid, p 8).

O consumo da música popular teve mudanças durante os anos 50 e 60, através de um impacto significativo da audiência, no qual os Beatles estavam inseridos principalmente em seus primeiros trabalhos, conquistando absoluto domínio em relação a atenção do público e dos meios de comunicação a partir do surgimento da beatlemania em 1964, quando da sua primeira aparição no programa *The Ed Sullivan Show*, nos Estados Unidos, abrindo um novo campo de negócios para a música e a indústria como um todo ao explorar por todos os meios midiáticos a disseminação dos Beatles como um fenômeno pop em ascensão.

Ao relacionar a carreira dos Beatles a essa lógica da indústria cultural, o que poderia ser uma manifestação criativa da música popular e da cultura pop é revisto pela indústria a partir da idéia de que tão importante quanto a obra pode ser a imagem e atitude do artista. Nesse conceito, o empresário Brian Epstein se utiliza dessa estratégia primeiramente criando uma imagem do quarteto através de uma nova forma de se vestir e de se comportar diante do público, reinventando assim suas imagens pessoais que contribuíram para atrair o público adolescente cada vez mais envolvido no consumo da cultura popular comercializada, influenciados pela televisão, rádio, moda e discos.



Ao considerar a sua música e seu conteúdo temático a uma importância secundária, tanto os Beatles como os demais artistas que se projetaram entre os anos 50 e 60 se transformaram em produtos quase que exclusivamente visuais, onde, segundo Marcos Napolitano (2005), a cultura deixava de ser a esfera de recriação das consciências sobre o mundo e tornava-se um complemento da ideologia do capitalismo monopolista, reproduzindo o sistema ideológico, independente do conteúdo da obra (NAPOLITANO, 2005, p. 28).



**Figura 21** - Uso da imagem dos Beatles em um produto comercial  
 Fonte: <http://www.rarebeatles.com/hairbrsh>. Acesso em 04/09/2018

Tais processos de comercialização influenciam de tal forma a obra artística, que lhes atribuem significados por vezes alheios à própria obra. Dentro desse sistema, veículos de comunicação de massa como rádio e televisão investem pesado em propagar determinados valores e comportamentos onde o consumidor é induzido a aceitá-los sem uma prévia análise crítica quanto a sua qualidade artística, buscando modelar o gosto e as atitudes dos indivíduos para que se aceite passivamente a produção dessa indústria.

A música popular, ao ser apropriada e comercializada pela indústria, manipula o gosto do ouvinte tendo como uma das conseqüências a perda da individualidade na crítica estética e a exclusão das possibilidades de liberdade de criação artística, condicionando—dentro de um espaço pré-determinado, influenciando negativamente as relações entre a arte e sua função na sociedade. As produções culturais destinadas ao grande público deslocam o prazer de apreciação da obra de arte pelo prazer momentâneo, no qual a música popular é enquadrada como artifício de entretenimento e não como apreciação estética.

## **CAPÍTULO II – BEATLES E SUA HISTÓRIA**

Não se pode questionar a influência dos Beatles na história da música popular urbana. Inseridos em um contexto global de conflitos políticos e sociais, tais como a Guerra Fria e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, junto a uma onda de descontentamento por parte da juventude expressa pelos movimentos da contracultura, a década de 1960 acabou por gerar mudanças de comportamento que atingiram a sociedade em geral, e a música dos Beatles refletiu essa era, como transcendeu, de modo que ainda hoje permanece atual para cada geração que a conhece.

Neste capítulo, delimito a trajetória dos Beatles em quatro fases que dividiram sua carreira de treze anos, tornando-se possível perceber as diferenças e nuances que caracterizaram cada uma dessas fases:

- 1) Primeira fase: data de 1957 a 1961, os anos iniciais de formação e definição do grupo, primeiras influências.
- 2) Segunda fase: entre 1962 a 1965, período observado como o auge do fenômeno da beatlemania, onde a exploração comercial da marca Beatles atingiu seus mais altos índices.
- 3) Terceira fase: de 1966 até 1968, é a fase em que a influência de outras formas musicais e culturais e o uso das drogas sintéticas como o LSD abrem as portas para o experimentalismo e o vanguardismo, dando a tônica na sua produção.
- 4) Quarta fase: os anos de 1969 e 1970, quando o abandono das características anteriores cede lugar à maturidade e à individualidade, resultando no fim do grupo.

Estas quatro fases da carreira dos Beatles mostram claramente as mudanças em sua música e em suas criações individuais. As mudanças estéticas e estilísticas ao longo de sua trajetória é o que manteve sua influência para além do período dos anos 60.

### **2.1 Primeira fase: Os anos de formação – 1957-1961**

Os acordes e o ritmo intenso do rock'n'roll chegaram à Inglaterra em meados dos anos 50 através do rádio e de discos trazidos dos Estados Unidos que desembarcavam primeiro



no porto de Liverpool, depois Londres e toda a Inglaterra. Isso resultou em um crescente interesse da juventude inglesa pelo novo ritmo que ecoava da América, tendo o rádio como o principal e mais popular propagador dessa música em solo britânico. Segundo escreve Spitz (2007),

Todo sábado e domingo à noite o serviço de língua inglesa da Rádio Luxembourg apresentava uma lista de músicas que trazia no bojo uma mistura de sucessos de rockabilly e rhythm and blues de Bill Halley, Fats Domino, Lavern Baker, Carl Perkins, The Platters e dezenas de outros astros americanos cujos petiscos picantes serviam para estimular a insípida dieta da música européia ocidental. Cada um dos três garotos que mais tarde se tornariam os Beatles sintonizavam o sinal cheio de estática da emissora, enquanto os prodígios DJs apresentavam os discos de rock'n'roll que estavam subindo nas paradas americanas (SPITZ, 2007, p. 34).

Davies (1968), descreve como era a assimilação da música popular pelos jovens ingleses dos anos 50:

A música popular, até meados da década de cinquenta, era, de alguma forma, uma coisa remota e não tinha conexão com a vida real. Toda ela vinha da América e era produzida por profissionais do show business, todos eles com lindos ternos, com lindos sorrisos, cantando lindas baladas, especialmente para as jovens que trabalhavam no comércio e jovens mães” (DAVIES, 1968, p. 34).

Na cidade portuária de Liverpool, jovens sintonizados nessas transmissões e pertencentes à classe operária estavam se juntando e formando seus conjuntos, conforme Muggiati,

Quando finalmente toda aquela música made in USA chegou embalada pelo rock'n'roll, rhythm and blues, calipso, doo-wop, rockabilly, country rock, motown, etc, a juventude inglesa já estava embarcando na grande aventura dos grupos musicais, para formar o som que depois ficaria conhecido como simplesmente rock (MUGGIATI, 1985, p.72).

Com poucas condições financeiras para adquirir guitarras, baixo e bateria, esses jovens optaram por utilizar e improvisar objetos domésticos perdidos em suas casas. Era a onda do *skiffle*, estilo musical nascido nos Estados Unidos que transita entre o folk, o country e o blues, caracterizado pelo uso de violões, uma seção rítmica com tábuas de lavar louça, uma corda amarrada a uma caixa de madeira rítmica e outros objetos domésticos improvisados. Segundo Hobsbawm, o público do *skiffle* e do *rock'n'roll* era totalmente adolescente ou sub-adolescente [...] tendia a ter entre dez e quinze anos de idade (HOBSBAWM, 1995, p. 83).



**Figura 22** – Grupo de skiffle britânico nos anos 50

Fonte: [www.newstatesman.com/skiffle-british](http://www.newstatesman.com/skiffle-british) - acesso em 28/03/2018

O *skiffle* alcançou grande popularidade transformando o panorama da música popular na Inglaterra nos anos 50, tornando-se uma febre entre os jovens britânicos da classe operária, inspirando-os a formarem seus próprios conjuntos em todo país, lançando as bases para o que viria a ser o rock britânico. Uma das razões por que o *skiffle* se tornou tão acessível e popular entre os adolescentes pode ser explicado pela simplicidade estrutural de sua canção, composta geralmente por duas estrofes, numa melodia repetitiva amparada por dois ou três acordes. Qualquer garoto poderia tocar, por exemplo, *Rock Island Line*, lançado pelas rádios britânicas em 1956 pelo cantor britânico Lonnie Donegan e alcançando grande sucesso.

Originalmente, esta música é um *blues rural* de autoria do *bluesman* norte-americano Leadbelly e gravada pelo próprio nos anos 1930, porém ganhou um novo significado com o cantor Lonnie Donegan, que a gravou com um ritmo mais intenso. Veio a ser conhecido como o início do *skiffle* na Inglaterra, e Donegan pode ser considerado como o mais importante músico britânico antes dos Beatles em termos de sucesso e influência que atingiu a música pop britânica.



**Figura 23** - Lonnie Donegan

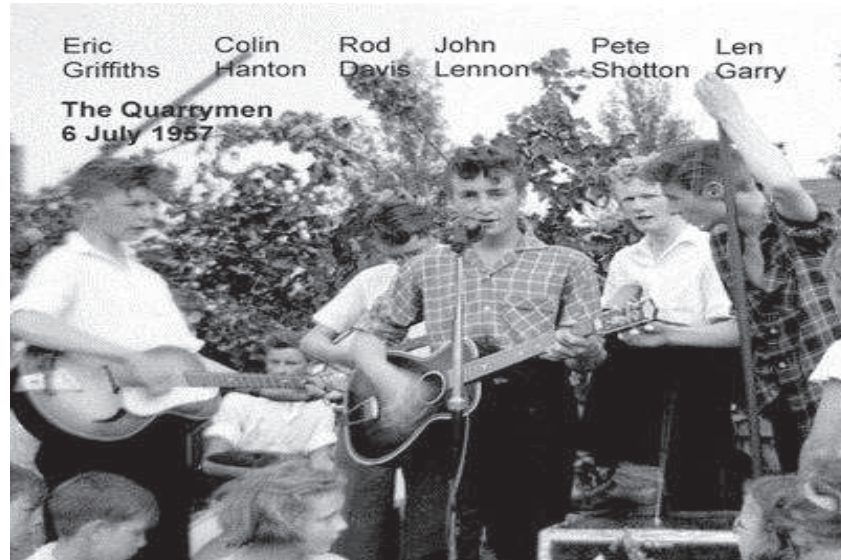
Fonte: <https://nypost.com> – Acesso em 03/07/2018

A partir de sucessos nas rádios inglesas de cantores locais como Lonnie Donegan, Cliff Richard & The Shadows e Tommy Steele, cada jovem britânico também teria seu conjunto de *skiffle*, e logo não tardariam a fazer sua transição para o rock. Entre os tantos adolescentes ingleses empolgados com essa onda, estavam John Lennon, Paul McCartney e George Harrison. É quando começa a história do grupo que iria mudar os rumos da música popular urbana.

Em 1957, ao agrupar alguns colegas na escola em que estudava, a Quarry Bank School, em Liverpool, John Lennon formou o *The Quarrymen Skiffle Group*<sup>12</sup>, um sexteto que inicialmente tinha como influência a base instrumental tradicional do *skiffle*: violões, banjo, baixo improvisado, tábua e bateria. Nesse período, o grupo se apresentava ocasionalmente em feiras e festas nos arredores de Liverpool.

---

<sup>12</sup> Segundo especulações, essa foto foi feita no dia em que John Lennon e Paul McCartney se conheceram: 06/07/1957.



**Figura 24** – John Lennon e The Quarrymen Skiffle Group - 195  
 Fonte: <http://www.scorpweb.co.uk/html/quarrymen.html>. Acesso em 19/01/2018

No mesmo ano de 1957, Lennon, então com 16 anos, conhece Paul McCartney, 15 anos, em uma apresentação do *Quarrymen* na Igreja de St Peter, em Liverpool, e passa a integrar o grupo. Posteriormente, em fevereiro de 1958, George Harrison, 15 anos, é levado por McCartney e ingressa como guitarrista solo.



**Figura 25** - Formação do Quarrymen Skiffle Group com Paul McCartney  
 Fonte: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br>

Com a entrada do baterista Pete Best e de Stuart Sutcliffe tocando baixo elétrico, passaram a se apresentar e construir sua reputação em pubs e clubes de Liverpool. No repertório do *Quarrymen* eram executados hits do *skiffle* e *rock and roll* dos anos 50, copiando e reproduzindo as mesmas canções de Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Carl Perkins e



Fats Domino.

Com as mudanças de integrantes que iam se sucedendo, o estilo do grupo também passou por mudanças, se afastando gradativamente do skiffle e adotando cada vez mais o rock'n'roll. A partir daí, o grupo passou por uma sucessão de nomes como *John and the Moondogs*, *Long John and the Beatles*<sup>13</sup> (com E) e *The Silver Beatles*, até chegarem ao nome definitivo: The Beatles, com A

Foi com esse nome que partiram em 1960 e 1961 para duas temporadas em Hamburgo, então Alemanha Ocidental, onde se apresentavam em uma boate de 7 a 8 horas por noite durante todos os dias da semana, tocando um repertório basicamente influenciado pelo rock americano dos anos 50. Estudiosos são praticamente unânimes em afirmar que esses dois períodos em Hamburgo foram de grande importância para o desenvolvimento de suas habilidades performáticas no palco.



**Figura 26** – Beatles em Hamburgo – 1960

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/56083957840976919>. Acesso em 19/01/2018

Entre as duas temporadas em Hamburgo, conhecem o empresário Brian Epstein, proprietário de uma loja de discos em Liverpool.

<sup>13</sup> Era comum os conjuntos de rock terem nome de seu *lead vocal* à frente dos demais integrantes, tais como Gerry and the Pacemakers, Bill Halley and his Comets, Cliff Richards and The Shadows, Rory Storm and The Hurricanes e etc.



**Figura 27** - Brian Epstein, primeiro empresário e descobridor dos Beatles  
 Fonte: <https://www.beatlesbible.com/1961/11/09/brian-epstein-meets-beatles>. Acesso em 26/07/2018

Epstein ficou sabendo da existência dos Beatles através de pedidos que seus clientes faziam de *My Bonnie*, canção que os Beatles gravaram em Hamburgo acompanhando o cantor britânico Tony Sheridan. Por curiosidade, Epstein foi buscar informações indo a um show do grupo no Cavern Club, uma casa de shows em Liverpool, onde fez o primeiro contato. Ao ser aceito como empresário, Epstein apresentou um plano de trabalho que envolvia desde a transformação visual do grupo – abandonando as jaquetas de couro pelos ternos - à adoção de um novo comportamento durante as apresentações<sup>14</sup>. Tornar-se um músico não requer apenas o aprendizado das habilidades técnicas do instrumento, mas também requer exigências e obrigações comportamentais durante o ato de se fazer música, considerando que a performance no palco pode ser desenvolvida e compreendida, como acrescenta Davies,

Brian ainda melhorou suas apresentações no palco, que até ali, não passavam de improvisos. “Ele dizia que a gente devia bolar um programa, tocando os nossos melhores números cada vez, e não apenas os que tínhamos vontade de tocar”, conta Pete Best. “Não adiantava nada ficar brincando e gozando as garotas da primeira fila quando havia setecentos ou oitocentos ouvintes que ficavam sem saber o que estava acontecendo. Ele nos fez passar a seguir estritamente um programa, evitando improvisações e confusão.” (DAVIES, 1968)

<sup>14</sup> Epstein aboliu algumas práticas comuns do grupo, ao proibir que fumassem e bebessem antes e durante as apresentações.

As imagens abaixo demonstram as mudanças de visual antes e depois de Brian Epstein:



**Figura 28** - Antes de Brian

**Figura 29** - Depois de Brian

Fonte: <http://blog.atomretro.com>. Acesso em 14/10/2017

Entre as estratégias de Brian para a promoção dos Beatles, destaca-se sua preocupação com o comportamento do grupo durante as apresentações e com o visual e estilo de roupas, trocando a roupagem das jaquetas de couro, roupas pesadas e escuras por serenos ternos, cabelos ligeiramente caídos e expressões de meninos comuns.

O trabalho promoção de Epstein não iria se restringir apenas a gerenciar contratos para shows e excursões. Era parte do seu plano conseguir contrato para a gravação de um disco, e saiu batendo em algumas portas, sem muito sucesso. Segundo o produtor dos Beatles George Martin,

Brian fizera todo o possível para dar o pontapé inicial na carreira fonográfica dos Beatles. A Decca rejeitara firmemente os Fab Four naquele ano, concluindo depois de uma audição que o som não era nem um pouco fabuloso. A Colúmbia e todos os outros selos que procurara com a demo dos Beatles os rejeitaram, sem sequer ter a delicadeza de ouvi-los” (MARTIN, 2017, p.44)

Depois de serem recusados pelas gravadoras procuradas, como relatado acima, Epstein consegue uma audição em Londres com o produtor George Martin, do pequeno selo Parlophone - agregado à poderosa EMI - que explorava o mercado de gravações de discos de comédia. Após a aprovação de Martin, a grupo conseguiu um contrato para a gravação de um compacto simples, em caráter experimental, do tipo “vamos ver o que acontece”, com duas composições de Lennon e McCartney: *Love Me Do* e *P.S. I Love You* (PARLOPHONE, 1963). Vale lembrar que não era comum nessa época compositores serem intérprete de suas própria



músicas.

*Love Me Do* é uma canção composta ainda quando ainda atuavam como *Quarrymen*, sendo uma das primeiras composições da parceria Lennon/McCartney. Com um ritmo mais lento, diferente do balanço agitado de outros rock's da época, possui uma harmonia que segue uma variante dos três acordes básicos do blues – I IV V - com melodia feita de duas frases numa letra simples, descrevendo um romance adolescente, um dos temas predominantes do grupo nessa fase.



**Figura 30** - Beatles na primeira sessão de gravação com George Martin  
Fonte: <https://vintageking.com> Acesso em 16/08/2018

O disco foi para o mercado em outubro de 1962, alcançando o 17º lugar nas paradas de sucesso, projetando-os para a cena musical inglesa e fixando a formação do grupo com a entrada do baterista Ringo Starr no lugar de Pete Best, por exigência do produtor George Martin. A partir desse momento, a vida dos músicos John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr nunca mais seria a mesma, dando início ao fenômeno da beatlemania.



**Figura 31** – Beatles em formação definitiva, agora com o baterista Ringo Starr - 1962  
 Fonte: <https://edition.cnn.com/showbiz/england-beatles> Acesso em 15/06/2017

## 2.2 Segunda fase: A beatlemania – 1962-1965

O período entre 1962 e 1965 é conhecido como o da ascensão dos Beatles no cenário musical inglês e mundial. Marcam essa fase:

- O desenvolvimento e a consolidação do processo de composição de Lennon/McCartney.
- A consolidação como fenômeno da cultura de massa a partir da entrada no mercado americano em 1964, com o apelo e a exploração comercial do mercado fonográfico, cinematográfico e dos meios de comunicação de massa como rádio, televisão, jornais e revistas, dando início à febre da beatlemania.



**Figura 32** - Beatlemania

Fonte: <https://futnroll.wordpress.com/o-inicio-da-beatlemania>. Acesso em 15/06/2017

Em 1963, cinco meses após o lançamento do primeiro compacto *Love Me Do/PS, I Love You*, os Beatles lançam seu álbum de estréia, *Please, Please Me* (EMI, 1963), contendo um total de quatorze músicas, sendo oito composições de Lennon e McCartney e seis de compositores americanos ligados ao *rhythm and blues*. Por ainda existir desconfiança da gravadora a esse investimento, esse disco foi produzido com prazo e orçamento reduzidos ao extremo, o que resultou na gravação de todo o álbum em um único dia, em apenas nove horas. Com esse álbum, os Beatles chegam ao primeiro lugar nas paradas de sucesso inglesas, ampliando sua popularidade e alcançando vendagens expressivas de discos, que se seguiram com o lançamento de *singles*<sup>15</sup> que se tornaram sucessos como *From Me To You* e *She's Love You*, projetando sua música e consolidando seu processo de composição, destacando-se a parceria entre Lennon e McCartney como uma lucrativa fonte criativa, o que interessou em muito a indústria fonográfica devido a crescente popularidade aumentada por seus seguidos êxitos nas paradas de sucesso britânicas, demonstrando seu grande potencial em causar impacto no público adolescente por meio de sua versão *yê-yê-yê*<sup>16</sup> do rock'n'roll, característica dessa fase de sua produção.

No final de 1963, e repetindo a mesma fórmula de *Please Please Me*, chega ao mercado o segundo álbum, *With the Beatles*, que logo seria o primeiro da carreira a ser lançado nos Estados Unidos. Tamanha popularidade chamou a atenção do público e mercado norte-americano, e em 1964 os Beatles desembarcam nos Estados Unidos. Ao se apresentarem no renomado programa de televisão *The Ed Sullivan Show* foi constatada uma audiência de 73 milhões de telespectadores e há relatos de que durante os 20 minutos de apresentação do quarteto, não foram registrados nenhum crime nos Estados Unidos.

---

<sup>15</sup> Single é o termo designado pela indústria fonográfica para se referir ao lançamento individual de uma canção viável comercialmente e separada de um álbum.

<sup>16</sup> A expressão *yê yê yê* é tirada do refrão de *She's Love You*.



**Figura 33** - The Ed Sullivan Show. Os Beatles e sua estreia na América - 1964  
 Fonte: <https://www.cbsnews.com/pictures/the-beatles>. Acesso em 21/06/2018

Não demorou para que fossem conhecidos no mundo todo, dando início a beatlemania, um novo fenômeno da música de massa.

Um dos aspectos mais marcantes para estabelecer uma identificação da imagem dos Beatles com o público nessa época foi o cinema. A produção do filme *A Hard Day's Night* (1964), título homônimo do terceiro álbum, o primeiro a ter somente composições de Lennon/McCartney, teve a direção de Richard Lester e como enredo a realidade do dia a dia dos Beatles como astros do rock e sua movimentada agenda, expressa na faixa título, que seria a marca registrada desses primeiros anos de sucesso.

*A Hard Day's Night* foi exibida em telas no mundo todo, abrindo um novo nível de intimidade entre os Beatles e seus fãs. Após esse trabalho, os Beatles entraram na adolescência artística, pois assim como o grupo obteve um crescimento performático adquirido na vida noturna em Hamburgo dois anos antes, também amadureceram como compositores e músicos.

Em 1965, também sob a direção de Richard Lester, foi lançado o segundo filme, *Help*. Em contraste com *A Hard Day's Night*, *Help* apresenta uma trama fictícia concentrada numa aventura envolvendo um anel que Ringo Starr não pode se livrar. O álbum com o mesmo nome lançado junto ao filme já começa a mostrar algumas mudanças um pouco fora do padrão do que vinham produzindo até então. A faixa título, *Help* (EMI, 1965), apesar de ser creditada à parceria Lennon/McCartney, é uma composição de Lennon, onde escreve um desabafo sobre a vida e os incômodos do sucesso e da fama. Também nesse disco, a influência acústica de Bob Dylan está presente em outra composição de Lennon, *You've Got To Hide Your Love Away*



(EMI, 1965). A aproximação com a sonoridade erudita surge com uma composição de McCartney e um grande sucesso, *Yesterday* (EMI, 1965), com arranjo com quarteto de cordas de George Martin.

Entre os anos de 1964-65, os Beatles lançaram três álbuns: *Beatles for Sale* (EMI, 1964), *Help* (EMI, 1965) e *Rubber Soul* (EMI, 1965). Esses álbuns juntos possuem dois tipos básicos de música: aquelas que refletem o estágio anterior do grupo, onde o rock era predominante e outra que rompe com seu passado e traça novos caminhos artísticos explorando diferentes possibilidades musicais. Essa é a característica da terceira fase.

### 2.3 Terceira fase: o experimentalismo – 1966-1968

De 1962 a 1966, os Beatles fizeram turnês e shows a níveis de grandes concertos, com um público médio estimado de 35 a 40 mil pessoas em cada show. Em quatro anos de uma carreira agitada, haviam conquistado tudo o que a grande maioria dos músicos sonham em conquistar: fama e fortuna. Mesmo assim, suas duas principais preocupações nesse momento eram quanto à qualidade de suas performances ao vivo e a real possibilidade de não conseguir reproduzir no palco os arranjos cada vez mais sofisticados apresentados nos últimos dois álbuns.

A vida dos quatro músicos durante uma turnê era muito problemática. Além do tumulto e assédio sem limites de fãs e imprensa por todos os lugares em que se apresentavam, eram comuns incidentes causados pela falta de estrutura e segurança a que eram submetidos. O histerismo do público adolescente que lotava os shows tinha reflexos na qualidade das performances ao vivo, onde segundo o produtor dos Beatles, George Martin (2017),

Eles mesmos tinham certeza de que aquela sequência de concertos diários, em ambientes ensurdecedores, estava afetando sua musicalidade. Estavam ficando cada vez mais deprimidos com isso (MARTIN, 2017, p.23).

Davies (1968) chega a relatar um depoimento de George Harrison sobre as turnês e esta perda da qualidade musical:

Cada dia era uma platéia diferente, mas continuávamos a fazer a mesmas coisas. Não havia o mínimo de prazer naquilo. Ninguém conseguia ouvir nada. Era só uma grande confusão. Pioramos como músicos, tocando aquelas drogas todos os dias. Aquela história toda não tinha graça nenhuma” (HARRISON *apud* DAVIES, 1968, p. 353).

Cansados e em meio a polêmicas, entre elas a declaração de Lennon de que os

Beatles eram mais populares que Jesus Cristo<sup>17</sup>, e num momento em que o sucesso no mercado pop era medido de acordo com a venda e quantidade se sobrepondo à qualidade, os Beatles decidem parar definitivamente com as turnês, sem ter a mínima idéia do que fazer dali para a frente. Para Davies,

De algum modo, foi um ato de coragem, abandonar os palcos no auge da carreira. Pouca gente no show business despediu-se do palco em tais condições. Muitos, frequentemente, confessam a pretensão de abandonar o público antes que ele o abandone” (DAVIES, 1968, p. 354).

Martin (2017) relata sobre a agenda intensa que o empresário Brian Epstein impunha aos Beatles:

Ofertas de apresentações chegavam voando, cada dia, de todos os cantos do mundo. Brian continuava aceitando compromissos futuros sem perceber que os rapazes estavam sob muita pressão. Ele adorava o corre-corre dos negócios, a bagunça de datas e países, o gostinho do poder. Empresariar os Beatles o tornara importante e respeitado por todos [...] Sem nenhum aviso, entretanto, eles estavam largando o palco [...]. Simplesmente diziam “não” para os compromissos que ele lhes propunha. [...] Pelo que se sabia naquele tempo, aquilo representava verdadeiro suicídio comercial. Muitos grupos da época não gravavam nada, viviam de um sucesso conseguido apenas nos shows (MARTIN, 2017, p.19).

Após um período de férias em que puderam se dedicar individualmente a outras atividades, o quarteto retorna ao trabalho se dedicando exclusivamente às gravações em estúdio, não mais para produzirem *hits*, mas para experimentações sonoras e a exploração ao máximo da criatividade e dos recursos da eletrônica. Suas composições e arranjos sofrem mudanças por influência de diversas correntes musicais, como a música oriental indiana e as experiências da música concreta e abstrata.

O álbum *Rubber Soul* (EMI,1965), gravado e lançado ainda durante o período das turnês, já apontava para essas mudanças nos rumos musicais do grupo, alterando a paisagem do rock e anunciando o início de uma nova fase na carreira, consolidando sua passagem da fase comercial para uma música mais elaborada e complexa. Nesse álbum, o emprego da cítara<sup>18</sup> em *Norwegian Wood* (EMI, 1965), e as influências da linguagem poética e contestadora de Bob Dylan evidenciam um amadurecimento e uma busca por uma nova música que se mostraria a

---

<sup>17</sup>Numa entrevista, John Lennon declarou que o “cristianismo passará e desaparecerá. O tempo vai provar isso. Hoje somos mais populares do que Jesus Cristo. Não sei qual dos dois desaparecerá primeiro, o rock ou o cristianismo” (MUGGIATI, 1997, p. 86).

<sup>18</sup> Instrumento de cordas indiano trazido por George Harrison para o contexto da música popular em sua recente descoberta da música e espiritualidade indiana

partir do próximo álbum, *Revolver* (EMI, 1966). Isso pode ser percebido através da utilização de instrumentos até então nunca utilizados no contexto da música pop, como além da já citada cítara, foram utilizados o cravo e um quarteto de cordas<sup>19</sup>, junto as referências às suas experiências com as drogas alucinógenas como o LSD. Chama a atenção a última faixa desse álbum, onde a experimentação já começa a se delinear e já apresentando as mudanças estéticas radicais que estavam em curso. Chamada inicialmente de “*Mark One*”, a canção *Tomorrow Never Knows* (EMI, 1966) trata-se de uma canção inovadora, em termos de romper as estruturas comuns tanto melódicas e harmônicas quanto em seu arranjo e sua letra. Apoiada por um único acorde de Dó maior, foi escrita por Lennon com letra inspirada no “*Livro Tibetano dos Mortos*”, de Timothy Leary. Essa canção foi composta e gravada num momento em que os Beatles estavam pesquisando nos estúdio colagens de sons feitas a partir de fitas de várias gravações que eram misturadas aleatoriamente e emendadas uma a uma. Outro efeito desenvolvido nessa canção foi a modificação no timbre da voz natural de Lennon. O resultado gerou uma das canções mais psicodélicas e revolucionárias dos anos 60.

Como uma figura importante nesse processo de imersão numa música de experimental, o produtor George Martin teve uma participação fundamental.



**Figura 34** - O produtor George Martin com os Beatles no estúdio  
 Fonte: <https://www.updateordie.com>. Acesso em: 16/08/2018

No currículo de Martin antes de trabalhar com os Beatles, constam suas produções com música clássica e discos de comédia, e os Beatles se beneficiaram de seus conhecimentos e habilidades técnicas de estúdio e na organização de novos arranjos, exemplificado no arranjo de cordas de *Yesterday* (1965) e *Eleanor Rigby* (1966). Heylin (2007) sugere que a atuação de Martin era de intérprete das exigentes idéias experimentais do quarteto,

<sup>19</sup> Os Beatles utilizaram pela primeira vez um quarteto de cordas em 1965, com a canção *Yesterday* (HELP, EMI, 1965)



colocando em prática toda a gama sonora que os Beatles imaginavam:

Cada vez mais, a função de Martin era descobrir como concretizar o que muitas vezes não passava de idéias abstratas de John ou Paul (ou George). E tendo ouvido sons que saíam de estúdios americanos de oito canais, os rapazes consideravam bastante razoável exigir o impossível (HEYLIN, 2007, p. 62).

As sofisticadas técnicas de composição e gravação experimental iniciadas em *Rubber Soul* e *Revolver* ajudaram a estabelecer o álbum de rock como uma forma conceitual de arte e já prenunciavam seu ponto alto com o próximo álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967).

Os Beatles diziam adeus às canções de amor adolescentes e entravam num universo de emoções e relações bem mais complexas (MUGGIATI, 1997, p. 78). Sobre esse período de mudanças, Muggiati cita Mark Lewisohn,

Foi um período de transição, com uma importante mudança de atitude à medida que os Beatles eram mais sufocados pela adulação em torno deles, começavam a se concentrar em agradar a si mesmos, em vez de agradar ao público. O resultado mais óbvio dessa mudança de curso foi um significativo salto para a frente em seus sempre inovadores discos...”(LEWISOHN *apud* MUGGIATI, 1997, p.70).

Os Beatles perceberam a importância de se posicionarem na vanguarda artística do rock num momento em que a renovação da arte contemporânea pela arte pop estava em ebulição. Essa tomada de posicionamento e liberdade criativa veio definitivamente com *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967), considerado pela crítica como o mais importante disco de rock de todos os tempos, um divisor de águas na música popular. Para Heylin, com *Sgt Pepper's*, os Beatles se reinventaram como artistas sérios após quatro anos à mercê das adolescentes (HEYLIN, 2007, p.7).

Com uma linguagem avançada para a época, aderindo a novos elementos até então distantes dos parâmetros estabelecidos pela indústria fonográfica, *Sgt Pepper's* tornou-se um marco do experimentalismo no rock e no pop, trazendo uma nova concepção ao unir elementos de diversas correntes musicais a métodos inovadores no uso dos recursos de estúdio com novas texturas sonoras, fazendo experiências inéditas como a criação de efeitos na voz, solos invertidos eletronicamente e orquestrações com uso diferenciado. Esse álbum também marca a primeira vez que as letras são impressas na contra capa de um disco. Na definição de Martin,

Sgt Pepper foi, para resumir, todas as coisas para todas as pessoas. O mundo olhou para ele e viu o que quis. Como toda boa música pop, o disco refletiu sua gente e seu tempo (MARTIN, 2017, p. 16)



**Figura 35** - Capa do icônico album Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band  
 Fonte: <https://www.billboard.com>. Acesso em 16/08/2018

Para Heylin, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* validou o rock como um gênero livre e à parte do pop (HEYLIN, 2007, p.8). Já Fenerick (2006), afirma que esse álbum comporta uma síntese das possibilidades criativas geradas pela relação entre tecnologia e arte (FENERICK, 2006, p. 3).

Os elementos apresentados como uma música de vanguarda nesta expansão musical apresentavam-se em novas experiências sonoras que puderam se desenvolver plenamente dentro dos estúdios, ampliando para a música popular as mais variadas possibilidades estéticas e resultando em um material sonoro moderno e experimental que rompia com os limites da fórmula estrutural da canção pop dominante no período.

Esse álbum também marca a primeira vez que as letras são impressas na contra capa de um disco. Na definição de Martin,

Sgt Pepper foi, para resumir, todas as coisas para todas as pessoas. O mundo olhou para ele e viu o que quis. Como toda boa música pop, o disco refletiu sua gente e seu tempo (MARTIN, 2017, p. 16)

Outro fator com muita influência que combinou novas experiências sonoras com idéias abstratas foi a psicodelia, que atingiu não só o rock como as artes em geral. A influência da psicodelia alterou a obra de arte, o cinema e a música dessa época. Vários artistas usaram ou experimentaram com frequência drogas como a *cannabis* e o LSD para abrir caminhos novos e criativos para suas obras, lançando trabalhos que mudaram a história da música popular, ao apresentar uma nova perspectiva estética em trabalhos como *Revolver* (EMI,

1966), dos Beatles, *Blonde on Blonde* (COLUMBIA, 1966), de Bob Dylan, *Velvet Underground and Nico* (VELVET, 1967), do Velvet Underground, *Pet Sounds* (CAPITOL, 1966), dos Beach Boys e no ano seguinte, *The Pipers At Gates of Dawn* (EMI, 1967), do estreante Pink Floyd.

O uso livre de drogas alucinógenas para a expansão dos sentidos e da criatividade era defendido não só por artistas, mas também por estudiosos como o neurocientista, psicólogo e professor da Universidade de Harvard, Timothy Leary (1920-1996), que defendia os benefícios do LSD como a base para o progresso humano. Leary iniciou suas pesquisas no início dos anos 1960 sobre o que algumas substâncias químicas, como o LSD, podiam fazer com o cérebro humano e como podiam ajudar a criar novas realidades, benefícios terapêuticos e descobertas espirituais. Musicalmente, as características psicodélicas estão na inclusão de elementos sonoros extraídos de colagens de sons, ruídos, falas desconexas, assimetria das frases musicais com liberdade para a improvisação na estrutura rítmica e melódica, e letras sobre momentos psicológicos e filosóficos.

Desde os tempos em que eram músicos desconhecidos em busca de espaço no universo do rock, os Beatles já haviam estabelecido sua ligação com as drogas, mesmo que ocasionalmente. Entre 1960 e 1961, em suas duas temporadas em Hamburgo no início da carreira, eles já se utilizavam do estimulante sintético *Benzedrina* como recurso para manterem-se acordados durante os longos shows diários que faziam.

Em 1964, conhecem Bob Dylan e este os apresentou à *cannabis*, influenciando significativamente sua música. Numa noite em 1965, sem que soubessem, Lennon e Harrison experimentavam pela primeira vez o LSD por intermédio de um amigo, pouco depois foi a vez de McCartney e Starr. Para Harrison, segundo Davies,

Era como se eu nunca tivesse saboreado, falado, visto, pensado, ou escutado devidamente antes”, diz George. “Pela primeira vez eu estava inconsciente.” (DAVIES, 1968, p. 376).

O uso do LSD causou um efeito profundo em seus comportamentos, composições e gravações, iniciando sua fase psicodélica experimental, que os colocava frente a frente com a música concreta e de vanguarda de Karlheinz Stockhausen, compositor alemão reconhecido pelo seu trabalho com música eletrônica e sons elaborados eletronicamente que sugerem um estilo musical de criação livre.

## 2.4 Quarta fase: Maturidade e individualidade – 1969-1970

O período entre 1968 e 1970 é conhecido como o período da maturidade e início da desintegração dos Beatles. Alguns acontecimentos são apontados como as causas para o desgaste como um grupo unido em torno de suas idéias.

Alguns meses após o lançamento do álbum *Sgt Pepper's*, os Beatles descobrem a meditação transcendental através do guru indiano Maharishi Mahesh Yogi (1918-2008), que segundo Spitz, colocou em prática sua adaptação livre do *Baghavad Gita*<sup>20</sup>, popularizando ensinamentos religiosos indianos tradicionais (SPITZ, 2007, p. 701), e em sua companhia partem para um retiro espiritual na Índia, que se encerrou após receberem a notícia da morte do empresário Brian Epstein por uma overdose acidental, dando início a desentendimentos sobre a forma de gerência dos negócios do grupo e quem poderia assumir tal função.

John admitiu sentir medo em relação à habilidade dos Beatles de continuar funcionando, de permanecer juntos como grupo, sem o instinto e a delicadeza de Brian. Na verdade, assim que soube de sua morte, John pensou: estamos fodidos (SPITZ, 2007, p. 712).

Outro fator de discórdia foi a entrada da artista plástica japonesa Yoko Ono (1933 -) no ambiente de trabalho do quarteto, que até então trabalhava de forma isolada no estúdio, sendo restrito apenas aos quatro músicos e ao produtor George Martin, além do apoio técnico de não mais que dois auxiliares. Yoko Ono, em alguma medida, acirrou a disputa e as brigas entre os membros dos Beatles (FENERICK & MARQUIONE, 2015, p. 28) As tensões entre os Beatles começavam a surgir. Os trabalhos em grupo passaram a ser difíceis com os desentendimentos internos, a ponto de Lennon, McCartney e Harrison gravarem em dias e estúdios separados. Nesse ambiente, iniciam as gravações do que pode ter sido o primeiro álbum duplo da história do rock: *The The Beatles* (EMI, 1968), conhecido no Brasil como o *Álbum Branco*. Para Fenerick e Marquione (2015), o *Álbum Branco* dos Beatles pode ser entendido, simultânea e paradoxalmente, como um desdobramento e uma negação do trabalho anterior do grupo inglês, o álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967 (FENERICK & MARQUIONE, 2015, p.23). As composições desse álbum refletem uma gama de estilos, tornando esse trabalho complexo e abrangente. A maior parte das músicas começaram a ser pensadas e escritas quando ainda estavam em seu retiro espiritual na Índia. Porém, o resultado final mostra um conjunto de músicas individuais, que evidencia um grupo totalmente em

---

<sup>20</sup> Texto religioso indiano.

desacordo, inclusive com a decisão de Ringo Starr de sair do grupo, decisão esta que foi revista algum tempo depois ocasionando sua volta às sessões de gravação. Mesmo com todos os problemas o álbum foi finalizado, contendo trinta canções e tornando-se um sucesso pela crítica. Várias são as canções de destaque, mas chama a atenção a audaciosa “*Revolution #9*”, um trabalho experimental e de vanguarda, trabalhada com colagens de sons inspiradas na música concreta, e totalmente desfocada do álbum. Outro aspecto dessa canção é a presença de Yoko Ono como co-autora, uma parceria inédita e inusitada na obra dos Beatles, cujas composições se restringiam aos integrantes do grupo.

No ano seguinte, 1969, produzem *Let It Be*, o penúltimo álbum gravado e último a ser lançado pelos Beatles. A concepção desse álbum seria inteiramente diferente dos álbuns antecessores. A idéia seria um documentário mostrando na prática o processo de criação e gravação de um álbum dos Beatles. O projeto já estava sendo realizado quando os conflitos iniciados durante a gravação do álbum anterior, “*The Beatles*” continuaram. Essa situação fez com que o projeto parasse na metade. O material filmado foi aproveitado para ser lançado como filme-documentário, tornando-se a última incursão dos Beatles no cinema. Durante o período de edição do filme, os Beatles gravaram e lançaram o álbum *Abbey Road*, sendo este o último álbum gravado pelo quarteto.

### CAPÍTULO III – OS BEATLES E A VANGUARDA NO ROCK

O rock é frequentemente citado como um gênero híbrido. Um dos principais elementos que forjaram sua configuração, o *blues*, já trazia uma fusão cultural entre os cantos africanos adaptados ao uso da forma e estrutura dos acordes da tradição musical européia. Nos anos 50, no encontro entre o *country* branco e o *rhythm & blues* negro, o rock passou a ser definido por seu ritmo e energia, mas à medida que uma nova geração o adotava, começaram por abandonar suas características iniciais ampliando seus limites para além de seu sentido original. Como resultado, sua ampliação produziu novos estilos e variações que se afastavam da fórmula tradicional da canção comercial. Todas essas tentativas foram importantes para a ampliação das relações entre o pop e outras influências culturais e musicais.

Embora grande parte dos grupos de rock ligados ao *mainstream* dos anos 60 estarem lançando trabalhos com a fórmula padrão de canção com estrutura harmônica simplificada em três ou quatro acordes, numa base instrumental clássica de guitarras, baixo, bateria e eventualmente um teclado, nesse período os Beatles estavam se aperfeiçoando musicalmente, tornando-se um dos artistas pioneiros da vanguarda no rock, explorando novas sonoridades e inserindo comentários sociais do seu tempo de uma forma mais aberta e compreensiva. Esse foi o momento em que, segundo Spitz, o ato de gravar deixava de ser somente uma forma de difundir suas canções, passava a ser também uma forma de criá-las (SPITZ, 2007 p. 595). Para Teixeira Coelho (2000),

Foi um momento singular na cultura contemporânea, o momento em que começou a esfumar-se, pela primeira vez e em grande escala os limites entre a cultura erudita e a cultura de massa, abrindo amplo espaço para a nova cultura pop [...] mas pop no sentido de mosaico, de recíproca infiltração de estilos antes distintos, de dialética entre opostos (COELHO, 2000, p. 42).

Os elementos apresentados nesta expansão musical como uma música popular de vanguarda apresentavam-se em novas texturas musicais que puderam se desenvolver plenamente dentro dos estúdios, ampliando para as mais variadas possibilidades estéticas e resultando em um material sonoro moderno e experimental que rompia com os limites da fórmula estrutural da canção pop dominante no mercado.

Em seu sentido original, vanguarda significa a parte de uma força militar que marcha à frente do corpo principal. No conceito de Zygmunt Bauman (1998, p.121), *avant-garde*, ou vanguarda, significa posto avançado, a primeira fileira de um exército em movimento, que permanece adiante com o fim de preparar terreno para o restante do exército. Assim,



segundo Bauman, a guarda é considerada “avançada” na suposição de que “os restantes lhe seguirão o exemplo[...]”. Para a música popular, o conceito de Bauman pode fazer alusão ao avanço de um gênero artístico. Nesse sentido, a vanguarda é algo novo que foge à tendência musical dominante e pode apresentar as bases para um desenvolvimento no futuro.

No entanto, é a partir do trabalho de músicos do universo do rock envolvidos com novos experimentos, centrados em estúdio e em novas sonoridades, que o rock começa a ampliar sua forma, assumindo essa postura de vanguarda. Entende-se que esses músicos, ao buscar uma nova estética livre da estética tradicional, se lançaram em busca de uma nova música, tal qual na comparação de Bauman sobre as artes e os artistas como tropas avançadas do progresso:

Agiram em nome da modernidade, por sua inspiração e permissão. Exatamente como a própria modernidade, só que talvez ainda mais, eles viveram na linha de frente; exatamente como a modernidade como um todo[...] acreditavam que o único uso da tradição é que se sabe com o que se tem de romper, e as fronteiras estão ali para serem violadas (BAUMAN, 1998, p. 123-24)

Os Beatles não seriam os únicos empenhados nessas transformações, mas ao se considerar sua enorme popularidade e as novas tecnologias em equipamentos sonoros que passaram a fazer uso, acabaram por fazer com que se tornassem os precursores dessa nova música. Na época em que *Sgt Pepper's* chegava ao mercado, Jimmy Hendrix surgia com *Are you Experienced?* (1967), contribuindo para o surgimento do rock psicodélico, com grupos na mesma linha como Frank Zappa, Velvet Underground, Grateful Dead, Jefferson Airplane, além dos Beach Boys, que vieram do chamado *surf rock*, e Pink Floyd, com *The Piper at the Gates of Dawn*, que inauguraria o rock progressivo, que se desenvolveria e alcançaria adeptos nos anos 70.

Mas, os Beatles estavam operando na linha de frente ao abrirem os ouvidos ocidentais para novas referências culturais, como na canção *Norwegian Wood* (EMI, 1965) - composta por Lennon com uma pequena participação de McCartney – que apresenta a cítara, que até então não constava no dicionário da música pop da época, e sua utilização se mostra como um exemplo de apropriação cultural e o conseqüente uso da sonoridade hindu no âmbito do rock. Segundo Chartier, a noção de apropriação se prende com práticas diferenciadas com utilizações contrastadas, e põe em relevo a pluralidade dos modos de emprego e a diversidade de leituras (CHARTIER, 2002, p. 26). A análise de Chartier se baseia a partir de três noções que podem ser percebidas nessa nova vertente do rock: representação, prática e apropriação.

A representação é o instrumento de conhecimento imediato, que faz ver um objeto

ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de figurar como ele é (CHARTIER, 2002, p.20).

A caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação (*Ibidem*, p. 28)

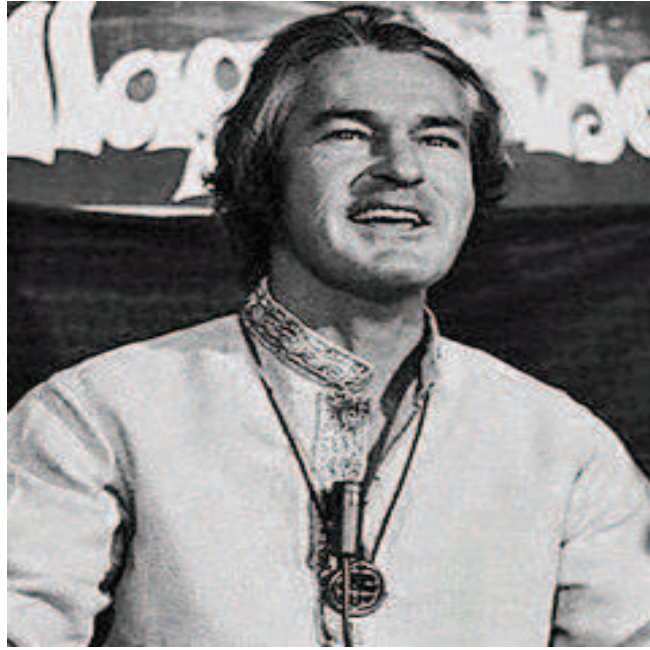
Através da análise auditiva dos álbuns dos Beatles a partir de *Rubber Soul*<sup>21</sup>, lançado no final de 1965, torna-se possível identificar três características que se encaixam nessa tríade conceitual de Chartier e que permearam a música dos Beatles no período entre 1966 a 1968: a música psicodélica, a música oriental indiana e a música eletrônica. Adotando essas características, os Beatles pretendiam romper barreiras ao extrapolar a consagrada instrumentação e forma que definia o rock. Ao *chutar o balde* - recusa em manter a mesma fórmula de canção que os popularizou - os Beatles trouxeram esses elementos até então distantes da música popular para o universo do pop. A entrada nesse novo caminho de possibilidades musicais os colocava em sintonia com um rock de vanguarda que estava emergindo e se configurando através do experimentalismo dos estúdios aliados ao uso de drogas sintéticas.

A música psicodélica não estava à parte no cenário cultural. Enquanto a contracultura criticava as estruturas sociais e conservadoras, sua expressão musical era a experimentação dos efeitos da psicodelia, onde é possível uma utopia social leve e descarregada da vida moderna e urbana. A fixação pelas drogas era o movimento pela quebra do racionalismo capitalista, juntamente a rejeição de suas normas rígidas

A psicodelia estava associada à contracultura e ao uso de drogas alucinógenas, criadas com a intenção de aguçar a experiência de ouvintes que estavam usando o LSD ou outras substâncias que alteram a mente. Propagada no início da década de 1960 pelo professor da Universidade de Harvard e psicólogo Timothy Leary (1920-1996) ao iniciar suas pesquisas sobre o que certas substâncias químicas, como o LSD, podiam fazer com o cérebro humano e como poderiam ajudar a criar novas realidades, benefícios terapêuticos e iluminação espiritual. Leary defendia os benefícios do LSD como a base para o progresso humano e teve grande aceitação influenciando músicos, artistas plásticos e jovens que queriam alcançar o *nirvana*, ou seja, um estado de libertação a ser atingido pelo ser humano em sua busca espiritual.

---

<sup>21</sup> Na sequência: Revolver (EMI, 1966), Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (EMI, 1967) e The Beatles (EMI, 1968).



**Figura 36-** Timothy Leary  
Fonte: <https://mubi.com/cast/timothy-leary>

A influência psicodélica esteve presente em experiências na música, cinema, moda e artes visuais, onde a estética era fundamental para mostrar o que se via em meio às alucinações psíquicas causadas pelo LSD. Como características, a arte psicodélica apresentava formas diferentes com distorção de imagens e de cores.



**Figura 37 -** Arte psicodélica  
Fonte: <https://www.taringa.net> Acesso em 16/08/2018

Musicalmente, suas características vem da inclusão de elementos sonoros não tradicionais, como ruídos, falas desconexas, assimetria das frases musicais, com liberdade para a estrutura rítmica e melódica, e letras que relatam momentos psicológicos profundos.

A música psicodélica não estava à parte no cenário cultural. Enquanto a contracultura criticava as estruturas sociais e conservadoras, sua expressão musical era a experimentação dos efeitos da psicodelia, onde é possível uma utopia social leve e descarregada da vida moderna e urbana. A fixação pelas drogas era o movimento pela quebra do racionalismo capitalista, juntamente a rejeição de suas normas rígidas

A canção de Lennon, *Lucy in the Sky With Diamonds* (EMI, 1967) reflete uma experiência multisensorial da psicodelia. Criada a partir de um desenho de seu filho, Julian Lennon, então com 5 anos, retratava uma colega de escola, Lucy O'Donnell. Lennon teve a idéia da composição a partir de seu desenho e título. Após o lançamento, várias foram as interpretações que se seguiram acerca da composição. Lennon foi acusado de fazer apologia ao uso do LSD, tanto pela letra surrealista, em que poderia estar descrevendo uma viagem alucinógena, quanto pelas iniciais do título da canção, onde Lucy Sky Diamond poderia ser LSD.



**Figura 38** -Desenho de Julian Lennon que inspirou Lucy in the Sky with Diamond  
Fonte: <https://akarealmusic.wordpress.com>. Acesso em 16/08/2018

Outra nova característica adotada na música dos Beatles vem da influência, incorporação e popularização de elementos orientais indianos no universo da música pop.



Quando os Beatles lançaram o álbum *Rubber Soul*, em 1965, tanto a crítica quanto os seguidores do quarteto inglês foram pegos de surpresa com a faixa *Norwegian Wood* (EMI, 1965), onde de forma inovadora trazia na introdução um solo da cítara, e o impacto causado por esse novo elemento musical na música popular ocidental iniciou uma série de experimentos no universo pop. No álbum seguinte, *Revolver* (EMI, 1966), Harrison apresenta uma música composta e executada totalmente com instrumentos indianos: *Love You To*. Outra contribuição de Harrison, *Within You Without You*, lançado em 1967 no álbum *Sgt Pepper's*, foi mais complexa que as anteriores, com a execução de instrumentos indianos junto a um conjunto de cordas da orquestra ocidental. Apesar dessa influência indiana ser creditada apenas a George Harrison, Lennon também se utilizou dessa música em algumas composições que incluem *Tomorrow Never Knows*, *Strawberry fields forever* e *Lucy in the Sky whith Diamond*, todas lançadas no biênio 1966-67.



**Figura 39** - Os Beatles conhecem a música indiana  
 Fonte: <http://www.musiqxxl.fr/revolver-the-beatles>

Elevando o rock a um nível de arte refletida no contexto cultural do seu tempo, os Beatles assumem uma postura de vanguarda ao se utilizarem de recursos eletrônicos como *tape loops*<sup>22</sup>, colagens de sons, aceleração da voz e inversão de solos de guitarra. Essas técnicas utilizadas para criar esses mundos sonoros foram desenvolvidas anos antes por compositores como Stockhausen.

<sup>22</sup> *Tape Loops* são trechos gravados em uma fita magnética usados para criar padrões musicais repetitivos ou camadas densas em um som. Esse recurso foi muitas vezes usado nas próximas composições do quarteto.



**Figura 40** – K. Stockhausen  
 Fonte: <https://allevents.in/great%20falls/cassiopeia>

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compositor alemão reconhecido pelo seu trabalho de vanguarda em música eletrônica, ajudou a moldar uma nova compreensão do som através de sons elaborados eletronicamente que levaram o rock a novas formas estéticas. A música de Stockhausen encontrou ouvidos no mundo subterrâneo do rock, sendo considerado por vários músicos como uma figura importante para seu desenvolvimento num momento em que alguns grupos já estavam explorando as possibilidades dos estúdios. Lennon usaria a influência de Stockhausen como base para *Revolution # 9*, no álbum *The Beatles* (EMI, 1968).

Essa vertente experimental também causou grande influência e era protagonizada no rock por nomes como Beach Boys e Pink Floyd, focando sua produção nas técnicas de estúdio com arranjos inventivos e complexos. Todas essas mudanças incorporavam maneiras diferentes de se usar a música, seja politizando-a, seja para uma narrativa de caos e rebelião ou para novas experiências sonoras com novos elementos trazidos de outras influências. Sua convergência produziu um gênero de música que refletiu o espírito do seu tempo: a situação de tensão global que se manteve desde o fim da II Guerra Mundial com a Guerra Fria, e as mobilizações e protestos políticos e sociais criaram um ambiente para uma revolução cultural e comportamental que acabaria por influenciar os rumos da música popular. Ao fazer uma alusão de como o pensamento artístico desse período eram por mudanças e buscas por inovações, os Beatles e os já citados Bob Dylan, Beach Boys e Pink Floyd começaram a testar os limites do que a música popular poderia fazer. Como exemplo, os crescendos orquestrais e os ruídos em *A Day in the Life* (EMI, 1967) foram influenciados pelo crescente envolvimento de Paul McCartney com a cena noturna underground londrina, onde segundo Heylin (2007),



ele saía todas as noites e absorvia coisas – tudo, desde cantores de *night club* ao material vanguardista [...] e tal processo educativo revolucionou muitos dos conceitos de McCartney sobre som e imagem (HEYLIN, 2007, p. 19).

Nessas incursões, McCartney assistiu a uma palestra do compositor vanguardista Luciano Bério (1925-2003) e uma performance de Stockhausen em Londres em meados da década de 60.

Outra influência importante sentida na obra dos Beatles em relação às suas letras é a do compositor norte-americano Bob Dylan (1941-). Dylan abriu para a música popular um leque temático mais amplo com um uso mais ousado e imaginativo do jogo de palavras, ao introduzir uma mensagem poética sócio-política dentro do cenário do rock e do pop. Um dos artistas mais influentes da música popular americana no século XX, foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 2016, justificado na declaração da secretária-geral da Academia Sueca, Sara Danius, ao anunciar a outorga do prêmio a Dylan “por ter criado uma nova expressão poética dentro da grande tradição norte americana da música”. Sua obra se expandiu em muitos gêneros ao longo de sua carreira, indo do folk ao rock eletrificado, apresentando estilos como música de protesto (*Blowind in the Wind*), viagens surrealistas (*Mr Tamborine Man*), ou músicas espirituais, como *Knockin’ on Heavens’s Door*. Dylan iniciou sua carreira como cantor folk, gravando seu primeiro álbum – *Bob Dylan* - em 1962 pela Colúmbia, mas foi no ano seguinte, com *Freewheelin’ Bob Dylan* (Columbia, 1963) que começou a escrever e gravar suas próprias canções com um viés de protesto. Destaca-se nesse álbum a canção *Blowind in the Wind*, uma de suas composições mais conhecidas, onde sua letra traz uma série de perguntas retóricas sobre guerra, liberdade, direito e paz. Essa canção tornou-se uma espécie de hino dos movimentos de direitos civis e movimentos contra a guerra do Vietnã. Sua música se caracterizam por um poética surrealista associada à música popular. Considerando que sua participação na psicodelia não tenha sido declaradamente como integrante desse movimento, sua música soava revolucionária e inspirou diversos artistas, entre eles, os Beatles O encontro entre Dylan e os Beatles ocorreu em Nova York em 1964, e essa conexão tornou-se uma das dinâmicas centrais do rock na segunda metade da década de 60.



**Figura 41** - Bob Dylan com os Beatles

Fonte: <https://br.pinterest.com>. Acesso em 18/06/2018

Os efeitos da obra Dylan sobre os Beatles foi o de indicar caminhos que os libertariam das convenções da música pop, resultando no uso de instrumentos acústicos em suas gravações e uma maior preocupação com suas letras e composições, inspirando o grupo britânico a usar sua popularidade para abordar os problemas e eventos que afetavam sua geração, distanciando-os do entusiasmo juvenil presentes até então em sua obra. Spitz afirma que o afastamento das formas mais simples do pop, cultivadas pelos Beatles, começou a se acelerar por influência de Bob Dylan (SPITZ, 532). Essa influência é percebida em canções produzidas ainda no auge da beatlemania, como no álbum *Beatles For Sale* (EMI, 1964), onde a influência do *folk-rock* de Dylan se apresenta em canções como *I'm A Loser* (EMI, 1964), e no álbum seguinte, *Help* (EMI, 1965), onde Lennon traz uma desabafo introspectivo sobre as conseqüências do sucesso e da fama, e em *You've Got a Hide Love Away*, com caráter de música acústica. Outro impacto de Dylan sobre os Beatles foi o de promover o uso de drogas introduzindo-os à *cannabis*.

Todas essas influências juntas moldaram a música e a vida pessoal dos integrantes dos Beatles e de todos os que estavam a sua volta. Aproveitando a carreira bem sucedida num curto espaço de tempo, os Beatles optaram por correr o risco de perderem sua liderança como o mais influente grupo pop de todos os tempos para abrirem novos caminhos e perspectivas musicais num mundo que estava estagnado pelos padrões estabelecidos pela indústria do pop. E num momento em que essas mudanças eram lançadas, eles conseguiram extrapolar os limites do razoável e se manterem como artistas predestinados a estarem sempre em movimento, sem

acomodação, mesmo em suas carreiras solos após a separação. Como diz a canção:

You say you want a revolution,  
Well, you know  
We all want to change the world  
You tell me that it's evolution  
Well, you know  
We all want to change the world  
(Revolution – Lennon/McCartney)

Revolução. Talvez esse tenha sido o grande desafio para artistas que viriam a seguir, a capacidade de sempre se reinventar, de se recusar a sempre estar no seguro ponto de partida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal que impulsionou esse trabalho foi o de fazer uma abordagem sobre a participação dos Beatles no processo de inovação do rock nos anos 60, e o modo como adotaram métodos experimentais em sua obra utilizando-se da linguagem da música pop predominante no período e outras formas musicais e estéticas, associando tal processo ao contexto histórico dos anos 50 e 60. Esse contexto, cuja análise se faz no primeiro capítulo, procurou investigar as razões com que tanto os Beatles como o rock em geral foram afetados pelos acontecimentos políticos e sociais ocorridos durante essa época, transformando o rock num canal de contestação junto a manifestações que colocaram a sociedade, em especial uma parcela significativa da juventude, num confronto direto com esses acontecimentos provocados pelo plano político.

Ainda no primeiro capítulo, no terceiro tópico, ao estudar a história do rock, constatou-se que a forma estrutural que se tornou o padrão das canções de rock nos anos 50, teve sua origem principalmente na estrutura do blues, permanecendo essa mesma estrutura na canção pop no início dos anos 60 até a entrada dos Beatles no mercado norte-americano em 1964, e a partir deles e de outros grupos ingleses como Rolling Stones e The Who, por ocasião da chamada *invasão britânica*, houve uma quebra e variação desse padrão, definindo a diferença entre o rock americano e o rock inglês. No quarto tópico do primeiro capítulo, a exploração dessa estrutura básica da canção pop e sua apropriação pela indústria cultural, bem como sua influência na formação do gosto do grande público é explicada sob a ótica do filósofo alemão Theodor Adorno.

A história e a trajetória dos Beatles é apresentada no segundo capítulo, onde através das quatro fases aqui discutidas, procurou-se conhecer suas origens e investidas para se tornarem conhecido pelo menos na Inglaterra. Constatamos que a participação do empresário Brian Epstein, com suas estratégias de criação de uma nova imagem dos Beatles, foi fundamental para que alcançassem o sucesso mundial, e que em sua curta e tumultuada carreira fonográfica de sete anos (1962/1969), os Beatles mostraram ao mundo que era possível fazer música comercial não apenas para entretenimento, mas para - segundo bem observou o compositor brasileiro Gilberto Gil - transformar alquímicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores (GIL *apud* VELOSO, 1997, p.170).

Ao adotar, depois de passados apenas quatro anos de carreira (1962/1966), procedimentos experimentais e vanguardistas em sua obra, *chutando o balde* às formas

simplistas e consolidadas pelo *mainstream* - além da decisão em abandonar definitivamente os palcos em turnês e apresentações ao vivo - contrariando uma indústria que a sua volta faturava milhões, os Beatles estavam revolucionando e abrindo novos caminhos estéticos no universo pop, causando polêmicas, críticas e espanto para quem imaginava que a sua fórmula de canção despreziosa e ingênua que os tornara um fenômeno permaneceria por eles intocada. Para Fenerick (2008),

Cada vez mais a fórmula padrão de sucesso do pop-rock foi cedendo lugar às canções mais complexas: as letras de adolescentes das primeiras composições do grupo tornavam-se cada vez mais introspectivas e reflexivas; a harmonia tonal tradicional do pop-rock se colocava em paralelo às experimentações modais (FENERICK, 2008, p. 10)

A relação dos Beatles com setores vanguardistas do rock é exposta no terceiro e último capítulo. Percebeu-se que os Beatles não estavam presos ao seu mundo próprio e alheios à produção de outros artistas que estavam ultrapassando os limites da canção tradicional utilizando-se da tecnologia e do uso de drogas sintéticas, concomitante com o pensamento contracultural.

A música dos Beatles marcou os anos 60, e deles foram seus porta-vozes, sendo consideradas como a trilha sonora desse período tumultuado e turbulento. Ainda nos dias atuais, o grupo mantém uma imensa popularidade, elevando a dupla de compositores Lennon/McCartney como a mais bem sucedida na história da música popular urbana de todos os tempos, como criadores de padrões musicais que resultaram em inúmeras adaptações para diversos estilos, inclusive no âmbito da música erudita.

Por fim, nesse trabalho, confirmou-se a inegável contribuição dos Beatles para a cultura popular urbana e para a geração da qual faziam parte, estendendo-se pelas próximas gerações até os dias de hoje, influenciando músicos de diversas orientações e estilos, ampliando sua influência para além do campo musical e deixando sua marca em diversas atividades tanto artísticas quanto comerciais.



## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. **A Dialética do Esclarecimento**. In Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996, p. 65-108.
- ADORNO, Theodor. **Sobre Música Popular**. In Adorno (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- BENNETT, Andy; STRATTON, Jon. **Britpop and the English Music Tradition**. England, 2010.
- CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense, 1982.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural. Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1987.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense, 1993.
- COHEN, Marlene. **John Lennon**. São Paulo: Globo, 2007.
- DAVIES, Hunter. **A Vida dos Beatles**. São Paulo: Editora Expressão e Cultura, 1968.
- FENERICK, José Adriano. **Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band: Uma colagem de sons e imagens**. Artigo. Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 5, n. 1. 2008.
- FENERICK, José Adriano. MARQUIONI, Carlos Eduardo. **As revoluções do álbum Branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop**. Uberlândia: Revista *ArtCultura*, v. 17, n. 31, p. 21-37, 2015.
- HALL, Stuart. **The Hippies: An american moment**. University of Birmingham, 1968.
- HEYLIN, Clinton. **Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band: Um ano na vida dos Beatles e amigos**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.
- HOBBSAWM, Eric J. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MARTIN, George. **Paz, amor e SgtPepper: Os bastidores do disco mais importante dos Beatles**. Tradução Marcelo Fróes. 2. Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2017.
- MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: Uma história cultural do rock – 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 2003.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito: A música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis, Vozes, 1983.

MUGGIATI, Roberto. **Jazz. Uma história em quatro tempos**. Porto Alegre: Coleção Universidade Livre. L&PM Editores. 1985.

MUGGIATI, Roberto. **A Revolução dos Beatles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

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

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense, 1992

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural: A agonia de um conceito**. In Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ROSZAK, Theodor. **El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre La sociedad tecnocrática y su oposición juvenil**. Barcelona: Editorial Kairós, 1984.

SPITZ, Bob. **The Beatles: A biografia**. São Paulo: Larousse, 2007.