

VANESSA PIRONATO MILANI

Sisters, O sisters, lets stand up right now:
**o processo de feminilização do rock na época da contracultura e da
Nova Esquerda, 1966-1974**

FRANCA

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.

VANESSA PIRONATO MILANI

***Sisters, O sisters, lets stand up right now: o processo de
feminilização do rock na época da contracultura e da Nova Esquerda,
1966-1974***

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, para obtenção do título de Doutora em História (Área de conhecimento: História e Cultura Social).

Orientador: José Adriano Fenerick

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

FRANCA

2022

M637s Milani, Vanessa Pironato
Sisters, O sisters, lets stand up right now : o processo de
feminilização do rock na época da contracultura e da Nova Esquerda,
1966-1974 / Vanessa Pironato Milani. -- Franca, 2022
299 f. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick

1. História. 2. Rock. 3. Música experimental. 4. Contracultura. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: Sisters, o sisters, lets stand up right now: o processo de feminilização do rock na época de contracultura e da Nova Esquerda, 1966-1974

AUTORA: VANESSA PIRONATO MILANI

ORIENTADOR: JOSÉ ADRIANO FENERICK

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em HISTÓRIA, área: História e Cultura pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. JOSÉ ADRIANO FENERICK (Participação Presencial)
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / UNESP / Câmpus de Franca

Prof. Dr. AUREO Busetto (Participação Virtual)
Faculdade de Ciências e Letras / UNESP / Câmpus de Assis

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MARQUIONI (Participação Virtual)
Universidad de la Republica de Uruguay (UDELAR)

Prof. Dr. ADELICIO CAMILO MACHADO (Participação Virtual)
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Profa. Dra. MÁRCIA REGINA TOSTA DIAS (Participação Virtual)
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Franca, 29 de junho de 2022



Laura Odete Dorta Jardim
Assist. de Suporte Acad. I
Seção Téc. de Pós-Graduação
UNESP/FCHS/Franca

À minha mãe, à minha vó e ao meu avô (*in memoriam*), que estiveram comigo durante toda essa trajetória e tornaram possível, de uma forma ou de outra, este trabalho.

À Yoko Ono e ao John Lennon, por nos legarem trabalhos que nos mostram que o amor supera qualquer barreira e pode unir o desunido, pode criar coisas inimagináveis e é o caminho para termos um Mundo melhor, mais humano, de fato.

AGRADECIMENTOS

Não poderia iniciar esses agradecimentos, que representam mais um ciclo que se finaliza em minha trajetória acadêmica, sem expressar minha gratidão à minha mãe, que desde os idos de 2008, quando decidi cursar História na Unesp/Assis – onde tudo começou – não mediu esforços para que esse meu desejo fosse realizado. Depois de 7 anos na cidade de Assis, rumei para a região nordeste do Estado de São Paulo, para realizar este doutorado, na Unesp/Franca. E novamente, sem pestanejar, minha mãe expressou seu apoio incondicional, por isso vai a ela meu grande agradecimento. Também todos meus familiares: avó, avô (*in memoriam*), irmãos, sobrinha e cunhada.

Ao José Adriano Fenerick, que, nesses anos de orientação e convívio, se tornou mais do que um orientador, mas também um grande amigo, parceiro de pesquisa, de conversas trekker, palestras, roqueiras, além de ser o melhor professor de violão que eu poderia ter. Enfim, só posso agradecê-lo imensamente pela parceria, por ter aceitado a orientação desde o momento em que aventamos isso quando estive em minha banca de mestrado e por me receber de braços abertos na Franca do Imperador. Levarei tudo isso pela vida, tanto pessoal quanto acadêmica, pois sei que o fim deste trabalho não significa a conclusão de nossa parceria. Agradecimentos eternos.

Aos meus amigos, pois sem a *little help from my friends* a realização deste trabalho seria bem mais difícil, menos qualitativa e prazerosa. Por isso meus sinceros agradecimentos à Kassiana Braga, a amiga-irmã que Assis me legou sem cujas conversas, risadas e conselhos, a vida seria menos colorida; ao José César, carinhosamente conhecido por nós como Juan, pela parceria e vizinhança de sempre – nossos cafezinhos regados a papos vanguardistas e de rock renderam muitos parágrafos neste trabalho –; ao querido Marco que, além de revisar todos meus textos, me deu a alegria e a honra da amizade sincera, dividindo alegrias e tristeza, conquistas e derrotas, além de muitos livros e leituras; ao amigo alviverde Ricardo Arruda pela companhia durante tempos sombrios de pandemia, mas também nas vitórias do Verdão e nas discussões roqueiras; ao melhor casal, Thiago Vieira e Cecília Marangoni, pois foram os primeiros a me receberem em terras francanas e daí em diante a amizade estava formada e consolidada, por isso só posso agradecer por tudo; à Thais Gonsales, pelas inúmeras caronas, conversas, bisnaguinhas e almoços divididos, e por me dar sempre a mão amiga para seguir em frente; à Nívea Lins, pesquisadora e cantora incrível que

sempre me acalenta com sua amizade; e ao Valter (o Fish) por me ajudar com a língua inglesa, me fazer entendê-la melhor e de uma forma mais divertida e leve, contribuições de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ademais, o Grupo de Estudos Culturais (GECU) da Unesp/Franca me proporcionou leituras, debates e participação em eventos de extrema importância, tanto para minha formação acadêmica e realização deste trabalho quanto meu desenvolvimento humano, pessoal e intelectual, por isso meus sinceros agradecimentos por me permitirem fazer parte deste grupo tão incrível.

E por fim, meus agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, que apoiou o presente trabalho desde o começo, sem cujo amparo a realização da pesquisa não seria possível. Em momentos de boicote à ciência, sucateamento das agências financiadoras do ensino superior, é válido ressaltar a importância das bolsas e o quão fundamentais elas são para que uma grande parcela da sociedade, de baixo poder aquisitivo, possa almejar e realizar os estudos de pós-graduação e até mesmo de graduação. A permanência estudantil e os auxílios financeiros são de suma importância para que o fosso social existente no Brasil, que dividiu desde sempre as classes baixas das altas, possa começar a diminuir e quiçá deixar de existir. Por tudo isso, meus mais sinceros agradecimentos à CAPES e por todos aqueles que lutam para manter a dignidade das pesquisas científicas.

MILANI, Vanessa Pironato. *Sisters, O sisters, lets stand up right now: o processo de feminilização do rock na época da contracultura e da Nova Esquerda, 1966-1974*. 2022. 298 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2022.

RESUMO

O rock dos anos 1960 (especialmente a partir de 1965-66), o qual esteve ligado à contracultura jovem e aos movimentos políticos de esquerda, foi predominantemente pautado por práticas masculinas, tanto por parte da indústria da música quanto das bandas. A masculinidade do rock era reafirmada nas performances ao vivo, nas letras das canções, que em sua maioria eram machistas, e na forma com que roqueiros se vestiam. Tais fatos caracterizaram uma masculinização no rock, contra a qual as mulheres teriam que lutar para se inserirem neste cenário musical. Esse processo paulatino não só de inserção da mulher no rock, mas também da feminilização dele, teria começado a ocorrer na segunda metade da década de 1960, quando o rock alcançou o seu auge – com a explosão dos Beatles, o sucesso dos festivais (Monterey, Woodstock, Newport Festival), a ascensão das bandas psicodélicas de São Francisco –, se aproximou dos ideais da contracultura, o movimento feminista ganhou força e a multiartista vanguardista Yoko Ono se aproximou dos Beatles. Assim, o presente trabalho buscou conhecer e compreender o processo de feminilização do rock, à luz da presença da Yoko Ono neste meio musical, compreendida entre o período em que se aproxima dos Beatles, após iniciar um relacionamento amoroso com John Lennon, em meados dos anos 1960 até metade dos anos 1970, quando o casal abandona suas carreiras artísticas para se dedicar à família, especialmente ao filho Sean Lennon, nascido em 1975. Período que compreende também o momento de ascensão e queda da contracultura, assim como o de consolidação do rock, tanto na indústria da música quanto entre os jovens.

Palavras-chave: Yoko Ono; Beatles; Rock inglês; Contracultura; Vanguarda

MILANI, Vanessa Pironato. *Sisters, O sisters, lets stand up right now: the process of feminization of rock during the counterculture and New Left era, 1966-1974*. 2022. 298 f. Thesis (Doctorate in History) – São Paulo State University (UNESP), Faculty of Human and Social Sciences, Franca, 2022.

ABSTRACT

The rock of the 1960s (especially from 1965-66), which was linked to the youth counterculture and left-wing political movements, was predominantly guided by masculine practices, both by the music industry and the bands. The masculinity of rock was reaffirmed in the live performances, in the lyrics of songs that were mostly sexist, and in the way rockers dressed. Such facts characterized a masculinization in rock, against which women would have to fight to insert themselves in this musical scene. This gradual process, not only of the insertion of women in rock, but also of its feminization, would have started to occur in the second half of the 1960s, when rock reached its peak – with the explosion of the Beatles, the success of festivals (Monterey, Woodstock, Newport Festival), the rise of the San Francisco psychedelic bands – approached counterculture ideals, the feminist movement gained strength and the avant-garde multiartist Yoko Ono approached the Beatles. Thus, the present work sought to know and understand the process of feminization of rock, in the light of the presence of Yoko Ono in this musical environment, between the period in which she approached the Beatles, after starting a love relationship with John Lennon, in the mid-1960s. 1960s until the mid-1970s, when the couple abandoned their artistic careers to dedicate themselves to the family, especially their son Sean Lennon, born in 1975. A period that also includes the rise and fall of the counterculture, as well as the consolidation of the rock, both in the music industry and among young people.

KEYWORDS: Yoko Ono; Beatles; English rock; Counterculture; Avant-garde.

MILANI, Vanessa Pironato. *Sisters, O sisters, lets stand up right now: el proceso de feminización del rock en la era de la contracultura y la Nueva Izquierda, 1966-1974*. 2022. 298 f. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidad Estadual Paulista (UNESP), Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Franca, 2022.

RESUMEN

El rock de la década de 1960 (especialmente de 1965-66), que estuvo vinculado a la contracultura juvenil y los movimientos políticos de izquierda, estuvo predominantemente guiado por prácticas masculinas, tanto por parte de la industria musical como de las bandas. La masculinidad del rock se reafirmó en las presentaciones en vivo, en las letras de canciones mayoritariamente machistas y en la forma de vestir de los rockeros. Tales hechos caracterizaron una masculinización en el rock, contra la cual las mujeres tendrían que luchar para insertarse en este escenario musical. Este proceso paulatino, no solo de inserción de la mujer en el rock, sino también de su feminización, habría comenzado a darse en la segunda mitad de la década de 1960, cuando el rock alcanzó su apogeo -con la explosión de los Beatles, el éxito de los festivales (Monterey, Woodstock, Festival de Newport), el auge de las bandas psicodélicas de San Francisco- se acercó a los ideales de la contracultura, el movimiento feminista cobró fuerza y la vanguardista multiartista Yoko Ono se acercó a los Beatles. Así, el presente trabajo buscó conocer y comprender el proceso de feminización del rock, a la luz de la presencia de Yoko Ono en este medio musical, entre el período en que se acercó a los Beatles, luego de iniciar una relación amorosa con John Lennon, mediados de la década de 1960 a mediados de la década de 1970, cuando la pareja abandonó sus carreras artísticas para dedicarse a la familia, especialmente a su hijo Sean Lennon, nacido en 1975. Un período que también incluye el auge y la caída de la contracultura, así como la consolidación del rock, tanto en la industria musical como entre los jóvenes.

PALABRAS CLAVE: Yoko Ono; Beatles; Rock inglés; Contracultura; Vanguardia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – YOKO ONO VANGUARDISTA	12
1.1 – A PRODUÇÃO LITERÁRIA	25
1.2 – EXPOSIÇÕES E APRESENTAÇÕES NO UNIVERSO DA VANGUARDA	42
1.3 – A PRODUÇÃO MUSICAL E FÍLMICA	52
CAPÍTULO 2 – O ENCONTRO DA VANGUARDA COM O POP.....	72
2.1 – A CONTRACULTURA E SEUS CONFLITOS	91
2.2 – A VANGUARDA, O POP E A FEMINILIZAÇÃO NO UNIVERSO CONTRACULTURAL	119
CAPÍTULO 3 – YOKO ONO E BEATLES: O POP E A VANGUARDA.....	134
3.1. – DE LIVERPOOL PARA A AMÉRICA: OS ANOS INICIAIS DOS BEATLES	136
3.2. – O VANGUARDISMO NOS BEATLES E O INÍCIO DA FEMINILIZAÇÃO	164
CAPÍTULO 4 – YOKO ONO E JOHN LENNON: VANGUARDA, ENGAJAMENTO POLÍTICO E O INÍCIO DO FEMINISMO	207
4.1 – O VANGUARDISMO DE YOKO ONO E JOHN LENNON.....	212
4.2 – O ENGAJAMENTO POLÍTICO E O INÍCIO DO FEMINISMO	235
CONCLUSÃO.....	273
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277

INTRODUÇÃO

A década de 1960 foi marcada por um momento na sociedade ocidental em que foi possível imaginar e criar uma nova realidade social e cultural, que acabou por possibilitar transformações econômicas e políticas. Esse período histórico ficou conhecido como ‘contracultura’, que segundo Martin Feijó (2009, p. 4) foi o nome que recebeu a rebelião de jovens na segunda metade dos anos 1960. Estes adolescentes eram, em sua maioria, brancos de classe média que buscavam uma vida mais experimental, diferente do estilo de vida que tiveram seus pais (MACAN, 1997). E desde o seu início, a música esteve presente nos movimentos sociais, tanto dos Direitos Civis quanto do *Black Power* (PERONE, 2004, p. 68) e também no movimento feminista. E foi especialmente o rock que se aproximou da contracultura, a qual possibilitou o que chamamos no presente trabalho de ‘feminilização’¹, ou seja, a união do pop com a vanguarda artística. Fato que trouxe novas perspectivas sonoras e composicionais ao rock e trouxe para o *mainstream* experimentações que antes eram privilégio de pequenos grupos de artistas e um seletivo número de ouvintes, possibilitando, assim, uma abertura para o novo, o diferente, para o que antes era excluído e malquisto pela sociedade.

Assim, compreendemos a feminilização como um contraponto a toda padronização da música, a qual remonta às primeiras décadas do século XX – com a ascensão do rádio, das editoras de Tin Pan Alley, das *big band*, etc. – e se relaciona com a masculinização da sociedade. Os estudos desenvolvidos por Theodor Adorno a respeito da música popular “foram o meio encontrado para ilustrar o poder da indústria cultural em padronizar a produção musical e formar consumidores sem capacidade de perceber a manipulação comercial no setor de produção e reprodução musicais” (CARONE, 2019, p.29). Nesse sentido, “as composições musicais precisavam ser feitas como produtos vendáveis e com potencial de sucesso comercial”, por isso, para grande

¹ Encontramos esse termo no livro de Herbert Marcuse, *Contra-revolução e Revolta*, lançado em 1973, no qual ele ressalta o ‘princípio masculino’, predominante na sociedade da época, e a necessidade de uma ‘feminilização’ dos aspectos masculinos para, assim, romper com a dominação patriarcal que sempre predominou na história. Mas vale ressaltar que no presente trabalho utilizamos o termo “feminilização” em uma outra perspectiva analítica e que está de acordo com nosso objeto de pesquisa, bem como nossos objetivos, ou seja, analisar a ascensão da mulher como destacado agente histórico, com crescente participação no rock, bem como a mudança na sonoridade deste, que passa a estar em confluência com as produções vanguardistas. Tudo isso tendo Yoko Ono e a banda inglesa The Beatles como foco de análise, no que diz respeito ao rock e à vanguarda.

parte dos compositores de música popular o “imperativo de pensar no aspecto comercial de sua composição antes mesmo de sonhar com sua gravação em disco” (CARONE, 2019, p.90) já estava posto em sua mente. Desde sua formação, a indústria fonográfica foi se organizando em termos de padronização e de uma masculinização, pois, além de as mulheres estarem praticamente de fora do meio musical, como artistas ou como produtoras, a não possibilidade de abertura para uma nova sonoridade ou para experimentações artísticas levava à produção de músicas conservadoras, reprodutoras do *status quo* e dos ideais da sociedade, a qual era pautada pelo machismo. Portanto, desde o seu início, a indústria fonográfica esteve voltada para a manutenção dos padrões sociais, não possibilitando uma ruptura nesse sistema. Como bem destaca Steve Chapple e Reebee Garofalo (1989, p.291):

O facto [sic] de a música, em si, ser um produto que pode, como todos os outros produtos, ser comprado e vendido e (claro está) dar lucro relaciona-se com uma observação de carácter mais geral: o negócio da música, as companhias de gravação e as estações de rádio estão, por sua vez, integradas numa estrutura muito mais ampla de outros negócios e de outras fontes de capital financeiro e na rede geral do sistema de negócios, o qual tem interesse – interesse real, material – em reproduzir e fortalecer o *status quo*.

A indústria da música, desta forma, se apresentava de maneira racista e machista, mesmo tendo sempre lucrado às custas “da capacidade criadora dos músicos negros” e das mulheres, as quais “foram sempre assunto das canções de *rock’n’roll*” (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p.290-291). O conservadorismo da sociedade, visto também na padronização musical pôde ser percebido no início dos anos 1960, apesar do surgimento de uma nova personagem histórica: a juventude, com seus novos anseios e com uma música dançante e que, aparentemente, englobava as mulheres e buscava romper com o passado. Mas a realidade é que havia tanto sexismo no *rock’n’roll* e no *rock* dos primeiros anos da década de 1960 quanto nas músicas dos anos 1930. Como ressaltou Chapple e Garofalo (1989, p.354), “passou-se da *mamã* masoquista dos *blues* dos anos 30 e 40 ao anjo adolescente dos anos 50 e deste para a astuta e manhosa rapariga dos anos 60”, desta forma, o rock “dos anos 60 não foi mais libertador das mulheres que o *rock’n’roll* e o *r&b* dos anos 50” (1989, p.354). Porém, com o fortalecimento da contracultura e o surgimento de um movimento feminista, que exigia que as pautas das mulheres fossem valorizadas e acrescentadas nas lutas contraculturais,

a realidade das mulheres passou a ser modificada. Regina Zappa e Ernesto Soto (2011, p.223-224) afirmam que:

Em 1968, nos EUA, viu-se o ressurgimento do movimento de mulheres. Essa nova ‘onda feminista’ distanciava-se da sua primeira versão – o sufragismo – em fundamentos teóricos e em propostas de luta. O feminismo contemporâneo questionava as diferenças de papéis entre homens e mulheres na sociedade, hierarquicamente estruturadas e naturalizadas pela visão biologicamente que sustentou durante séculos as desigualdades entre os sexos [...] Assim, a confluência das ideias feministas com os movimentos de esquerda não se deu sem conflitos.

Foi preciso que as mulheres, portanto, lutassem por seus direitos e para os verem reconhecidos pela sociedade e pelos movimentos de esquerda, os quais também traziam em seu âmago o sexismo da época, presente até mesmo no pensamento das mulheres, como revelou uma “pesquisa feita nos anos 60”, segundo a qual “77% das mulheres norte-americanas reprovavam a prescrição da pílula para universitárias solteiras” (JACKSON, 2016, p.110) – ou seja, a requerida ‘liberdade sexual’ não era para todos os cidadãos, mas apenas para homens. Era preciso modificar o pensamento machista presente nos discursos masculinos, mas também, em muitos casos, nos femininos. É a partir desse momento, com o fortalecimento do movimento feminista, junto da aproximação da música pop (aqui representada pelo rock) e da vanguarda nos espaços advindos da contracultura que podemos perceber o início do processo de feminilização do rock. Nesse período, não foi somente o papel da mulher que foi se transformando, especialmente nos movimentos de esquerda, mas a sonoridade, antes pautada pela padronização e conservadorismo, passou a se abrir para o novo, o diferente, experimentações possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico da época, quando o estúdio de gravação começou a ser visto como um instrumento musical, repleto de recursos sonoros. Era uma forma de repensar os limites da música pop e tensionar as padronizações do mercado, assim como uma maneira de mostrar que a utopia de uma nova sociedade era imaginável: fora dos grilhões da indústria cultural era possível criar produtos culturais que fossem críticos ao *status quo* e que apresentavam uma nova realidade. Mas vale destacar que a união do pop com a vanguarda foi possível, dentre outras coisas, pela contracultura e todo o ambiente sociocultural que dela fez parte, sendo um ponto fora da curva na história da humanidade, especialmente em questões culturais.

A respeito da contracultura, ressaltamos que seu início remonta à segunda metade do século XX, nos EUA, especialmente após o 6 de agosto de 1945 quando o referido país lançou uma bomba atômica sobre a cidade japonesa de Hiroshima (GOFFMAN; JOY, 2005, p.301). O fato dividiu as emoções entre aqueles que comemoravam o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota do nazismo com os que enxergavam no poderio bélico e atômico do país norte-americano um sinal de fim dos tempos. Assim é que jovens formaram uma subcultura, que se colocava à margem da sociedade e praticavam a convivência inter-racial, ficando conhecidos como *hipsters* – os “pais” do que mais tarde se conheceria como *hippies*. Mas, diferentemente dos tradicionais boêmios que se refugiam na arte e na literatura, os *hipsters* não se importavam muito com isso, à exceção dos músicos de *jazz* e de um pequeno círculo de amigos (GOFFMAN; JOY, 2005, p.312) que se conheceram na Universidade de Columbia e deram origem ao que ficou conhecido como Geração *Beat* – destacando-se Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac. Estes buscavam um novo sentido àquela sociedade que havia acabado de sair de uma guerra de proporções nunca antes vistas, e foi por meio das artes que eles se expressavam. O destaque ficou por conta de Jack Kerouac, que em 1955 fez a leitura de seu poema intitulado “Uivo” que assim dizia:

Eu vi as mentes mais brilhantes da minha geração destruídas pela
loucura, famintas histéricas nuas,
a arrastarem-se na aurora pelas ruas de negros em busca de uma
dose feroz,
gingões de angélicas cabeças ardendo pelo velho contacto celeste
com o dínamo estelar na maquinaria da noite,
que de miséria e andrajos e olhos cavos e alucinados se sentavam
a fumar na penumbra sobrenatural de quartos de águas frias
flutuando pelos cumes das cidades contemplando o jazz
(...) (GOFFMAN; JOY, 2005, p.304).

Neste pequeno trecho de seu extenso poema, Kerouac destaca dois pontos importantes, a partir de então, para a cultura norteamericana: a percepção de que era preciso modificar a sociedade para que mais pessoas de ‘mentes brilhantes’ não fossem ‘destruídas pela loucura, famintas histéricas nuas’ e a relevância de se ‘contemplar o jazz’, especialmente a musicalidade da cultura afro-americana. Assim, tanto o *jazz* quanto o *blues* adentravam cada vez mais a sociedade estadunidense e uma juventude rebelde de “brancos e negros que viviam nas margens da economia e andavam juntos

fundamentalmente pelos clubes de jazz” e “inspirados pelos sons cerebrais espontâneos do bebop” (GOFFMAN; JOY, 2005, p.310) se fazia ouvir. Era, portanto, a primeira e mais expressiva rebelião jovem, que se inconformava com as barbáries da sociedade moderna e buscava alternativas, inclusive nas filosofias orientais, em especial o budismo. Ademais, também adentraram o universo das drogas, como fizeram Allen Ginsberg e William Burroughs, os quais exploraram “as possibilidades mágicas, xamânicas dos alucinógenos que expandem a mente” (GOFFMAN; JOY, 2005, p.316).

Apesar de toda a fama dos poetas *beat*, da importância de suas palavras para a rebeldia jovem, foi na música que se deu a maior expressão de descontentamento com as normas sociais e a liberação do vigor juvenil, com o *rock and roll*. Este tinha suas “raízes na música do blues afroamericano e no *boogie-woogie*” e embora “não fosse exatamente contracultural ou explicitamente antiautoritário [...] ele criou uma identidade específica para jovens rebeldes que explodiram em uma revolta contracultural completa no final da década seguinte” (GOFFMAN; JOY, 2005, p.327). Foi, portanto, a partir da mudança de *rock’n’roll* para *rock*, após o encontro de Bob Dylan com os Beatles² que a música esteve em simbiose com a contracultura que ia se desenvolvendo, não só nos EUA mas também na Inglaterra, por exemplo, que é o foco desta pesquisa.

Nas terras inglesas, a formação de um *underground* foi o que possibilitou o surgimento de um cenário contracultural tendo o rock junto à vanguarda como principal combustível para a rebeldia juvenil. Para tanto, a criação de universidades ou os colégios de arte tiveram destacado papel, haja vista que eram espaços que tensionavam a arte padronizada e estimulavam a criação de algo alternativo e descolado das normas e regras ensinadas nas faculdades, inclusive tendo nomes de destaque na *Pop Art* britânica, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake, etc. Além disso, a inauguração de locais que serviriam para receber essa arte contestatória, como foi a *Indica Gallery* e o surgimento de mídias independentes, como *International Times* e *OZ*, alavancaram o movimento contracultural. Inclusive foi nesse ambiente que Yoko Ono encontrou John Lennon pela primeira vez, em 1966, simbolizando o encontro da vanguarda com o rock, que possibilitaria o processo de feminilização deste.

Porém, nem só de boas ideias, intenções e desejos a contracultura foi sendo feita, e o discurso de igualdade social e de gênero esbarrou em atitudes que não condiziam

² Para mais detalhes a respeito deste encontro e de sua importância, ver: FENERICK, José A. Introdução. In: FENERICK, José A. (org.). Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021, p.13-18.

com o que era defendido. Em seu início, as mulheres e outros grupos minoritários, como os gays e lésbicas, enfrentaram preconceitos tanto entre os *hippies* quanto na Nova Esquerda – as principais vertentes de jovens contraculturais. Foi um processo paulatino para que tivessem seus direitos reconhecidos e incorporados nas reivindicações do período. O entendimento desse momento histórico foi importante neste trabalho, pois é na ocasião de embate entre o machismo da contracultura e dos movimentos sociopolíticos e de ascensão do movimento feminista que Yoko Ono, após iniciar relacionamento amoroso com John Lennon, adentra o universo dos Beatles e compartilha suas experiências, sua visão feminista e seus conhecimentos musicais vanguardistas com os *FabFour*. Desde o final da década de 1950 ela era conhecida como artista de grande sucesso no mundo da arte e da música de vanguarda (CLAYSON; JUNGR; JOHNSON, 2004, p. 7), visto que já havia participado de grupos vanguardistas, especialmente do *Fluxus*. Porém, mostrando as contradições da contracultura, o ataque sofrido por Yoko ao iniciar o relacionamento com Lennon, é ilustrativo de que a sociedade ainda estava carregada de preconceitos, especialmente para com as mulheres, e que o discurso de “paz e amor” e de “sociedade igualitária” ainda era um sonho a ser alcançado. Como bem resumiu Peter Dogget:

O pecado de Ono foi ser japonesa e casar-se com um Beatle; depois, quando transpareceu que ela ousaria infiltrar-se nos estúdios de gravação, foi amaldiçoada por interferir na música e destruir a união dos integrantes. Depois foi odiada por sua música e por forçar essa música ao público de Lennon. Somente após a morte dele permitiu-se a ela um papel mais ameno, como a viúva em luto (2012, p.85).

E é a partir do momento em que Yoko Ono – uma multiartista de vanguarda – passa a fazer parte do ambiente pop dos Beatles que se encontra o foco deste trabalho, pois pudemos analisar e compreender as mudanças na forma com que a banda inglesa passou a fazer suas composições e a gravar as músicas, buscando encontrar e avaliar o processo de feminilização do rock. Não só isso, o período que vai do fim dos Beatles até a carreira solo de John Lennon junto de sua companheira também fez parte de nossa compreensão, uma vez que eles transitaram tanto pela vanguarda quanto pelo engajamento político, nos fornecendo, assim, caminhos para a apreensão do momento de ascensão e crise da contracultura, da passagem da feminilização ao feminismo. Para tanto, a discografia da banda inglesa e também aquela feita pelo casal, bem como a de Yoko Ono, até início dos anos 1970 fizeram parte dos objetos de análise. Mas vale

ressaltar que as apreciações que foram feitas em relação aos discos dos Beatles não se propuseram a esgotar a miríade de sentidos, significados e elementos em cada um deles, mas sim destacar aspectos que mostrassem certas mudanças em suas obras ao longo do tempo em função dos objetivos desta pesquisa. Ademais, revistas e jornais da época, como *International Times* e a *Oz*, foram utilizados para compreender o momento histórico e as transformações que ocorreram ao longo da década de 1960 em relação ao tratamento que era dado às mulheres na contracultura, corroborando a ideia de que houve uma feminilização durante este período.

Em relação à teoria que amparou na compreensão e no alcance dos objetivos desta pesquisa, destacamos a de Raymond Williams, em especial o conceito de “estrutura de sentimento”, o qual nos auxiliou em apreender as mudanças que ocorreram no rock, no que se refere ao processo de feminilização deste, visto que tais mudanças se deram no âmbito cultural e o rock passou por modificações estruturais pautadas por ‘experiência social’ e por ‘relações sociais’. E para o pensador galês (1979, p. 133) “tipos semelhantes de modificações podem ser observados nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes de vida social”, esse processo “é uma questão aberta – isto é, uma série de questões históricas específicas” que resultaria no que o autor chama de “estrutura de sentimento”, ou seja, “uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferentes de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou um período”. Ao elaborar essa definição, Williams (1979, p. 133-134) afirma que a consequência metodológica dela é que “as modificações qualitativas específicas não são consideradas como epifenômenos das instituições, formações e crenças modificadas, ou simplesmente evidências secundárias, de novas relações econômicas entre e dentro das classes”, e sim, tomadas como “experiência social, e não como experiência ‘pessoal’, ou como as características incidentais, meramente superficiais da sociedade”. Ele ainda define o termo “sentimento” como sendo uma forma de ressaltar “uma distinção de conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’”. Já o termo “estrutura” se referia aos

elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada (WILLIAMS, 1979, p. 134).

O termo cunhado por Raymond Williams, portanto, está relacionado com as rupturas e permanências dos elementos culturais das sociedades. Para Paul Filmer (2009, p. 381), a preocupação presente nas análises de Williams é com as “formações socioculturais”, as quais “estruturam a experiência através de processos formais de socialização e de reprodução cultural”. E se nos valemos de tais teorias do referido pensador para balizarmos as análises socioculturais, as questões referentes às formas musicais (padronizadas ou não, pop ou de vanguarda) tiveram suporte nos trabalhos de Theodor Adorno, especialmente no que se refere à indústria cultural e a padronização que esta coloca em seus produtos. Aquela foi um termo cunhado por Adorno e Horkheimer para substituir a expressão “cultura de massa”, já que esta dava a impressão de que a ‘cultura’ “brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular” (ADORNO, 1999, p.20), mas na realidade “todos os seus setores são fabricados de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo das massas e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos” (ADORNO, 1999, p.20). Desta forma, “o consumidor não é, como a indústria cultural gostaria de fazer acreditar, o soberano, o sujeito desta indústria cultural, mas antes o seu objeto” (ADORNO, 1999, p.21).

Assim, uma das estratégias da indústria cultural para prosperar diante de seus consumidores foi padronizar suas mercadorias, ou seja, fazer com que elas fossem facilmente reconhecidas e assimiladas pelo público. Segundo Iray Carone (2011, p.172) “A padronização não obedecia a critérios estéticos, mas comerciais, para tentar impedir riscos ao investimento financeiro e maximizar as vendas das músicas editadas”. Por isso é que ela seguia “posições musicalmente estratégicas em sua estrutura – o início do refrão ou sua reentrada após a ponte – têm mais chance de reconhecimento e recepção favorável do que detalhes não tão situados, por exemplo, compassos centrais da ponte” (ADORNO, 2006, p.74). Em contrapartida, a música que está fora desses esquemas “deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (ADORNO, 1986, p.117). Totalidade esta que não tem valor para a música padronizada, seu sentido não é afetado se um detalhe seu é tirado do contexto, pois ela é, “por si mesma, um mero automatismo musical” (ADORNO, 1986, p.118).

Já as análises teórico-metodológicas foram divididas em quatro capítulos compostos por dois e três tópicos. No primeiro deles, denominado “Yoko Ono

vanguardista”, discutimos as diferentes produções artísticas que ela desenvolveu no início de sua carreira, sendo dedicado um tópico a cada tipo: a produção literária; a de artes plásticas; a musical e fílmica. As análises foram balizadas pelos objetivos de compreender a trajetória artística de Yoko Ono e sua formação no meio vanguardista para, assim, fornecer elementos que nos auxiliaram a entender quais aspectos do início de sua carreira foram trazidos para o *mainstream* quando ela adentrou o universo do pop, por meio dos Beatles e de John Lennon, posteriormente.

No capítulo seguinte, “O encontro da vanguarda com o pop”, adentramos o universo da contracultura, mostrando suas contradições iniciais, pois ao mesmo tempo em que apresentava um discurso igualitário, praticava o mesmo machismo da sociedade criticada e que queria ver abaixo. Por meio das reportagens da época presentes nas mídias contraculturais é que buscamos as informações que corroboraram tais contrassensos que perduraram pelo menos até a ascensão e fortalecimento do movimento feminista quando, então, as pautas defendidas pelas mulheres passaram também a fazer parte das lutas contraculturais. Além disso, a cena *underground* inglesa ia se formando e ganhando cada vez mais destaque entre os jovens, roqueiros e artistas de vanguarda, com isso houve um encontro de mundos até então separados, distintos e que não se imaginavam juntos, ou seja, a união da vanguarda artística com o pop, em especial com o rock. Este encontro é simbolizado, aqui neste trabalho, pela parceria de Yoko Ono com John Lennon. Mas antes de nos determos neles, fizemos um panorama geral do período de meados dos anos 1960 e início da década seguinte, quando a psicodelia, a adesão de muitos à filosofia oriental e às experimentações sonoras baseadas nas perspectivas vanguardistas modificaram a sonoridade daquela década e fizeram com que o rock pudesse ser compreendido como uma forma cultural e não mais como um gênero musical. Ele buscava não mais seguir os padrões pré-estabelecidos, as fórmulas de sucesso ou a estandardização e nem estava mais ligado à dança (como o *rock’n’roll*), e sim cada vez mais ele buscava sua autonomia musical, rompia com sonoridades já conhecidas e se ligava à contracultura – a base de sustentação para muitas dessas mudanças no rock.

Após a perspectiva mais abrangente a respeito da aproximação do rock com a contracultura e a vanguarda, mostrando o início da feminilização que ocorria nele, o terceiro capítulo, “Yoko Ono e Beatles: o pop e a vanguarda”, apresenta análises focadas nos Beatles, tendo em vista sua intrínseca relação com Yoko Ono – o objeto e

foco desta pesquisa. Com o objetivo de explicitar as mudanças que ocorreram nas composições da referida banda inglesa – desde seu surgimento até seu fim – em relação ao tratamento dado às mulheres bem como à sua sonoridade, dividimos o capítulo em dois tópicos. O primeiro deles é dedicado aos anos iniciais da banda, os quais pensamos desde o lançamento do disco de estreia (*Please Please Me*), em 1963, até 1965, com o disco *Rubber Soul* – momentos em que os Beatles ainda se encontravam muito ligados ao *rock'n'roll* e às fórmulas do mercado musical, compondo pouco, mas ainda pensando nas estruturas musicais padronizadas. Ademais, as canções apresentavam a temática do amor adolescente, em que a mulher era objetificada e tida como algo a ser conquistado pelo homem, o qual também tinha controle sobre a vida de sua amada. No entanto, na segunda metade dos anos 1960, com o lançamento do álbum *Revolver*, uma nova etapa na carreira dos *FabFour* começou a se configurar e é este incipiente período que analisamos no tópico seguinte, que foi dedicado a compreender as produções que vão de 1966 até 1969, quando lançaram o *Abbey Road*.³ A visão geral das produções dos Beatles nos possibilitou compreender e identificar o processo de feminilização nelas e o papel de Yoko Ono nas experimentações sonoras que foram sendo feitas ao longo dos lançamentos da banda inglesa, bem como a intrínseca relação que tiveram com os aspectos da contracultura.

Já no quarto e último capítulo, “Yoko Ono e John Lennon: vanguarda, engajamento político e o início do feminismo”, nos dedicamos às análises da carreira solo de Yoko Ono bem como àquela junto de John Lennon, especialmente com a banda que formaram, denominada Plastic Ono Band, no início dos anos 1970. Primeiro nos detivemos nos discos em que o casal se voltou exclusivamente à vanguarda, abandonando os aspectos do pop/rock, alcançando, assim, novos ouvintes para além daqueles ligados à contracultura e aos sons do *mainstream*. Os três lançamentos que o casal produziu a partir desta nova perspectiva sonora estavam inseridos em um momento de crise da contracultura, após os eventos de 1968, mostrando que o engajamento político que adotariam nos anos seguintes ainda não estava dado em suas carreiras, havia a dúvida de qual caminho seguir: o do enfrentamento estético ou o

³ Vale destacar que o disco *Let It Be*, de 1970 não fez parte das análises, pois fugia aos objetivos do presente trabalho, tendo em vista que ele foi elaborado em momento de crise da contracultura e não contou com a efetiva participação de cada beatle, pois todos já estavam cuidando de projetos solos. Portanto, ele foi produzido e lançado em um momento ímpar na história tanto dos Beatles quanto da sociedade e por isso precisaria de uma análise à parte, o que fugiria aos objetivos da pesquisa, daí a escolha de deixá-lo de fora das análises.

político. E ambos estiverem presentes nos lançamentos de Yoko Ono e John Lennon. É a paulatina virada para o engajamento político, abandono das experimentações sonoras e retorno a uma sonoridade padronizada que está presente no segundo tópico do quarto capítulo. Com isso, compreendemos como se deu a passagem de uma feminilização do rock para o feminismo, ou seja, como a união da vanguarda com o pop foi se perdendo até desaparecer das produções do rock, aqui demonstrados pelas composições de Yoko Ono e da Plastic Ono Band.

CAPÍTULO 1 – Yoko Ono vanguardista

Houve um período na história da música do século XX em que ocorreu uma aproximação até então inimaginável: a da vanguarda com a cultura pop, especialmente com a música pop. Esse processo ocorreu em um momento de ascensão da contracultura, sobretudo na sociedade anglo-americana, durante os anos 1960. Com isso, certas produções (da cultura de massa) sessentistas passaram a não mais obedecer aos padrões estabelecidos, a não mais se encaixar em normas e regras pré-estabelecidas pelo mercado, visto se utilizarem de elementos da vanguarda para produzirem música pop, esta, por sua vez, integrada ao *mainstream*. Neste processo, entendemos que Yoko Ono teve destacado papel, pois veio dos movimentos vanguardistas e, posteriormente, se uniu a John Lennon, um dos maiores representantes da música pop dos anos 1960, cuja influência permanece até os dias de hoje. Ono produziu obras de cunho literário, de artes plásticas, fílmica e musical, muitas vezes apresentando seu trabalho em forma de happening ou performance, expressões herdadas do período em que ela fez parte do Grupo Fluxus, que desenvolveu diversas apresentações vanguardistas⁴, com destacado papel para John Cage, um de seus idealizadores e mentor.

A aproximação da vanguarda com a música pop, ocorrida nos anos 1960, bem como a miríade de produções artísticas de Yoko Ono, com sua importante participação no Fluxus, nos faz analisar, primeiramente, o que se entende por vanguarda, debruçando-nos sobre os debates que envolveram tal conceito, para melhor clarificar o que estamos chamando de happening ou performance – que, segundo Renato Cohen (2013), são processos distintos – e o papel do Grupo na produção e divulgação dessas manifestações artísticas, as quais tiveram ampla participação da referida artista.

Em relação à vanguarda, o primeiro autor que obteve repercussão⁵ ao teorizá-la foi o crítico alemão Peter Bürger, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, escrito em 1974. Ele pensa criticamente o que havia ocorrido nas artes, a partir do século XX, especialmente nas duas primeiras décadas. Diferentemente de períodos anteriores em que a arte esteve atrelada à Igreja (na Idade Média) ou ao Estado (na época das cortes),

⁴ A respeito das apresentações do *Fluxus* ver: SALLES, Evandro (coord.). *O Que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Curadoria John Hendricks; texto Arthur C. Danto. Brasília: CCBB, 2002; FRIEDMAN, K. *The Fluxus Reader*. Wiley & Sons, Inc., 1998; HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. London: University of California Press, 2002.

⁵ Antes de Peter Bürger, o italiano Renato Poggioli escreveu o livro intitulado *Teoria dell arte d'avanguardia*, lançado em 1962. Porém, foram as discussões apresentadas por Peter Bürger que obtiveram maior repercussão e debate dentro da academia e se encaixam nas problemáticas do nosso trabalho.

na sociedade burguesa a arte passou a gozar de liberdade em relação a estes. Porém, segundo Bürger, tal autonomia fez com que a arte se afastasse da *práxis vital*, tornando-se uma espécie de “arte pela arte”, perdendo, assim, sua função social.

Outro autor que destacou a impossibilidade das artes modernas em lidarem com a dicotomia entre arte/vida foi Andreas Huyssen (2006, p.10), para quem o projeto da Arte Moderna foi “válido em seu momento cultural e político”, fato que contribui para o entendimento da trajetória do modernismo e de suas práticas artísticas. No entanto, tal “separação categórica e a insistência na autonomia da arte – que havia servido para emancipar a arte dos grilhões da Igreja e do Estado – empurraram a arte e os artistas até as margens da sociedade”. Em momento no qual os regimes totalitários ascendiam com seus espetáculos fascistas de massa, assim como o realismo socialista, afastar-se da sociedade e da luta política poderia ser um problema e até mesmo um sinal da falta de interesse dos artistas em derrubar esses governos totalitários – embora tenham sempre buscado se distanciar daqueles espetáculos de massa, criados pelos fascistas e reais-socialistas.

Produzida individualmente pelo artista, a arte era também assim apreciada, pois “a submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações que estão afastadas da *práxis vital* do burguês” (BÜRGER, 2017, p.112). Ou seja, querendo negar a sociedade burguesa, os artistas criaram uma arte que se desvinculou totalmente da sociedade, mesmo daqueles que não eram burgueses e, então, passou a não ter relevância social. Foi nesse momento que surgiram as vanguardas tentando reestabelecer essa ligação perdida. Segundo o autor, a “intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética para a vida cotidiana” (BÜRGER, 2017, p.80).

Em seu trabalho e análises, Bürger também deixou bem claro, além dos objetivos dos vanguardistas, o que ele chama de ‘movimentos históricos de vanguarda’: o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo italiano e o expressionismo alemão, que, surgidos nas primeiras décadas do século XX, tinham em comum a ruptura com a tradição e a luta contra a instituição *arte* (BÜRGER, 2017, p.46). Esta era entendida pelo autor como sendo “tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções de arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras” (BÜRGER, 2017, p.57). Sendo assim, desejavam reconduzi-la à

práxis vital e atacar o status da arte, a qual havia se limitado a ser peça de museu para contemplação burguesa.

Para poderem se afirmar no meio da arte, os vanguardistas produziram manifestos – e, como afirma Bürger, não obras de arte – que estavam colados na *práxis vital* e eram de produção e recepção coletivas. O público não seria mais mero espectador, mas também autor dos trabalhos artísticos, além de não confinarem suas criações a museus e institutos de arte. Com isso, os vanguardistas ampliaram a noção de obra, retiraram dela e dos antigos artistas a aura de contemplação que lhes sustentava, dado que, em princípio, qualquer pessoa poderia ser um artista, autor de sua própria obra de arte. Exemplo disso é a forma de se fazer um poema dadaísta. Tristan Tzara, um dos expoentes do movimento, assim dizia:

Pegue um jornal. Pegue uma tesoura. Escolha no jornal um artigo que tenha o comprimento que você deseja dar à sua poesia. Recorte o artigo. Corte de novo, com cuidado, cada palavra que forma esse artigo e coloque todas as palavras num saquinho. Agite delicadamente. Tire uma palavra depois da outra colocando-as na ordem em que você as tirou. Copie-as conscienciosamente. A poesia se parecerá com você. Ei-lo transformado em escritor infinitamente original e dotado de encantadora sensibilidade, ainda que incompreendido do público (MICHELI, 1991, p.138).

Outro exemplo deste modo de conceber a arte são os ready-mades, de Marcel Duchamp, proposta que consistia em pegar objetos fabricados em grande escala e conferir-lhes o status de obra de arte, como fez com o hoje famoso urinol, assinado por R. Mutt – pseudônimo seu – na exposição de Nova York, em 1917. Com tal feito, ele questionava os padrões da arte que ia para as galerias e museus e alegava provocativamente que, pelo simples fato de um objeto ser assinado por um artista, ele estaria habilitado para figurar em uma exposição. Embora tenha sido questionada a permanência do urinol na exposição, ele continuou no local e logrou causar nos visitantes espanto, choque e reflexão. Portanto, o que Tzara, Duchamp e outros artistas da vanguarda do início do século XX estavam fazendo era destruir a noção de arte como vinha sendo entendida até então, com padrões de beleza-contemplativa, perfeição técnica, sem nenhum elemento de reflexão, feita apenas para agradar a burguesia

No entanto, apesar de todo esforço e diversos trabalhos criados pelos artistas do início do século XX, o próprio Peter Bürger assume que as vanguardas falharam em sua intenção de superar a arte burguesa, pelo simples fato de que não se poderia fazê-lo

sem, ao mesmo tempo, superar a sociedade burguesa – e esta, como sabemos, está em vigência até os dias de hoje. Ademais, com o advento da indústria cultural, ele afirma, criou-se uma falsa sensação de superação da distância entre arte e vida. Falsa porque as produções artísticas passaram cada vez mais a serem mediadas pelo mercado, mantendo a distância da *práxis vital* e a falta de função social. O autor, então, resume assim a falha vanguardista: “Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte enquanto arte se tornou receptível nesse meio tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade” (BÜRGER, 2017, p.121). O que ele entende por ‘receptível’ diz respeito ao fato de os trabalhos artísticos que precederam as vanguardas do início do século XX, e que também se diziam vanguardistas, terem adentrado o universo das galerias e museus de uma forma acrítica em relação à instituição obra de arte (2017, p.46):

Embora as neovanguardas [dos anos 1950 e 60] em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à *práxis vital* dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas. Hoje, se um artista envia um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-mades* de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *urinol* de Duchamp tencionava a explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua “obra” consiga ganhar entrada no museu. Assim, o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto.

Desta forma, desenvolve-se outro conceito: o de neovanguarda, designação dada por Bürger aos movimentos artísticos pós-II Guerra Mundial, que também buscavam romper com a ordem estabelecida e retomar a ligação entre arte e *práxis vital*. Porém, para o autor, a diferença entre estes e aqueles, do início do século XX, consistiria em que teriam restaurado a categoria de obra, voltando a ser contemplada nos museus e instituições de arte (BÜRGER, 2017, p.130), como fica explícito na supracitada passagem. Em outras palavras, não buscavam romper com, mas se inserir na Instituição Arte. Desta forma, os supostos trabalhos questionadores seriam objetos estéticos que escapam às regras tradicionais de julgamento, mas não rompem com a arte em si, como nos movimentos históricos de vanguarda, segundo o autor.

No entanto, essa recusa em reconhecer determinadas produções artísticas dos anos 1950-60 como sendo de vanguarda rendeu não apenas certas críticas ao

pensamento de Bürger, mas também o desenvolvimento de estudos que buscam confrontar e questionar as afirmações feitas por ele em seu livro *Teoria da Vanguarda*. Uma das mais destacadas foi feita pelo crítico de arte norte-americano Hal Foster, em seu livro *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*, escrito em 1996, cujo próprio título é uma provocação, pois chama de vanguarda aquela do fim do século XX e não somente a do início do mesmo século, como havia feito Bürger.

Em seu trabalho, Hal Foster propõe uma revisão da teoria de Bürger, cujo trabalho não descartará de todo, mas sim tentará aperfeiçoar, “sugerindo um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda”, não dispensando duras críticas a determinadas análises presentes no livro *Teoria da Vanguarda*. Várias delas, ele considera equivocadas e, em muitos aspectos, seletivas, afirmando que “A narrativa de Bürger de causa e efeito diretos, de um antes e depois da Queda, da origem heroica e repetição farsesca, não servirá mais” (FOSTER, 2017, p.32). Ou seja, teria sido ignorada a historicidade das artes, ficando Bürger preso a um passado artístico a um só tempo idílico e falho – assim como aconteceria com o presente, o qual seria a ‘repetição farsesca’ das artes do início do século XX. Ele ainda afirma que o crítico alemão ignorou o fato de a neovanguarda ter ampliado a crítica à instituição arte, além de ter produzido novas experiências estéticas. Assim, para o norte-americano, faltou a Peter Bürger historicizar a arte para não falhar em suas críticas, faltou-lhe entender as diferenças históricas das primeiras décadas do século XX para os anos 1950 e 1960. Mais contundentemente, ele infere (2017, p.35):

Bürger toma ao pé da letra a retórica romântica da vanguarda, de ruptura e revolução. Dessa maneira, não percebe as dimensões fundamentais de sua prática. Por exemplo, ignora sua dimensão *mimética*, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer [...] também não percebe sua dimensão *utópica*, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que não pode ser [...] Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como sendo pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo simultaneamente contextuais e performativos.

Desta maneira, um dos pontos cruciais da crítica de Foster e que irá balizar sua valorização das neovanguardas é a contextualização dos ataques artísticos, o entendimento a respeito de contra o que se estava lutando, dado que cada época tem seu inimigo. Se no início do século os artistas viam um mundo destruído pela Primeira

Guerra Mundial, mas que ao mesmo tempo tinha uma crescente burguesia lucrando com a derrocada bélica dos países derrotados, nas décadas de 1950 e 1960, quando das neovanguardas, o que se tinha era o fortalecimento da indústria cultural, a mercantilização das obras e sua padronização por parte do mercado. Era contra tais elementos que as neovanguardas iriam se voltar, e por isso mesmo não poderiam simplesmente copiar os métodos das vanguardas dos anos 1920 e 1930, como defende Bürger. Embora tenham utilizado muitas técnicas de sua antecessora, as neovanguardas também utilizaram métodos inovadores e condizentes com aquilo que buscavam nas produções artísticas.

Hal Foster, então, defende a importância histórica da neovanguarda para a reflexão a respeito da instituição arte, afirmando que os artistas da década de 1960 desenvolveram “críticas das convenções dos meios tradicionais, tal como foi efetuada pelo Dadá e outras vanguardas históricas, para chegar a uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos” (FOSTER, 2017, p.38-39). Ou seja, os novos artistas teriam se adaptado à época e às características da instituição arte do período em que viviam. Não era mais possível manter as práticas da vanguarda histórica, pois as coisas haviam mudado, especialmente com o fortalecimento da indústria cultural, a qual reconectou a arte com a vida, mas nas operações da cultura do espetáculo. Desta forma, isso não representou o fim da crítica artística, que havia começado na vanguarda e a que a neovanguarda deu continuidade, como faz crer Peter Bürger. Pelo contrário, segundo Foster, “mais do que anular e esvaziar a vanguarda, esses desdobramentos produziram novos espaços de atuação crítica e forneceram novos modos de análise institucional” (2017, p.39-40).

O que ocorreu com a vanguarda dos anos 1920 e 1930, ou seja, sua institucionalização, não condenou a arte posterior a ela, mas sim incentivou a crítica desse processo de aculturação e/ou acomodação artística. O que Foster defende, basicamente, é que, pelo fato de a vanguarda ter iniciado uma crítica à instituição arte e depois ter falhado (como o próprio Bürger reconhece), não significa que tudo foi perdido e que a arte que veio depois, especialmente a do pós-Segunda Guerra, não tenha criado novas formas de confrontar os padrões da instituição arte, regidos pela indústria cultural. Ela confrontou, mas à sua maneira, e não mais das mesmas formas que sua antecessora, talvez até mesmo sem o impacto que ela teve no início, sem causar tanto choque e estranhamento como fez o urinol de Duchamp ou as pinturas de Henri

Matisse, Pablo Picasso, Edvard Munch, entre outros, mas sem perder de vista seu caráter crítico e contestador do *status quo*.

No entanto, Peter Bürger não recebeu tais críticas pacificamente e sem refletir a respeito delas. Em 2010 escreveu um artigo no qual reforça suas posições em relação à vanguarda, reafirmando que ela falhou em seu projeto de unir arte e vida e de destruir a instituição arte, e isso ocorreu quando ela obteve sucesso e foi aceita dentro das instituições de arte. E àqueles que acreditam que os ataques da vanguarda não surtiram efeito, ele afirma que “enquanto o princípio de autonomia de fato demonstrou uma espantosa resistência, isso só foi possível porque a instituição se abriu às manifestações bem como ao discurso da vanguarda e fez deles o seu próprio” (BÜRGER, 2010, p.705-706).⁶ A crítica que era desenvolvida, portanto, estava prenhe de força e destituída de seu real significado, visto ter sido incorporada por aquele que queria vê-la destruída. Bürger, então, mesmo depois de quase quatro décadas da publicação de seu livro, reafirma seu pensamento a respeito da vanguarda e da impossibilidade de ela existir posteriormente às primeiras manifestações, no início do século XX.

Em relação às neovanguardas, ele debate diretamente com Hal Foster e Benjamin Buchloh⁷ e reafirma que “a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e, portanto, nega genuinamente as intenções vanguardistas” (BÜRGER, 2010, p.707). Ele inicia sua crítica reafirmando sua posição em relação à neovanguarda, a qual não teria obtido o *status* de vanguarda por negar tudo que esta pretendeu ser. Mais especificamente em relação a Hal Foster, Bürger afirma querer provar que, em *Teoria da Vanguarda*, há uma supervalorização das vanguardas históricas em relação às neovanguardas (BÜRGER, 2010, p.712) e Foster teria reduzido seu método argumentativo a uma relação de causa e efeito, que não se sustentaria, segundo Bürger – sendo, pois, contraditório em si mesmo –, especialmente pelo fato de que neste pensamento a discussão se dá em torno de uma retomada, e nesta há características que não se encaixam em causa e efeito, como a intenção do sujeito em ação e o contexto.

Embora as vanguardas históricas pudessem considerar o contexto social de suas ações, e pudessem extrair dessa percepção a energia necessária para projetar seu utopismo de destruir a instituição da arte, isso não se aplica mais às neovanguardas das

⁶ “While the principle of autonomy did indeed demonstrate an astounding resistance, this was only possible because the institution opened itself to the manifestations as well as the discourse of the avant-garde and made them its own”. (No original)

⁷ O autor escreveu um artigo intitulado “Theorizing the Avant-Garde”, no qual faz uma resenha crítica do livro do Bürger, questionando suas análises e conclusões.

décadas de 1950 e 1960. O contexto estético também mudou nesse meio tempo. “Embora as vanguardas históricas ainda possam conectar suas práticas a uma reivindicação de transgressão, esse não é mais o caso das neovanguardas, dado que as práticas de vanguarda foram, entretanto, incorporadas pela instituição”⁸ (BÜRGER, 2010, p.712). Depois de suas palavras refutando aqueles que discordam de suas análises, Bürger é categórico em afirmar que “devemos admitir que a vanguarda está agora muito distante de nós”, especialmente pelo fato de que o conceito é cada vez mais aplicado a coisas muito diferentes, o que demonstra um amplo desconhecimento de quais foram os anseios da vanguarda (BÜRGER, 2010, p.713).

Tendo em vista as discussões apresentadas e os trabalhos de Yoko Ono que analisaremos posteriormente, tendemos a concordar com as críticas que Hal Foster fez a Peter Burger em relação ao seu radicalismo em negar o valor artístico e questionador das produções vanguardistas das décadas de 1950 e 1960. Foster (2017) afirma que a produção de vanguarda do pós-Segunda Guerra, ao se aproximar do universo pop, tensionou e questionou a instituição arte, no entanto, não propriamente a instituição arte dos museus e teatros (tal como fizeram as vanguardas do começo do século XX), mas a instituição arte na forma-mercadoria, consolidada no universo da música pop, especificamente no rock de fins dos anos 1960. Podemos afirmar que essa crítica à forma-mercadoria foi feita quando Yoko Ono adentrou ao universo da música pop e inseriu uma nova forma de entender a composição musical, bem como sua forma de cantar. Com isso ela quebrou padrões até então estabelecidos para as produções musicais do mundo pop anglo-americano. E não o fez no *underground*, mas sim naquilo que se tinha de mais mercadológico e inserido no *mainstream* na década de 1960, os Beatles, e, posteriormente com John Lennon, que continuava tendo destaque midiático extremo, por ser um ex-beatle.

Vale também ressaltar que embora seus trabalhos enquanto artista de vanguarda fossem críticos, o grande fator questionador da instituição arte (enquanto mercadoria) se deu em seus trabalhos musicais, em que o pop foi confrontado com a vanguarda, o *mainstream* com o *underground* – e isto as vanguardas do início do século XX não conseguiram fazer, por diversos fatores, pois suas críticas eram de outra natureza e

⁸ “While the historical avant-gardes could still connect their practices with a claim to transgression, this is no longer the case for the neo-avant-gardes, given that avant-garde practices had in the meantime been incorporated by the institution” (No original).

contra outro “inimigo”, fato ignorado nos trabalhos de Peter Bürger, mas que foi devidamente trabalhado por Hal Foster

No que diz respeito à ideia de *happening* ou *performance*, seu surgimento está relacionado aos acontecimentos da década de 1960, especialmente a crescente rejeição às imposições do mercado. Para Roselle Goldberg (2015, p.142) os eventos políticos desses anos fizeram com que a sociedade se unisse por um bem comum, assim “Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam *slogans* e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra o sistema, muitos jovens artistas abordavam a instituição arte com igual ou maior desprezo” e assim questionavam “as premissas aceitas da arte e tentavam redefinir seu sentido e função”. Com isso, “o objeto de arte passou a ser considerado algo totalmente supérfluo, e formulou-se a ideia de ‘arte conceitual’, uma arte que tem nos conceitos seu material”, esse “desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte” (GOLDBERG, 2015, p.142). Essa ideia de ‘arte conceitual’ foi muito usada pelos artistas que produziram *happening* ou *performance*, pois suas ações e apresentações eram mais importantes que o produto final.

Um dos autores que se destacaram nos estudos a respeito dessas manifestações artísticas, e que aqui tomamos como referência, é Renato Cohen, cujo livro *Performance como Linguagem* (2013) é um dos destaques neste assunto, apresentando a tese de que há uma passagem do *happening* para a *performance*, diferenciando-os, embora esta seja derivada daquele. Para o autor, o clima dos anos 1960, com a contracultura, o florescimento dos movimentos sociais e o aparecimento dos hippies fez com que o *happening*, a *action painting* e a *body art* fossem criadas. Devido ao caráter de improviso, espontaneidade – derivadas da experimentação cênica –, e a produção coletiva, estas expressões artísticas foram produto desta sociedade que se modificava, que buscava algo novo e estava aberta para novas produções e criações (COHEN, 2013, p.99-100). Elas também inovaram no sentido de retirar do produto final, da obra em si, o aspecto mais importante e imutável, fazendo com que o destaque fosse o artista e seu processo construtivo, muitas vezes com a participação do público. O que mais interessava nas produções do *happening* era o “processo, o ritmo, a interação e menos o resultado estético final” (COHEN, 2013, p.132). Por isso não havia muito interesse em ensaiar, pensar e controlar o fazer da obra, dado que o seu caráter espontâneo e anárquico era o importante e o objetivo do *happening*.

Quando ocorre a passagem do happening para a performance, há um aumento na estetização e, embora ambos advenham de uma mesma matriz – visto que “ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal [–]; as duas expressões se apoiam na live art, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição...” (COHEN, 2013, p.135), a performance apresenta aspectos que se afastam de seu antecessor e lhe legitimam um caráter próprio, na década de 1970, quando passou a ser “aceita como meio de expressão artística independente” (GOLDBERG, 2015, p.VII). Suas produções passam a ser muito mais individuais, com pouca participação do público e com ênfase na visão do próprio artista, devido ao seu aspecto derivativo das artes plásticas. Assim “diferentemente do happening, direcionado a uma ação coletiva, a *Performance* foi marcada, em sua maioria, pelo trabalho individual, discorrendo sobre uma visão do mundo bastante particular...” (CUNHA, 2013, p.37).

Há também um aumento na preocupação com a estética, por isso o improviso é abandonado em detrimento de uma preocupação maior com a produção, além de uma maior utilização da multimídia e da tecnologia eletrônica da época (anos 1970-1980). Esses aspectos fizeram com que houvesse pouca participação do público, que passa a ser mero espectador e não mais produtor juntamente ao artista. Isso também possibilita que o trabalho seja apresentado diversas vezes com os mesmos aspectos e não seja único como cada apresentação do *happening*, o qual, por sua vez, depende muito do público e conta com o improviso (COHEN, 2013, p.137-139). No entanto, o caráter combativo, na busca de uma arte autônoma em relação à produção mercadológica, continua, visto que:

O discurso da *performance* é o *discurso radical*. O discurso de combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. Artistas como Beyus e o grupo Fluxus fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade *inconsequente* (e decadente) nos seus valores e também contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (COHEN, 2013, p.88).

Era a busca de uma nova linguagem artística, da qual fez parte o citado Fluxus, em que Yoko Ono teve destacada participação. O grupo, de caráter vanguardista, criado em meados dos anos 1950, buscou reaproximar arte e vida, além disso, se reaproximou da política ao buscar mudar o mundo por meio de produções artísticas revolucionárias.

Daí as duas formas de crítica presentes no Fluxus, quais sejam: a textual (crítica à estética, pois não quer fazer o mundo tal qual ele é, preferindo visualizar um novo mundo, um “novo” homem) e a contextual (crítica à sociedade, pois as vanguardas desejavam mudar o mundo, por isso criticavam aquilo que deveria ser mudado). Era preciso repensar o *modus operandi* das produções artísticas e também a sociedade em que os artistas estavam inseridos. Foi isso que fizeram, por exemplo, o Expressionismo alemão, o futurismo e o concretismo (ambos russos), e o surrealismo francês, as maiores expressões de vanguarda (HUYSEN, 2006, p.7).

O grupo mesclava diferentes expressões artísticas, como literatura, artes visuais e música, e buscava, em suas ações, apresentar a ideia de "anti-arte", destacando o modo revolucionário de pensar sobre a prática e o processo da arte, como fica explícito no manifesto, publicado por George Maciunas – um dos fundadores do movimento – em 1963, no qual se exorta:

[...] promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais [...] aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação (MACIUNAS apud WOOD, 2002, p.23).

O *Fluxus* privilegiou os *happenings* e as *performances* interativas, procurando eliminar a tradicional barreira entre artista e público e proclamando que todo ser humano é um artista. Como afirma Hannah Higgins “mesmo quando os trabalhos do Fluxus são feitos para serem vistos, como em *Fluxspost (Smiles)*⁹, eles também são frequentemente planejados para serem sentidos (ou, no caso de *Blink*¹⁰, usado) ”.¹¹ Isso é a presença do público na construção da obra de arte, a qual passa a ter um caráter fluido, dinâmico e não linear, ao ser diferentemente produzida a cada apresentação com diferentes participantes.

⁹ Estampas criadas por George Maciunas, em 1977-78, que consistem em seguidas imagens de inúmeras pessoas sorrindo – como se fossem selos postais – das mais diversas formas (espontânea, forçada, cerrando os dentes, de boca aberta, mostrando apenas um lado da boca, etc.) e com distintas características dentárias (com toda a dentição, dentes tortos ou faltando, outros mais pontiagudos, mais achatados, disformes, etc.). Com isso ele usa a lógica dialética para apoiar sua afirmação, criando uma inversão das publicidades e fotos de famílias (“sorria”) (ver HIGGINS, 2002, p. 29-31).

¹⁰ Trabalho de George Maciunas, criado em 1963 e, inicialmente intitulado *The Scissors Brothers Warehouse Sale* e depois chamado de *Blink*. Ele consistia em imagens que influenciam (e pedem) para o público piscar (ver HIGGINS, 2002, p. 26).

¹¹ “Even where Fluxus Works are made to be seen, as in *Fluxpost (Smiles)*, they are often also intended to be felt (or, as in the case of *Blink*, worn)” (No original).

O movimento se desenvolveu especialmente nos EUA e, por seu caráter educacional, com destaque para as aulas de John Cage – compositor experimental –, o *Fluxus* conseguiu expandir suas ideias e angariar um grande número de artistas, não só dos EUA, mas também de vários países da Europa e também asiáticos, como a japonesa Yoko Ono, que se destacou fazendo arte conceitual e performática, os alemães Wolf Vostell e Joseph Beuys, o lituano Georges Maciunas, entre outros (HIGGINS, 2002, p.1). Além do já citado John Cage, os norte-americanos Dick Higgins, George Brecht e La Monte Young, e a violoncelista Charlotte Moorman (VALES, 2016, p.40). Vale ainda ressaltar que alguns transitaram entre as diversas formas artísticas, como Yoko Ono que, apesar de ganhar destaque nas citadas artes, também teve produções cinematográfica, musical e literária.

No que se refere à questão musical, um dos destaques deste movimento foi John Cage, com seus experimentos que modificaram a forma de pensar a composição e a relação entre compositor/ouvinte, visto privilegiar a interação entre um e outro. Suas composições prezavam pelo acaso e por novas buscas de timbres, fazendo uso de instrumentos não convencionais ou transformando os tradicionais, para obter sons não usuais. Como o próprio artista afirmou: “Em termos musicais, qualquer som pode ocorrer em qualquer combinação e continuidade” (CAGE, 1957, p.2).¹² Ele ampliou as possibilidades musicais, demonstrando que é possível extrair som – e, portanto, música – de quase todas as coisas com as quais lidamos em nossa sociedade, inclusive do silêncio.

Essa forma de pensar o “fazer música” era oposta daquela que vinha se racionalizando por demais, com o desdobramento do serialismo, com composições que exigiam aguçada percepção musical de seu público ouvinte. Um dos grandes exemplos dessa tentativa de Cage de acabar e criticar a instituição música, como meio racionalizado, foi sua célebre composição *4’33’’*. Nesta, o pianista permanecia durante esse tempo em silêncio, apenas gesticulando movimentos musicais. O autor buscou romper com a ideia de arte, até então instituída na sociedade, e mostrar que o silêncio absoluto não é possível e que sons feitos espontaneamente, como aqueles vindos da plateia durante a apresentação (tosse, espirro, aplauso, vaia, enfim, qualquer som que rompesse com o silêncio da orquestra) também eram uma forma musical. Em contraposição ao racionalismo presente nas obras iniciais de Stockhausen e a exigência

¹² “In musical terms, any sounds may occur in any combination and in any continuity” (No original).

de um público conhecedor das técnicas mais avançadas em música para apreciar a composição, e que tivesse uma posição contemplativa diante da arte, John Cage propôs uma nova maneira de se conceber a produção musical, colocando o público em contato direto com a obra, inclusive participando de sua feitura. Lidar com a composição musical desta forma, e com o público, fez com que as ideias de Cage não só abarcassem mudanças no campo da música, mas também no âmbito de outras expressões artísticas (ALMEIDA; OLINTO, 2017, p.17), privilegiando as artes performáticas, os *happenings* e a arte conceitual. Concepções artísticas que o levaram a ser destaque do *Fluxus*.

Yoko Ono, antes de ser reconhecida no *Fluxus*, já havia criado algumas peças artísticas, tais como poesias e instruções, como a *Secret Piece*, de 1953, que consistia em instruir o público/participante a escolher uma nota e tocá-la na floresta com acompanhamento dos pássaros cantando ao amanhecer (FRANK, 2009, p.579). Posteriormente, por influência do seu então marido, o músico Toshi Ichiyanagi, Yoko se aproximou dos artistas ligados ao *Fluxus*, dando início a uma parceria muito frutífera. Esta foi consolidada no ano de 1960, quando ela convidou artistas vanguardistas, que estariam ligados ao Grupo, para se apresentarem em seu *loft* na Chambers Street, onde puderam exibir seus trabalhos experimentais (FRANK, 2009, p.580-81). Aproximando-se do pensamento artístico vanguardista, de contestação e confrontação:

Ono cria obras de arte conceituais para transcender as fronteiras sociais que restringem o pensamento, a vida e a produção de arte. Qualquer um pode executar suas instruções, se apenas a mente puder permitir que a imaginação funcione livremente; O corpo inevitavelmente seguirá. Suas obras fornecem um meio para mudar o eu e a sociedade porque eles exigem pensamento criativo fora das convenções da sociedade e, então, a invenção do próprio eu (FRANK, 2009, p.582).¹³

Com sua gama de produções artísticas, Yoko transitou por diversos aspectos da arte, se aproximando da vanguarda, desenvolvendo *happenings* e *performances* – especialmente quando participou do *Fluxus* –, criando seus trabalhos conceituais, seguindo seu próprio projeto artístico, dando destaque para as suas *instructions*, onde o pensamento, a imaginação e o potencial do público é valorizado. Ela também desenvolveu um jeito próprio de cantar, com a vocalização ligada ao uso do grito –

¹³ “Ono creates conceptual artworks to transcend societal boundaries that restrict thinking, living, and art production. Anyone can execute her instructions, if only the mind can allow the imagination to run free; the body will inevitably follow. Her works provide a means to change the self and society because they require creatively thinking outside of society’s conventions and then inventing one’s own” (No original).

advindo da terapia do grito primal – para expor as suas dores e a da sociedade. Além de ter se aventurado na produção cinematográfica, com filmes que desafiavam o gosto e a estética hollywoodiana, causando uma tensão entre produção e mercado. Tendo esse cenário em mente, nos próximos tópicos analisaremos detidamente as produções artísticas de Yoko Ono em suas várias facetas, buscando compreender como o vanguardismo se desenvolveu em seus trabalhos, fazendo com que ela fosse uma das artistas mais reconhecidas neste meio.

1.1 – A produção literária

Em 1964, Yoko Ono lançou seu livro de instruções e desenhos chamado *Grapefruit*, que ficou famoso por contemplar um estilo de arte, a conceitual, até então pouco (ou nada) explorada pelos artistas. A respeito desta, concordamos com a ideia de que “na prática da arte conceitual, em que o conceito contido na obra de arte é mais importante que a peça em si, a noção que o observador contribui para o evento ou experiência da obra de arte, reduz a distância entre artista e arte”¹⁴ (CLAYSON; JUNGR; JOHNSON, 2004, p.134). Era a superação desta distância que impingia os artistas vanguardistas a criarem suas obras voltadas para a participação do público, tanto para auxiliar em sua realização quanto para finalizá-la, fazendo com que cada apresentação, exposição ou leitor criasse sua própria arte. Isso também dificultava ou até mesmo impossibilitava que as obras fossem comercializadas, fato que rompia com a forma da arte-mercadoria, tão em voga nos anos 1960. Pelo fato de não haver um trabalho pronto e acabado, não havia o que ser transformado em mercadoria e, assim, paulatinamente a arte voltava a ter função social desvinculada da forma-mercadoria, como tinha antes de ser vendida como um objeto-mercadoria. E uma das referências artísticas para Yoko escrever o livro era o fato de que:

Ela adorava a ideia de que as pessoas pudessem terminar uma obra de arte apenas usando suas mentes. Quando eles fizeram isso, Yoko sentiu, eles se tornaram artistas. Não somente isso, mas também porque todo mundo, não importa a idade, tem imaginação, ela estava começando a pensar em todas as pessoas como artistas e na arte não

¹⁴ “In the practice of conceptual art wherein the concept embedded within the artwork is more important than the piece itself, the notion that the observer contributes to the event or experience of the artwork reduces the distance between the artist and the product” (No original).

apenas para museus e galerias, mas fluindo para a vida cotidiana (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.44).¹⁵

No ano de 1970 ele foi relançado, com apresentação de John Lennon e acréscimo de alguns trabalhos dela. E nas décadas de 1990 e 2000 ele foi novamente republicado, com mais acréscimos da artista. Com mais de 300 páginas, ele traz uma compilação dos trabalhos de Yoko Ono, todos no estilo de *instructions* – em que o artista dá o norte da obra e o leitor a completa em sua imaginação –, divididos em 9 capítulos: 1) Música, 2) Pintura, 3) Evento, 4) Poesia, 5) Objeto, 6) Filme, 7) Dança, 8) Peças de Arquitetura (dedicada a um arquiteto fantasma) e 9) Sobre filmes. E embora não tenha tido muito reconhecimento por parte da crítica daquela época, isso não condiz sua importância, pois as instruções de Yoko “acabaram tendo um poderoso impacto em um dos mais importantes desenvolvimentos artísticos dos anos 1960: arte conceitual” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.56)¹⁶.

A primeira parte abre com a “PEÇA DE PERMISSÃO 1”, escrito em 1960 e que consiste em:

500 narizes são mais bonitos que
um nariz. Até mesmo um nº de telefone é mais
bonito se 200 pessoas pensarem
nele ao mesmo tempo

- a) deixe 500 pessoas pensarem o mesmo número de telefone por um minuto em um determinado tempo.
- b) deixe todo mundo na cidade pensar na palavra “sim” ao mesmo tempo por 30 segundos. Faça isso frequentemente.
- c) faça o mundo todo pensar o tempo todo (ONO, 2008, p.18).

Essa peça é um nítido exemplo da concepção de obra de Yoko Ono e da exposição de tudo aquilo que ela mais credita à arte e sua capacidade de transformação social, ou seja, a crença de que a imaginação é o primeiro caminho para se ter uma sociedade mais justa, pacifista e feliz. Enquanto as 500 pessoas estiverem pensando o mesmo número de telefone, elas acreditarão que ele é importante, prestarão atenção nele, mesmo que por 1 minuto. O mesmo ocorre com a palavra ‘sim’ e com o pensamento em geral, se todos estiverem imaginando algo melhor e diferente, a sociedade poderá ser transformada. Tendo em vista o período em que ela foi escrita, em

¹⁵ “She loved the idea that people could finish a work of art just by using their minds. When they did so, Yoko felt, they became artists. Not only that, but because everyone, no matter what age, has na imagination, she was starting to think of all people as artists and of art as not just for museums and galleries but flowing into everyday life” (No original).

¹⁶ “ended up having a powerful impact on one of the most important art developments” (No original).

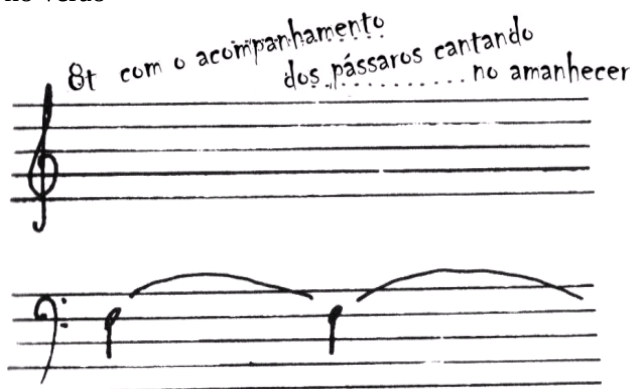
1960, era comum que a projeção de um outro mundo, da possibilidade de uma sociedade diferente estivesse presente nas produções artísticas.

Em seguida, há sua peça mais antiga no livro, escrita em 1953, intitulada “PEÇA SECRETA”, Yoko instrui (2008, p. 19):

Decida uma nota para tocar.

Toque-a com o seguinte acompanhamento:

Os bosques de 5 às 8 da manhã,
no verão



Além da instrução, há uma ilustração ao leitor, mostrando como deve ser feita a peça, tanto em sua imaginação quanto no papel ou mesmo na realidade, pois esta é uma das poucas em que é possível concretizar o instruído pela artista. Em sua maioria, as peças são realizáveis apenas na imaginação do leitor que, embora já guiado por um caminho de pensamento, devido às *instructions*, tem a liberdade de finalizar/realizar a obra do seu jeito, em sua mente, tornando-a única e pessoal.

Nas páginas que se seguem nesta primeira parte do livro, os escritos acompanham essa mesma toada, apresentando instruções de Yoko, para que o leitor pudesse liberar sua imaginação. Algumas eram mais simples, como a “PEÇA DO RISO”, de 1961, que instrui (2008, p. 20): “Passe uma semana rindo”, ou a “PEÇA DE VOZ PARA SOPRANO”, escrita no mesmo ano: “Grite. 1. contra o vento; 2. contra a parede; 3. contra o céu” (ONO, 2008, p. 22), e outras exigiam maior criatividade do leitor, é o caso da “PEÇA DE SONS DO CORPO GRAVADOS”, de 1964, que afirma:

Faça gravações de sons do corpo de distintas pessoas

em distintos momentos.

De gente velha, jovem, chorando, melancólica,
alegre, calma, duvidando, etc (ONO, 2008, p.29).

Outro exemplo é “UMA PEÇA PARA ORQUESTRA”, de 1962:

Conte todas as estrelas da noite
de memória.
A peça finaliza quando todos os membros
da orquestra terminam de contar estrelas,
ou quando amanhece.
Pode ser feito com janelas em vez
de estrelas (ONO, 2008, p.25).

Ambas apresentam tarefas muito difíceis ou até mesmo impossíveis, como é o caso de contar todas as estrelas da noite, se pensarmos concretamente em sua feitura. No entanto, quando transpomos a tarefa para a mente, fica mais fácil e possível sua realização – mesmo que se trate de contar ‘todas as estrelas da noite’, por ser algo que depende de memória, algo que podemos imaginar, não precisa ser exato, nem literal. Ademais, vale ressaltar que Yoko Ono está desenvolvendo uma arte conceitual, que trabalha na esfera da construção da obra e não em sua perfeita concretização. Nesse sentido, a peça que fecha essa primeira parte, denominada “PEÇA DE CÂMARA DE PURIFICAÇÃO – para uma pessoa que diz sofrer de complexidade da mente ou esquizofrenia”, de 1968, e que foi acrescentada na edição de 1970 – explicita bem essa ideia, ao instruir:

Construa um quarto onde você não faça nada, mas
onde levante e carregue uma pedra até que não
a aguente mais. Logo você achará
que seus pensamentos foram purificados, uma vez que
eles irão se concentrar somente no peso da pedra (ONO, 2008, p.66).

A primeira frase da peça já deixa claro que o leitor irá realizar a peça na mente e não concretamente, pois o ‘quarto’ deve ser um lugar em que não se faça nada, mas ao mesmo tempo deve-se levantar e carregar uma pedra até que os pensamentos sejam purificados. Mais uma vez é o ato de refletir, de utilizar o poder da mente que possibilitaria ao ser humano melhorar suas ações (com a purificação de seus pensamentos) e, conseqüentemente, a sociedade ao seu redor. Era a crença no papel e no poder da arte para a transformação social, mesmo em fins dos anos 1960, quando a esperança da vitória contracultural estava arrefecendo em praticamente todos os seus adeptos.

A segunda parte do livro é dedicada às instruções referentes à pintura, iniciando-se com a “PINTURA EM TRÊS ESTROFES”, escrita em 1961:

Deixe uma trepadeira crescer.
Regue-a todos os dias.
A primeira estrofe – até que a trepadeira se espalhe.
A segunda estrofe – até que a trepadeira seque.
A terceira estrofe – até que a parede desapareça (ONO, 2008, p.69).

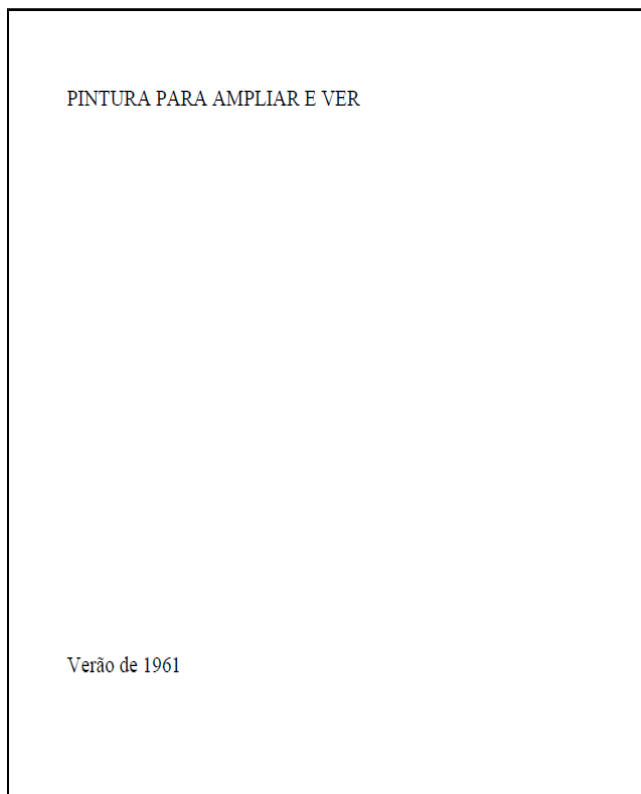
Passando por outras mais complexas, mesmo para serem realizadas na mente, caso da “PINTURA ATÉ QUE SE CONVERTA EM MÁRMORE” (1961):

Recorte e pendure um quadro, desenho,
foto ou escrita (impressa ou não)
que você gosta.
Deixe os visitantes recortarem suas partes
favoritas e as levarem.
Por exemplo, se o visitante gosta do vermelho,
Deixe que leve todas as partes vermelhas.
Peça a muitos visitantes que recortem
sua parte favorita até que toda a coisa não exista mais.
Também, ao invés de cortar as partes,
você pode pedir que eles pintem um buraco em preto.
Em caso de uma escrita, peça ao visitante
que recorte sua letra ou palavra favorita (ONO, 2008, p.82).

Mais uma vez a artista ressalta a importância do leitor/espectador na construção da obra, a interação dele com sua elaboração, bem como a efemeridade dela, dado que ela deve ser recortada ou pintada por outros. Esta pode ser realizada tanto concretamente quanto mentalmente, pois sua tarefa não é totalmente impossível de ser seguida, apesar de a intenção de Yoko Ono ser a de que a imaginação fosse o centro de suas criações. Era a interação entre o limite do real e do irreal, do que poderia ser alcançado e do que não seria possível fora do mundo das ideias. Fato que aproxima os escritos de Yoko das propostas do surrealismo, no qual a consciência da fratura entre arte e vida, mundo exterior e interior, fantasia e realidade foi sentida agudamente, daí “todo o esforço dos surrealistas visava [a] encontrar uma mediação entre essas duas margens, um ponto de coincidência que permitisse remediar lacerações da crise” (MICHELI, 1991, p.152). Por isso o automatismo¹⁷ é importante para os surrealistas e

¹⁷ Característica primordial do surrealismo, segundo o qual, o pensamento deve estar livre de qualquer controle da razão, assim como da estética e da moral no ato de criação artística, permitindo assim, que o

também para Yoko, como fica claro na “PINTURA PARA AMPLIAR E VER” (1961), que consiste na página em branco, deixando o leitor livre para desenhar o que quisesse para depois o ampliar, como mostra abaixo a página do livro (2008, p. 83):



Novamente há instruções mais complexas como as duas primeiras aqui apresentadas, outras mais simples, como esta última ou a famosa “PINTURA PARA O VENTO”, de 1961, e que consiste apenas em fazer um buraco em uma sacola e deixá-la ao vento (2008, p. 71) ou a “PINTURA PARA SER CAMINHADA” (1960), na qual afirma: “Deixe um pedaço de tela ou uma pintura terminada no chão ou na rua” (2008, p. 94) ou mesmo a “PINTURA PARA SER REGADA” (1962) que fundamenta somente em regar todos os dias (2008, p. 96). Enfim, há uma miríade de exemplos que poderiam ser apresentados. Porém, o importante é destacarmos que, em sua aparente singeleza, há uma gama de significações e intenções artísticas inseridas em cada *instruction*, em cada palavra e em cada vazio. Yoko Ono já havia participado do *Fluxus* e, assim como John Cage, entendia que o silêncio e o aparente nada poderiam ser prenhes de sentidos e poderiam ser tachados como arte. Em seus trabalhos, ela buscou

inconsciente floresça na obra. (Para mais detalhes a esse respeito, ver: MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas, 1991, p. 155-172).

combater as tacanhices das instituições de arte, dos museus e galerias, que determinavam o que seria arte ou não, o que seria bom e apreciável ou rejeitado e, acima de tudo, o que seria vendável ou descartável.

Com isso, seu livro segue com a terceira parte, intitulada “Evento”, contendo instruções mais surreais e irrealizáveis, para o leitor usar, cada vez mais, sua imaginação. É como se Yoko estivesse preparando a mente do leitor com o passar dos capítulos, aumentando a dificuldade a cada virar de página, embora ainda tivesse peças mais palpáveis, como a “PEÇA PARA ILUMINAR”, de 1955, que apenas instrui: “Acenda um fósforo e observe até que se apague” ou a subsequente “PEÇA DO LAGO DO CENTRAL PARK”, escrita em 1956: “Vá até o centro do Lago do Central Park E jogue ali todas as joias que possui” (ONO, 2008, p.116). Em contrapartida, há outras como a “PEÇA DE AROMA I”: “Envie o aroma da lua” ou a “PEÇA DE AVISO II”: “Anuncie mudança de endereço cada vez que morrer”, fatalmente irrealizável, caso pensemos apenas em sua materialidade e deixemos a imaginação de lado. Outras mais complexas ainda, exigiam total concentração e empenho do leitor em sua feitura, como é o caso da “PEÇA DE COCHICHO”, em que Yoko afirma (2008, p.120):

- a) Cochiche. Peça ao vento que o leve ao fim do mundo.
- b) Cochiche para as nuvens. Peça que se lembrem disto.
- c) Cochiche para as canas o que aconteceu neste dia. Teça um par de sandálias com elas e envie a um amigo.
- d) Cochiche todos os seus pensamentos secretos para uma árvore. Faça com ela um violão e envie-o a uma mulher.
- e) Cochiche um segredo para uma árvore jovem. Faça com ela uma cadeira e envie a um homem.
- f) Cochiche seu nome para uma pedra. Envie-a para um estranho.
- g) Cochiche a primeira palavra que lhe ocorrer para a pessoa próxima a você.

A ideia de essas instruções estarem em um capítulo denominado “Evento” diz respeito a toda atividade imaginativa que o leitor deve dispender para seguir o que a artista propõe e assim criar um feito tão grande que pode ser considerado um evento, como fica mais claro em sua “PEÇA DE MAPA”, escrita em 1962, e que detalha o que deve ser feito para que ele ocorra de fato, inclusive afirmando que se não advier como pede a peça, deve-se cancelar a tarefa:

Desenhe um mapa imaginário. Marque um ponto no mapa aonde deseja ir. Caminhe por uma rua verdadeira segundo seu mapa. Se não

existe rua onde deveria haver segundo o mapa, faça uma colocando de lado os obstáculos. Quando alcançar a meta, pergunte o nome da cidade e dê flores à primeira pessoa que conhecer. O mapa deve ser seguido exatamente, ou o evento deverá ser totalmente abandonado. Peça aos amigos que escrevam mapas. Dê mapas aos amigos (ONO, 2008, p.126).

E logo em seguida a autora traz algo menos dirigido e mais voltado para a livre imaginação e criação do leitor, com a homônima “PEÇA DE MAPA”, mas escrita em 1964 e que consiste apenas nas diretrizes: “Desenhe um mapa para perder-se”. Ela tenta intercalar os trabalhos, apresentando algo concretamente mais absurdo, depois algo mais palpável, outros mais dirigidos, repletos de instruções e “regras” a serem seguidas e outros bem mais livres, para o leitor soltar sua criatividade – fato que torna o livro mais palatável até mesmo para aqueles menos acostumados com a arte conceitual, vanguardista, que deixa o público participar da construção artística. Além disso, há aquelas que utilizam do humor para serem criadas, exemplo da “PEÇA DE LAVANDERIA”, de 1963, que apresenta as seguintes instruções:

Para entreter seus convidados, traga toda
roupa suja do dia e explique a eles
sobre cada peça. Como e quando se sujaram e
porquê, etc. (ONO, 2008, p.134).

Outro exemplo nesta toada é a “PEÇA DE AVIÃO” (1964), em que afirma:

Alugue um avião.
Convide a todos.
Peça-lhes que escrevam um testamento a seu favor
antes de embarcarem (ONO, 2008, p.150).

O tom humorístico de ambas está no fato de apresentarem cenas que muitas vezes até gostaríamos que ocorressem, como espantar aquele convidado inconveniente, mas que a ética social e moral não nos deixa realizar de fato ou levar algumas pessoas para um passeio de avião, mas sem volta, além de ficar com todos os seus bens. Mostrar roupas sujas e explicar cada uma a um convidado não é nada aconselhável para agradá-lo, muito menos convidar pessoas a voarem de avião, mas antes disso fazerem um testamento a seu favor. São situações irreverentes e inusitadas, mesmo que sejam realizáveis somente no imaginário.

Já na quarta parte do livro, Yoko apresenta uma gama de instruções ligadas à poesia, por isso elas estão relacionadas ao uso da gramática, de palavras, utilização de

cartões, etc., elementos que mostram o quanto a palavra é importante, mas que também a ausência desta ou o uso de números e/ou símbolos num contexto linguístico podem ser significantes. Exemplos são os seguintes escritos, ambos de 1961: “PEÇA NUMERAL I”: “Conte todas as palavras do livro em vez de lê-las”; “PEÇA NUMERAL II” “Substitua os substantivos do livro por números e leia. Substitua os adjetivos do livro por números e leia. Substitua todas as palavras do livro por números e leia” (ONO, 2008, p.169); ou o seguinte poema (2008, p.179):

Um poema para ser lido com lupa.
y.o. 'outono de 67 Londres



Ao mesmo tempo há aqueles poemas que valorizam e estimulam o uso da linguagem, como é o caso da “PEÇA DE SÍLABA” (1964): “Decida não usar uma sílaba em particular pelo resto de sua vida. Grave as coisas que te aconteceram em resultado disto” (2008, p.173) ou mesmo a “PEÇA PARA MÁQUINAS DE GOMA DE MASCAR” (1961), na qual instrui (2008, p.170):

Coloque Máquinas de Goma de Mascar com muitos cartões de palavras diferentes próximas das Máquinas de Coca-Cola em todas as esquinas. Faça com que saia um cartão de palavra quando colocar um centavo. Coloque mais palavras auxiliares que substantivos. Mais verbos que adjetivos.

Assim, a autora faz um jogo de sentido, mostrando as várias formas possíveis de nos comunicarmos, de expormos nossos sentimentos e desejos, possíveis não somente

pela linguagem em si, pela palavra escrita, mas também por símbolos, gestos, desenhos, enfim, diversos elementos presentes na história da comunicação humana, mas que com o tempo fomos perdendo, abstraindo em nossas capacidades comunicativas. Especialmente nos anos 1960, quando ela estava escrevendo suas *instructions*, havia uma ascensão das tecnologias, como rádio, televisão, jornais e revistas, nos quais prevalece a comunicação rápida, imagética e que exige pouca concentração e/ou capacidade interpretativa do leitor/espectador/ouvinte. Yoko Ono apresenta trabalhos que passam a exigir a real participação do público, seja em sua realização imaginativa seja na exigência de sua concentração e uso de sua capacidade interpretativa, comunicativa em diversas formas.

Além disso, o “poema para ser lido com lupa”, bem como este, anexado abaixo, apresentam elementos do cubismo, pois tensionam a forma linguística tradicional, quebram com as regras sintáticas, excluem a lógica formal, haja vista que as palavras e frases são dispostas de forma aleatória. Como afirma Ximena Díaz (2011, p. 324), o cubismo literário está baseado

na criação de uma nova realidade; na simultaneidade no mesmo plano das percepções; na fragmentação; na livre associação de termos; no olhar cinematográfico; na collage de situações e conversações, ou seja, é um jogo com as formas da linguagem equivalentes às formas cúbicas da pintura.

Da mesma forma que as pinturas cubistas não utilizavam uma forma mimética para representar uma pessoa, objeto, paisagem ou animal, mas sim linhas retas, formando algo disforme, baseado, em sua maioria, em cilindros e cubos – daí o próprio nome do movimento –, a literatura também se utilizou desses elementos. As produções literárias que seguiam as ideias cubistas passaram a não ter mais forma literária tradicional, não obedecerem a algumas de suas regras, insistindo, assim, na ruptura com a ideia de parágrafos ou estrofes ordenados e subsequentes, e com o conceito de escrita reta e linear. Assim, deram espaço à grafia não unidimensional, não imediata, mas disforme, chegando a margear a implosão da ideia de versos e, ao mesmo tempo retirando a aura conservadora da literatura ao aproximá-la de uma estrutura documental, como explicita o exemplo a seguir (2008, p.182):

Nome:			
Idade:	Sexo:	Masculino	Feminino
Ocupação:			
Favor preencher os seguintes dados:			
1) Eu	gosto	de desenhar círculos.	
	não gosto		
2) Eu tenho	sempre	desenhado círculos	
	nunca		
	bem.		
3) Eu	sou	um melhor círculo	
	era		
		agora.	
		desenhista no passado.	
		quando eu tinha (idade).	
Outros comentários referentes à sua experiência do círculo:			

Passando do uso da linguagem para a concretude dos objetos, a quinta parte recebe este nome “Objeto”, em referência às suas peças que exigem a construção, real ou imaginária, de artefatos a serem analisadas, revalidados ou até mesmo destruídos depois de prontos. O primeiro trabalho que abre esta parte é um claro exemplo disso, começando pelo seu título: “PEÇA DE REVALIDAÇÃO II” (1968) e também por seu conteúdo (2008, p.201):

Use todo o trabalho de arte existente como partes de mobília e aparelhos eletrodomésticos. ex. Use escultura, Henry Moore por exemplo, como tecido, ou como cadeiras, estantes, mesas e camas. Use pinturas tais como Monet e Picasso como cortinas pesadas, capas de sofá, etc. Use todos os armamentos existentes como objetos decorativos e acessórios. Use canhões e lutadores como esculturas de jardim, balas e brincos, etc.

Outro exemplo é a “PEÇA ARDENTE”, de 1960, em que Yoko instrui (2008, p.202):

Faça objetos diferentes para queimar. Os objetos devem ser materiais e complexos. Ex.: autobiografia bordado jogo do mahjong cadeira torneada estúdio elétrico, etc. Aprecie a diferença de tempo que cada um leva para queimar. A peça está completa quando se transformem em cinzas. Não use objetos industriais para queimar.

A “PEÇA DE TELESCÓPIO”, escrita em 1964, também traz instruções para se criar um objeto: “Faça uma escultura para colocar sobre uma montanha para que as pessoas a vejam com telescópios” (ONO, 2008, p.208). Assim, praticamente todos os escritos de Yoko nesta parte do livro seguem a lógica de instruir o leitor a construir, montar, esculpir algo e depois queimá-lo, derrubá-lo, tirar foto dele, etc. São elementos que contrastam com o capítulo anterior, em que a palavra/a linguagem é o foco de suas produções, além de mostrar a efemeridade dos objetos, que podem ser construídos em segundo/minutos, mas com a mesma rapidez podem ser destruídos.

Desta forma, a autora coloca a questão para seus leitores a respeito da importância que se dá aos utensílios, o quanto eles tomam espaço em nossas vidas, mas na realidade são algo a que devemos dar menos importância, pois são passageiros e feitos para serem usados, moldados, destruídos, etc. E essa metáfora em relação à importância, ao peso que damos aos objetos em detrimento de nós mesmos, das pessoas e família, fica clara na peça que fecha esse capítulo, intitulada “PEÇA DE ARMÁRIO”, escrita em 1964, em que afirma:

Encontre uma substância que seja sólida, mas que se torne líquida quando derreter, e que seja transparente, mas que manche quando você coloca sobre algo. Também o peso deve ser imenso ou estar constantemente mudando. Ponha a substância num porta-retratos no lugar de uma fotografia (ONO, 2008, p.211).

A sexta parte, intitulada Filme, é dedicada às peças que apresentam, em sua maioria, um pequeno roteiro para ser seguido caso o leitor queira fazer uma produção cinematográfica. Ela inicia com uma justificativa da publicação dessas produções, suas intenções e seu público-alvo:

Estas observações foram impressas e colocadas à disposição de quem estava interessado, no momento ou posteriormente, em fazer suas próprias versões dos filmes, desde que esses filmes, por sua natureza, somente se tornem realidade quando forem repetidos e realizados por outros cineastas.

Um sonho que se sonha sozinho pode ser um sonho, mas um sonho que duas pessoas sonham juntas é uma realidade (ONO, 2008, p.212).

Em seguida, inicia a publicação de seus pequenos roteiros, séries e filmes, sendo esta parte do livro uma das menores em quantidades de trabalhos expostos, sendo apenas cinco no total. Dentre eles está o “ROTEIRO DE FILME 5” (1964), que consiste em:

Peça ao público o seguinte: 1) que não olhe para Rock Hudson, mas somente para Doris Day. 2) que não olhe para nenhum objeto redondo, mas somente para quadrado e anguloso – se você olhar para um objeto redondo, olhe até que ele se torne quadrado ou anguloso. 3) que não olhe para o azul, mas somente para o vermelho. – se aparecer o azul, feche os olhos ou faça algo para não ver; se viu, faça de conta que não viu, ou castigue-se.

- de SEIS ROTEIROS DE FILME POR YOKO ONO, Tóquio, Junho de 1964 (ONO, 2008, p. 214).

Depois seguem as demais peças com semelhantes conteúdos e características, e na última página há um questionário para o filme nº 04 – criado por Yoko Ono e que consiste em 6 minutos de close-ups de nádegas de voluntários – com questões como: “VOCÊ DIRIA QUE O SEU TRASEIRO É a) BONITO?_____, b) ÚNICO?_____, c) GOSTOSO?_____, d) CHARMOSO?_____, e) OU?_____, f) DE QUE COR É?_____ (especifique)” (ONO, 2008, p.220). Yoko, então, demonstrava como era possível realizar um filme mesmo que sua ideia fosse absurda e inusitada, como era o “filme nº 04”, posteriormente conhecido como *Bottoms* (nádegas), além de manter ligação com o leitor, dialogando com ele para realização de suas peças, inclusive pedindo que, em caso de mais questões, o leitor envie suas dúvidas à artista juntamente ao *International Times*.

Nas partes derradeiras do livro, há o sétimo capítulo destinado à dança, em que há peças em forma de relatório a respeito de um evento imaginário, chamado “13 DIAS DO FESTIVAL DE DANÇA FAÇA-VOCÊ-MESMO (como foi feito) ”. Portanto, são 13 peças no total, seguindo cada dia com uma diferente instrução, como, por exemplo, essa do sexto dia (2008, p.236):

Yoko Ono CIA de DANÇA, 13 dias FESTIVAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEO 1961 - Londres Ba Ba Ba Ba Ba -



6ª dia noite

veja

you viu o horizonte ultimamente?
vá ver o horizonte. meça-o
de onde você está e deixe-nos
saber o comprimento.

Nesta parte do livro, há também outras peças que seguem o mesmo raciocínio, além das instruções referentes ao evento e que seguem o objetivo de Yoko, de comunicação e interação com o leitor, estimulando sua imaginação e criatividade, fazendo-o crer que a arte é acessível a todos e não privilégio de uma minoria, de artistas e de público, frequentadores de museus e galerias. Assim, há trabalhos como a “PEÇA DE DANÇA” (1961): “Dê uma festa para dançar. Deixe as pessoas dançarem com cadeiras” (ONO, 2008, p.225) ou a “PEÇA DE DANÇA PARA PERFORMANCE NO PALCO” (1961): “Dance em plena escuridão. Peça para o público acender um fósforo se quiser ver. Cada pessoa não pode acender mais que um fósforo” (ONO, 2008, p.224), entre outras, seguindo esta mesma ideia.

Algumas das peças foram executadas por Yoko Ono e até mesmo por outros artistas durante suas apresentações, demonstrando que era possível realizá-las, em direta interação entre público e artista. Por contar com trabalhos que utilizavam poucas instruções e palavras, o livro apresenta alguns deles, explicando como foram executados e como foi a participação da plateia. Um dos exemplos é a “PEÇA DE VENTO”, que apenas afirma: “Faça um caminho para o vento”. Apresentada pela primeira vez em Tóquio, no ano de 1962, consistia em um enorme ventilador elétrico no palco. Já em 1966, quando executada em Connecticut, foi solicitado que o público movesse suas

cadeiras um pouco, fazendo um corredor para a passagem do vento, sem nenhuma interferência mecânica ou especial para ele ocorrer (ONO, 2008, p.254). Isso demonstra a versatilidade das criações da artista e as várias possibilidades de serem realizadas, justamente por não serem obras acabadas, mas sim instruções para serem efetivadas pelo público, da maneira que julgar melhor, sendo com um ventilador ou no mexer das cadeiras, como no exemplo acima. A criatividade e as circunstâncias é que condicionam o que será feito e de que maneira.

Na penúltima parte, destinada às “Peças de Arquitetura (dedicada a um arquiteto fantasma)”, na primavera de 1965, os trabalhos são todos relacionados a instruções para construção de uma casa, num total de oito peças. A primeira delas a artista deixa a escolha ao leitor, se ele quer ver sua vida de dentro para fora ou de fora para dentro ao construir sua casa, instruindo:

Construa uma casa transparente de sentido único. (use um espelho de sentido único)

a) veja através somente do lado de fora então sua vida tomará a forma de um confessionário vivo.

b) veja através somente do lado de dentro então a cidade, as árvores e o céu farão parte da sua casa (ONO, 2008, p.298).

As demais vão seguir esta mesma lógica, sempre com instruções para uma casa de diferentes maneiras, umas menos absurdas outras mais, as quais utilizam muito mais da imaginação e criatividade, bem como do surrealismo para sua realização. Muitas delas nos colocam a reflexão acerca do que somos neste mundo, do nosso papel nele, e questionam a ganância e falta de empatia de que padece a sociedade. Na metade dos anos 1960, quando a maioria das *instructions* foi escrita, a sociedade buscava se renovar e transformar, especialmente por meio dos ideais da contracultura. Yoko não ficou alheia ao que ocorria ao seu redor e que, certamente, reverberou em muitas de suas criações, não só as literárias, mas de artes plásticas e musicais, assim como suas apresentações ao vivo, com *happenings* e/ou *performances*.

Desta forma, destacamos mais um de seus trabalhos, presente neste oitavo capítulo, intitulado “PEÇA DE PORTA”, em que afirma: “Faça uma minúscula porta para entrar e sair que você tenha que dobrar e apertar cada vez que entrar...isto vai fazer você consciente de seu tamanho e sobre como entrar e sair” (ONO, 2008, p.307). Ao ter que se dobrar ao passar por esta porta, nos questionamos, como destaca a artista, sobre

nosso real tamanho diante das coisas e, potencialmente, do mundo. Damo-nos conta de que na realidade não somos maiores nem melhores do que os outros, todos temos nossas dificuldades e, muitas vezes, temos que nos curvar perante a vida.

No último capítulo, intitulado “Sobre Filmes”, Yoko faz comentários a respeito de três de seus filmes: o nº 4, conhecido como *Bottoms* (de 1966), o nº 05 & Duas Virgens (1968), mais conhecido como *Smile* e Estupro (*Rape*) (1969). A respeito do primeiro ela afirma que sua motivação para o fazer foi o fato de que “O cinema mundial está se tornando terrivelmente aristocrático também”, dada a soberania e a intocabilidade da figura do diretor, mas Yoko mostra que “qualquer um pode ser um diretor” (2008, p.312), esperando que “depois de ver este filme, as pessoas comecem, como loucos, a fazerem seus próprios filmes em casa”. Além de buscar demonstrar que qualquer um é capaz de realizar um filme caseiro, desde que tenha ideias e criatividade, a artista quis demonstrar às pessoas que “os anos 60 não foram somente os anos de realizações, mas de riso”, explicitando um desejo que se concluiria em seu filme posterior, o *Smile*.

Este filme apresentava a foto/imagem de pessoas rindo, além de John e Yoko, que gravaram seus rostos sorrindo de diferentes maneiras, no jardim de sua casa, objetivando enviar boas vibrações e luz a quem o assistisse. Era a forma que encontraram de mostrar que o sorriso é capaz de criar um “mundo sem portas”, como afirma a artista, apesar de um grupo minoritário ainda temer essa abertura, pois não “sabem como vão lidar com este mundo vindouro. Mas quase todos nós sabemos que portas são apenas ficções, coisas imaginárias”. O que desejava era criar uma sociedade sem amarras, sem preconceito, que enxergasse o outro como um semelhante e que sorrisse ao invés de buscar a guerra, a morte de seu próximo e a destruição de outras nações.

Por fim ela comenta o seu trabalho intitulado *Rape* (estupro), de 1969, em que comenta a violência presente no dia a dia e como ela está presente no interior de cada ser humano, mas que podemos canalizá-la para fazer algo positivo e construtivo, como deixa claro em sua primeira frase: “Violência é um vento triste que se for cuidadosamente canalizado pode trazer sementes, cadeiras e todas as coisas agradáveis para nós” (ONO, 2008, p.322). Se não for algo positivo, pelo menos ela pode ser menos agressiva e que não interfira na vida dos demais, como exemplo: “Eu conheço um professor de filosofia que seu hobby é esmagar silenciosamente biscoitos em suas

caixas no supermercado” (ONO, 2008, p.323). Porém, ela conclui que, apesar de termos alternativas à nossa brutalidade intrínseca, continuamos “comendo e alimentando frustrações todos os dias, lambendo pirulitos e permanecendo *voyeurs*, sonhando em nos tornarmos Jack-o-Estripador”, ou seja, não conseguimos sair de nossa minoridade e alcançarmos nosso pleno esclarecimento.

Ao analisar os trabalhos presentes em *Grapefruit*, nota-se a recorrente presença do pensamento para a construção da obra, bem como de instruções absurdas e até mesmo irreais e irrealizáveis concretamente – sendo, pois, passíveis de realização somente no plano da imaginação. Com isso, ela se aproxima de aspectos do Surrealismo, tais como trabalhar com a criação imaginária e unir coisas distintas, de universos díspares – como o quadro de René Magritte, em que o rosto de um homem é substituído por uma pomba branca ou os relógios derretidos, de Salvador Dalí, por exemplo. Segundo Sérgio Micheli (1991, p.160-161), a imagem surrealista:

[...] não aproxima dois fatos, duas realidades que de alguma forma se assemelham, mas sim duas realidades afastadas o mais possível uma da outra. Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social.

A diferença entre o trabalho de Yoko e o dos Surrealistas é que aquele não é uma obra acabada, pois é o leitor que irá construí-la em sua mente, além de não ser mentalmente espontânea, como trabalhavam os surrealistas. Então, embora haja semelhanças, não se pode tachar que os trabalhos de Yoko sejam meras cópias daquele pensamento, ao contrário, ela utiliza elementos dessa vanguarda para apresentar algo novo, crítico também e na contramão da produção massiva.

Há também elementos do cubismo, especialmente na parte quatro, com trabalhos referentes à poesia, quando Yoko Ono coloca em xeque as formas pré-estabelecidas da escrita formal e tradicional, rompendo com elas e criando *instructions* livres das amarras sintáticas. Porém, os cubistas faziam esse tipo de escrita para implodirem a ideia de arte e tudo que a acompanhava, suas antigas concepções e regras, já os trabalhos de Yoko buscavam também romper com a forma da sintaxe tradicional, mas sem destruir a ideia de arte. Ao invés disso, ela buscava demonstrar que o que entendemos por arte deve ser mudado, ampliando, assim nossos conceitos, e não ser destruído.

Além da interação com o público que ela busca a todo momento, fazendo suas peças em forma de instruções para criar uma espécie de diálogo com o leitor, coisas que não estavam na pauta dos cubistas, ela o instiga a inventar imagens fantasiosas/irreais, conforme o desejo de cada um, o que também não ocorria com os surrealistas, os quais apresentavam suas obras já prontas e acabadas, apenas para apreciação do público. Por isso, podemos afirmar que Yoko utiliza elementos surrealistas ou cubistas, mas ela não está diretamente ligada a essas expressões vanguardistas do início do século XX, mas sim às neovanguardas dos anos 1950-60 que, como afirmou Hal Foster (2017), teriam atualizado a luta vanguardista dos anos 1920 e 1930 para as questões de seu tempo.

1.2 – Exposições e apresentações no universo da vanguarda

Além de seus escritos, Yoko Ono também criou diversos trabalhos de artes plásticas – exibindo-os em galerias no Japão, nos EUA e na Inglaterra – e apresentou *happenings*, especialmente nesses países. Sua primeira exposição realizou-se em 1961, em Nova York, na AG Gallery, de propriedade de George Maciunas – um dos fundadores do *Fluxus*. Ela foi intitulada *Painting & Drawings of Yoko Ono*, e trazia, sobretudo, *instruction paintings*, reforçando o caráter interativo das obras da artista. Uma delas era a *Painting To Be Stepped On*, que consistia em um pedaço de pano no chão com um bilhete com as palavras “WORK TO BE STEPPED ON”. Além de criar interação com o público, este trabalho de Yoko (figura 1) questiona a aura de intocabilidade das obras de arte presentes nos museus, as quais são geralmente distinguidas sob a égide de uma observação que lhes faz parecer até mesmo sagradas e que lhes confere o *status* de eternas.



Figura 1: https://artradarjournal.com/wp-content/uploads/2015/07/3_yokoono_aggallery_1961-.jpg

O trabalho de Yoko, pelo contrário, exigia o toque do público, fazendo-o pisar-lhe em cima, em um sinal de total falta de devoção e/ou admiração para com a obra de arte. O participante poderia perceber que o que estava embaixo de seus pés, apesar de estar em uma galeria, ter *status* de arte, não era mais do que um simples pedaço de pano e, como tal, não deveria ser supervalorizado, como acontecia com a maior parte da produção artística daquele período. Como em muitas outras obras, emerge o lado vanguardista de Yoko, que questiona a Arte Moderna, apresentando ao seu público algo que está em uma galeria de arte e que não segue os padrões pré-estabelecidos de uma obra de arte moderna, mas sim das neovanguardas.

Outro de seus trabalhos presentes nesta exposição é “*Shadow Painting*”, uma tela em branco que ficava posicionada perto de uma janela ou alguma outra abertura para que a luz do sol entrasse e formasse imagens nela (Figura 2). Assim, não havia apenas uma única figura, dado que ela se alterava ao longo do dia e do clima, e dependia também do local em que estivesse exposta, viabilizando uma experiência singular ao público, pois a cada momento em que aparecessem sombras distintas, ele teria uma nova visão e entendimento dela. Mais uma vez Yoko coloca em questão a efemeridade que uma obra de arte pode ter, retirando dela a necessidade de ser eterna, permanente e imutável. Ao contrário, era essa fluidez da pintura que dava a ela sua qualidade e singularidade, refletindo: o passar do tempo em sua tela, as coisas do dia a dia às quais não damos atenção, e elementos afins.

Além disso, devemos destacar que, antes de receber a luz do sol para que as sombras fossem formadas, a obra não passa de um pano esticado na parede em dois pregos. Fato que aproxima a artista das práticas minimalistas, bem como da arte conceitual, pois era a imaginação juntamente com os objetos aleatórios (sombras) que daria o sentido da peça. Yoko demonstra como estava afinada com as ideias vanguardistas e como ela não pode ser dissociada de suas várias práticas artísticas, ou seja, ela não ficou presa a apenas um ou outro movimento, mas foi utilizando elementos deles para construir seus trabalhos que tinham sua própria identidade.



Figura 2: <http://pictify.saatchigallery.com/47930/shadow-painting-yoko-ono-1961>

Já seu trabalho “*Smoke Painting*”, voltava a exigir a participação do público, diferente da anteriormente aqui apresentada. Yoko expôs um simples pedaço de pano esticado (como mostra a figura 3), com um buraco ao meio, convidando o público a pegar uma vela ou cigarro e queimá-la totalmente, quando, então, ela estaria terminada (BIESENBAACH, 2015, p.58).



Figura 3: https://artasiapacific.com/image_columns/0000/7275/2.jpg

O objetivo da artista era fazer com que o público parasse e prestasse atenção no fogo consumindo a tela, bem como na fumaça que tal feito produzia. Mais uma vez ela

destruía a ideia de obra de arte como algo intocável e também questionava seu status de mercadoria, pois como seria vendida visto que seu fim era ser consumida pelo fogo? Ela não poderia figurar na parede de mansões como símbolo de *status* social, como ocorria com muitas outras telas. Além disso, podemos inferir que, novamente, Yoko faz uso das diretrizes do minimalismo, ou seja, se utiliza de pouco material, com o mínimo de informação para expressar suas ideias. E estas, segundo Paul Wood (2002, p.29) eram a essência do minimalismo:

O objeto minimalista, objeto literal em um espaço real, despojado de qualquer composição e intervenção realizadas por meio da habilidade manual do artista — beco sem saída para a preocupação moderna com a forma, atravessou o espelho e rapidamente deu origem à antiforma: a obra de arte como qualquer coisa, pedaços de lixo, feltro, matéria indiferenciada, e até mesmo nenhuma "coisa", exceto ações e "ideias".

Cinco anos depois desta primeira exibição, Yoko se apresentou em Londres, no ano de 1966, na Indica Gallery¹⁸, com a exposição chamada *Unfinished Paintings and Objects by Yoko Ono*, que trazia suas produções de arte conceitual. Esse convite foi possível pelo fato de que os Estados Unidos foram perdendo paulatinamente o *status* de centro dos movimentos artísticos para Londres, cujo período e ambiente cultural foi chamado de *Swinging London* – que, segundo Nell Beram e Carolyn Boriss-Krimsky (2013, p.73) “foi o centro da revolução cultural focando em inovações na arte, música, filme, fotografia e moda”¹⁹. Com alguns trabalhos repetidos, ela também apresentou outros tantos novos, como a *Apple*, *Painting to Hammer a Nail* e *Ceiling Painting (Yes Painting)* – trabalho que ficou posteriormente famoso por ter despertado em John Lennon o amor por Yoko Ono – entre outros.

A primeira consiste em uma maçã em cima de um pedestal, sendo vendida a 200 libras (o que equivaleria, em termos atuais, a aproximadamente 900 reais). Pagava-se toda essa quantia de dinheiro para ver uma maçã fresca se decompor. Era a contestação artística feita por Yoko Ono, semelhante ao que fez Duchamp ao expor um urinol, a qual agora expunha seu próprio objeto estranho ao ambiente museológico e/ou de galerias artísticas, criticando e até ironizando as galerias de arte tradicionais, ou seja,

¹⁸ Espaço criado por Barry Miles, dentre outros, e ajudado financeiramente por Paul McCartney, para abrigar exposições vanguardistas e do *underground*, que não tinham espaço nas demais galerias e museus de arte por seu conteúdo artístico estar fora dos padrões pré-estabelecidos.

¹⁹ “was the center of a cultural Revolution focused on innovations in art, music, film, photography, and fashion” (No original).

aquelas destinadas a expor e vender as obras a preços caríssimos para que seus compradores apenas apreciem a obra comprada. Novamente, a função exclusiva de contemplação da arte é questionada, assim como seu valor de venda. Com *Apple*, Yoko nos exorta à reflexão: por que determinados objetos valem mais em detrimento de outros? Quem determina seus preços? Devemos nos sujeitar a uma arte apenas contemplativa, que nos afaste dela? Enfim, são inúmeras as questões que podemos colocar diante desta maçã, prenhe de sentidos em sua aparente singeleza. Além disso, mais uma vez Yoko se aproxima dos aspectos do minimalismo, fazendo uso de apenas um objeto, o qual é pouco comum para o mundo da arte, com poucas informações disponíveis a respeito de seu significado ou que possa auxiliar no seu entendimento. O que está presente é a ação de inserir uma maçã em uma galeria de arte e a ideia em torno desta ação.

Painting to Hammer é composto apenas de uma placa de madeira, martelo e pregos, o que o torna pouco (ou nada) usual em uma exposição de arte, sendo o público convidado a martelar um prego na placa, e quando esta estiver preenchida, a obra estaria momentaneamente finalizada, pois a cada nova exposição ela seria renovada, possibilitando uma nova e diferente obra, com distintos artistas, ou seja, cada pessoa que martelasse um prego na placa seria o produtor da obra. Com isso, ele tem como uma de suas finalidades questionar o público a respeito do que é ou não convencional no mundo da arte, o que pode ou não ser chamado de “obra de arte”. Ademais, tendo em vista que a obra recebe interferência direta do visitante, ela confronta a ideia de efemeridade da obra, bem como sua monumentalidade e *status* de contemplação apenas, pois sendo o público convidado a martelar um prego na placa de madeira, todos esses sentidos são perdidos. Com isso ela também incita o participante a se questionar em relação à primazia do artista, tendo em vista que este não é o único a produzir a obra, e que era possível haver uma interação entre artista e público, entre este e a arte.

Já *Ceiling Painting (Yes Painting)* consiste em uma escada branca posicionada abaixo de uma tela também branca pendurada na parede juntamente de uma lupa, que serviria para ler a palavra “sim” presa à tela (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.74). Desta forma, em um primeiro momento, tanto o material utilizado quanto a disposição dele demonstram um questionamento quanto ao motivo de estar ali, disposto daquela maneira em uma exposição de arte, o que, por sua vez, faz com que se possa refletir sobre o que é arte e o que não é. E, apreendendo que se trata de uma obra que

exige participação do público e que contém a palavra ‘sim’, podemos aferir que sua montagem indica um desejo da artista para a humanidade, qual seja, a de que haja mais ‘sim’, palavra que andava tão diminuta que até precisava ser vista com uma lupa, após o sacrifício de subir ao topo da escada. Yoko, então, indicava a distância que havia entre as coisas simples da vida e que faziam diferença na convivência social, como aquelas elencadas acima por ela. Segundo a artista (ONO, 2013, p.74), ela era uma pária na vanguarda, porque esta alienava o público e ela estava “tentando se comunicar” e dizer ‘amor’, ‘paz’ e ‘sim’.

Ademais, a escada também pode representar os obstáculos que a sociedade enfrentava e a dificuldade para se chegar a um aspecto positivo dentro dela e, especialmente no meio artístico, em que a crítica e o julgamento estavam acima de tudo. Assim, com sua obra parece ser possível inferir que Yoko também questionou o mundo das artes e suas imposições limitadoras, mostrando que, em consonância com as vanguardas, a produção deve ser mais ampla, com a utilização da imaginação e objetos corriqueiros e ao alcance de uma gama de pessoas. Desta forma, ela conseguiria dialogar mais facilmente com seu público e passar suas mensagens.

E foi essa a sensação que John Lennon teve quando viu o trabalho de Yoko Ono pela primeira vez, ao visitar a exposição ainda não inaugurada. O músico afirma: “Subi a escada, olhei pela lupa e minúsculas letras diziam ‘sim’ ... Então foi positivo. Me senti aliviado. É um grande alívio quando você sobe a escada e olha através da lupa e ela não diz ‘não’” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.74).²⁰ O que Lennon relatou foi o que muitos já haviam experimentado ao visitar uma galeria ou museu de arte, pois as obras se afastavam de seu público, a relação era distante, além de a sociedade exigir essa “perfeição” artística na vida das pessoas, o que causava muitas reprovações, traumas, conflitos e “nãos”. O contrário disso foi percebido por ele ao encontrar a palavra “sim”, representando o incentivo ao ser humano, a positividade, a crença na capacidade das pessoas, daí sua reação positiva e empolgada com a exposição e com o que ela trazia de mensagem para a sociedade.

Após seu sucesso na *Indica Gallery*, no ano seguinte (1967) ela voltou para Nova York, onde promoveu sua exposição, na *Lisson Gallery*, denominada *Half a Wind*, com diversos novos trabalhos, os quais seguiam a linha de pensamento e

²⁰ “I climbed the ladder, looked through the spyglass and in tiny little letters it said ‘yes’...So it was positive. I felt relieved. It’s a great relief when you get up the ladder and you look through the spyglass and it doesn’t say ‘no’” (No original).

produção daqueles de 1966. Mas, além de suas *painting* e *instructions*, Yoko se destacou por suas apresentações nos palcos, com *happenings* que tinham como intenção, assim como as *performances* do *Fluxus*, de chocar, perturbar, irritar, e não simplesmente de entreter o público (VALES, 2016, p.49). Segundo pesquisadores desses procedimentos artísticos (COHEN, 2013; GLUSBERG, 2013; GOLDBERG, 2015), a *performance*, enquanto um tipo de arte que utiliza o corpo humano para expressões, remete à pré-história, mas ganha força nas vanguardas dos anos 1920 e 1930, como o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc., os quais a utilizavam como “um meio de demolir categorias e apontar para novas direções” (GOLDBERG, 2015, p.VII), para, então, nos anos 1970 e 1980 emergir como “um gênero artístico independente” (GLUSBERG, 2013, p.12) muito mais preparado, com pouco improvisado e utilizando-se das mídias eletrônicas, como o faria Laurie Anderson, por exemplo. A *performance* está, então, relacionada a uma nova maneira de se encarar a arte, qual seja a *live art*, que é a “arte ao vivo e também a arte viva” (COHEN, 2013, p.38).

Além disso, estes mesmos autores compactuam com a afirmativa de que o termo *happening* surgiu com a apresentação de Allan Kaprow, em 1959, na *Reuben Gallery* de Nova York, sob o título de *18 Happenings em 6 partes*, que mostrou aspectos que a diferenciava das práticas anteriores, como, por exemplo, ser mais coletiva, espontânea e improvisada, casando muito bem com a época (anos 1960) em que apareceu e ganhou destaque na sociedade. Para eles (COHEN, 2013; GLUSBERG, 2013; GOLDBERG, 2015), o desenvolvimento da contracultura, especialmente dos *hippies*, os quais colocaram em prática a noção de coletividade, do “viver sem regras”, foi a base para o surgimento dos *happenings*, que usou da “experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época” (COHEN, 2013, p.43). Eles contavam com a participação do público, perdendo-se, então, a distinção entre artista e espectador, valorizavam a criatividade e a imaginação, o que dava às suas exposições um caráter único, pois a cada vez que era reencenado uma nova experiência surgia, tanto para um quanto para o outro.

No que diz respeito a Yoko Ono e as diferenciações mostradas entre uma forma e outra de apresentação artística, podemos afirmar que ao longo de sua carreira ela desenvolveu as duas maneiras, começando pelos *happenings*, durante o início dos anos 1960. Um dos que ficaram mais conhecidos e reconhecidos pelo público e pela crítica foi o *Cut Piece*, apresentado pela primeira vez em Kyoto, no Japão, no ano de 1964 e

repetido diversas vezes pelo mundo afora. Em tal peça, Yoko Ono permanecia sentada e imóvel, no palco, tendo ao seu lado um par de tesouras que o público era convidado a manejar para cortar pedaços da roupa da artista. Tal ação que, em princípio parece ser simples e ingênua, ao colocar as pessoas em ação direta com a artista e sua obra, acena a uma reflexão sobre o ser humano, seus instintos, desejos, caráter, enfim, a essência de cada um dos participantes, visto que, estando em situação de domínio, com tesouras em suas mãos diante de uma passiva artista, fica a questão de como cada um irá reagir. Qual é a essência do ser humano estando com o poder em suas mãos e sem regras para limitá-lo, dado que poderia agir como quisesse com a tesoura em suas mãos, inclusive cortar a parte da roupa que desejasse?

E foi diante dessa liberdade de agir, que alguns deixaram aflorar seu lado sagaz, expondo os seios da artista, enquanto outros demonstravam perversidade ao ameaçá-la com a tesoura, e outros tantos apresentavam compaixão e/ou piedade e cortavam o mínimo da roupa de Yoko para não a expor. Portanto, *Cut Piece* foi muito além de uma peça interativa entre artista e público, há uma significação simbólica em torno dela, visto convidar seu receptor a refletir e entrar em contato com seu mais íntimo eu e, no âmbito geral, levantar uma questão sobre a essência humana, como destacado anteriormente. E diante do contexto sociopolítico e econômico dos anos 1960, com o avanço na Guerra do Vietnã e políticas direitistas, por exemplo, nos quais o ser humano é subjugado em detrimento de interesses econômicos, colocar questões reflexivas para a sociedade se pensar e pensar em seus atos foi muito relevante e oportuno para aqueles que se opunham ao *status quo*.

Yoko também foi responsável pela criação de trabalhos que, apesar de serem muitas vezes tidos como *performance* são, segundo as definições dos autores que estamos aqui trabalhando, *happenings*. Entre eles destacamos *Question Piece*, *The Pulse*, *Audience Piece*, todos apresentados em 1962, durante o *Yoko Ono Farewell Concert*, no *Sogetsu Art Center*; e o *Sky Piece to Jesus Christ*, de 1965.

Em relação a *Question Piece*, destacamos que poderia ser apresentada por uma ou duas pessoas. No primeiro caso, a peça se daria como um monólogo feito apenas de perguntas, já no segundo, eles deveriam conversar por meio de questões feitas um ao outro, mas sem emitir nenhuma resposta ou afirmação. A peça acabava quando eles se levantavam e iam embora, sem conversar com o público. Em um primeiro momento, ela pode apenas representar um evento cotidiano na vida das pessoas, ou seja, o diálogo.

Porém, ao ser composta apenas de perguntas, uma possibilidade de análise pode ser o questionamento de por que só havia pessoas repletas de questões, de dúvidas, e nenhuma com respostas e/ou certezas. Ademais, a peça também pode gerar a indagação de que, se a dúvida vale tanto ou mais que a resposta, então, por que valorizamos mais esta do que aquela? Será que temos que ter respostas para tudo? Ela também mostra que é possível manter um diálogo entre aqueles que não têm certeza de tudo. Em um período pós-Segunda Guerra Mundial, em que as sociedades estavam se reconstruindo e se desenvolvendo cada vez mais, o nível de exigência para se ter respostas para tudo, de ter sucesso e dinheiro, assumir que as incertezas e questionamentos fazem parte do ser humano era um grande alento para muitos e ponto de reflexão para outro tanto.

O trabalho *The Pulse* consiste em uma apresentação em grupo, na qual os participantes ficam em uma mesa, em cima do palco, resolvendo questões de Matemática escritos à mão por Yoko Ono sendo acompanhados de sons aleatórios, como canto de pássaros (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.47). Os expectadores, ao avistarem tal cena, possivelmente sentiriam a aproximação entre a arte e a vida, pois os problemas resolvidos no palco seriam a simbologia daqueles enfrentados pelas pessoas cotidianamente. Ademais, os sons emitidos durante a apresentação são advindos de algo do dia a dia da vida de muitos, como canto de pássaros, buzinas, etc., e não do teatro em si. Fato que reaproxima a arte da vida, mais uma vez. A sonoridade pode também indicar a necessidade de os indivíduos sentarem e resolverem suas dificuldades com todos os “sons” ou demandas que os cercam. Não estamos isolados do mundo à nossa volta e é preciso aprender a lidar com os problemas e deliberarmos racionalmente a respeito daquilo que nos incomoda.

Em *Audience Piece*, Yoko inverte o papel do público e do artista ao instruir que os performers fiquem em pé, na beira do palco, encarando a plateia. Com isso, a autora do *happening* fazia com que aquela não assistisse a, mas fosse assistida por, deixando-a com a mesma sensação que tem aqueles que se expõem para apresentar algo. O objetivo era que ela somente terminasse quando todos fossem embora, mas quando exposta no *Sogetsu*, a administração do local teve que encerrar o evento depois que ele ultrapassou o horário da madrugada, totalizando cinco horas de exibição, e tendo ainda duas pessoas na plateia (ADLINGTON, 2009, p.201). Embora possa parecer singela, e de ter até recebido críticas, inclusive sendo acusada de imitar John Cage (ADLINGTON, 2009, p.201), a peça nos leva a diversos questionamentos. Um deles é pensar a respeito do que

se entende por arte, haja visto Yoko ter invertido essa lógica, e também sobre o que se busca ou o que se quer ao ir a uma apresentação de arte, ou seja, o que move o público até lá? Outras indagações que são colocadas dizem respeito ao tempo de duração de um *happening*: há um limite? Se sim, qual? E por quê? Podemos inferir que a artista mostrou que não há uma baliza de tempo, o que vai determiná-lo são os objetivos e propostas do que é exibido.

Portanto, ao apresentar uma ruptura com o que se conhecia sobre arte, ou a respeito de *happenings*, a artista demonstra uma quebra com o tradicional distanciamento entre obra e público, reforçado, inclusive, pela distância que se tem, em teatros, sobretudo no tradicional palco italiano, entre o palco e as cadeiras da plateia. Deixando os artistas observando os seus espectadores, a fronteira entre um e outro é rompida, criando uma nova ideia àqueles presentes. Além disso, no ato de ficar estaticamente em pé, sem emitir nenhuma palavra ou gesto, rompe-se com o conceito de apresentação artística-cênica, pois a dinâmica e a interação faziam parte das produções.

No que diz respeito à última peça aqui analisada, intitulada *Sky Piece to Jesus Christ*, apresentada três anos depois das outras, destacamos, primeiramente, a origem de seu título. Yoko faz referência a John Cage com o nome com as iniciais J.C. do título, pois o artista, devido ao seu amplo reconhecimento no meio artístico, acabou sendo cultuado e recebendo o apelido de Jesus. O céu pode estar relacionado à mensagem que a artista desejava passar: a de que o céu é a liberdade que se almeja, enquanto as pessoas estão presas às amarras terrenas. Isso se explica na apresentação, a qual era composta por uma orquestra que tocava normalmente durante poucos minutos, quando, então, um grupo de pessoas entrava e começava a enrolar faixas (gazes) em todos os músicos, até que estes erravam ou eram impossibilitados de tocarem as notas, gerando risos na plateia. A apresentação se encerra quando todos estão envoltos de uma maneira que não conseguem mais emitir nenhum som de seus instrumentos, e então são conduzidos para fora do palco.

O que parece ser uma peça cômica, simplesmente feita para gerar riso em sua plateia e nada mais, pode nos revelar outros significados que vão além do regozijo. A princípio, ligando o título com a apresentação, percebemos que o céu juntamente com “John Cage” pode gerar a ideia de liberdade, especialmente a artística. A sequência do *happening* nos mostra o que ocorre se os músicos, ou artífices em geral, forem seguros pelas amarras do tradicional, vistas em muitos concertos clássicos. O resultado é uma

arte impedida de se desenvolver ou que tenha improvisos, risos e desarranjos harmônicos, ou seja, eles deixam de criar, de executar aquilo que mais sabem fazer, para se prenderem a uma forma pré-moldada imposta pelo mercado. Isso remete à discrepância entre arte e vida, pois a de muitos é repleta de percalços, problemas e desencontros, o que exige improvisos. Com isso, mais uma vez Yoko busca aproximar esses dois pontos, mostrando que um não pode estar desligado do outro.

Ao analisar alguns dos trabalhos de artes plásticas e os performáticos, denominados *happenings*, de Yoko Ono, executados durante a década de 1960, percebemos o quanto ela buscou se aproximar das vanguardas do início do século XX, como o surrealismo e cubismo, e também das atividades desenvolvidas pelo *Fluxus*, mas criando uma nova forma de produção, que foi a chamada ‘arte conceitual’. Nesta, ela fez uso da imaginação, da criatividade e as exigia do público, muito mais do que apresentar algo pronto e acabado, feito apenas para contemplação. Além disso, suas execuções ao vivo também chamaram atenção pelo caráter experimental, improvisado e com ampla participação dos espectadores, subvertendo tradicionalismos e mostrando que a arte não pode e nem deve ser uma simples mercadoria no mundo capitalista. Se ela não estiver ligada ao social, à transformação do indivíduo, sua utilidade é fútil e pouco aproveitável para uma ampla parcela da sociedade.

1.3 – A produção musical e filmica

A ligação de Yoko Ono com a música começou muito cedo, com apenas quatro anos de idade, quando ela foi matriculada em uma das escolas mais influentes – no quesito musical – do Japão, a *Jiyu Gakuen*. Porém, seu pai, Eisuke, frustrado nesta arte, acreditava que a filha precisava ter uma educação melhor ainda, e com cinco anos ela foi enviada para a mesma escola em que estudava o filho do imperador japonês, chamada *Gakushuin* (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.7). Lá, ela continuou tendo aulas de piano, composição, harmonia, etc., além de aprender a escrever pequenos poemas, muito comuns no Japão, os chamados *haikais*. Na adolescência, ela continuou tais estudos, mas sem vontade de continuar presa às regras que lhe eram ensinadas, tanto na parte composicional quanto literária, e quando escrevia algo, era desestimulada por seus professores, que achavam tudo muito estranho e inclassificável (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.23).

Ela também se dedicou a estudar canto, tendo lições de ópera, mas novamente não se via encaixada neste universo ortodoxo, moldado por regras pré-estabelecidas,

pois desejava expressar suas composições, à sua maneira e não da mesma forma que todos faziam e lhe ensinavam. Foi quando, aos dezoito anos, resolveu estudar filosofia – sendo a única mulher em sua turma – para buscar algo diferente e que lhe desse a base para pensar as suas criações. Em 1952 ela se muda com seus pais para Nova York, onde passa a ter maior contato com produções artísticas contestatórias, e com o passar do tempo, e com o conhecimento e experiências acumuladas, Yoko começou a se apresentar na cena *underground* da cidade, a qual tinha se tornado o epicentro da geração *beat*, especialmente com o poeta Allen Ginsberg e o romancista Jack Kerouac. Estando em contato com eles, ela percebeu o quão criativas eram aquelas pessoas e passou a se afastar cada vez mais daqueles da Faculdade Sarah Lawrence, onde estudava até então, pois via a estes “como pessoas criativas que haviam desistido de suas aspirações artísticas para sustentar a imagem familiar de respeitabilidade, o que para ela significava conformidade” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.33)²¹.

Frequentando esse ambiente artístico novaiorquino, ela conheceu o compositor e pianista Toshi Ichiyanagi, que tinha interesse em música eletrônica e em vanguarda. Depois de um tempo juntos, eles acabaram se casando e, como ele tinha uma rede de amigos vanguardistas, Yoko foi “introduzida a um grupo de artistas aventureiros que trabalhavam em diferentes mídias: música, performance, dança, filmagem, pintura, escultura, e escrita, sendo alguns vários ao mesmo tempo” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.35). Estes eram convidados a participar de uma espécie de apresentação de *happenings* no *loft* do casal Yoko e Toshi, na Chambers Street, em Nova York. Cada um deveria mostrar o que havia criado, formando um grande show experimental de artes. Porém, a artista começou a sentir o preconceito por ser mulher, reforçado pelo fato de muitos serem homens e referirem-se a ela como “proprietária do loft mais que como uma artista por direito próprio”²² (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.38), não a incluindo nas apresentações. Ela mesma afirma: “não havia menção de que eu me apresentaria lá... muitos deles pensavam que eu era uma garota rica que apenas ‘brincava de vanguarda’. E outros pensavam que eu era apenas amante de um homem rico, o que também não era verdade” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013,

²¹ “[...] as creative people who had given up their artistic aspirations in order to uphold the family image of respectability, which to her meant conformity” (No original).

²² “owner of the loft rather than as an artist in her own right” (No original).

p.38).²³ Apesar destes inconvenientes, o *loft* era frequentado por muitos nomes de destaque daquela cena, como Philip Glass, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage e George Maciunas, o que possibilitou a aproximação de Yoko com o universo vanguardista.

Esse grupo foi criado em 1961 e “teve George Maciunas como pai, e como mãe sua rejeição dos valores e do meio acerca das ‘Artes Eruditas’ e a comercialidade que dominou o mercado internacional de arte após o fim da Segunda Guerra Mundial” (HENDRICKS, 2002, p.14). Foi assim que George Maciunas, juntamente com Dick Higgins, criou uma revista com o nome de *Fluxus*, dando início ao projeto de desenvolver uma antiarte, no sentido de rejeitar as normas pré-estabelecidas pelo mercado, as quais transformavam a arte em mercadoria. Assim Maciunas definia sua ideia posta em prática: “Antiarte é Vida, é a natureza, é a verdadeira realidade – é o único e o todo. A chuva é antiarte, um espirro é antiarte...” (HENDRICKS, 2002, p.14).

Nos anos seguintes, após a consolidação do *Fluxus* no meio artístico, o grupo passou a contar com a participação de inúmeros artistas que compactuavam com a ideia de uma autonomia da arte, pelo menos em relação à comercialização de suas obras, haja vista a crescente produção de uma arte-mercadoria nos anos 1960. Para divulgar seus trabalhos, Maciunas se juntou a Higgins e Nam June Paik a fim de organizar eventos que tivessem a participação de artistas cujas ideias estivessem em confluência com aquelas defendidas pelo *Fluxus*. Um deles foi chamado de *Festum Fluxorum*, de 1961, e que se estendeu pelos dois anos seguintes, e outro de *Fluxus Concerts*, no início de 1964, data depois da qual começaram a minguar, e cada performer seguiu sua carreira, uns mais próximos das ideias do grupo, outros deixando-as de lado por completo.

A maneira que os artistas encontraram de driblar a criação sob o jugo do capital foi se afastarem de todas as regras e normas pré-estabelecidas que lhes eram impostas e buscar nas vanguardas do início do século XX referências para suas contestações. Para Arthur Danto (2002, p.24), o *Fluxus* “fazia parte de uma silenciosa revolução conceitual que estava ocorrendo amplamente no mundo da arte no final dos anos cinquenta e no começo dos anos sessenta”. E foi com tais motivações que Yoko Ono ampliou suas apresentações performáticas, chamadas de *happenings* (como vimos no tópico anterior),

²³ “There was no mention that I should have a concert there...many people thought that I was a very rich girl who was just ‘playing avant-garde’. And some others thought that I was a mistress of some very rich man, wich wasn’t true either”. (No original).

e redescobriu seu talento para música, vendo-se livre para criar e ampliar suas referências sonoras.

O músico obteve maior destaque por seus trabalhos que se valiam do silêncio, ruídos, acaso e aleatório. Iniciando suas produções nos anos 1950, ele rompeu com a fronteira entre som, silêncio e barulho, e fortaleceu a amplitude musical dentro das composições, antes restritas a velhos padrões estabelecidos. Seu fascínio pelo silêncio se deu quando, no início da supracitada década, ele fez um experimento na chamada câmara anecóica (ambiente completamente à prova do som exterior), na Universidade de Harvard, e percebeu que, mesmo estando em um ambiente completamente isolado, conseguiu ouvir dois sons: um grave e outro agudo. Estes eram nada mais do que seus batimentos cardíacos e sua circulação sanguínea, no que diz respeito ao grave, e seu sistema nervoso em relação ao outro som (HELLER, 2011, p.22). Após tal experiência, Cage notou que o silêncio absoluto era inalcançável e que, portanto, o músico poderia aprender a lidar com ele.

O mesmo ocorreu com o ruído ou barulho, presentes a todo momento no cotidiano, e que poderiam ser encarados como sons musicais. Segundo o próprio compositor, ele “tinha dado os primeiros passos para fazer uma música que seria simplesmente composta por sons, sons livres de julgamento sobre se seriam ou não ‘musicais’” (DANTO, 2002, p.24). Ele, então, aproximou a arte da vida novamente, como o fez a vanguarda do início do século XX, ao menos em seus trabalhos iniciais, e como vinha acontecendo com movimentos artísticos dos anos 1950 e 1960.

Complementando a lacuna entre arte e vida havia um projeto compartilhado por um número de movimentos, unificado por uma desconfiança comum em relação às afirmações das Artes Eruditas, mas discordante, como seitas de uma nova revelação, com relação a qual setor da realidade comum mereceria ser salvo. O Pop se recusou a permitir a distinção entre requintado e comercial, ou entre artes eruditas e populares. Minimalistas fizeram arte de materiais industriais – madeira compensada, lâmina de vidro, pedaços de casas pré-fabricadas, isopor, fórmica. Realistas como George Segal e Claes Oldenburg se emocionaram ao constatar quão extraordinário é o comum: nada feito por um artista poderia conter significados mais profundos que aqueles evocados por roupas do dia a dia, *fast food*, partes de carros, placas de trânsito. Cada um desses esforços estava direcionado a trazer a arte para o mundo terreno (DANTO, 2002, p.25).

Em relação às suas desconstruções musicais, Cage, antes de fazer a experiência na câmara anecóica, havia tido aula com Arnold Schoenberg – compositor que rompeu com a forma harmônica da música e desenvolveu o dodecafonismo durante a década de 1920 –, que o motivou a buscar novas sonoridades. Seu professor acreditava “que a ‘ideia musical’ do compositor – para ele uma mensagem profunda sobre a Verdade – não poderia ser imitada, nem ensinada” (NEFF, 2014, p.457)²⁴, portanto, era algo intrínseco ao artista e que dependia de sua inspiração e criatividade, não poderia ser algo pré-dado e ensinado em escolas de arte²⁵. E o aluno aplicado seguiu os ensinamentos do educador, ampliando o que lhe foi passado, visto que para ele era precisa “uma música na qual não só sons sejam simplesmente sons”, mas também que “pessoas sejam simplesmente pessoas, ou seja, não sujeitas a leis estabelecidas por qualquer uma delas, mesmo se esta for ‘o compositor’ ou mesmo ‘o maestro’” (DANTO, 2002, p.24). Além disso, John Cage expandiu suas ideias para uma gama de pessoas ao dar aulas e também ao fazer parte do corpo de artistas que compuseram o grupo *Fluxus*, o qual ampliou a noção de arte, estabelecendo que ela não seria local apenas do real, mas sim um espaço de experimentos de qualquer natureza, fosse a chuva, um espirro ou o vôo de uma borboleta. Era, portanto, “um mundo sem a fronteira que o conceito de arte tinha pressuposto até o momento” (DANTO, 2002, p.25).

Tendo tais referências musicais e artísticas, Cage partiu para sua própria trajetória dentro do mundo das artes, e ganhou destaque ao trabalhar com o silêncio, especialmente em sua peça chamada *4'33* – composta em 1952 – a qual fora dividida em três partes, tendo cada uma o tempo de 33'', 2'40'' e 1'20'' respectivamente. Ela consistia em um pianista encenando o tocar das teclas, mas sem emitir nenhum som de seu instrumento durante justamente 4 minutos e 33 segundos – daí o título dado pelo compositor – enquanto a plateia assistia atônita a todo o espetáculo, alguns se revoltando e xingando, outros indo embora, enquanto muitos permaneciam em suas cadeiras, mas não em completo silêncio, pois tossiam, espirravam, resmungavam, etc. Com isso, o compositor demonstrava como a ausência total de som é impossível de se

²⁴ “Schoenberg believed that the composer’s ‘musical idea’—for him a profound message about Truth—could ‘not be imitated, nor [could] it be taught’”. (No original)

²⁵ Segundo Schoenberg (1963, p.223) “This perfection is one of idea, of basic conception, not one of elaboration. This latter is only the natural consequence of the profundity of the idea, and this is cannot be imitated, nor can it be taught” (Esta perfeição é de ideia, de concepção básica, não de elaboração. Esta é apenas a consequência natural da profundidade da ideia, e isso não pode ser imitado, nem ensinado) (SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Leonard. *Preliminary exercises in counterpoint*. Faber & Faber, 1963).

obter, mesmo em uma peça em que o músico não emita nenhuma nota, além de destacar o acaso da apresentação. E por contar com a performance do pianista, *4'33* ficou muito associada à apresentação cênica, por isso sua audição é orientada pela visão, ou seja, “mesmo ouvindo diversos sons [vindos da plateia], vejo que o pianista não está tocando, e é esse silêncio, nesse lugar, nesse momento e nessa situação, que ‘significa’” (HELLER, 2011, p.33). Ademais, o autor Alberto Heller (2011, p.34) destaca que o silêncio da composição não é para ser compreendido, e sim consumado, e sua “performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *Gestalt* de forças que produz a unicidade do momento”, e não da obra. Ainda em relação à peça, Fábio Durão (2005, p.436) afirma que ela foi motivada pelo fato de Cage sentir falta do ‘nada’ nas composições advindas do serialismo²⁶, e era justamente na ‘ausência’ que o compositor via a possibilidade de “abertura da música para aquilo que estivesse fora das meras notas da partitura”, ou seja, para os sons do mundo, ampliando, assim, a ideia de música.

Em 1962, John Cage compôs uma variante da *4'33''*, denominada *0'00''*, dedicada a Yoko Ono e a Toshi Ichtyanagi, e que consistia em um “solo a ser performatizado em qualquer modo e por qualquer um” (HELLER, 2011, p.58) por tempo indeterminado. Além disso, ela colocava a questão do som e também do tempo, o que deixou muitos críticos questionando se seria uma obra ou não. Mas, analisando seus significados simbólicos, podemos aferir que não se trata de uma peça simples e despropositada, mas sim de algo prenhe de sentido. Ela rompeu com as formas pré-estabelecidas de se compor e apresentar uma música ao mostrar que não era preciso haver instrumentos sendo tocados ou canto/fala, nem duração determinada, o importante era seu ato, seu conceito e o signo do singelo – haja vista que os sons emitidos advinham de coisas corriqueiras para o ser humano, como rangido de cadeira, o tilintar da máquina de escrever e o gole d’água descendo pela garganta do artista. Esses foram os “instrumentos” utilizados por Cage em sua apresentação de *0'00''*, em 1965, no *Rose Art Museum* da *Bandeles University* (HELLER, 2011, p.59). Com isso, o compositor fazia com que o espectador repensasse o significado de tais sons e objetos, e os visse como sendo também musicais, assim como colocava em xeque a ideia de tempo

²⁶ Para o compositor, a base do serialismo falta o zero, visto que “o sistema de doze sons não tem o zero em si. Dada uma série: 3,5,2,7,10,8,11,9,1,6,4,12 e o plano para se obter sua inversão, por meio de números que, quando somados aos correspondentes da série original, vão gerar 12, obtém-se 9,7,10,5,2,4,1,3,11,6,8,12. Pois neste sistema 12 mais 12 é igual a 12. Não há suficiente nada nele” (CAGE Apud DURÃO, 2005, p.436; GRIFFITHS, 2011; BARRAUD, 1975).

mensurável, simbolizando a abertura para uma nova maneira de pensar e executar uma peça, valendo-se de seus aprendizados em relação ao zen budismo, segundo o qual “desaparece o eu enquanto origem da ação e permanece apenas a ação” (HELLER, 2011, p.60).

Além das duas peças anteriormente analisadas, destacamos outra obra de John Cage, considerada uma de suas mais radicais, denominada *Musicircus*, que foi apresentada em 1967, e consiste em uma mistura de *happening* e arte performática (HELLER, 2011, p.26). Juntavam-se diversos músicos e demais artistas para se apresentarem ao mesmo tempo, cada um fazendo um som com seu instrumento e performando seu trabalho, formando uma anarquia artística. De acordo com Charles Junkerman (1993, p.156), Cage, “ao tornar o espaço indiferenciado e o tempo sem começo nem fim [...] impediu a imposição de estrutura no *Musicircus*”²⁷, ou seja, era um trabalho inovador, que rompia com o que se entendia por composição em todos os seus aspectos e apontava um novo caminho, o qual seria seguido por outros artistas. O próprio autor, em uma carta para Marcel Duchamp assim explicou sua criação:

Eu não dei instruções detalhadas para o *Musicircus*. Você simplesmente coloca sob um mesmo teto tanta música (assim como tantos grupos musicais e solistas) quanto praticável sob as circunstâncias. Deveria ser mais longo que os concertos comuns, começando às 19:00h ou 20:00h e continuando, digamos, até meia-noite. Distribua os performers sobre a plataforma ou dentro de áreas demarcadas com cordões. Deve haver bastante espaço para que a audiência possa caminhar em volta. Se você tiver mais grupos que lugar, faça uma agenda: Grupo 1 no Espaço A das 19:00h às 21:00h, Grupo 23 no Espaço A das 21:45h à meia-noite etc. Deveria haver comida e bebida à venda (como em circo). Dançarinos e acrobatas (CAGE Apud HELLER, 2011, p.26).

Essa obra tem um caráter que permeou praticamente todas as outras de John Cage, a saber, a grande importância dada ao processo, à ação em detrimento do resultado em si. Ele mesmo afirmou não estar interessado “no aspecto monumental da obra, mas em seu caráter de impermanência: no efêmero, fugaz, passageiro, contingencial” (HELLER, 2011, p.26). Dessa forma, o compositor subvertia as regras que dominavam o meio artístico e o mercado, impossibilitando que seus trabalhos fossem vendidos como mercadorias do *mainstream* ou consumidos como tal. Para

²⁷ “By rendering space undifferentiated and time without beginning or end, Cage prevented the imposition of structure on the *Musicircus*” (No original).

Charles Junkerman (1993, p.156), pelo fato de o *Musicircus* ser um processo, ele não poderia se manter na mente dos espectadores, pois era variado e fluido, e por ser improvisado, não era possível gravá-lo para vendê-lo posteriormente, você não poderia tê-lo, mas sim estar nele. E tal obra não foi uma unicidade nos trabalhos de Cage, mas sim um exemplo de produção artística ampla, livre, conceitual e que se quis autônoma, na medida do possível.

Foi com os ensinamentos e exemplos de John Cage que Yoko Ono reforçou seu interesse pela música de vanguarda, pelos experimentos, pela forma de composição que não era pautada pelas fórmulas que lhe tinham sido ensinadas, o que possibilitou, assim, ampliar sua capacidade criativa e produzir trabalhos que tivessem características próprias, e não apenas reproduções dos princípios de Cage. No entanto, são inegáveis as referências que ela buscou no compositor de 4'33, haja vista sua participação, em 1962, no evento intitulado *John Cage's Music Walk*, no *Sogetsu Art Center*, em Tóquio (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.53). A peça homônima àquele acontecimento foi feita para ser executada por um ou mais pianistas que tocam seu instrumento, rádio e buscam outros sons, enquanto se movem no palco. Na apresentação do início dos anos 1960, Cage, junto do pianista David Tudor e do compositor Toshio Mayuzumi, contou com a participação de Yoko Ono, que auxiliou na construção de diferentes sons utilizando seu corpo sobre o piano e também sua voz.

O evento fez parte de uma série de seis apresentações que faria o compositor norte-americano, junto de outros artistas, como os aqui destacados. Todas elas regidas pelo signo do improvisado, da utilização de sons não convencionais, mesmo que fossem feitos em instrumentos tradicionais, além da capacidade de chocar o público que permanecia pasmo diante de músicas compostas de gritos, ruídos e barulhos no geral. O som do piano pode ser visto pelo conceito de 'melodia de timbres'²⁸, no qual as "relações entre si dependeriam do fator timbrístico e não da altura" (LELPI, 2016, p.1), enquanto a vocalização de Yoko fora composta de gritos, gemidos, tosse e ruídos, ou

²⁸ O conceito de 'melodia de timbres' foi desenvolvido pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, com o intuito de organizar suas criações, especialmente em sua fase atonal (CRAMER Apud ROSSETI, 2017, p.293). Era uma forma de demonstrar e referendar seus experimentos musicais que eram compostos de diferentes timbres advindos dos mais diversos instrumentos e sons, mas que, executados em sequência, gerariam uma melodia, ainda que não tonal. Para mais informações a respeito desse conceito, ver: ROSSETI, Danilo. A percepção do timbre em *Farben Op. 16 n 3* de Schoenberg: uma abordagem estética e psicoacústica; GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. São Paulo: Zahar, 1988; CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007; ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

seja, daquilo que não fazia parte das produções musicais até então. Esse ciclo de apresentações deu origem ao álbum denominado “John Cage Shock”, dividido em três volumes e formalizou a participação da artista nipo-americana no meio musical de vanguarda. Porém, diferentemente de John Cage que se aproximou da chamada música erudita e instrumental, ela preferiu se voltar para a música popular, como o Rock, especialmente quando conheceu John Lennon.

Um ano antes de sua participação no show de John Cage, portanto em 1961, Yoko havia performado seus próprios trabalhos em Nova York, no Carnegie Hall, em um evento intitulado *Works by Yoko Ono*. Neste ela apresentou três de suas peças: *A Grapefruit in the World of Park*, *A Piece for Strawberries and Violin*, e *AOS – To David Tudor*. Na primeira, a artista, em um palco escurecido, recitava um texto de sua autoria, composto por frases e expressões desconexas, repetidas e muitas vezes lúgubres, como “vamos contar os cabelos da criança morta”²⁹ (BIESENBACH, 2015, p.68), enquanto uma orquestra, por instrução da própria Yoko, executava distintos sons em resposta aos seus versos, causando uma sensação catastrófica no público, o qual se dividia entre a performance, as palavras e o toque da sinfonia. Para quebrar o clima causado, em intervalos determinados, alguém ficava responsável por puxar a descarga do banheiro e, com um microfone, espalhar o som para todos os presentes, causando, assim, um momento de riso, advindo de um aspecto corriqueiro do dia a dia (BIESENBACH, 2015, p.68).

A Piece for Strawberries and Violin era encenada por duas artistas, as quais se mantinham revezando entre ficar em pé e sentadas, para depois irem comer em uma mesa exposta ao centro do palco. Suas ações, aparentemente inócuas, iam aumentando e se intensificando com o uso de um microfone que captava todo o som que vinha de seus gestos, tornando o ambiente do teatro completamente enlouquecedor, com barulho dos talheres, de suas mastigações, do engolir os líquidos, das conversas, tudo amplificado. Isso fazia com que gestos corriqueiros, e muitas vezes despercebidos aos nossos ouvidos e atenção, ganhassem destaque entre a plateia. Mais uma vez tinha-se a aproximação da arte com a vida, o esfacelamento da barreira entre a aura artística dos museus, galerias, teatros, a vida cotidiana e aparentemente banal de todos nós. A apresentação termina quando as performers se levantam da mesa e começam a quebrar todas as louças que lá estão (BIESENBACH, 2015, p.68), o que pode ser uma

²⁹ “let's count the hairs of the dead child” (No original).

significação simbólica do caos em que vivemos em meio à aparente normalidade do dia a dia, demonstrando a vida “plástica” que as pessoas estavam vivendo, no consumismo desenfreado e na trivialidade, deslumbradas pelo desenvolvimento econômico pós-Segunda Guerra Mundial. Isso era a demonstração de que aquilo que era vivenciado poderia se acabar em poucos segundos e que as coisas materiais às quais muitos se apegavam e davam valor extremado também se esvaíam de uma hora para outra.

A última daquele evento foi AOS – *To David Tudor* – uma clara homenagem ao músico vanguardista – a qual a compositora considera como sendo uma ópera do “caos azul”. Por isso leva as iniciais ‘AOS’ no título, visto que “ao” representa azul em japonês e “os” vem da palavra inglesa “chaos” (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.45). Sua parte musical era composta por palavras gravadas e murmúrios, além das vocalizações da própria Yoko e sons registrados anteriormente no evento. Na questão performática,

as luzes foram apagadas e os participantes tentaram ler os jornais pela luz de um fósforo. [Depois] latas e cadeiras foram amarradas a um grupo de artistas que foram instruídos a atravessar o palco sem fazer barulho. No final do show, uma grande tela estava pendurada no palco. Dançarinos fizeram buracos através do material e estenderam seus membros e vários objetos, tais como lanternas, fitas cassetes das improvisações vocais de Ono (BIESENBAACH, 2015, p.68)³⁰

Nessa peça, a artista se utilizou de um recurso vocal que iria acompanhar grande parte de suas outras criações: o grito. Porém, em suas obras, ele era muito mais do que um simples berro, o qual, muitas vezes, e o caso de Yoko é um exemplo disso, é mais expressivo do que uma palavra e/ou uma frase cantada, como destaca Alan Clayson, para quem “o ‘grito’ é um som muito mais complexo do que a palavra sugere” e ao fazê-lo “Ono está expressando vocalmente de uma forma que é provocativa, perturbadora, que afeta, sendo extremamente contemporâneo”³¹ (2004, p. 143). Além disso, AOS – *To David Tudor* mostra como as possibilidades sonoras são amplas e diversas, que não é preciso se fechar em apenas um caminho musical, e que as coisas

³⁰ “the lights were turned off and participants attempted to read a newspapers by match light. In the next, tin cans and chairs were bound to a group of performers who were instructed to move across the stage without making a noise. Toward the end of the concert, a large canvas was hung across the stage. Dancers cut holes through the material and stuck out their limbs and various objects, such as flashlights, as an audiotape of Ono's vocal improvisations played” (No original).

³¹ “Ono is expressing vocally in a way that is both provocative, disturbing, affecting and vitally contemporary.” (No original).

ditas banais e sem importância para grande parte do meio artístico, têm (e podem ganhar) destaque nas obras de arte sem perder seu valor crítico e artístico.

No meio de sua trajetória já tão ampla, Yoko produziu mais obras vanguardistas, desta vez voltadas para a produção fílmica. Sua estreia nesse caminho foi em 1967 com o lançamento do curta-metragem denominado *Nº4*, depois conhecido mundialmente por *Bottoms*³², devido ao seu conteúdo. Este era composto por imagens de nádegas, por isso acabou censurado no meio cinematográfico e em eventos desta natureza (BIESENBAACH, 2015, p.164). Sua primeira versão contou com apenas quinze voluntários, mas posteriormente Yoko e seu então marido Anthony Cox inseriram anúncios na mídia *underground* e distribuíram folhetos para conseguirem mais pessoas para participar do filme. Assim, conseguiram 365 pessoas, as quais “emprestaram” suas nádegas para serem filmadas, tanto paradas quanto em movimento quando seus donos eram convidados a caminharem. Desta forma, ela conseguiu um filme em preto e branco, de aproximadamente 15 minutos, com nádegas em movimento, nada mais. Segundo Nell Beram e Carolyn Boriss-Krimsky (2013, p.67), o filme que se tornou destaque no *underground* novaiorquino, ocasionou as seguintes reações,

Alguns espectadores pensavam que aquilo era incrivelmente bizarro. Outros achavam a projeção constante de extremidades traseiras ondulantes hipnotizante. Outros, ainda, não sabiam o que fazer, mas ficaram contentes por ter visto o filme de que todo mundo estava falando.³³

Nem todo mundo estava preparado para entender as produções vanguardistas de Yoko Ono, mas aqueles que conseguiram puderam identificar uma obra inovadora, até então inédita no mundo do cinema e que buscou romper com os padrões de beleza exigidos neste meio e também com o preconceito racial e sexista. Ademais, rompia com o moralismo da época e com o pudor exacerbado e hipócrita, visto que a pornografia em todas as mídias e os assédios sexuais eram presentes na sociedade em grandes quantidades, enquanto a nudez artística era malvista. A artista, então, lançou seu curta com as imagens de nádegas em movimento, em um ato simbólico da liberdade de expressão e corporal, de demonstração que, no fundo, sem as vestimentas e as

³² Para trecho do filme, seguir o link: https://youtu.be/9FOC9UZE_yI.

³³ “Some viewers thought it was enthrallingly bizarre. Others found the steady projection of undulating rear ends mesmerizing. Still others didn’t know what to make of it but were glad to have seen the film that everyone was talking about” (No original).

“máscaras” que nos vestem no dia a dia, somos seres humanos, com corpos iguais, ainda que cada um tenha sua especificidade. Sendo assim, não há por que ter ojeriza daquilo que somos e do que nos torna iguais.

Yoko demonstraria este seu pensamento quando, em 1969, lançou o disco *Unfinished Music Number 1: Two Virgins*, no qual ela e John Lennon posaram nus, tanto para a capa quanto para a contracapa. E ainda a respeito de sua intenção ao produzir o filme e sobre as pessoas que assistiriam *Bottoms* anos depois de seu lançamento, ela afirma:

Estou esperando que, depois de ver este filme, as pessoas comecem, como loucos, a fazerem seus próprios filmes em casa.

Elas provavelmente irão comentar sobre Ingmar Bergman como cineasta significativamente significativo, Jean-Luc Godard como significativamente significativo, Antonioni como insignificativamente significativo, etc., etc. Então elas virão ao filme N°4 e verão um repentino enxame de bundas expostas e que aquelas bundas, de fato, pertenceram a pessoas que representaram a cena de Londres (ONO, 2018, pp.313-314).

No ano de 1968, já com seu namoro com John Lennon oficializado, eles produziram e lançaram, pela *Apple Films*, *Smile*³⁴ – também conhecido como *Nº 5* – dando sequência ao seu antecessor, mas que continha mais de 50 minutos de duração. Nesse tempo, a única coisa que o telespectador via era o rosto do ex-beatle, ora sorrindo ora sério, em um cenário com árvores e pássaros cantando ao fundo, em grande parte da filmagem. Com a ideia da artista de que seu público pudesse imaginar “uma pintura que sorria apenas uma vez em um bilhão de anos” (ONO, 2008, p.320) e de que ela gostaria de fazer um “filme do sorriso”, o qual incluiria a face sorridente de cada ser humano, o filme foi ganhando forma (ONO, 2008, p.317). Porém, isso não era algo fácil de ser executado, dadas as suas claras dificuldades técnicas. Foi então que Yoko decidiu gravar apenas o rosto de John Lennon, no próprio jardim de sua casa, com a seguinte ideia: “[...] eu havia pensado em fazer o Filme N. 5 como um Dr. Zhivago e deixar seguir por 4 horas com um intervalo, mas, mais tarde decidi por manter uma duração mais comercial de uma hora (aprox.)” (ONO, 2008, p.319).

³⁴ Ver link: <https://youtu.be/v3bBM67PKpU>.

Smile, portanto, é mais uma obra da artista nipo-americana que trata do ser humano, de sua existência e dos desafios que a sociedade em que ela estava inserida enfrentava. Segundo ela, o homem deixava sua vida muito mais complicada e chata, levando tudo muito a sério, além de odiar, fazer guerra, praticar violência, tudo isso em vez de amar e sorrir (ONO, 2008, pp.311-312). Desta forma, ela quis dar ênfase a algo positivo: o sorriso, assim como ela havia feito em sua peça *Yes Painting*. E ao contrapor a imagem séria de John com ele sorrindo, Yoko reforça a dualidade que há entre uma expressão e outra, e o quão melhores nos sentimos ao vê-lo feliz. Ela acreditava na energia do Planeta, e na utilização positiva desta, por isso sempre buscou fazer trabalhos assertivos, que emanassem coisas boas àqueles que tivessem contato com eles. Para justificar tal crença, ela citou uma pequena parábola que afirma:

Dizem que na esquina do mundo existe um homem que senta e passa sua vida mandando boas vibrações para o mundo, e quando uma estrela cintila, só estamos captando um cintilar que foi enviado há 1.000 anos luz, etc. [...] Pode ser que o sorriso fantasmagórico do John em Filme No. 5 possa comunicar daqui a 100 anos, ou talvez, do jeito que tudo vai indo, possa comunicar muito mais cedo. (ONO, 2008, pp.319-320).

No entanto, ela também fez um filme que denunciava um dos horrores que acometem o ser humano, especialmente a mulher, que é o estupro. Chamado *Rappe*³⁵, ele foi lançado em 1969, pela Joko Films e contou com a trilha sonora do casal Yoko/John. Seu enredo consistia em um cameraman, papel de Nic Knowland, que “segue implacavelmente uma mulher (Eva Majlath) na rua perseguindo-a agressivamente em seu apartamento” (STILES, 1992, p.33). Citando John Hanhardt, a autora Kristine Stiles afirma que a câmera se torna um "transgressor da privacidade, um invasor do corpo humano e, portanto, uma extensão da equipe de filmagem masculina e de nós mesmos como espectadores-viajantes” (HANHARDT Apud STILES, 1992, p.33).³⁶ Assim, Yoko escancarava na tela de cinema o constrangimento que muitas mulheres passam ao, simplesmente, andarem pelas ruas, e como o homem se acha detentor de uma superioridade sexual, que lhe confere a liberdade de observar, perseguir e até abordar (muitas vezes agressivamente) uma mulher se assim o desejar.

³⁵ Ver link: <https://youtu.be/rJiDDe8vcH8>.

³⁶ “As John Hanhardt has written, the camera becomes a "transgressor of privacy, an invader of the human body and thus an extension of the male film crew and of ourselves as viewer-voyeurs" (No original).

Ademais, o filme mostra como não somente a intervenção física do homem em relação à mulher é opressora e agressiva, mas também a psicológica e a verbal. Estas podem ser ilustradas na falta de liberdade que a moça tem ao andar na rua, visto ser perseguida por um rapaz que ela nem conhece, mas também no fato de ser chamada, receber assobios e/ou galanteios de estranhos, a quem não deu tais liberdades e intimidades. No filme também é possível perceber que a roupa da garota não é nada chamativa, muito menos provocativa – elementos comumente utilizados na tentativa de justificar assédios e/ou estupros. Desta forma, Yoko deixa claro que a atitude machista e irracional não tem nada a ver com o tipo de vestimenta da mulher, e sim com a ideia introjetada nas sociedades de que o homem detém o poder sobre o sexo feminino. Tudo isso feito em uma estética não convencional, com uma montagem que primava por imagens captadas de forma a dar impressão de ser amadora, com poucos diálogos, *closes* sem focar corretamente a personagem. Embora tenha 1 hora e 18 minutos de duração, tempo considerado padrão para o cinema, podemos perceber que toda sua forma tensiona o arquétipo cinematográfico.

Posteriormente, ela e seu marido produziram mais cinco filmes, quatro deles curtas-metragens: *Self-Portrait*, (1969); *Apotheosis*³⁷, *Fly*³⁸ (ambos de 1970) e *Erection*³⁹ (1971), e um de longa duração, intitulado *Up Your Legs Forever*⁴⁰ (1971). Vale ressaltar que a época em que foram lançados corresponde ao momento de derrocada da contracultura, quando o público ávido por novidades, experimentações e vanguardismo estava se dissipando e perdendo espaço para os padrões mercadológicos, com fórmulas de sucesso já pré-estabelecidas e pouco espaço para inovações, sejam elas musicais, fílmicas ou literárias. No entanto, tais filmes ainda podem ser classificados como sendo produções à parte do mercado, que não se encaixam em suas padronizações, trazendo uma estética pouco convencional. O primeiro deles consiste em apenas uma foto do pênis semiereto de John Lennon, mostrado por 40 minutos, sendo o ápice do filme o momento em que uma gota de sêmen subjaz de seu membro, pairando nele por alguns segundos. A intenção da artista com tal exibição era gravar a reação da plateia ao ver tal cena, e assim, entender como se comporta o ser humano diante de uma cena sexual. A filmagem não deu certo, mas, estando presente na exibição, ela pôde

³⁷ Ver link: <https://youtu.be/f3TiQWrynS4>.

³⁸ Para trecho do filme, ver: <https://youtu.be/NANDNspWDJc>.

³⁹ Ver link: <https://youtu.be/B-v0e-7bauo>.

⁴⁰ Ver link: https://youtu.be/_HSpSP_fjnU.

compreender como as convenções sociais estão introjetadas nas pessoas, fazendo com que se sintam constrangidas diante de uma imagem tão comum em suas vidas, posto que a atividade sexual é prática corriqueira entre os adultos. No entanto, o moralismo daquele período e a ideia do sexo como algo proibido, incorreto e pecaminoso, presentes naquelas sociedades, fizeram com que fosse tratado de forma recatada.

No que diz respeito aos dois lançados no ano de 1970 – *Apotheosis* e *Fly* – destacamos que o primeiro se trata de uma filmagem feita pelo casal, de cima de um balão, de onde focam uma paisagem completamente coberta por neve. E ao ganharem altura, o que era ainda que minimamente visível, como casas, cercas e árvores, vai se perdendo em um cenário completamente branco, sem distinção de forma alguma, tendo em vista o clima extremamente frio em que estavam. O som que acompanha os 18 minutos de duração de tal filmagem é apenas um crepitar, como se fosse barulho de geleiras se rompendo. *Apotheosis* termina em um ato que justificaria seu título, pois é o ápice da viagem de balão de Yoko e John, quando eles irrompem as nuvens, ganham o céu aberto e veem o sol, em todo seu esplendor. Neste momento, o som que antes era ouvido se silencia, numa espécie de silêncio para observar a apoteose daquele momento. Concepções fílmicas que se aproximam do minimalismo, do qual a artista muito se valeu em suas obras, e também da arte conceitual, visto que o ato em si é mais importante do que o resultado, o que foi uma de suas especialidades ao longo de sua carreira.

Fly também é um curta-metragem, mas que tem uma duração um pouco maior em relação ao anteriormente analisado, tendo 25 minutos de imagens de uma mosca sobrevoando o corpo de uma mulher nua. Com o passar do tempo, mais destes insetos começam a aparecer e a se aglomerar por toda a personagem. Para Chrissie Iles, o filme tinha uma significação simbólica e,

Como sua performance *Cut Piece*, o corpo da mulher em *Fly* representava, para Ono, o estado de inércia e passividade sobre o qual ela sentia que a sociedade persistia no alcance da aprovação... A atenção do espectador muda constantemente entre o movimento da mosca e as partes do corpo através das quais ela escolhe engatinhar. Seleciona obrigatoriamente todos os principais pontos de interesse voyeurista: pernas abertas, pelos pubianos, um mamilo, uma axila com

pêlos, uma orelha, uma boca e dedos dos pés (ILES Apud FOSTER, 2010, p.270)⁴¹

Yoko, então, trazia em seu trabalho questões feministas que visavam a discutir o machismo na sociedade e o tratamento dado às mulheres, especialmente pelos homens. No tempo em que já havia passado por muitos preconceitos ao longo de sua carreira, em especial quando começou seu namoro com John Lennon, e também pela contracultura, quando viu a possibilidade de uma feminilização social, com uma abertura maior ao feminino, ao novo e diferente, às experimentações e ao vanguardismo, Yoko deixou aflorar seu lado mais político e engajado. Era o começo de suas produções com claras mensagens feministas, como ocorre em *Fly* – que também é o nome de seu disco, lançado no mesmo ano, de que trataremos posteriormente. O corpo nu, deitado e passivo diante de um “ataque” de moscas, as quais passeiam pelas partes que bem desejam, sem serem incomodadas é uma imagem simbólica do que ocorria (e ocorre) nas sociedades em relação à mulher. Esta é exposta e sexualizada de várias formas, tanto por parte das mídias quanto por parte dos homens, sendo que estes não se intimidam ao abordar, tocar e/ou agredir o corpo feminino, assim como ocorre com as moscas. E, embora sejam execradas, tais ações não são impedidas, pois muitas vezes são socialmente legitimadas, o que desestimula a reação das vítimas – o que também é destacado no filme: a passividade diante de algo não desejado. Como afirma Gwendolyn Foster (2010, p.270):

Como exilada e uma artista nipo-americana, Ono traz uma perspectiva feminista notavelmente nova que muitas vezes é perdida nas leituras de sua arte e trabalho cinematográfico. Seus filmes são híbridos, ao mesmo tempo em que parecem significar várias coisas ao mesmo tempo.⁴²

Ainda a respeito de sua intenção ao fazer o curta-metragem, a própria artista afirma que gostaria

⁴¹ “Like her performance *Cut Piece*, the woman’s body in *Fly* represented, for Ono, the state of stillness and passivity upon which she felt society insisted in order for approval to be attained ... The viewer’s attention constantly shifts between the movement of the fly and the parts of the body across which it chooses to crawl. It obligingly selects all the major points of voyeuristic interest: parted legs, pubic hair, a nipple, an armpit of hair, an ear, a mouth, and toes” (No original).

⁴² “As an exile of sorts and a Japanese-American woman artist, Ono brings a remarkably fresh feminist perspective that is often missed in readings of her art and film work. Her films are hybrids in that they simultaneously seem to signify several things at once” (No original).

[...] que o filme fosse uma experiência em que você esteja sempre se perguntando: estou acompanhando o movimento da mosca ou olhando para o corpo? Eu acho que a vida é cheia desse tipo de coisa. Estamos sempre meio que nos enganando sobre o que realmente estamos vendo (MACDONALD, 1989, p.14).⁴³

Portanto, além de tratar de questões feministas, Yoko também questionou os problemas sociais cotidianos, os quais direcionam gostos, olhares e objetivos de vida. A mosca de *Fly* seria uma espécie de metáfora para as publicidades e propagandas que acometiam (e até hoje o fazem) o ser humano, visto o amplo desenvolvimento econômico no pós-II Guerra, especialmente nos EUA e na Europa. Neste período (anos 1960 e 1970), a Indústria Cultural⁴⁴ – nos termos adornianos – estava em seu auge, massificando as produções e a divulgação a elas relacionadas, ocasionando um *boom* no consumo de mercadorias de todas as espécies. E é sobre isso que a artista está se questionando e colocando em reflexão para o espectador: quem direciona sua visão, suas compras, gostos e desejos? Será você, enquanto indivíduo? Ou o mercado? Nós, estando distantes temporalmente e podendo ter uma visão distanciada daquele momento histórico, podemos responder que o indivíduo tinha apenas uma aparente liberdade e individualidade, pois suas ações eram guiadas pela Indústria Cultural e todos os meandros que a ela pertencem. Por isso que Yoko buscou, em grande parte de seus trabalhos, questionar os padrões do mercado, buscando ao máximo uma autonomia da arte.

Uns de seus últimos trabalhos fílmicos foram *Erection*, lançado em 1971, e o longa *Up Your Legs Forever*, do mesmo ano. O primeiro, escrito e dirigido por Yoko e Lennon, e lançado pela produtora do casal, a *Joko Films*, começa com um longo grito da artista, que segue com suas vocalizações, acompanhada por diversos instrumentos tocando em descompasso, e alguns como se estivessem desafinados. Tal sonoridade é acompanhada por uma câmera parada, focalizando a construção, em velocidade acelerada, de um edifício, ao longo dos 18 minutos de duração do curta. O fim se dá quando a construção termina e há movimentação no prédio, com o acender e apagar de luzes, dando ‘vida’ ao lugar, e quando vão cessando os gritos de Yoko, bem como o caos sonoro dos instrumentos. Segundo Scott MacDonald (1989, p.6), *Erection* diz

⁴³ “[...] the film to be an experience where you're always wondering, am I following the movement of fly or am I looking at the body? I think that life is full of that kind of thing. We're always sort of deceiving ourselves about what we're really seeing” (No original).

⁴⁴ Para mais informações a respeito da Indústria Cultural ver: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.

menos a respeito de uma construção civil do que as mudanças “sutis, às vezes mágicas que ocorrem entre aqueles anulados” da sociedade.⁴⁵ Novamente o trabalho da nipo-americana mostra o quão preocupada com as questões sociais, e não apenas das mulheres, ela estava. Ou seja, as coisas acontecem sem que as pessoas se deem conta daqueles que estão envolvidos na realização de tais feitos, elas passam despercebidas aos olhares cotidianos, ao passo que as coisas materiais são supervalorizadas, vistas, revistas e destacadas. No filme, quem se importa com os trabalhadores que erguem o imenso edifício? Assim, Yoko demonstrava que os olhos estariam voltados para a majestosa edificação e, provavelmente, pouquíssimos espectadores se questionariam a respeito daqueles que a estão erguendo, fazendo a ‘ereção’ possível de acontecer.

Todavia, além desta interpretação, há aquela feita pela autora Kristine Stiles (1992, p.31), de que

Ono expressou na seleção arquitetônica uma metáfora para o falo rígido. Aqui [no filme] a construção de um edifício parodia a construção cultural da identidade fálica incorporada no edifício. Em *Erection*, Ono e Lennon inteligentemente satirizaram, por justaposição, a falsa simetria culturalmente construída da dicotomia entre natureza/cultura na identificação de gênero.⁴⁶

Em relação a *Up Your Legs Forever* podemos destacar que se trata de um longa-metragem, de 1 hora e 10 minutos, composto de imagens alternantes de pernas de mais de 330 voluntários. Para Scott MacDonald (1989, p.6), tal filme é uma espécie de uma segunda versão de *No. 4 (Bottoms)*, mas que não usava nádegas. Em diversos momentos, os membros inferiores são mostrados ao mesmo tempo em que o diretor pede que a pessoa fale seu nome e número na sequência da filmagem. Nos minutos finais, inicia-se uma música, com Yoko cantando acompanhada aparentemente por um banjo, ao estilo dos antigos blues estadunidenses, quando, ao fim, a câmera focaliza pernas e nádegas de duas pessoas que, ao se virarem revelam ser John Lennon e Yoko Ono. A narração derradeira é do ex-beatle, que cita os envolvidos na produção e agradece “àqueles que deram suas pernas pela paz”. No ano de 1971, quando do lançamento da referida produção, o casal já havia iniciado suas campanhas pela paz,

⁴⁵ “sometimes magical changes that take place between the dissolves” (No original).

⁴⁶ “Ono expressed in the selection of an architectural metaphor for the rigid phallus. Here the erection of a building parodies the cultural construction of phallic identity embodied in the edifice of erection. In *Erection*, Ono and Lennon cleverly satirized, by juxtaposition, the false symmetry of culturally constructed nature/culture dichotomies in the identification of gender” (No original).

inclusive com o famoso *Bed In* – lua de mel que eles transformaram em oportunidade para pedirem a paz mundial, reunindo jornalistas de todas as partes – tendo em vista os crescentes horrores advindos da Guerra do Vietnã.

Para eles, a ideia de mostrar as pessoas a partir de seus membros inferiores, e não por seus rostos, era uma forma simbólica de mostrar que somos diferentes em todos os aspectos físicos (e também psicológicos), mas que, todavia, temos semelhanças, as quais nos tornam seres humanos. Mesmo que uns tenham as pernas maiores que outras, ou mais peludas, mais tortas, mecânicas ou orgânicas, etc., todos possuem dois membros. Posto isso, por que se insiste em julgar o outro por sua aparência, pela cor de sua pele ou por algum defeito físico? Por que o homem deseja subjugar o outro já que somos iguais? A essas e outras questões Yoko e Lennon exortaram com sua produção, buscando refletir sobre os motivos de todas as atrocidades ocorridas na guerra e no dia a dia, quando, muitas vezes, se julga e ofende o outro por ser diferente. O que o casal desejava era a paz mundial e acreditavam que ver cada um como igual era o primeiro caminho para o respeito mútuo e, conseqüentemente, o fim das atrocidades sociais. Dessa forma, além de se valer de aspectos políticos, ao pensar o filme, Yoko fez valer sua experiência vanguardista, e utilizou elementos do minimalismo, como a repetição imagética das pernas e a economia de objetos, bem como da arte conceitual, tendo em vista que a forma que cada espectador interpretasse e entendesse *Up Your Legs Forever* seria mais importante que ele em si.

Tendo em vista a trajetória artística de Yoko Ono, podemos destacar que ela nunca ficou presa a apenas um tipo de produção, transitando por todos os aspectos e meios das artes, como escrita, artes plásticas, música e filme. Também é possível afirmar que suas obras sempre estiveram ligadas às vanguardas, tanto aquelas do início do século XX, como cubismo e surrealismo quanto as dos anos 1950 e 1960, como o minimalismo, a arte conceitual, tendo aprendido muitas coisas com o grupo *Fluxus*, especialmente com John Cage. Foi a partir de sua interação com os diversos artistas do meio *underground* da vanguarda que ela ganhou autonomia para criar seus próprios trabalhos, realizar exposições e apresentações, e ser reconhecida como uma maneira única e especial de produzir e pensar suas obras, qual seja, a da utilização da mente para finalização delas. Para Yoko, o elemento da imaginação era fundamental, pois só assim o público conseguia se sentir totalmente produtor da obra também e interagindo com ela, rompendo com o fosso divisório que havia entre arte/vida, artista/público. Ela

também conseguia tensionar a forma mercadoria da arte, visto que, sendo única de cada indivíduo, devido à necessária participação de cada um para sua finalização, não era possível massificá-la, nem vender em enormes quantidades como se fazia com muitas outras. Desta forma, aproximava a artista nipo-americana das vanguardas da segunda metade do século XX, tal como definiu Hal Foster (2017).

Por isso, não podemos deixar de reconhecer o quanto Yoko Ono inovou o meio artístico com seus trabalhos e o quanto ela já era famosa e reconhecida no meio vanguardista quando conheceu John Lennon, sendo infundada (e até preconceituosa) a afirmação de que ela só teria se aproximado do ex-beatle por interesse econômico ou *status*. Além disso, ela veio de família muito rica e nobre do Japão, a si nunca faltaram meios de sobrevivência, o que reforça a asseveração de que a união dos dois se deu por motivos afetivos. Junção essa que legou à posteridade a possibilidade de ver unidos o mundo da vanguarda (Yoko), relegado ao *underground*, e a música pop (John), que esteve sempre no ápice do *mainstream* – especialmente no que se refere aos Beatles. Para nós, foi esse casamento, tanto carnal quanto artístico, que possibilitou o surgimento de uma gama de experimentos sonoros, destacadamente no Rock, a que chamamos de feminilização, tendo em vista uma abertura para lidar com o outro, o novo e o diferente. E são esses elementos que trataremos a seguir, no capítulo 02, mostrando o que possibilitou essa aproximação de meios tão distantes.

CAPÍTULO 2 – O encontro da vanguarda com o pop

Ao nosso ver, a aproximação entre a vanguarda e o mundo pop só foi possível devido à formação de uma cena *underground* que se expandia nos anos 1960, inserida naquilo que ficou conhecido como contracultura – espaços em que Yoko Ono circulou enquanto artista vanguardista e que possibilitaram que ela expusesse seus trabalhos e conhecesse pessoas do *mainstream*, como alguns roqueiros, inclusive John Lennon. E apesar de ter iniciado sua carreira em Nova York, foi em Londres que ela ganhou maiores projeções artísticas, adentrando o universo pop, especialmente quando começou a se relacionar afetivamente com o o beatle. Esse ambiente londrino, como nos alerta Barry Miles (2010, p.11) – destacada figura deste cenário –, não surgiu pronto, ao fim da Segunda Guerra, mas cresceu devagar, sendo o produto de muitos fatores.

As mudanças na cultura britânica começaram a ocorrer nos anos 1950, quando “em apenas doze meses, o comercial de televisão estreou, o *Angry Young Man*⁴⁷ repentinamente encheu o jornal e as ondas de rádio, a crise de Suez marcou o fim do Império e o rock'n'roll chegou à Grã-Bretanha” (MILES, 2010, p.57).⁴⁸ E foi na juventude que as transformações foram primeiramente sentidas, haja vista o surgimento dos *Teddy boys* (ou simplesmente *Teds*), advindos da classe baixa, que andavam em suas motos, vestindo jaquetas de couro, calças apertadas, coletes e chapéu coco, reforçando o estilo masculino, bem como o machismo do período (MILES, 2010, pp.58-59). Era o aparecimento de algo até então inédito: uma classe trabalhadora boêmia.

Essa juventude frequentava as universidades ou os colégios de arte, ambos destaques do fim dos anos 1950 e da década seguinte, pois, como afirma o historiador Ricardo Arruda (2019, p.21), isso se deveu às “configurações da economia e da política após a Segunda Guerra Mundial”, quando os “Estados Unidos se ergueram como a principal potência mundial capitalista e os países europeus tentaram se recuperar da destruição causada pelos conflitos”. Além disso, o interesse na ampliação do número de universidades está no fato de que ela é

⁴⁷ *Angry Young Man* (Jovens Revoltados) foi um grupo de escritores britânicos, advindos da classe trabalhadora e que expressaram sua insatisfação com a ordem social estabelecida no país e iniciaram várias publicações contestatórias. Para mais detalhes ver: <https://www.britannica.com/topic/Angry-Young-Men>.

⁴⁸ “in just twelve months commercial television made its debut, the *Angry Young Man* suddenly filled the newspaper and radio waves, the Suez crisis marked the end of Empire and rock'n'roll reached Britain” (No original)

[...] um mecanismo crucial para a manutenção das relações capitalistas de produção por sua geração e transmissão de uma cultura acadêmica a qual é profundamente conformista e conservadora, funcionando na mais alta e sofisticada legitimação do *status quo* social (JONES, 1969, p.32).⁴⁹

Portanto, o fator econômico e político foi essencial para o surgimento de uma cena *underground* composta de um novo agente histórico: os jovens. Com a ajuda norte-americana, os países europeus começaram a planejar sua reestruturação econômica e criaram o que veio a ser conhecido como Estado de Bem-Estar Social, através do qual se garantia o acesso de praticamente todos os cidadãos aos produtos de consumo, fazendo com que houvesse uma grande circulação de dinheiro no país. Para Eric Hobsbawm (1995, p.264):

[...] o compromisso político de governos com o pleno emprego e – em menor medida – com redução da desigualdade econômica, isto é, um compromisso com a seguridade social e previdenciária, pela primeira vez, proporcionou um mercado de consumo de massas para bens de luxo que agora podiam passar a ser aceitos como necessidades [...].

Desta forma, com o mercado superaquecido, era necessária mão de obra para manter e dar sequência ao desenvolvimento industrial que vinha ocorrendo. Sendo assim, os filhos daqueles que haviam superado a crise de 1929, bem como os percalços da Guerra dos anos 1930, ganharam destaque e importância para a sociedade de consumo. Como afirma Jon Savage (2009, p.11) “a definição do jovem como um consumidor era uma excelente oportunidade para uma Europa devastada” por duas guerras mundiais, além de ela “parecer compreender um novo tipo de força revolucionária que talvez oferecesse um terceiro caminho entre capitalismo e comunismo” (SAVAGE, 2009, p.203).

E nesse processo, a música teve um papel de destaque, posta a forte interação entre a produção norte-americana e a recepção britânica, tendo em vista o momento em que proliferaram os *pubs*, os quais abrigavam os estudantes e a classe trabalhadora, e onde se tocava *skiffle*, *rock'n'roll*, *jazz*, entre outros ritmos dançantes, pois “era, literalmente, o som de uma liberdade tão atraente que antigos reformadores sociais hostis e pessoas que trabalhavam com os jovens começaram a dar ouvidos ao modelo

⁴⁹ “[...] is a crucial mechanism in the maintenance of capitalist relations of production, by its generation and transmission of an academic culture which is profoundly conformist and conservative, functioning as the highest and most sophisticated legitimization of the social status quo” (No original).

americano” (SAVAGE, 2009, p.451). Alguns desses espaços eram a *Nucleus Coffee House*, que agregava músicos, pintores, escritores, entre outros que fizeram parte da construção da cena *underground* londrina, e a *House of Sam Widges*, frequentada por aqueles que defendiam a *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND) – um dos aspectos que uniram os diferentes setores da sociedade (MILES, 2010, pp.117-118). Neste ambiente, os jovens estudantes tiveram contato com novas formas de pensar a sociedade e passaram a questionar seu funcionamento, buscando alternativas para o que estava posto. Era, portanto, o momento de ascensão de um novo personagem histórico, conhecido como *teenage*, o qual “era claro, simples e dizia o que significava. Tratava-se da Era – o período distinto social, cultural e economicamente – dos *teen*” (SAVAGE, 2009, p.485). Como bem resumiu este mesmo autor:

O velho mundo estava morto e o grupo mais bem situado para prosperar numa era pós-guerra incerta era o dos jovens – que sempre tinham sido considerados como os personificadores de um futuro auspicioso (SAVAGE, 2009, p.497).

Para tentar garantir que a nova geração tivesse condições de prosperar e criar uma sociedade sem tantos conflitos como aqueles que vinham ocorrendo desde o início do século XX, houve uma proliferação no número de colégios e universidades. Nesse período, anos 1950-60, criou-se o *Institute of Contemporary Arts* (ICA), o qual deu origem a um grupo a parte que se denominou *Independent Group*. Ambos foram responsáveis por diversos eventos, como o *40 Years of Modern Art*; *40,000 Years of Modern Art*; *Parallel between Art and Life*, entre outros, e que tinham como intuito tensionar a arte do *establishment*, criando algo alternativo e descolado das normas e regras ensinadas nas faculdades. O ICA era composto por artistas que viriam a se destacar na *Pop Art* britânica, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake, etc., por isso, muitas das exposições que organizaram foram preceitos do que ela seria (MILES, 2010, p.66).

Segundo o próprio autor de *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, no início dos anos 1950, quando iniciaram as apresentações do Grupo Independente, não havia ideia do que se definia como *pop art*, somente no fim dessa década é que ele criou uma pequena explicação do que ela seria, e que dizia:

Pop Art é:
Popular (designada para o público em massa)
Transitória (solução em curto prazo)
Descartável (facilmente esquecível)
Baixo custo
Produzido em massa
Jovem (destinado a juventude)
Espirituoso
Sexy Gimmicky
Glamorous
Grande negócio (HAMILTON Apud MILES, 2010, p.68).

As apresentações artísticas do *underground* se iniciaram com encenações de Brion Gysin, Ian Sommerville e William Burroughs, no *Heretics Club*, no *Corpus Christi College*, na Universidade de Cambridge, no ano de 1960 (MILES, 2010, p.130). O show foi intitulado *Action Painting and Poetry Projection* e, pelo seu nome, podemos aferir que foi um espetáculo com leitura de poesia, pinturas sendo feitas ao vivo, juntamente da performance dos artistas. Cinco anos depois, no *Albert Hall* aconteceu outro evento, denominado *Poets of the World/Poets of Our Time*, o qual tornou-se a chave para o que ficaria conhecido como o *underground* londrino, segundo Barry Miles (2010, p.144). Dele participaram os poetas beats já conhecidos, como Burroughs e Allen Ginsberg, juntamente de artistas britânicos, como Adrian Mitchel, Pete Brown, entre outros. Na maioria das apresentações, eles denunciaram a Guerra do Vietnã e distribuíram flores para a plateia (cerca de sete mil pessoas), que dançava e participava fervorosamente de todas elas (GARY, 2017, p.51). Para Ginsberg, o acontecido foi superestimado por seus participantes e pela imprensa, porém, para a juventude de Londres, aquele momento foi o catalisador de uma nova estrutura de sentimento que vinha dominando a sociedade, especialmente os jovens, e que originou o *underground* londrino. Para Barry Miles (2010, p.151):

Desse evento veio a *International Times (IT)*, o *UFO Club*, os pôsteres psicodélicos da visão de Osiris, o *14 Hour Technicolor Dream*⁵⁰, BIT, o *Roundhouse* como local de encontro, por extensão os jornais britânicos undergrounds: *OZ*, *Ink*, *Friends*, *Frendz* e *Gandalf's Garden*⁵¹.

⁵⁰ As especificidades destes locais e eventos serão tratadas no último tópico deste capítulo, relacionando-os ao Rock.

⁵¹ “From this event came the *International Times (IT)*, the *UFO Club*, the psychedelics posters of Osiris Visions, the *14 Hour Technicolor Dream*, BIT, the *Roundhouse* as a venue, and by extension the British underground papers that followed: *Oz*, *Ink*, *Friends*, *Frendz* and *Gandalf's Garden*” (No original).

Todos esses locais foram inaugurados na segunda metade dos anos 1960, com exceção da *Roundhouse* – que teve seu início no século XIX, mas somente em 1964 passou a receber espetáculos de artes cênicas, em especial aquelas do *underground*. Desta forma, as manifestações artísticas foram fortalecidas e aqueles que não tinham locais para inventar e divulgar seus trabalhos sem pressão mercadológica puderam fazê-lo. Como afirma Jim Haynes (Apud MILES, 2010, 195) a respeito da criação do jornal *International Times*: “Nós começamos o IT porque queríamos algum lugar para anunciar os eventos do *underground* e da vanguarda”.

Outro importante evento, de 1966, foi o *Destruction in Art Symposium* (DIAS), ocorrido na *Africa House*. Ele foi organizado por Gustav Metzger, o fundador do movimento da arte autodestrutiva (MILES, 2010, p.153), que teve a participação de Yoko Ono, performando sua *Cut Piece*. Essa forma de criação tinha como objetivo denunciar as atrocidades sociais que vinham ocorrendo, em especial guerras e conflitos, como a do Vietnã e a corrida armamentista, com ameaça de destruição com bombas nucleares (MILES, 2010, p.154). A crença era a de que a arte seria capaz de transformar a sociedade, fazendo-a refletir a respeito dos malefícios que o homem pode causar ao seu semelhante, apenas por ganância, estimulada pela busca incessante por lucro e poder, bases do capitalismo selvagem.

Nesta mesma linha de pensamento, em fins de 1965, Barry Miles, John Dunbar e Peter Asher decidiram fundar a *Indica Gallery and Bookshop*, com apoio financeiro de Paul McCartney – amigo de Miles e frequentador dos ambientes do *underground* londrino (GRUNENBERG; HARRIS, 2005, p.76). O fato de haver um beatle apoiando o projeto, mostra como muitos roqueiros estavam iniciando uma união que seria muito frutífera para a música dos anos 1960, qual seja, a do rock com a vanguarda e os aspectos presentes na cena apartada do *mainstream*. A *Indica* foi destinada tanto às apresentações de poetas, músicos e pintores quanto a lançamentos de livros, como aqueles do Grupo *Fluxus*, caso de *Grapefruit*, de Yoko Ono, a qual também realizou um show denominado *Unfinished Paintings and Drawings*. Neste, todos os objetos eram brancos ou transparentes, sendo o *White Chess* uma das peças mais destacadas, devido a sua peculiaridade ao apresentar um xadrez com o tabuleiro e as peças totalmente brancas, sem nenhuma distinção entre elas. No entanto, ele estava posicionado em cima de uma mesa, também branca, com duas cadeiras da mesma cor, possibilitando, assim,

que o público se sentasse e jogasse uma partida, como o fez a própria artista com John Lennon (Figura 4).

A intenção de tal trabalho era demonstrar o quão iguais são os seres humanos e que, portanto, não deveria haver distinções nos tratamentos pessoais e nem nas competições, as quais deveriam servir de diversão, não de elemento para alguém se vangloriar ou humilhar o outro. Ademais, sua cor remetia à paz, tão almejada por Yoko Ono e muitas outras pessoas daquele período, tendo em vista os conflitos e guerras em que estavam envolvidos muitos países, como EUA, Inglaterra, França, etc.



Figura 4 – https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61Fot79alqL._SL1000_.jpg

No mesmo ano de criação desta galeria/livraria, John Hopkins, conhecido como Hoppy, fundou a *London Free School* (LFS), juntamente com Michael de Freitas, John Michell, Graham Keen, Dave Tomlin, entre outros (GRUNENBERG; HARRIS, 2005, p.77). Ela tinha como principal objetivo se contrapor ao ensino tradicional e conservador das escolas, buscando uma educação que fosse livre ao mesmo tempo em que fosse essencial para a vida cotidiana. Segundo seu *flier* de divulgação, ela oferecia “educação livre por meio de leituras e discussões em grupos com assuntos essenciais ao nosso dia a dia e ao trabalho”, além de se definir como sendo “não política, não racial, não intelectual, não religiosa, não um clube” e aberta “a todos” (GRUNENBERG; HARRIS, 2005, p.77). Rapidamente a Escola se “associou ao emergente estilo de vida hippie”, tendo duas características distintas, segundo Barry Miles (2010, p.188): “Uma

do trabalho em comunidade, conselhos dos cidadãos, grupos de brincadeiras infantis e assim por diante; e outra da cena noturna, onde as pessoas passeavam no porão psicodélico, tocavam música e usavam drogas”.⁵² Desta forma, a cena *underground*, ligada tanto à vanguarda quanto à psicodelia, estava sendo formada, composta pelos diversos espaços inaugurados, os quais proporcionaram uma gama de apresentações artísticas e musicais, bem como as escolas de arte com ensino mais democrático e amplo, no que diz respeito às possibilidades de criação de uma obra. Como bem resumiu Barry Miles (2010, p.6):

O underground da cena de Londres dos anos sessenta foi percebido como um fenômeno do extremo oeste: que era onde o UFO Club, Middle Earth, Indica Books, o escritório do IT, o Arts Lab e outros centros de atividade estavam localizados, mas, a essa altura, a maioria dos endereços de contato rabiscados em pedaços de papel sujo teria códigos postais w10 ou w11, porque era ali que ficava o alojamento barato.⁵³

Nesses ambientes, artistas e público tiveram contato com as drogas psicodélicas, como o LSD. Este, segundo Ricardo Arruda (2019, p.23),

foi o catalisador desse questionamento à sociedade conservadora [...] A ingestão das drogas conhecidas como psicodélicas, portanto, era uma maneira de fazer oposição aos problemas da Guerra Fria, pois, como elucidou o escritor George Andrews, o LSD e a maconha despertavam novas sensibilidades para fazer oposição à bomba atômica, fruto do racionalismo técnico-científico.

Essa substância lisérgica modificou não somente a percepção social daqueles que faziam o uso dela, mas também a forma com que as composições musicais e shows eram produzidos. A psicodelia teve direta ligação com o LSD e a mescalina, sendo responsável pelo grande destaque e importância dados à multiplicidade de cores, tanto nas roupas quanto nas apresentações das bandas, as quais cada vez mais se utilizavam show de luzes, bem como a amplitude na sonoridade, dando espaço às improvisações na guitarra e utilização de técnicas de estúdio para aproximar a experiência da viagem

⁵² the community work, citizens' advice, children's play groups and so on; and a late-night scene where people hung out in the psychedelic basement and played music and took drugs (No original).

⁵³ “The underground scene of London in the sixties was perceived as a West End phenomenon: that was where the UFO Club, Middle Earth, Indica Books, the IT offices, the Arts Lab and other centres of activity were located, but by then most of the contact addresses scribbled on grubby bits of paper would have had w10 or w11 postcodes because that was where the cheap housing was” (No original).

lisérgica com os sons produzidos. Ademais, os pôsteres e capas dos discos de diversas bandas passaram a ser cada vez mais coloridos e imbricados na psicodelia, como o foram *Disraeli Gears*, do Cream, *Axis: Bold as Love* e *Are You Experienced*, de Jimi Hendrix, *The Piper at the Gates of Dawn*, lançado pelo Pink Floyd, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, *A Quick One*, do The Who, entre outros, além dos cartazes de shows de muitas destas mesmas bandas, as quais estavam ligadas ao *underground* londrino, visto se apresentarem nos espaços anteriormente aqui elencados, especialmente no *UFO Club*.

Uma das figuras de maior destaque na cena psicodélica, defendendo e expandindo o uso das drogas alucinógenas como tendo benefícios terapêuticos, foi Timothy Leary, psicólogo e escritor. O seu mais famoso mantra era “*Turn on, tune in and drop out*”, que podemos traduzir como “Ligue, sintonize e caia fora”, numa alusão ao não apego às coisas materiais, advindas da produção capitalista. Além disso, como destaca Cally Blackman (2005, p.201), Leary influenciou,

parte significativa de uma geração, não somente em termos de estilo de vida e rejeição dos valores consumistas, mas também em termos de suas vestimentas. Sua promoção do LSD como meio de iluminação levou à criação de uma contracultura, uma sociedade alternativa exclusiva cujos membros encarnavam sua rejeição das normas convencionais por seus trajes e, inspirados no caleidoscópio visual de cores e padrões, causado pelo uso de drogas alucinógenas, lançou as bases do que logo ficou conhecido como estilo hippie.⁵⁴

Além das drogas, outra forma de se buscar mudanças na sociedade e encontrar um significado para a vida deu-se por meio da religião e das filosofias orientais, as quais davam suporte à negação ao racionalismo extremado que se tinha até então e contestavam “radicalmente a validade da cosmovisão científica, da supremacia da cognição cerebral, do valor da pujança tecnológica” (ROSZAK, 1972, p.54). Ademais, como bem explicitou James Perone (2004, p.149), tanto a política quanto as drogas podem falhar na tarefa de mostrar um significado vivencial, então, a religião foi uma terceira alternativa para aqueles que ainda buscavam respostas existenciais. E por que o

⁵⁴ Significant part of a generation, not only in terms of its lifestyle and rejection of consumer values, but also in terms of its dress. His promotion of LSD as a means of enlightenment lead to the creation of a counterculture, an exclusive alternative society whose members embodied their rejection of conventional norms by their dress, and, inspired by the visual kaliedoscope of colour and pattern brought about by the use of hallucinogenic drugs, laid the foundations of what soon became known as the hippie style (No original).

hinduísmo ou budismo e não o cristianismo, já conhecido de praticamente todos os ocidentais? Pelo fato de este último ser constituído de dogmas conservadores, muito distintos daquilo que a juventude almejava. Já a religião oriental era mais liberal e trabalhava com a expansão da mente e da percepção do mundo real, o que fazia com que ela fosse um caminho semelhante àquele que se desejava seguir. Para Perone (2004, p.150), a explicação para essa aproximação também estava relacionada à tênue ligação entre os *beats*, dos anos 1950, e os *hippies*, da década seguinte, posto que:

Muitos dos poetas beats, entre eles Allen Ginsberg e Jack Kerouac, expressaram a fascinação com a filosofia e religião orientais. [Portanto] O Zen Budismo e o Hinduísmo emergiram, na metade dos anos 1960 como importantes religiões da contracultura (PERONE, 2004, p.150).

Desta forma, a crença em algo novo e distante de tudo que muitos haviam aprendido durante toda a vida constitui uma atitude rebelde de negar os valores cristãos, conservadores e desconectados da realidade de muitos cidadãos. Era uma maneira de eles se libertarem da velha fé que havia sido imposta por seus pais (e por pressão da sociedade) e mostrarem que a juventude é quem iria traçar seu próprio futuro, desligando-se do passado – aquela roupa que não os servia mais⁵⁵. Essa valorização do Oriente como forma contestatória e de abertura para o novo, também foi percebida nas composições de rock, durante a segunda metade dos anos 1960. O primeiro a mesclar aspectos hindus com a música ocidental foi George Harrison, após descobrir a cítara durante as gravações do filme *Help*, dos Beatles, que estreou em 1965. A banda, especialmente o beatle supracitado, continuou investindo na sonoridade oriental, legando composições como *Love You To*, lançada no álbum *Revolver*, de 1966; *Within You Without You*, do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967 e, no ano seguinte, tendo eles ido à Índia, ao retiro do guru Maharishi Mahesh Yogi, aproximando-se da religião e, especialmente, dos aspectos musicais, inspirando muitas canções do *White Album*. Além dos Beatles, outros também se voltaram para o hinduísmo/budismo, como Michael Love, dos Beach Boys, Pete Townshend, do The Who, e outros tanto se utilizaram dos aspectos visuais e sonoros, como o foi a capa de *Axis Bold as Love*, da Jimi Hendrix Experience (Perone, 2004, pp.151-152) – que

⁵⁵ Trecho em alusão à canção de Belchior, intitulada *Velha Roupas Coloridas*, lançada em 1976 no disco *Alucinação*.

apresenta membros da banda rodeados por deuses da religião indiana, apesar de a sonoridade não condizer com imagem frontal. Era um exemplo de como a cultura oriental adentrou o universo do rock, tanto no aspecto religioso ou visual quanto nas questões musicais.

Não foi, portanto, unicamente nas artes que jovens e demais cidadãos descontentes com a sociedade de consumo desenfreado se rebelaram. A constante cobrança para que fossem pessoas bem-sucedidas em suas vidas, com uma família e dinheiro e muitos objetos em casa – dentre os quais muitos nem eram usados, mas serviam como *status*, como havia ironizado Richard Hamilton, em sua obra de fins dos anos 1950, intitulada “O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?” – fez com que buscassem se libertar das amarras desta sociedade. No referido trabalho, o artista faz uma colagem com símbolos da vida fútil e sem sentido daqueles anos de Bem-Estar Social, como a televisão, a rádio-novela, o culto ao corpo com o físico bem definido (para homens) e seios exuberantes (no caso das mulheres), aspirador de pó, cartaz de cinema, comida enlatada, entre outros.⁵⁶

Portanto, podemos ressaltar que o *underground* não seguiu apenas uma pauta social/cultural ou uma linha teórico-política, sendo a junção de diversos aspectos, como bem destacou Andrew Wilson (2005, p.91) para quem aquele,

adotou uma mistura desconcertante, mas a seu modo definidora, de questões: poder negro e campanha pela igualdade racial; as explorações pessoais descritas pela cultura das drogas, bem como a luta pela libertação sexual com a ascensão do feminismo e o movimento de libertação gay; a luta contra a censura e as leis de obscenidade (pela qual tanto a IT quanto a OZ seriam famosamente levadas a tribunal); outros movimentos de libertação pelos quais Che Guevara se tornou um ícone e polarizou-se em torno de protestos contra as diferentes lutas no Vietnã, África do Sul e Irlanda do Norte: vida alternativa, de comunidades ao movimento de ocupação, da ecologia ao misticismo da nova era, vegetarianismo, linhas de Ley e a busca por Atlantis.⁵⁷

⁵⁶ Para visualizar a imagem: https://miro.medium.com/max/645/1*vLsC4kdnzydLdXtRBz-m5Q.jpeg.

⁵⁷ “instead it espoused a bewildering, but in its own way defining, mix of issues: black power and campaign for racial equality; the personal explorations described by drug culture as well as the struggle for sexual liberation with the rise of feminism and the gay libertaion movement; the fight against censorship and obscenity laws (for which both IT and OZ would both be famously taken to court); other liberation movements for which Che Guevara had become an icon and which became polarized around protests against the different struggles in Vietnam, South Africa nad Northern Ireland: alternative living, from communes to the squatting movement, from ecology to new age mysticism, vegetarianism, ley lines and the quest for Atlantis” (No original).

Foi contra tudo isso que uma geração se levantou, combatendo as regras sociais que lhe eram impostas; além de viver em países que estavam envolvidos em guerras e os mandavam para lutar por ideais e interesses que não eram os seus, mas sim dos governantes, que, por sua vez, não os representavam. Para Barry Miles (2010, p.248) era o momento em que

Barreiras pareciam estar sendo quebradas, novos modelos de vida estavam sendo explorados [...] Na Inglaterra havia muitos experimentos na vida comunal e tentativas de destruir as tradicionais regras sexuais e relações autoritárias.⁵⁸

Todos esses aspectos de fim da década de 1950 e início da seguinte, quando o *underground* chegou ao seu ápice, foram as bases para o desenvolvimento de uma estrutura de sentimento contracultural. O termo “contracultura” foi utilizado pela primeira vez pelo historiador norte-americano Theodore Roszak, em seu livro “O nascimento de uma contracultura”, de 1969. Escrito no momento em que fenômenos nunca vistos antes ocorriam, como a expansão da cultura jovem, rebeliões estudantis, o crescimento dos *hippies*, o surgimento da Nova Esquerda, os movimentos que contestavam a Guerra do Vietnã, a Guerra Nuclear, enfim, aspectos que eram novos para aqueles acostumados à servidão do consumismo – uma forma de superar (ou tentar fazê-lo) as mazelas que o capitalismo e a Guerra Fria engendravam. Era uma sociedade afeita às guerras, ao dispêndio desenfreado e, conseqüentemente, ao trabalho em demasia, competição entre si, obsolescência programada, etc. Para muitos jovens que cresciam neste ambiente, tratava-se de uma vida sem sentido e perdida. E ao nomear esse fenômeno, Theodore Roszak utilizou o termo “Contracultura” para demonstrar que aquilo que acontecia era sintoma de um descontentamento com a sociedade, no caso a norte-americana, a qual é tratada pelo autor em seu livro, mas que também se expandia em outras regiões do globo. Na Inglaterra, antes de o termo se expandir, utilizava-se “*Underground*” para aspectos sociais e culturais, e no próprio EUA era a palavra “alternativo” que circulava nos meios de comunicação e entre a população.

No meio intelectual, antes do termo “contracultura” se fortalecer na sociedade, o filósofo alemão Herbert Marcuse também já havia difundido suas ideias em seus

⁵⁸ “Barriers seemed to be breaking down, new models for living were being explored [...] In Britain there were many experiments in communal living, and attempts to destroy traditional sex roles and authoritarian relationships” (No original).

trabalhos, nomeando o fenômeno como “A grande recusa”, por também entender que os acontecimentos demonstravam uma recusa de muitos aspectos que vinham determinando os rumos da sociedade até então. Ademais, Marcuse (1999) escreveu um livro homônimo a esta sua definição, em que desenvolveu detidamente suas ideias de que a juventude, em especial, buscava mudar seu destino, o futuro que a esperava e a situação em que vivia. Segundo Isabel Loureiro (1999, p.8) – na apresentação feita para o livro – o autor se aproveitou dos espaços disponíveis para criticar a unidimensionalidade do pensamento, defendendo uma sociedade emancipada, “não mais centrada no trabalho abstrato e na racionalidade tecnológica, e sim no tempo livre e no trabalho lúdico, criativo”. E, para que essas transformações ocorressem, diversos elementos da sociedade dos anos 1960 foram questionados, tanto políticos e econômicos quanto culturais, assim,

A barbárie só poderia ser evitada com a mobilização de amplas massas politizadas, pensava Marcuse nos anos [19]70. Daí o papel que atribui ao intelectual – fazer a crítica desta ‘totalidade integrada e integradora’ que é o capitalismo tardio e procurar incansavelmente um vínculo com a prática emancipadora (LOUREIRO, 1999, pp.8-9).

No que diz respeito ao momento em que Theodor Roszak (1972, p. 6) escreveu sobre o que estava vendo e vivendo, nos anos 1960, ele afirmou o seguinte:

Parece-me incontestavelmente óbvio que o interesse de nossos universitários e adolescentes pela psicologia da alienação, pelo misticismo oriental, pelas drogas psicodélicas e pelas experiências comunitárias compreende uma constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos que têm constituído os pilares de nossa sociedade pelo menos desde a Revolução Científica do século XVII.

E demonstrando um caráter “*underground*” da contracultura, não homogêneo nem totalmente aceito pela sociedade, Roszak (1972, p.7) assinala os grupos que não faziam parte dos fenômenos que ocorriam:

Neste momento, a contracultura de que falo congrega apenas uma pequena minoria dos jovens e um punhado de mentores adultos. Exclui nossos jovens mais conservadores, para os quais um pouco menos de previdência social e um pouco mais de religião à antiga (além de mais policiais de ronda) bastariam para concretizar a Grande Sociedade. Exclui nossa juventude mais liberal, para a qual o alfa e o ômega da política ainda são o estilo Kennedy. Exclui os esparsos

grupos marxistas ortodoxos, cujos membros, repetindo seus pais, continuam a atirar as cinzas da revolução proletária, esperando que delas salte uma fagulha. Exclui, sobretudo, a maioria dos jovens militantes negros, cujo programa político passou a definir-se em termos étnicos tão estreitos que, apesar de sua urgência, tornou-se atualmente tão anacrônico, do ponto de vista cultural, quanto os mitos nacionalistas do século XIX. Seja como for, a situação da juventude negra exige um tratamento especial que por si só merece todo um livro.

Nessa passagem, o autor chama a atenção para um aspecto importante e que será de grande destaque na contracultura, qual seja, a exclusão do marxismo ortodoxo para dar lugar ao que ficou conhecido como Nova Esquerda (*New Left*), que surgiu justamente para se contrapor aos ideais da esquerda que haviam sido colocados em prática e pensados até então. Após as denúncias de Nikita Khrushchev, em 1956, a respeito dos crimes cometidos por Joseph Stálin durante seu governo, na União Soviética, muitos que acreditavam e defendiam as políticas de esquerda e viam na URSS um exemplo de que a revolução era possível, se sentiram “traídos” por Stálin e se desiludiram com essa forma de pensar a esquerda, que culminou na Revolução Russa e, posteriormente, no stalinismo. Assim, como destaca Rodrigo de Sousa (2007, p. 13), a *New Left* “buscava uma abordagem mais humanista, revisada no marxismo, como uma alternativa à ortodoxia defendida pelos soviéticos e imposta ao país”. Surgida em 1956, na Grã-Bretanha, após dissidência no Partido Comunista britânico, a *New Left* também se fez presente em outros países, como nos EUA, onde grupos estudantis eram os destacados representantes dessa nova maneira de pensar a esquerda, o marxismo e os rumos da sociedade.

Portanto, ela tinha como ideal romper com a chamada Velha Esquerda, ligada ao marxismo soviético, bem como à URSS, e combinar algumas destas ideias com a democracia radical e abertura de ideias com alianças políticas (KELLNER, 2005, p.2). Para Michael Kenny (1995, p.32):

A cultura da Nova Esquerda foi trabalhada a partir de um conjunto híbrido de origens, incluindo ideias *beatnik*, aspectos da jovem cultura contemporânea, tais como *jazz* e *skiffle*, valores do movimento de paz e aspirações de uma velha geração que recuou de volta ao Clube do Livro da Esquerda (*Left Book Club*).⁵⁹

⁵⁹ “New Left culture was crafted from a hybrid set of origins, including beatnik ideas, aspects of Contemporary youth culture, such as jazz and skiffle, peace Movement values and the aspirations of an older generation who harked back to the Left Book Club” (No original).

No entanto, apesar de ter uma origem na juventude sessentista e seus antecessores revolucionários, os novaesquerdistas não tinham uma boa relação com os grupos do *underground*, haja vista as diferentes estratégias de combate ao capitalismo selvagem que adotavam. Para Ricardo Arruda (2019, p.78), a busca por uma sociedade diferente por meio da imaginação psicodélica começou a ruir, colocando o *modus operandi* dos *freaks* em xeque, especialmente no ano de 1968, quando a ofensiva contracultural sofreu um duro golpe em maio, ao ser esmagada pelas forças governamentais. Esse momento foi o divisor de águas dentro do *underground* e da Nova Esquerda, pois passaram a rever suas estratégias diante da derrota. Se antes o afastamento social e a negação capitalista dos *hippies*, bem como a utilização das artes como meio de politizar as massas, como o fizeram os vanguardistas, eram bem vistos, com a disseminação da máxima “paz e amor” sendo entoada por milhares de jovens que acreditavam na saída pacifista, ao fim de maio, essa já não era uma opção válida para aqueles que ainda lutavam por mudanças estruturais na sociedade. Foi essa a visão de Andrew Wilson (2005, p.91), o qual afirmou que aquele ano marcou

o momento no qual a crença de que a mudança social e política poderia acontecer naturalmente foi trocada por um entendimento de que tais mudanças teriam que ser organizadas, desejadas e feitas para acontecer.⁶⁰

Antes deste fatídico ano, as relações entre pacifistas e grupos violentos não eram amigáveis, tendo em vista a grande diferença entre uns e outros no que diz respeito aos meios contestatórios. Especialmente nos EUA, formou-se uma Nova Esquerda muito combativa e que não titubeava em se valer de armas, pedras, tijolos e confrontos na rua, contra as forças do Estado. Em sua grande maioria, eram estudantes que buscavam maior autonomia no ensino, lutavam contra a militarização da sociedade, com a ascensão da Guerra do Vietnã, junto à Guerra Fria, a qual gerava uma corrida armamentista desenfreada, com riscos nucleares; brigavam por Direitos Civis, postas as crescentes demonstrações de racismo com que eram obrigados a conviver; e queriam se desligar da velha cultura de seus pais. Um dos movimentos de maior destaque foi *Student for Democratic Society* (SDS), o qual iniciou suas atividades acreditando na luta sem armas e no liberalismo, mas que, posteriormente, em 1969, deu origem aos

⁶⁰ “the moment in which a belief that social and political change might happen naturally was exchanged for an understanding that such change had to be organized for, willed and made to happen”(No original).

Weathermen, que se valiam da violência para defender seus ideais, junto dos *Black Panthers*, *White Panthers*, *Free Speech Movement*, entre outros.⁶¹ Já na Inglaterra, a Nova Esquerda esteve mais ligada aos intelectuais, como Edward Palmer Thompson, Raymond Williams, Stuart Hall, Perry Anderson, Herbert Marcuse, etc., os quais criaram uma revista homônima ao movimento para divulgar seus textos e suas ideias, além de políticos, críticos e artistas, que tiveram participação direta ou indiretamente, como afirmou Michael Kenny (1995, p.1).

Porém, aqueles defendiam praticamente os mesmos objetivos dos norte-americanos, ou seja, desejavam combater o capitalismo industrial, revisar o marxismo e o socialismo soviéticos, bem como condenar a discriminação racial e sexual. A criação de revistas e jornais ligados à *New Left*, como o caso da *Oz*, *Black Dwarf*, *International Times*, *Red Mole*, entre outros, foi um destacado meio de divulgar e angariar adeptos da nova maneira de pensar a política de esquerda britânica, sendo uma forma diferente daquela adotada pelos novaesquerdistas nos EUA, os quais adotaram, especialmente, os confrontos nas ruas, a ocupação dos espaços universitários e a formação de grupos armados.

No entanto, na segunda metade dos anos 1960, o radicalismo ganhou força, até mesmo na Inglaterra, com a crescente turbulência nos *campi* (ALI, 2008, p.194), tendo como inimigo “a burocracia remota e inimputável que gerenciava as universidades” (ALI, 2008, p.314). Posteriormente, com a fundação da *Vietnam Solidarity Campaign* (VSC) (Campanha de Solidariedade ao Vietnã), que teve como objetivo resistir “à política de [Harold] Wilson e mobilizar apoio à luta vietnamita” (ALI, 2008, p.195), o movimento político de esquerda se fortaleceu e passou a ocupar mais as ruas em manifestações – era a chamada violência revolucionária ganhando espaço. E um de seus defensores foi Herbert Marcuse, que, a princípio, acreditava que “a partir da arte, da esfera lúdica e da literatura” existia a possibilidade “do rompimento com a repressão inerente ao capitalismo tardio, para a transformação da ordem vigente” (VALLE, 2005, p.75), mesmo que, posteriormente, ele passe a defender o fim da utopia pacifista (VALLE, 2005, p.108) e a compactuar com as manifestações estudantis. E ao fazê-lo ele

⁶¹ Para mais detalhes a respeito da Nova Esquerda norte-americana e os diferentes grupos que fizeram parte dela, ver: SOUSA, Rodrigo Farias de. *De port huron aos weathermen: students for a democratic society e a nova esquerda americana, 1960-1969*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2007; GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *La contracultura através de los tiempos: de Abraham al acid-house*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

[...] integra-se ativamente na militância política que ele mesmo esta[va] propondo a todos os intelectuais empenhados em buscar a ruptura desse sistema, mediante a união da ‘teoria e prática’, principalmente diante da integração da classe trabalhadora ao capitalismo monopolista (VALLE, 2005, p.113).

Dessa forma, podemos perceber que Marcuse foi um dos mais destacados pensadores da Nova Esquerda, e que desejou unir a teoria à prática, não ficando apenas nas salas acadêmicas, escrevendo para um público universitário. Pelo contrário, ele foi um militante ativo, que esteve ao lado de seus alunos em diversas manifestações, que pensou aquilo que estava vivendo ativamente. Diante da ofensiva capitalista, ele passa a criticar o uso da violência por parte do Estado, afirmando que quando este a pratica, como no Vietnã, na ação da polícia contra cidadãos ou em torturas, degradações não são chamadas propriamente de violência, ficando este termo restrito à oposição (MARCUSE Apud VALLE, 2005, p.120). A partir de então ele passa a distinguir a chamada “violência da opressão” daquela da “libertação”, segundo a qual a primeira parte do Estado e é injustificável e opressora, enquanto a outra se daria como uma forma de defesa, utilizada apenas para seus defensores não serem massacrados e tentarem impedir o uso indiscriminado da força.

Além dos novos esquerdistas, a contracultura se caracterizou por contemplar outro grupo de jovens: os *hippies*. Estes surgiram dentro do “romântico desejo de demolir o mundo industrial e voltar para a natureza” (SIMONELLI, 2013, p. 104). No ímpeto de se voltar para o natural, com uso recreativo de drogas, como o LSD, e a vida comunal, acabaram sendo “o coração da música psicodélica e do estilo de vida psicodélico” (SIMONELLI, 2013, p. 104). Portanto, houve uma relação de troca entre a proposta de vida dos *hippies* e tal música, que se desenvolveu em duas vertentes: uma ligada ao folk, com letras que destacavam as viagens de drogas, com objetivo de expandir a mente; e outra ligada ao blues, e as alucinações lisérgicas eram descritas por meio de distorções da guitarra, as quais ocasionavam zumbidos e sons, até então estranhos ao rock (SIMONELLI, 2013, p. 100).

Juntamente aos grupos ligados à Nova Esquerda e aos *hippies*, a década de 1960 também foi protagonista do surgimento de líderes revolucionários (como Martin Luther King, Malcon-X), grupos específicos que somavam forças para uma causa maior (Panteras Negras, Feministas, Panteras Brancas), o fortalecimento das manifestações

contrárias à Guerra do Vietnã (nos EUA) e à Guerra Nuclear (na Grã-Bretanha). Enfim, como ressaltou James Perone ao citar Terry Anderson (ANDERSON apud PERONE, 2004, p. 1), “a contracultura pode ser definida em termos de organização, líderes, ideologias ou causas sociais específicas, mas a melhor definição teria que agregar tudo isso junto”. Este mesmo autor afirmou a inviabilidade de tratar de seus aspectos isoladamente, visto ela ser uma junção de vários fatores e propriedades, compactuando com o primeiro teórico sobre esse assunto, o qual afirmou o seguinte: “Na contracultura tem-se a boemia ambulante de beats e hippies; e por outro lado o audaz ativismo político da nova esquerda estudantil” (ROSZAK, 1972, 70). Portanto, eram grupos coexistindo, que não possuíam práticas iguais (uns preferiam o embate, o lado mais político e outros a negação da sociedade em que viviam), não conviviam entre si, muitas vezes até se criticavam, mas tinham um ideal comum e expressavam um sentimento compartilhado: mudar a sociedade existente, pois aquela não era a desejada por eles.

Os autores que diferem, em certo sentido, destas abordagens são Ken Goffman e Dan Joy (2005), no livro “A contracultura através dos tempos”. No título fica clara a posição que eles tomam, qual seja, defendem que há um sentimento, aspectos e características contraculturais comuns que permearam diversas épocas, e não somente os anos 1960. No entanto, afirmam e reconhecem que foi naquela década que a contracultura mais aflorou e pôde ser percebida. Ademais, rechaçam “a definição de contracultura como simplesmente qualquer estilo de vida que difere da cultura dominante” e destacam as principais características dela: primazia do indivíduo frente às convenções sociais e às restrições governamentais; desafio ao autoritarismo; e a favor da mudança individual e social (GOFFMAN; JOY, 2005, p.59-62). Assim, os autores também não conseguem conceber a contracultura apenas por um aspecto e ignorar que ela envolveu elementos culturais, sociais, políticos e econômicos. Porém, o trabalho deve ser lido com parcimônia, visto poder gerar certa confusão quanto à historicidade da contracultura, acreditando-se, em um primeiro momento, que ela teria ocorrido desde Prometeu⁶² até a contemporaneidade do lançamento do livro, nos anos 2000. Trata-se de uma hipótese defendida pelos autores, que buscam especificidades daquele fenômeno da década de 1960 em outros períodos, mas, de forma alguma ela ocorreu da mesma maneira que na referida época, sendo até mesmo anacrônico fazer tal afirmação.

⁶² Personagem da mitologia grega que levou o fogo à humanidade.

E para além das questões relacionadas às definições de contracultura, a temporalidade também é um “problema” quando pensamos nela. No geral, apenas se afirma que ela ocorreu nos anos 1960, sem especificar o ano. São nesses pontos que há divergências, pois para alguns ela teria iniciado no fim dos anos 1950, com os beats, para outros foi no início dos anos 1960, com o fortalecimento dos movimentos estudantis e protestos contra a Guerra do Vietnã. Quanto ao seu término, as datas vão de 1968, após os eventos de Maio de 68, passando por 1970, com a emblemática canção de John Lennon *God*, no qual afirma “The Dream Is Over” (o que podemos entender como o sonho dos Beatles, mas também o sonho contracultural de fazer a revolução), até 1975 com o surgimento dos punks e a fragmentação dos grupos revolucionários sem um objetivo em comum, como ocorrera antes.

O autor James Perone (2004, p. IX) afirma que a cultura norte-americana foi, no período de 1960-1975, sendo definida pelo *sit-in* de estudantes negros até o fim da Guerra do Vietnã. Já Theodor Roszak (1972), ao tratar desta mesma contracultura, escrevendo no momento em que ela ainda acontecia não pôde tratar de seu fim, mas seu início, para ele, teria acontecido quando a tecnocracia começou a “sufocar” os sonhos da juventude, no começo dos anos 1960. Ken Goffman e Dan Joy (2005), como já foi dito, acreditam que este fenômeno seja a-histórico, mas no século XX ela teria surgido no fim dos anos 1940 e início dos 1950, com os chamados *hipsters* e, posteriormente com os *beats*. Estes seriam os “pais” dos *hippies* da década seguinte e de todo o ideal revolucionário que surgiria na juventude. Mas, para os autores, o sonho de mudança foi se esfacelando com a ascensão de Richard Nixon e o aumento do conflito vietnamita e “ao terminar 1970 e conforme passaram os meses de 1971, os estudantes deixaram de frequentar as manifestações em massa” e “outro fator de dissipação foi que no início dos [19]70, muitos, senão a maioria, dos principais defensores da revolução estavam presos, processados ou exilados” (GOFFMAN; JOY, 2005, p. 404-405). Já Barry Miles (2010), que trata da contracultura britânica, ressalta que esta teria se iniciado no pós-Segunda Guerra Mundial, em 1945, e se estendido até o surgimento do punk, nos idos de 1970, quando o ideal contracultural havia se perdido e o rock como norteador da juventude deu lugar à rebelião daquele, com outros ideais sociais, outra sonoridade. Era a utopia dando lugar à distopia.

Imbricado com tudo o que ocorria, ocasionando assim uma simbiose histórica, estava o Rock. Este, inclusive, havia se afastado do rock’n’roll, dos anos 1950, o qual

era um gênero musical dançante⁶³, diferente do que o rock dos anos 1960 seria: uma expressão cultural diretamente relacionado à contracultura, desta mesma década. Assim, ele se valeu de uma juventude ávida por novas experiências e sonoridades para modificar a forma de pensar e compor uma música. Aliado a isso, havia a revolução tecnológica, que possibilitou que o estúdio de gravação se transformasse em um instrumento musical – como fizeram os Beatles, em diversas de suas composições⁶⁴ – e a ascensão do formato *Long Play* (LP), o qual permitiu que as canções tivessem um tempo maior de duração, e não mais limitado aos 3min (aproximadamente), como ocorria anteriormente. Como destaca Rodrigo Merheb (2012, p. 14) “A experimentação com novas tecnologias, sonoridades e letras de comentário ou incitamento à rebelião garantiu ao rock seu lugar na história como linha auxiliar dos movimentos sociais que confrontavam o *establishment*”.

Além disso, foi nesse formato que os artistas puderam explorar outra possibilidade do LP: as capas. E mais uma vez os *FabFour* saíram na frente e criaram capas memoráveis (como *Abbey Road*), psicodélicas (*Sgt Pepper*, *Magical Mystery Tour*), minimalistas (Álbum Branco), desenhadas (*Revolver*, *Yellow Submarine*). Ademais, em *Sgt Pepper*, inovaram mais uma vez, ao inserirem as letras na contracapa do disco, para que o público/ouvinte pudesse aproveitar sua aquisição de todas as formas: sonora e visualmente. Tal feito abriu possibilidades para outras bandas acompanharem a revolução tecnológica que vinha ocorrendo. No mesmo ano em que os Beatles lançaram o icônico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, outra banda londrina dava início à sua produção musical, o Pink Floyd, com o disco *The Piper at the Gates of Dawn*. Este apresentava uma capa com a imagem disforme dos integrantes, que vestiam roupas coloridas e extravagantes. Outras bandas que seguiram as inovações dos Beatles e/ou o clima contracultural foram, por exemplo: Jefferson Airplane, com

⁶³ O autor Paul Friedlander (2002) denomina o rock and roll dos anos 1950 de rock clássico, o qual iniciou com “artistas negros reconstituindo o blues e o R&B” e artistas brancos com o folk e a música country. Nesse período, o rock and roll era o ritmo dançante da juventude de classe média e alta. Destes anos iniciais, os destaques foram: Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley, Fats Domino, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, entre outros. Nos anos 1960, com a “fusão do rock clássico, rockabilly, blues e pop”, com o revival folk, com Bob Dylan e a explosão dos Beatles, o rock and roll passaria a ser conhecido apenas como rock, e como a música da contracultura jovem, dos anos 1960, feita não mais para entreter ou dançar, mas para ser pensada e ouvida.

⁶⁴ Os Beatles utilizaram o estúdio como instrumento musical, especialmente a partir do LP *Revolver* (1966), quando John Lennon recortou diversas fitas de gravação e as colou aleatoriamente, além de acelerar o resultado desta colagem, resultando na famosa *Tomorrow Never Knows*. Posteriormente eles continuaram explorando o estúdio de gravação, inserindo sons aleatórios nas canções, fazendo colagens, utilizando fade in ou fade out, loops, enfim, todos os recursos possíveis de um estúdio.

Surrealistic Pillow; The Who, *The Who Sell Out*; The Rolling Stones e seu *Between the Buttons*; Cream, *Disraeli Gears*, entre outros.

A sonoridade e o visual do rock, portanto, acompanhavam as mudanças na sociedade ao mesmo tempo em que esta se valia do rock para guiar seus atos e estilos de vida. Havia uma visível troca e interação entre arte e sociedade ou, nas palavras de Raymond Williams, entre cultura e sociedade.⁶⁵ Por essas questões importantes da formação do rock nos anos 1960, podemos seguir as palavras de Edward Macan (1997, p.17), o qual afirmou que “foi, sobretudo na música, que a contracultura forjou sua identidade”. Ademais, Martin Feijó (2009, p. 9) também destacou que o rock foi reconhecidamente a expressão musical da revolução de costumes, o que possibilitou que agregasse sentimentos subversivos, rejeitando os valores estabelecidos por uma classe média que vinha dos anos 1930.

Portanto, à luz de tudo que foi exposto neste tópico, ressaltamos que não é possível definir a contracultura apenas por um aspecto, visto ela ser um fenômeno que englobou diversas características e grupos (estudantis, da Nova Esquerda, *hippies*), assim como não é admissível descontextualizá-la, visto tratar-se de um fenômeno específico do momento histórico dos anos 1960, de tudo que estava acontecendo. Por isso, transpô-la aos nossos dias é um erro histórico, um anacronismo a ser evitado.

2.1 – A contracultura e seus conflitos

A contracultura, como vimos anteriormente, foi marcada por diversas manifestações que buscaram modificar o *status quo* da sociedade, dentre elas estava o desejo por liberdade sexual, que se contrapunha ao conservadorismo. No entanto, a situação das mulheres não era equivalente à dos homens, para quem havia muito mais liberdade e menos responsabilidade no que diz respeito às práticas sexuais, bem como às atividades nos grupos e movimentos contraculturais. Nestes era relegado a elas o papel secundário de arrecadar alimento, dinheiro ou servir café, enquanto os homens eram o destaque, mesmo que elas também estivessem frequentemente em manifestações realizadas pela juventude, e, por consequência, sofrendo violência dos policiais. Além disso, dentro do *hippismo*, elas eram vistas como mães, cuidadoras do lar, um ser frágil

⁶⁵ É nessa interação entre as estruturas econômicas, políticas e sociais que Raymond Williams irá desenvolver seus estudos, não à toa ficou conhecido (e reconhecido) por suas contribuições no campo dos chamados Estudos Culturais.

e meigo, chamadas de ‘as senhoras’ e vendo seus companheiros tendo várias mulheres, as quais eles compartilhavam entre si, como se elas fossem objetos (GOFFMAN; JOY, 2005, p.398).

O machismo presente nos movimentos pode ser ilustrado no relato feito por Bettina Aptheker, aluna de Berkeley e envolvida com o *Free Speech Movement*. Após a prisão arbitrária do estudante Jack Weinberg, ela subiu numa viatura policial e discursou. A sensação de tal feito, ela mesma descreve: “foi um momento de grande libertação pessoal para mim. Ele me deu um gosto de poder – não no sentido de poder em si, mas no sentido de auto-empoderamento” (BROWN, 2014, p. 183)⁶⁶, tendo “um forte impacto sobre muitas espectadoras mulheres”. Ela ainda “lembra que, apesar dos valores progressistas defendidos pelo FSM, o movimento permaneceu dominado por homens” (BROWN, 2014, p. 184).⁶⁷ Portanto, no topo do carro de polícia, discursando, ela conseguiu que a voz feminina fosse ouvida, estimulando outras mulheres a “falarem e serem ouvidas” (*speak up and be heard*), servindo de inspiração para o crescimento do movimento feminista na década de 1960 (BROWN, 2014, p. 184). Portanto, como afirma Andrew Jackson (2016, p.115): “As mulheres estavam descobrindo que homens que lutavam pela paz e pela igualdade racial não necessariamente acreditavam em igualdade sexual”. Um dos maiores exemplos disso foi a resposta do líder do Comitê Coordenador Estudantil Não-Violento (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), Stokely Carmichael. Ao ser perguntado sobre qual era a posição das mulheres na SNCC, afirmou que “A posição das mulheres na SNCC é de braços” (JACKSON, 2016, p.115). Por isso que “muitas líderes feministas romperam com os movimentos de esquerda e atacaram o que consideravam a ‘esquerda machista’” (ZAPPA; SOTO, 2011, p.222), buscando fortalecer suas próprias lutas e inseri-las nas demais que havia naqueles anos.

Portanto, a contracultura, que teve seu desenvolvimento, auge e expansão especialmente nos anos 1960, não havia conseguido tratar seriamente do problema das mulheres na sociedade. Os movimentos contraculturais ainda apresentavam aspectos machistas, misóginos e segregacionistas em relação às mulheres, mesmo àquelas que eram também revolucionárias, que estavam nas lutas e sendo agredidas pelas

⁶⁶ “was a moment of great personal liberation for me. It gave me a taste of power – not in the sense of power over but in the sense of self-empowerment”. (No original).

⁶⁷ “had a powerful impact on many women viewers. Aptheker recalls that despite the progressive values espoused by the FSM, the movement remained male-dominated” (No original).

autoridades governamentais, assim como os homens que, por sua vez não enxergavam as mulheres como iguais, sem a objetificação de seus corpos. E foi pensando na necessidade da continuação da luta feminina na busca pelos direitos das mulheres que elas se juntaram em grupos revolucionários, fortalecendo o movimento feminista, além de publicarem artigos e livros, os quais expunham a situação que ainda enfrentavam.

Na segunda metade da década de 1960, portanto, o movimento feminista ganhou força. Essa luta não era apenas para ter mais espaço no trabalho, na vida pública ou na educação, mas também para que elas tivessem liberdade e autonomia em relação ao seu corpo e sua vida (PINTO, 2010, p.16). Para os autores Chapple e Garofalo (1989, p.365-66), o *Women's Liberation Movement* foi uma reação aos exageros da revolução sexual da contracultura para benefício apenas dos homens, visto que “para as mulheres, a liberdade da contracultura foi uma cilada”, pois na realidade desfrutavam de tanta liberdade e independência em relação aos homens quanto suas avós.

No ano de 1965, Betty Friedan – destacado nome do ativismo feminista – ajudou a criar a *National Organization of Women* (NOW), nos EUA (RODNITZKY, 1999, p. 25), objetivando combater a discriminação sexual existente na sociedade em geral (JACKSON, 2016, p. 116). A luta das mulheres ia além da tentativa de modificar o pensamento dos homens, que as viam como sexo frágil e objetos de desejo masculino, e alcançava também elas próprias, que conviviam e eram criadas sob o julgo masculino e práticas machistas e, por isso, acabavam reproduzindo tais aprendizados (MILANI, 2018a, p.63). Não à toa, quando a pílula anticoncepcional surgiu nos anos 1960, muitas eram contra a prescrição da mesma para universitárias solteiras (JACKSON, 2016, p. 110). Percebe-se que “A ideia de liberdade sexual ainda era restrita aos homens e, no máximo, às mulheres casadas, as quais poderiam adquirir a pílula anticoncepcional” (MILANI, 2018a, p.63), daí a importância do fortalecimento do movimento feminista.

Os anos 1960, no entanto, foram um período de dualidade em relação ao comportamento feminino, pois ao mesmo tempo em que havia ênfase sobre a feminilidade, também existia certo controle sobre a sexualidade e personalidade femininas (BUCKINGHAM, 2016, p.5). Apesar de pregarem o amor livre, a mentalidade machista ainda se mantinha em muitos movimentos sociopolíticos, nas comunidades *hippies* e também no rock, por meio de canções que continham letras machistas ou subjulgando a mulher. Para Jair Araújo e Sylvia Monastérios (2011, p.49), “Os questionamentos feministas que nasceram na época da contracultura, lutavam

contra a ideia do lar como único espaço de ação da mulher e o tratamento do gênero feminino como minoria”. Para Herbert Marcuse (1973a, p.77), destacado nome da década de 1960, as questões relacionadas ao aspecto masculino e feminino na sociedade estavam ligadas à produtividade *destrutiva*, a qual teria sido

A característica cada vez mais notória da dominação masculina; à medida que o ‘princípio masculino’ tem sido a forma mental e física dominante, uma sociedade livre seria a ‘negação definitiva’ desse princípio – seria uma sociedade *fêmea* [grifos do autor]. Nesse sentido, nada tem a ver com um matriarcado de qualquer espécie; a imagem da mulher como mãe é, em si mesma repressiva; transforma um fato biológico num valor ético e cultural e, assim, apoia e justifica a repressão social da mulher. Em jogo está, antes, o ascendente de Eros sobre a agressão, em homens e mulheres; e isso significa, numa civilização dominada pelo homem, a ‘feminilização’ do macho. Expressaria a mudança decisiva na estrutura dos instintos: o enfraquecimento da agressividade primária que, por uma combinação de fatores biológicos e sociais, tem governado a cultura patriarcal.

As lutas feministas se destacaram para que essa “feminilização do macho” e a “cultura patriarcal” se modificassem. O próprio Marcuse (1973, p. 77) ressalta o papel e a importância do *Women’s Liberation Movement*⁶⁸, ao afirmar que este se tornou

[...] uma força radical, à medida que transcende toda a esfera de necessidades e desempenhos agressivos, toda organização social e divisão de funções. Por outras palavras, o movimento tornara-se radical à medida que visa, não só a igualdade *dentro* [grifos do autor] do emprego e da estrutura de valores da sociedade *estabelecida* (o que seria uma igualdade de desumanização), mas, antes, a uma mudança na própria estrutura.

Assim, era preciso mais do que dar espaço às mulheres, empregá-las, não as tratar como unicamente um ser materno, como sexo frágil, etc., era fundamental que as estruturas sociais fossem transformadas e que o capitalismo fosse posto abaixo. Nesse sentido, o jornal *International Times* – a primeira publicação *underground* da Inglaterra, iniciada em 1966 – defensor dos ideais contraculturais (NELSON, 1989, p.45), destacou, em uma matéria intitulada “*Love is a Four Letter Word*”, em outubro de 1969, na edição nº66, página 04, a importância de o movimento feminista ampliar suas lutas e buscar liberdade social. Esta traz uma visão crítica a respeito da emancipação feminina,

⁶⁸ O movimento de libertação das mulheres foi uma luta coletiva pela igualdade das mulheres, para libertá-las da opressão e da supremacia masculina. Ele agregou diversos grupos, com ações distintas, mas que buscavam um bem comum: o fim da opressão social, começando pela situação feminina.

a qual estava ocorrendo dentro da sociedade capitalista sendo, portanto, falaciosa, resumida na frase: “As mulheres foram emancipadas para impedir que sejam libertadas”. E o texto continua afirmando que

A emancipação feminina dá às mulheres o direito de produzir (ou seja, igual oportunidade de trabalho) e consumir (ou seja, salário igual) assim como os homens, porque as necessidades de uma economia avançada não atraem, e de fato não podem custear qualquer distinção entre os sexos”. Então o problema para a economia era a escassez de recursos produtivos, incluindo o trabalho, então as mulheres foram emancipadas nas minas; agora o problema é a escassez de consumidores, então as mulheres são emancipadas nos supermercados (IT. 68, p. 04, 1969).

As mulheres, então, só teriam conquistado alguma liberdade pois o sistema capitalista precisava delas como trabalhadoras e como consumidoras. A matéria destaca a importância da luta pela libertação feminina, mas, acima de tudo, da revolução social, pois sem ela a mulher seria inserida no mercado, mas continuaria amarrada em algemas, não mais de velhos padrões, mas nas do trabalho e consumo – permaneceriam, pois, atadas. Elas não seriam totalmente libertas, enquanto a sociedade não o fosse. A autonomia não pode ser alguma coisa parcial, e sim uma totalidade. Daí a importância destacada por Marcuse de uma mudança estrutural, e não apenas grupal, sexual, etc. Se as lutas forem individuais e não coletivas, o todo continuará apresentando falhas para um ou outro grupo social. Era (e é) importante perceber que lutavam contra um inimigo comum: o capitalismo selvagem – responsável pelas divisões classistas e sexuais.

Para dar início a uma mudança estrutural, as mulheres “começaram a questionar a posição subordinada que ocupavam” nos movimentos contestatórios, especialmente os estudantis, lançando manifestos contra o tratamento que recebiam, e depois, paulatinamente conseguindo inserir suas lutas nos movimentos e também nas mídias de esquerda, como jornais e revistas. Um dos exemplos de que estavam ganhando força e alcançando novos espaços, foi a inserção de Sheila Rowbotham – uma ativista feminista, que havia participado do Clube Comunista e da *Vietnam Solidarity Campaign* (VSC) – no conselho editorial da revista *The Black Dwarf*.⁶⁹ Neste, em 1969, quando ela passou a compor o quadro dos nomes de redatores do jornal, os demais membros resolveram homenagear as mulheres e toda a luta que vinham liderando, transformando

⁶⁹ *Black Dwarf* foi um jornal político e cultural, publicado entre 1968 e 1972, por diversos autores, ligados ao socialismo britânico.

tal ano no “Ano da Mulher Militante” (ALI, 2008, p. 328). Para Tariq Ali, um dos fundadores e editores do jornal, discutir a questão das mulheres era central para as pautas da esquerda socialista que buscava um mundo melhor e mais justo. Em suas palavras (2008, p. 328):

Sentimos que toda aquela falação sobre sociedade alternativa era furada se não houvesse uma discussão sobre as relações pessoais e familiares, que estavam no âmago da opressão da mulher. As desigualdades políticas, jurídicas e econômicas entre homens e mulheres poderiam ser resolvidas dentro da ordem existente, mas a transformação das relações entre gêneros não seria possível sem a revolução social.

E para reforçar o apoio do *The Black Dwarf* às militantes, no primeiro número do jornal, além do editorial intitular-se “Mulheres, sexo e abolição da família”, ele trazia como matéria principal um manifesto escrito pela mais nova membro do corpo editorial, Sheila Rowbotham. Ela inicia seu texto ironizando e dirigindo-se aos homens que não compreendem, não apoiam e/ou acham desnecessária a luta das mulheres, destaca o mínimo que elas exigiam da sociedade (ainda pautada pelo machismo), e termina com um apelo forte e comovente aos homens. A citação deste manifesto é longa, mas muito representativo da situação em que se encontravam as mulheres em pleno momento de mudanças e radicalizações revolucionárias, quando movimentos contraculturais se destacavam e diziam lutar por uma sociedade mais justa, igualitária, menos violenta e repressiva. No entanto, as seguintes palavras de Sheila Rowbotham (1969, p. 5-7) demonstram que as práticas não caminhavam da forma que a teoria era pensada, como podemos ler em seu manifesto:

Tudo bem, então você já ouviu tudo isso antes
Tudo bem, então você está entediado
Mas, enquanto isso
Nós ainda ganhamos menos para fazer o mesmo trabalho que vocês
Nós temos menos chance de conseguir trabalho significativo
No qual tenhamos alguma responsabilidade
É provável que teremos menos escolaridade para sermos
sindicalizadas

A presente configuração da família coloca sobre nós grandes tensões
ou nós lutamos para combinar trabalhos mal pagos com
a criação de uma família ou somos incapazes de realizar os trabalhos
para os quais
temos sido treinadas.

[...]

Queremos dirigir ônibus, jogar futebol, usar canecas de cerveja e não copos de vidro. Queremos que os homens tomem a pílula. Não queremos ser levadas como apetrechos nem convidadas como esposas. Não queremos ser embrulhadas em celofane, nem sair da sala para fazer o chá, nem ser empurradas para o comitê social.

Mas essas são pequenas coisas

As revoluções se fazem nas pequenas coisas

Pequenas coisas que nos acontecem o tempo todo, todo dia, onde quer que a gente vá, a vida inteira.

[...]

Homens! Vocês não têm nada a perder senão seus grilhões. Não terão mais ninguém sem calcinha para espiarem escondidos, ninguém para exibirem como símbolo de virilidade, de *status*, de importância, ninguém para prendê-los nem destruí-los, nenhum ser nebuloso e etéreo flutuando inatingível num céu azul de plástico, nenhum grande lenço para limpar tudo, nenhum edredom debaixo do qual se enfiar e fugir da alienação competitiva e cheia de ego que vai envolvê-los e SUFOCÁ-LOS.

Haverá apenas milhares de milhões de mulheres – gente para descobrir, tocar e acontecer – que os compreenderão quando vocês disserem que temos de construir um mundo novo, no qual não nos encontraremos como exploradores e objetos usados, no qual nós nos amaremos e um novo tipo de ser humano poderá nascer.

Especialmente nas últimas linhas podemos perceber como realmente ainda havia muita coisa a ser transformada na sociedade, principalmente entre os homens que, apesar de pensarem na revolução, não conseguiam enxergar as mulheres de uma forma diferente daquela a partir da qual vinham sendo vistas ao longo da história da humanidade. Elas ainda eram apartadas dos papéis de destaque, das atividades que exigiam força e daquelas revolucionárias, ficando segregadas nas quatro paredes de casa, em funções que não exigiam embate direto, além de serem vistas como objetos sexuais, feitas para o prazer do homem. Foi preciso muita luta das mulheres para começarem a mudar essa situação.

O artigo escrito por Arlene Brown e publicado no *International Times*, um ano após o de Sheila Rowbotham, denominado “*Has anyone reading this article met a woman bass play*”, também é ilustrativo do fato de que o ideal revolucionário e a utopia de um mundo melhor se desviavam das mulheres, as quais continuavam apartadas de muitas das mudanças exigidas pelos movimentos contraculturais. Em seu texto (BROWN, 1970, p. 13), ela questiona o machismo no meio musical, desafiando os leitores a encontrarem mulheres tocando algum instrumento em bandas de rock, ressaltando que, quem se colocar a pensar, poderá encontrar uma ou duas, não muito

mais que isso. Desta forma ela discute a pouca oportunidade dada a elas na música, embora já estivessem ocupando outros espaços das artes, como pintura, literatura, e o teatro. E, apesar de reconhecer as mudanças que o rock trouxe para a juventude revolucionária, como a ênfase no prazer sexual, na diversão, o relaxamento mental, etc., a autora não deixa de criticar seu reacionarismo para com o feminismo (MILANI, 2018a, pp.67-68).

E o mesmo *International Times*, no ano de 1971 – um ano após a publicação do texto questionador de Arlene Brown –, apresentou um artigo escrito por um homem que, contrariando a corrente majoritária da sociedade (ainda machista em muitos aspectos), enxergava e protestava contra as contradições da contracultura, especialmente no que se refere às questões sexuais e de gênero. Destaca que os esquerdistas ainda se negavam a ver a mulher como um ser igual ao homem, dotada das mesmas capacidades, gerando um dualismo de “elas e nós” que não levava a lugar nenhum. O texto é escrito por Barry Miles (1971, p. 11) que, complementando seu raciocínio, sendo mais efusivo em sua crítica à hipocrisia do discurso contracultural, assevera que:

Você não pode libertar ninguém se tiver um escravo em sua própria casa ou se você for um escravo. Não há nada mais patético do que o pomposo autodenominado revolucionário declamando sobre a libertação de povos escravizados, enquanto sua esposa ou namorada está em casa cozinhando para ele e lavando os cinzeiros para que, quando ele e seus amigos revolucionários voltem para casa, eles possam ter uma confortável conversa de "homem" e inflar seus egos à vontade. É por isso que a libertação das mulheres é TÃO fundamental.⁷⁰

Apesar das matérias favoráveis às manifestações e reivindicações femininas, os jornais e/ou revistas interligados à contracultura também expuseram conteúdos machistas de objetificação da mulher. Tanto o *International Times* quanto a *OZ*, lançada em fevereiro de 1967, meses após aquele, apresentaram temas e imagens controversas no que diz respeito às questões sexuais. Destacamos inicialmente alguns escritos do primeiro que mostram essa disparidade entre o discurso contracultural e as práticas, bem como a dualidade entre o apoio às mulheres e sua reificação. Neste sentido, em sua

⁷⁰You can't liberate anyone if you have a slave in your own house or if you are slave yourself. There is nothing more pathetic than the pompous self-styled revolutionary declaiming on the liberation of enslaved peoples while his wife or girl-friend is at home cooking for him and washing the ashtrays so that when he and his revolutionary friends come home they can have comfortable 'man' talk and inflate their egos at ease. This is why women's liberation is SO fundamental.

primeira edição, de 14 de outubro de 1966, na 3ª página, havia a foto de uma moça praticamente nua, usando joias feitas de corais. Ao lado, há uma propaganda da apresentação de Yoko Ono na *Indica Gallery*, denominada *Ono – Woman Show*, afirmando que ela será individual e consistirá na exposição de suas *Instruction Paintings*, além de *Cut Piece*, já famoso no Japão e EUA. Ademais, era a primeira vez que eles eram levados para fora destas duas regiões do globo e que “o público seria diretamente responsável pela realização das pinturas”⁷¹ em uma performance (IT, 1966, p.3). Na edição seguinte, de 31 de outubro, há outro anúncio a respeito do mesmo show anteriormente aqui destacado, com uma foto da artista.

No número posterior, lançado em novembro, há uma reportagem intitulada *The Most Beautiful Apple*, referindo-se ao trabalho de Yoko Ono, intitulado *Apple*, o qual fora exibido anteriormente em outros locais. Desta vez ela se apresentou no *Jeanetta Cochrane Theatre*, em Londres com o show *Music of the Mind*, alusão às suas obras de caráter conceitual e que, portanto, necessitam fundamentalmente do uso da imaginação para sua concretização. A matéria destaca a peculiaridade dos trabalhos da artista, ressaltando a intensa participação do público, bem como aquilo que ela tinha exposto anteriormente na cidade inglesa. Era, portanto, uma demonstração de que o jornal *IT* estava acompanhando a cena vanguardista que se formava no *underground*, dando ênfase às apresentações desta natureza, havendo, inclusive, na mesma página, uma propaganda de um evento de Merce Cunningham com música de John Cage⁷² – duas destacadas figuras da vanguarda.

Este veículo midiático continuava dando espaço às apresentações de Yoko Ono e, na edição 06, de 16 de janeiro de 1967, havia uma propaganda da exposição *Unfinished Painting and Objects*, além de uma chamada para participar de seu filme *n°04 (Bottoms)*, que contou com a participação de 365 pessoas nuas, que expuseram suas nádegas. O jornal, assim, ressaltava o trabalho de uma mulher vanguardista, a qual já havia sido discriminada ao longo de sua carreira pelo fato de não ser homem. Porém, no número seguinte, de 30 janeiro, havia uma matéria de duas páginas expondo a censura à pornografia, com os dizeres: *Erotic Pullout Now* (Retirada erótica agora). Esta, apesar de parecer democrática, se voltava contra o corpo feminino, pois eram essas as imagens que estampavam as páginas (Figura 5). A proposta de lutar contra a censura

⁷¹ “the audience will be directly responsible for the construction of the paintings” (No original).

⁷² Para mais detalhes, ver: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1966-11-14_B-IT-Volume-1_Iss-3_003.jpg.

poderia ser válida, o fato de expor somente a mulher é que não o era, pois a liberdade sexual não seria para todos? Por que, então, não havia homens com seus corpos nus para protestarem também? Era pela liberdade da objetificação de um pelo outro que se lutava, portanto era uma visão muito tendenciosa e machista.

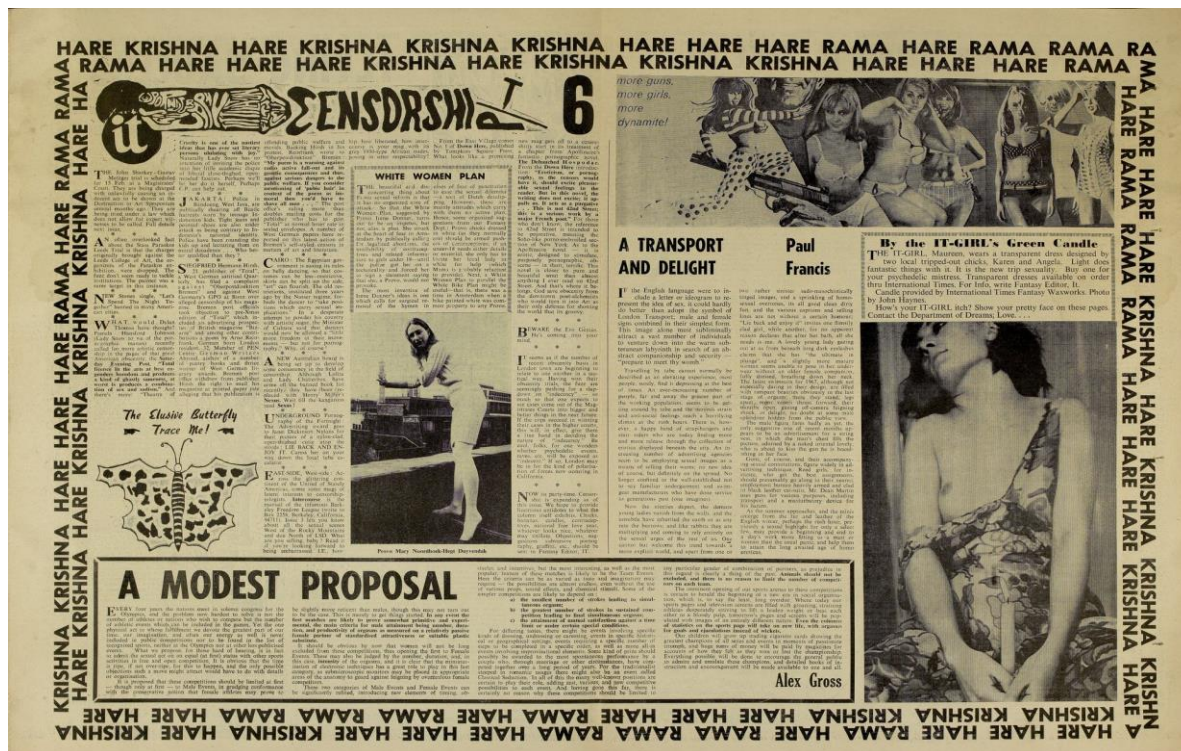


Figura 5: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1967-01-30_B-IT-Volume-1_Iss-7_008-009.jpg.

Quatro edições posteriores, em 21 de abril de 1967, o jornal voltou a apresentar tópico contra a recriminação à nudez, desta vez na capa, a qual trazia a imagem de uma mulher seminua (Figura 6), com partes do corpo contendo espécies de tatuagens, e os dizeres em letras garrafais na parte superior da página: “mostrando ou não o busto, nós temos essa bela garota e vamos colocá-la na primeira página para dizer que a liberdade de expressão e a liberdade de imagem permanecem vivas” (MILANI, 2019, p.527). Esse fato expressava a insatisfação juvenil com o conservadorismo da sociedade, e o desejo de combater isso, mas também os conflitos da contracultura, pois ao mesmo tempo em que se buscava modificar a coletividade, transformar suas estruturas e combater o capitalismo, havia, da mesma forma, muito conservadorismo nesses grupos, os quais carregavam as marcas de uma criação pautada pelo machismo e de uma sociedade que não estava convencida de que “mudanças” seriam melhores do que “permanências” (MILANI, 2019, p.528). Porém, vale ressaltar que essas “mudanças” foram feitas sob velhos pensamentos, ou seja, os de que as mulheres só poderiam ser vistas como

revolucionárias, questionadoras e parte das lutas contraculturais por meio da nudez. Não era por suas ações, palavras, produções artísticas, etc. que eram valorizadas, mas sim pelo seu corpo, exposto como objeto contestador, que, ao fim e ao cabo, alimentava as velhas tradições de objetificação da mulher. Ademais, era a questão feminina que se exibia, não se expunha o masculino, não se reivindicava poder estampá-los nus nas capas e matérias de revistas.



Figura 6: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1967-04-21_B-IT-Volume-1_Iss-11_001.jpg.

Na mesma edição havia uma matéria que abordava a prostituição e a exploração sexual por parte dos homens que lucravam com tais negócios. Desta maneira, podemos afirmar que o artigo

faz uma espécie de denúncia da realidade de muitas mulheres e contrapõe o conservadorismo da sociedade ao visualizar uma mulher seminua na capa de um jornal com a conivência e participação de muitos em atividades sexuais exploratórias (MILANI, 2019, p. 529).

Se fosse para lucrar em cima da exposição da mulher as ações pornográficas eram consentidas e até apoiadas pela maioria da população, porém, quando elas

ocorriam de forma contestatória, criticavam-nas e muitos se escandalizavam. Ou seja, quando elas eram favorecidas, havia revolta, mas quando eram os homens quem se beneficiavam, fechavam-se os olhos para os ocorridos – fato que demonstra que ainda havia resistência masculina em enxergar a mulher de forma igualitária, sem objetificá-la, mesmo entre os que defendiam a liberdade sexual e uma mudança social.

Na 14ª publicação, em 02 de junho de 1967, o jornal apresentou um relato de Yoko Ono a respeito do evento *Electric Garden*⁷³, no qual ela foi hostilizada por ficar em pé no palco e em silêncio, tentando se conectar com o público desta maneira. Ocorreram “reclamações, gritos, más vibrações”⁷⁴, e artista aventou que “talvez o mundo seja tão paranoico que algumas pessoas simplesmente não suportem o silêncio”⁷⁵, completando que “eles são tão inseguros que precisam de música tocando em seus ouvidos para dizer que estão vivos”.⁷⁶ Ela teve que ser retirada às pressas para não causar mais tumulto, sendo hostilizada, e seu então marido, Tony Cox, sofreu agressões físicas. Porém, Ono encerrava sua fala mostrando que não havia ficado ressentida e nem ofendida pelo ocorrido, preferindo que era melhor ‘que todos fossem lindos juntos’ ao invés de ‘jogar más vibrações uns nos outros’ (ONO, 1967, p.2)⁷⁷. Esse fato ressalta o quanto havia divergências na contracultura pois, ao mesmo tempo em que lutavam por uma sociedade mais igualitária, justa e compreensiva com o diferente, hostilizavam uma artista por apresentar um trabalho distinto daqueles que estavam acostumados a apreciar. Entre o discurso e a prática, ainda havia uma grande distância, e essas demonstrações são a prova disso.

Essa aproximação entre Yoko Ono e o *IT* continuou em outras doze edições do jornal, sendo, em sua maioria, com matérias que divulgavam as apresentações e/ou lançamentos da artista. No número 17, de 28 de julho de 1967, por exemplo, há um tópico intitulado *Yoko Ononismo & her hairy arseholes*, na qual expõe sua visão a respeito da castração social que sofre o homem, deixando-o amargurado e sem capacidade de tratar os assuntos da vida de forma bem-humorada e sem violência. Segundo a vanguardista, “o homem tem um talento incomum de tornar desinteressante

⁷³ Evento que ocorreu em Londres, no ano de 1967, com participação da banda Fairport Convention, Apostolic Intervention, Yoko Ono, entre outros.

⁷⁴ “Complaints, shouts, bad vibrations” (No original).

⁷⁵ “Maybe the world is so paranoic that some people just can't stand silence” (No original).

⁷⁶ “They're so insecure that they need music grinding into their ears to tell them they are live” (No original).

⁷⁷ “Let's all be beautiful together”; “Let's not throw bad vibrations at each other” (No original).

tudo o que toca. Arte, pintura, escultura, como aqueles que querem uma mulher artificial, por exemplo” (ONO, 1967, p.13)⁷⁸. E defende: “se as pessoas querem fazer guerra, eles deveriam fazer uma guerra de cor, e pintar as cidades um do outro de rosa ou verde durante a noite”⁷⁹. Ademais, apresentam-se informações a respeito de seu filme *Bottoms* e de outro que ainda estava sendo planejado (*Smile*).

Três meses depois, há uma propaganda de meia página, destacando o evento da artista nipo-americana, denominado *Yoko Ono ½ life*, apresentado na *Lisson Gallery*, e nesse mesmo espaço ela se apresentaria posteriormente, com o espetáculo *Half a Wind Show* – também destacado pelo jornal londrino. Ela só reapareceria no jornal em julho de 1968, já ao lado de John Lennon, divulgando o show *To Yoko* – organizado pelo beatle na *Robert Fraser Gallery*, que trazia recortes de jornais dizendo ‘I love Yoko’, falando de divórcio, etc., junto de objetos aleatórios, como uma casinha de cachorro em miniatura, uma pequena ambulância da Cruz Vermelha, um grande urso panda, entre outros. Era, portanto, não apenas uma exibição de arte, mas sim de uma persona (PEPPIN, 1968, p.4). Ao lado da propaganda, há uma carta escrita por Lennon ao cânone S.E. Verney, que se recusou a distribuir o folheto da ‘*acorn exhibition*’ na Catedral, alegando que se tratava de uma referência à relação do casal e não de uma noz a ser plantada. O artista então inicia sua resposta com ironia, afirmando: “Obrigado por sua atitude cristã” (LENNON, 1968, p.4), depois questionando: “a Igreja cristã não permite o divórcio, não é isso? Cristãos deveriam defender a VERDADE. Cristo representava as pessoas – Yoko e eu somos pessoas” (LENNON, 1968, p.4) e finalizando com uma afirmação muito provavelmente verdadeira: “Jesus teria amado nossa peça pelo que ela é” (LENNON, 1968, p.4).

No ano seguinte, em 1969, há dois números (47 e 56) do jornal com entrevista e propaganda a respeito do disco lançado pelo casal, chamado *Two Virgins* – o qual era vanguardista em sua totalidade, composto de ruídos, gritos e sons aleatórios. Posteriormente, a participação deles no *IT* se resumiu a uma ou duas edições por ano, na(s) qual(is) apresentava-se entrevista ou apenas uma imagem divulgando o lançamento de uma produção musical, bem como do livro *Grapefruit* de Yoko Ono. Apesar da frequência de aparições diminuir gradualmente com o tempo, a artista

⁷⁸ “Men have na unusual talento for making a bore out of everything they touch. Art, painting, sculpture, like who wants a cast-iron Woman, for instance” (No original).

⁷⁹ “If the people want to make war, they should make a colour war, and paint each others city up during the nigh in pinks and greens” (No original).

vanguardista (e posteriormente o ex-beatle) teve destacada divulgação no jornal do *underground* londrino, fato que reforça a ideia de que a formação deste ambiente propiciou a junção dos ideais contraculturais e do rock com a vanguarda, o que possibilitou uma amplitude nas experimentações e experiências sociais e sonoras, modificando o entendimento que muitos detinham a respeito da sociedade, dando início ao que chamamos de processo de feminilização. No entanto, esse aspecto foi paulatino, demandou tempo e manifestações feministas para que suas reivindicações fossem ouvidas, e isso pode ser percebido no próprio *International Times* que, apesar de estar sempre dando destaque a uma mulher nipo-americana e vanguardista, também apresentou propagandas de cunho machista, objetificando a mulher.

Nesse sentido apresentamos diversas matérias e/ou imagens, ao longo dos anos, que seguiam a linha de pensamento da mulher como um símbolo sexual. No entanto, também há momentos, após o crescimento e fortalecimento do movimento feminista, em que elas são apresentadas como revolucionárias e suas lutas são destacadas. Essa dualidade não esteve presente apenas no *IT*. Do mesmo modo se deu na revista *Oz* (como veremos posteriormente) e na sociedade, em especial nos movimentos contraculturais, os quais foram se modificando ao longo do tempo, visto iniciarem com uma visão ainda pautada no homem como centro da revolução e a mulher como ser frágil, voltada para a maternidade. É isso que ocorre na edição 18, em 31 de agosto de 1967 quando o jornal apresenta a foto de uma moça nua com uma criança sentada em seu colo com os dizeres abaixo *It girl & son* (garota IT & filho), numa clara alusão à suposta doçura e passividade feminina, feita para acalantar os filhos e não para lutar. Contrapondo a isso, uma página a frente há uma matéria a respeito de Malcom-X – símbolo da luta negra, que pregava o uso da violência quando necessária para barrar o racismo. Portanto, são duas visões bem distintas em relação ao masculino e o feminino, mostrando qual o papel que detinham na luta por uma sociedade mais justa, igualitária e livre de conservadorismos.

No ano seguinte, nos volumes 23, 27, 28 e 29, com exceção do primeiro citado, apresentavam-se imagens de mulheres nuas (como mostrado abaixo, respectivamente), tidas como garotas do *IT*, numa clara demonstração de objetificação da mulher, sem apresentar nenhum conteúdo a respeito delas ou explicitar o motivo de estarem expostas daquela maneira, o que não ocorria com os corpos masculinos, visto não aparecerem sem vestimentas ou em posições sensuais: eram sempre representados como líderes

revolucionários, discursando, em posição de destaque ou como *hippies* tomando conta da comunidade, enquanto as mulheres cuidavam das crianças e/ou da casa. Em relação à edição 23, tem-se, na capa, uma moça fumando maconha com os dizeres “Um guia para uma nova era e o retorno extático de todos os abençoados”⁸⁰ (IT, 1968). O novo momento referia-se à ascensão da contracultura e de todas as mudanças que em seu bojo estabeleciam-se, e a expressão ‘retorno dos abençoados’ está ligada à ideia da volta do messias, o qual conduziria a sociedade para uma nova era, e estes eram os novos espaços e nomes que ganham cada vez mais força, como os Beatles, os Panteras Negras, a Roundhouse, UFO, entre outros (IT, 1968, pp. 8-9).



Figura 7: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1968-03-08_B-IT-Volume-1_Iss-27_003.jpg; Figura 8: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1968-04-05_B-IT-Volume-1_Iss-28_003.jpg; Figura 9: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1968-04-19_B-IT-Volume-1_Iss-29_006-011.jpg.

Já nos anos 1970, quando a *Women's Liberation* estava cada vez mais forte e a cena *underground* já havia promovido diversos encontros entre os diferentes setores contraculturais e os artistas vindos da vanguarda, as matérias do jornal ficaram menos machistas e com mais espaços para as manifestações das mulheres. Exemplos das edições 75, 92 e 95, do primeiro ano daquela década, nos quais apresentam-se reportagens a respeito dos eventos organizados pelo supracitado movimento. No primeiro, de 13 de março, há um tópico intitulado *A Conference of Women in Drag*, no qual jornalistas do *IT* relatam suas experiências participando daquele encontro, que

⁸⁰ “A guide to a new age and the ecstatic return of everyone blessed” (No original).

reuniu três distintas categorias de mulheres militantes: aquelas de vários sindicatos; as que se reuniam em pequenos grupos e pessoas que, como assume o jornalista, “tinham ouvido falar no *slogan* da *Women’s Liberation* dizendo ‘*Right On, Sisters!*’, mas nunca tinham realmente pensando nisso tudo em termos concretos” (IT, 1970, p.4)⁸¹. Para elas, o objetivo era “se reunirem e descobrirem o que as outras estavam fazendo ou deveriam fazer” (IT, 1970, p.4)⁸² para combater o machismo social. Porém, é criticado o fato de haver um descompasso entre o escopo e as falas com a realidade, visto que eram mulheres da classe média falando em nome daquelas da classe trabalhadora para um público também do setor médio da sociedade.

Os autores da matéria complementam as críticas afirmando que “nenhum esforço foi feito para explodir os mitos culturais burgueses, os quais têm efeito em ambas as classes de mulheres”⁸³ e finalizam ressaltando que a consciência política de cada um “crescerá com a percepção de que os aspectos mais comuns e íntimos de nossas vidas pessoais são determinados pelo sistema em que vivemos”⁸⁴, ou seja, “Foda o sistema antes de ele te foder”⁸⁵ (IT, 1970, p.4). Era uma importante reflexão que se colocava à época, e que hoje vemos presente também em nossa sociedade, qual seja, a de que as lutas setorializadas (feministas, negros, homossexuais, etc.) são importantes, no entanto, elas não podem perder de vista o real inimigo: o capitalismo. É ele quem criava (e cria) uma sociedade estratificada, que coloca diferenças entre as classes, os gêneros e as raças. Por mais que tivessem dificuldades em comum por terem corpos femininos, os problemas enfrentados por aquelas da classe baixa não se assemelhavam àqueles das de classe alta ou média, e as diferenças aumentavam se se distinguiam entre negras e brancas. E assim ocorria entre as demais divisões revolucionárias, por isso as apreciações feitas no tópico.

Em contrapartida ao espaço dado à luta das mulheres – mesmo que de forma crítica – na nonagésima segunda edição, o IT traz uma moça nua na capa com os dizeres acima, em letras garrafais: Obscenidade & Ofensa!! (*Obscenity & Outrage*). Na página 11 há uma imagem de duas garotas seminuas, uma em cima da outra – fazendo espécie

⁸¹ “had heard the slogan of *Women’s Liberation*, said ‘*Right On, Sisters!*’, but had heard really thought about it all in concrete terms” (No original).

⁸² “for women to get together and find out what each other was doing could do, should do” (No original).

⁸³ “No effort was made to explode bourgeois cultural myths which effect both working and middle class women equally” (No original).

⁸⁴ “Our political awareness will grow out of the realisation that the most ordinary and intimate aspects of our personal lives are determined by the system we live in” (No original).

⁸⁵ “Fuck the system before It fucks you” (No original).

de “cavalinho” (Figuras 10 e 11) – para ilustrar a matéria a respeito da Edgar Broughton Band, que tinha sido acusada de desordem em seus shows gratuitos, inclusive ocorridos em espaço infantil, com presença de crianças na plateia. Embora possam parecer figuras confrontantes ao conservadorismo da sociedade, o qual banuiu e multou a supracitada banda por suas apresentações, não podemos deixar de ressaltar o machismo e a objetificação do corpo feminino. Se o ultrajante era a nudez, por que também não aparece a masculina? Por que somente o corpo da mulher é que serve para confrontar o *status quo*? E ainda: quando é para tomar as ruas em protestos elas são resguardadas como seres inferiores e frágeis para a conflagração. São duas formas distintas de posicioná-las na sociedade e entendê-las como personagens revolucionários.



Figura 10: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1970-11-19_B-IT-Volume-1_Iss-92_001.jpg; Figura 11: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1970-11-19_B-IT-Volume-1_Iss-92_011.jpg.

O mesmo problema destacado anteriormente ocorre com o número 95, quando o jornal britânico apresenta uma capa em solidariedade à revista OZ, a qual está sendo perseguida e punida pela justiça, especialmente pelo detetive Frederick Luff. Este tem seu nome estampado, bem como seu rosto na genitália de uma garota desnudada. Já na página 06, há uma pequena propaganda da *Women's Liberation Movement*, afirmando que a pedido dos leitores, o jornal traria todos os detalhes deste, as pessoas envolvidas e

como entrar em contato com elas. Ademais, logo acima deste anúncio há uma matéria a respeito da *Gay Liberation*, grupo que exigia igualdade de direitos e respeito para as pessoas homossexuais. No início dos anos 1970, quando tais fatos ocorreram, dava-se o começo da derrota contracultural, quando os movimentos distintos que lutavam juntos por um ideal começaram a se separar e cada um ficou preocupado com sua individualidade, esquecendo-se do todo. Nos anos seguintes, começaram a crescer os protestos pontuais, como aqueles em defesa do meio ambiente, das mulheres, negros, gays, etc (PERONE, 2004), e a utopia de uma sociedade e/ou um mundo igualitário foi perdendo espaço para a ideia do bem-estar individual ou identitário.

A partir da edição 100, seguindo na 104, 106 e 128, lançadas no ano de 1971, o discurso passou a ser mais favorável ao movimento feminista, apresentando propagandas do *Women's Liberation* e matérias que defendiam o fim do sexismo. Naquele primeiro, a capa mostra uma garota portando uma arma e, embora esteja com os seios à mostra, ela não está mais em posição de inferioridade ou sendo apenas sexualizada, agora é ela quem traça seu próprio caminho e se faz presente na revolução social, armada ou não. Tal fato está inserido em momento de endurecimento dos movimentos sociopolíticos, após os confrontos do Maio de 1968, e que partiram para a violência como um recurso para romper com o *status quo*, era o último suspiro dos ideais contraculturais. A utilização do confronto direto dividiu muitos grupos, pois nem todos concordavam com essa forma de alcançar os objetivos, foi assim que membros do SDS formaram o *Weather Underground Organization*⁸⁶, e que indivíduos da *New Left*, como Herbert Marcuse – defensor da paz –, elaboraram a ideia de ‘violência revolucionária’⁸⁷ como forma de justificar a ação dos estudantes.

Ademais, na página 07, a temática da violência permanece com o desenho de uma garota seminua, com uma jaqueta aberta cercada por motoqueiros, dos quais dois deles seguram um rapaz – com certa semelhança ao detetive Frederick Luff, responsável pelas censuras à revista *OZ* e à pornografia. Tais homens, possivelmente integrantes dos *Hells Angels*⁸⁸, vestem jaquetas com caveiras símbolo da morte, que é o logotipo deles,

⁸⁶ Para mais informações a esse respeito, ver: SOUSA, Rodrigo Farias de. De port huron aos weathermen: students for a democratic society e a nova esquerda americana, 1960-1969. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2007.

⁸⁷ Para mais informações ver: VALLE, Maria R. do. Violência revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse: Raízes e polarizações. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

⁸⁸ Grupo de motociclistas reconhecidos pelo uso da violência e envolvimento com tráfico e roubos. Ficaram mais conhecidos após matarem um jovem negro durante o show da banda Rolling Stones, em Altamont, no ano de 1969.

bem como capacete com a suástica e simbolizam a solidificação da brutalidade na sociedade, perdendo-se os ideais utópicos. Reforçando tal assertiva, na mesma página há as palavras: “Choque. Horror. IT 100 apresenta a quente revolução com um público de bilhões”⁸⁹, com isso, “verifica-se[...]uma referência direta ao momento em que os movimentos sociopolíticos estavam partindo para o confronto direto, valendo-se de atividades violentas para enfrentarem o *establishment*” (MILANI, 2018, p.66). E nesta edição ainda há um texto escrito pelo ativista político e membro do Partido dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, no qual ele defende o confronto violento, afirmando que “o único resgate, único caminho aberto para nós é o da guerra total contra o sistema de opressão contra os quais nossa geração tem lutado”⁹⁰ (CLEAVER Apud MILANI, 2018, p.66). Na página deste escrito há o desenho de uma moça segurando o cartaz com a frase: “Eu sou lésbica e sou linda” (“*I am a lesbian and I am beautiful*”), e na folha anterior há duas mulheres em pé, somente com as roupas íntimas, insinuando alguma afetividade amorosa entre elas. Estes são claros elementos que compactuam a chamada da reportagem, na qual se afirma que “a quente revolução” está acontecendo, e entre seus aspectos está a revolta feminista, com liberdade de expressão sexual, inclusive para a homossexualidade. A capa da edição seguinte (Figura 12) – número 101 – é muito ilustrativa da sobrevida que havia nos movimentos, e na crença de que a batalha não estava perdida, que os jovens conseguiriam derrotar o *status quo*, e dessa vez era uma mulher quem figurava entre o personagem de destaque na luta revolucionária. Ela portando uma arma para um policial – símbolo da brutalidade capitalista – rendido sob seus pés, com a frase ao lado: “Celebrando o declínio dos valores tradicionais” (“*Celebrating the decline of traditional values*”).

⁸⁹ “Shock. Horror. IT 100 presents hot revolution with a cast of billions!” (No original).

⁹⁰ “The only redeeming path left open to us is the path of total war against the system of oppression against which each succeeding generation of our people have struggled” (No original).



Figura 12: http://www.internationaltimes.it/archive/WebImages/IT_1971-04-08_B-IT-Volume-1_Iss-101_001.jpg.

Se a supracitada figura podia simbolizar toda a juventude e a vitória de suas lutas, na edição 104 não há dúvidas de que as mulheres, em especial, passaram a usufruir de mais liberdade e gozavam de autonomia em suas vidas. Trata-se de duas garotas nuas, deitadas lado a lado, insinuando o início ou fim de uma atividade sexual, com os escritos em letras garrafais: Vamos juntos agora mesmo! (*Come together right now!*). Complementando a capa, há um desenho de um homem e uma garota nus, ocupando toda a página 11, com as frases: “irmãos gays libertem-se” e “Irmãs uni-vos! Esmaguem o sexismo” (“*Gay Brothers free ourselves*”; “*Sisters unite! Smash sexism*”). Ambos estão com correntes quebradas nos punhos, simbolizando a libertação em relação às antigas amarras do conservadorismo, o qual reprimia a homossexualidade, bem como as liberdades individuais como um todo. Se toda a sociedade não havia conseguido ser transformada, ao menos conquistas particulares haviam sido alcançadas, segundo as referidas reportagens do *International Times*.

No entanto, duas edições posteriores, na de número 106, apresenta-se um artigo no qual se faz uma crítica à censura aos meios de comunicação que havia se instalado na

Grã-bretanha. Há, inclusive, na página 04, a imagem de duas moças seminuas, uma com as mãos presas no alto enquanto a outra a chicoteia e diz: “não venha aqui falar sobre libertação, vagabunda!” (“*Don’t come around here talkin about Liberation, bitch!*”). Fato que pode representar o conservadorismo da sociedade, inclusive vindo das próprias mulheres, as quais estavam conquistando seu espaço nas lutas sociopolíticas, mas viam suas conquistas retrocederem diante do avanço da direita liberal-tradicionalista, como o era o primeiro ministro britânico, Sir Edward Richard George Heath, nos anos iniciais da década de 1970.

No entanto, a esperança é renovada no ano de 1972, na edição 128, com a matéria *Still hope for Women’s Lib*, nas páginas 16, 17 e 43. Segundo o jornal londrino, no ano anterior ocorrera uma conferência do referido grupo, mas facções distintas (maoístas e socialistas) não entraram em consenso e partiram para a agressão física; inclusive há o desenho de uma mulher batendo em outra, sendo visível a distinção de estilo entre elas. Tal fato acabou desacreditando muitas delas, as quais passaram a ver o *Women’s Liberation* como uma disputa política, e não como organização que unia todas as feministas indistintamente (IT, 1972, p.17). Porém, meses após o fiasco, foi organizado outro evento, desta vez nenhuma parte política foi tomada e, embora tenham excluído a participação masculina, alguns homens apareceram sem causar tumulto e tudo ocorreu normalmente. Ademais, elas discutiram não apenas suas situações, mas a estrutura social como um todo, especialmente no que diz respeito ao trabalho, ressaltando que “o trabalho é uma força alienante” e que deveria ser garantida a todos, indistintamente, uma renda que garantisse a sobrevivência. O movimento se reformulava, revia suas falhas e buscava melhorar cada vez mais, como afirmou a reportagem:

ficou claro que um grande número de mulheres envolvidas na Libertação das Mulheres estava trabalhando duro e seriamente para limpar suas cabeças, além de tentar levar as pessoas a se libertarem de todas as ridículas inibições e atitudes que os mantiveram afastados por tanto tempo. Então, ainda há esperança (IT, 1972, p.43).⁹¹

⁹¹ “it was clear that a larg number of women involved in Women's Liberation are working hard and seriously at cleaning their heads out as well as trying to turn people on to liberating themselves from all the ridiculous inhibitions and attitudes that have held us all back for so long. So there's still hope” (No original).

As ‘atitudes’ a que se referem a matéria dizem respeito ao evento passado em que as diferenças não foram respeitadas, perdendo-se assim os objetivos do movimento, que era ajudar a construir uma sociedade mais justa e igualitária, em que as diferenças fossem consideradas. As lutas individuais não podiam estar acima daquelas coletivas, pois vivemos em sociedade e nossas ações são mediadas por ela, ou seja, não bastava mudar a si mesmo, era preciso modificar a estrutura em que se vivia, de forma ampla e não restrita.

Diferentemente do *International Times* que oscila entre apoiar, criticar e objetificar a mulher e suas ações, a revista *OZ*, também criada e realizada no *underground* londrino, em 1967, foi mais incisiva em explicitar a força feminina e sua liberdade sexual, ressaltando, por exemplo, o *Women’s Liberation*. Assim, destacaremos matérias publicadas ao longo dos anos de existência do periódico e que tiveram a mulher como pauta. Já em seu segundo número, ela traz uma matéria intitulada *British Breasts* (seios britânicos), que tinha como objetivo mostrar como a sociedade conservadora foi banindo os bustos femininos, fazendo-os se “esconderem” em “uma enorme engenhoca de algodão ou nylon (que é pior porque arranha) e elástica, presa firmemente nas costas e içada até um ângulo vertiginoso na clavícula” (*OZ*, 1967, p.11).⁹² Além de escondê-los, as mulheres deveriam utilizar um objeto desconfortável que muitas vezes as machucava, somente para agradar à sociedade. A revista também se coloca contra a fala do príncipe Philip, que teria afirmado que as britânicas tinham seios flácidos (MILANI, 2019, p.530). A *OZ*, então, promoveu um concurso para eleger o seio mais bonito que estamparia suas páginas, para mostrar “ao Duke que ele está cego”.⁹³ Ao mesmo tempo em que confrontam a opinião real, os responsáveis pela revista também acabam promovendo uma hierarquização do corpo, uma disputa entre o mais belo e perfeito modelo de seios e aqueles não aceitáveis.

Dois números depois, na segunda página, há a foto de uma moça nua com desenhos de tatuagens pelo corpo, sem nenhuma referência do motivo de expô-la desta maneira. Seu semblante não é de desaprovação, mas são dignos de reflexão os porquês de ela estar denudada, mostrando seu corpo. Percebe-se também que é uma imagem psicodélica, bastante colorida, com formas que simulavam a ideia de uma viagem

⁹² “into a massive contraption of cotton or nylon (which is worse because it scratches) and elastic, hooked tightly across the back, and hoisted up to a dizzy angle on the collarbone” (No original).

⁹³ “show the Duke he's blind” (No original).

lisérgica (Figura 13). O que nos incomoda é o fato de esta exibição ocorrer somente com mulheres, tanto no *IT* quando na *OZ* – ambos vindos do *underground* e divulgadores das ideias contraculturais – mostrando que a prática era outra.



Figura 13: <https://ro.uow.edu.au/ozlondon/4/>.

O revolucionarismo feminino começou a ser mais bem explorado a partir do número 17, lançado em 1968. Deste momento em diante, a revista passou a não mais apresentar a mulher como um objeto sexual, mas sim como um personagem atuante nas lutas que ocorriam na década de 1960 e livre para expressar seus desejos e sentimentos. Sendo assim, a capa da referida edição apresenta duas mulheres nuas, sentadas de frente para a outra, demonstrando uma relação afetiva entre elas. Fato que expressa uma possível relação homossexual e, conseqüentemente, a liberdade de que estavam usufruindo após as crescentes manifestações feministas exigindo mais direitos e respeito para com elas. Na página 36 ainda há uma propaganda do *Two Virgins*, de Yoko Ono e John Lennon, no qual ambos estão nus na capa e na contracapa do disco. E na *OZ* 19,

novamente é dado destaque ao lançamento supracitado, mas, desta vez, com uma matéria assinada por Sebasoon Jorgensen ocupando uma página inteira. O autor destaca a inovação sonora apresentada por Yoko e Lennon que, em *Unifished Music Number 1 - Two Virgins* acabam com a estrutura melódica e rítmica das composições presentes no disco, caracterizando-se como produção vanguardista, e,

desse momento em diante, os passos podem levar a qualquer lugar ou lugar nenhum, eles parecerão novos passos e parecerão passos revolucionários e poderão ser. Melodia, ritmo harmônico morrem assim como sabemos que eles renascerão, talvez (JORGENSEN, 1968, p.35).⁹⁴

No entanto, ele ressalta que não vê o disco como um pretensioso fracasso, como dizia a maioria, nem como uma grande produção com “insights mágicos”, mas sim dentro da especificidade do casal de artistas (JORGENSEN, 1968, p.35), com falhas e acertos, porém sendo autêntico e buscando uma arte livre e revolucionária. Ou seja, desafiava-se o “conceito autoritário tradicional de herói-compositor” que dominava “sobre o humilde intérprete” (JORGENSEN, 1968, p.35).⁹⁵ Era a tentativa de romper com a hierarquização musical, a qual determinava o que era bom ou não, quem poderia compor e/ou interpretar, de qual maneira, enfim, que impunha padrões que o casal não estava disposto a seguir, ainda mais pelo caráter vanguardista de Yoko Ono.

Em continuidade com a atitude favorável à luta das mulheres, mas também ressaltando suas falhas, o vigésimo sexto número da *OZ*, de 1970, apresenta uma capa destacando o poder feminino, e também matérias em que demonstra os pontos em que ainda não acertaram. No que diz respeito à capa, ela traz uma moça “segurando um machado em uma mão e na outra as partes íntimas do homem, que está ao seu lado, com a região de seu órgão remendado” (MILANI, 2019, p.531), ela também ostenta uma faixa em que se lê: *Pussy Power* – um dos lemas do movimento feminista. Era a demonstração de sua força e de seu poder nos novos tempos que se iniciavam, mas também demonstra que ainda não havia um consenso entre homens e mulheres, pois, enquanto um estivesse se sobrepondo ao outro, o sonho de uma sociedade igualitária se esvaía, intangível. Não era preciso suprimir um grupo para ter seus direitos, era

⁹⁴ “From that moment on' the steps might lead anywhere or nowhere birt they'll seem new steps and they'll seem revolutionary steps and they Might be. Melody, harmony rhythm die as we've known them to be reborn, perhaps” (No original).

⁹⁵ “the traditional authoritarian concept hero-composer lording it over humble interpreter is being challenged” (No original).

indispensável que caminhassem juntos, que entendessem as necessidades de cada um e assim construíssem algo novo.

Desta forma, na página 18, há uma matéria intitulada “Irrompe um monte de escórias”, em que se ressaltava os ganhos e a importância das lutas feministas, mas criticava o radicalismo de diversas mulheres que atacam os homens, acreditando que todos eram machistas em potencial e que, portanto, deveriam ser combatidos (MILANI, 2019, p.532). O texto, então, destaca a necessidade de se combater um inimigo em comum, qual seja, a estrutura capitalista, responsável pelo machismo e a constante submissão de um ao outro (MILANI, 2019, p.533). Além disso, afirma-se que as líderes da revolução feminina continuavam “sendo enganadas por sua falsa “educação” da classe média, e suas demandas [eram] circunscritas por noções cautelosas de ‘igualdade de oportunidades’”⁹⁶ e que “suas organizações [eram] construídas sobre estruturas políticas derivadas dos padrões do agrupamento masculino”⁹⁷, finalizando com um recado para que a luta das mulheres desse certo: “Este artigo foi para estimular as mulheres energéticas a um novo pensamento. Queremos expor esse novo pensamento no *Cunt-power OZ*. Se sair com páginas em branco, você pode tirar a conclusão óbvia”.⁹⁸ Era uma tentativa de fazer o *Women’s Liberation* repensar suas táticas e ações, bem como seus objetivos. Voltar-se contra toda e qualquer figura masculina era válido? Exigir direitos iguais bastaria para serem livres em uma sociedade capitalista? O que significa ‘ser livre’ no capitalismo? Nele, todas as mulheres de diferentes classes sociais são iguais e buscam as mesmas conquistas? Essas e outras questões deveriam ser feitas entre as líderes do movimento, pois somente traçando um caminho igualitário entre as classes é que, certamente, conseguiriam seus objetivos.

O alerta dado pela *OZ* parece ter surtido efeito pois, três números depois, a vigésima nona edição é dedicada ao *Cuntpower* de que havia falado. A capa já explicita “*Female Energy*” (Energia Feminina), depois, na terceira página, expõe a perseguição policial por parte da *Scotland Yard's* sofrida pela revista, que teve seus escritórios revirados com intuito de achar materiais obscenos e finaliza afirmando que, apesar de tudo, estão de volta

⁹⁶ “have remained the dupes of their phony middle-class ‘education’, and their demands are circumscribed by cautious notions of ‘equality of opportunity’” (No original).

⁹⁷ “Their organisations are built upon political structures derived from the patterns of male grouping” (No original).

⁹⁸ “This article has been a goad to stimulate energetic women to some new thinking. We want to expose that new thinking in *Cunt-power OZ*. If it comes out with blank pages you can draw the obvious conclusion” (No original).

um mês atrasado, com uma questão realmente sobre sexo – a opressão de um pelos outros. No entanto, a OZ não reflete a linha oficial do partido de Libertação das Mulheres. Todo mundo gosta da ideia da nova militância feminina, desde que tudo o que faça seja exigir coisas dos homens. Rejeitando essa mentalidade de oficina, OZ argumenta que, se alguma coisa for libertar as mulheres, será sua própria força peculiar (OZ, 1970, p.3).⁹⁹

A revista é toda dedicada às mulheres, relatando a questão das vestimentas, dos problemas enfrentados no movimento, a política da sexualidade feminina, entrevistas com participantes do *Women's Liberation*, entre outras. Uma delas, intitulada *The Politics of Female Sexuality* demonstra como a anulação da sexualidade feminina foi um dos mecanismos utilizados para suprimi-la da humanidade ao longo do tempo (OZ, 1970, p.10). Elas foram vistas como serviçais do diabo na Idade Média, insignificantes na Modernidade, e continuavam sendo ignoradas e ridicularizadas na contemporaneidade. Seus corpos, por mais que fossem desejados e retratados obscenamente, nunca foram reconhecidos positivamente, e nem foi dado a elas o direito de escolha sobre ele. Tentar ser livre, poder decidir sobre sua vida, serem respeitadas como seres individuais era o que as feministas desejavam, e isso perpassava a necessidade de implodir a sociedade capitalista. Fato que não ficou muito claro durante o início dos movimentos de libertação das mulheres – como vimos em matérias anteriores.

No mesmo número, há também o texto *Sexual Politics*, escrito por Kate Millet – escritora, ativista feminista e autora do livro homônimo ao artigo da revista, no qual ela relata o preconceito com as mulheres na literatura e nas artes. A autora insiste na necessidade de uma revolução sexual, destacando que “O governo é sustentado pelo poder, que é apoiado pelo consentimento (opinião social) ou imposto pela violência”¹⁰⁰, assim “A política sexual obtém consentimento, através da ‘socialização’ de ambos os sexos, às políticas patriarcais”¹⁰¹, daí a importância de uma mudança radical nas estruturas sociais e sexuais. Kate, então, elenca oito pontos importantes para alcançar os

⁹⁹ “a month late, with an issue which is really about sex—the oppression by one of the other. However OZ does not reflect the official Women's Liberation party line. Everyone digs the idea of the new female militancy so long as all it does is demand things from men. Rejecting that workshop mentality, OZ argues that if anything will free women, it will be their own peculiar force” (No original).

¹⁰⁰ “Government is upheld by power, which is supported through consent (social opinion), or imposed by violence” (No original).

¹⁰¹ “Sexual politics obtains consent through the “socialization” of both sexes to patriarchal policies” (No original).

objetivos na defesa da liberdade feminina.¹⁰² Já o outro destacado texto daquela edição, denominado *Sugar and Spice*, escrito por Christine Pickard, em que defende que a mulher não é inferior ao homem, eles apenas são diferentes, mas sem superioridade entre um e outro. Fato que foi cientificamente provado, segundo o artigo supracitado em que se afirma:

Os cientistas conseguiram provar que existem diferenças sutis entre o cérebro masculino e feminino, que podem ser alteradas até certo ponto se as características hormonais do sexo oposto puderem exercer influência indevida em um estágio crucial durante a gravidez (OZ, 1970, p.29).¹⁰³

Portanto, embora haja distinções entre um e outro, as especificidades devem ser respeitadas e entendidas em sua função vital, além de se considerar “o número de fatores sociais e culturais e ambientais em ação”¹⁰⁴, o que pode alterar uma função ou outra, como quando “em uma sociedade do passado onde a abstinência foi muito enfatizada – não foi incentivado um fluxo regular de hormônio ocitocina”¹⁰⁵ na mulher. São, então, os aspectos não biológicos impactando o indivíduo em sua singularidade.

No ano de 1972, a revista ainda estava abordando a temática feminista, desta vez com texto de Susan Griffin, intitulado *The politics of rape*, no qual ela examina “a mitologia do estupro como instrumento masculino de repressão cultural e política”¹⁰⁶ (GRIFFIN, 1972, p.27) e afirma que, “como muitas mulheres, nunca tinha estado livre do medo do estupro”, pensando nele como parte de seu meio ambiente (GRIFFIN, 1972, p.27). A autora, então, usa de suas próprias experiências para detalhar as mazelas enfrentadas por uma mulher desde jovem, quando fora ensinada por sua avó a temer os homens, visto que eles “fazem mal às garotinhas” (GRIFFIN, 1972, p.27) e a recluir-se do abuso. Estes ensinamentos foram-lhe passados sem ao menos serem questionados, apenas absorvidos e seguidos com muito zelo, pois ser moça exigia atenção redobrada,

¹⁰² Para mais detalhes a respeito dos pontos elencados por Kate Millet, acessar a versão completa da revista, em: <https://ro.uow.edu.au/ozlondon/29/>.

¹⁰³ Scientists have been able to prove that subtle differences exist between the male and female brain, which can be altered to some extent if the hormones characteristic of the opposite sex are allowed to exert undue influence at a crucial stage during pregnancy (No original).

¹⁰⁴ “the number of social cultural and environmental factors at work but logically a connection must exist” (No original).

¹⁰⁵ “Similarly—in a society where continence has been very much stressed in the past—a regular flow of the hormone oxytocin has not been encouraged” (No original).

¹⁰⁶ “examines the mythology of rape as a masculine instrument of cultural and political repression” (No original).

até mesmo entre aqueles em que supostamente se deveria confiar, como pai, irmão, avô, tio, vizinho, etc., mas que, muitas vezes eram os maiores responsáveis pelos estupros. Susan finaliza seu trabalho fazendo um alerta para a direção que a luta feminista deveria tomar, ao afirmar que

o estupro não é um ato isolado que pode ser erradicado do patriarcado sem acabar com ele próprio. Os mesmos homens e estrutura de poder que vitimam mulheres estão envolvidos no estupro de Vietnã, de negros e da própria terra em que vivemos. O estupro é um ato clássico de dominação onde, nas palavras de Kate Millett, "ocorrem as emoções do ódio, da tentação e do desejo de quebrar ou violar a personalidade". Esse rompimento da personalidade caracteriza a própria vida moderna (GRIFFIN, 1972, p.31).¹⁰⁷

Não bastava exigir direitos e mudanças sem quebrar com o *status quo* em que estavam vivendo. As transformações não poderiam ocorrer dentro de velhas estruturas, as quais deveriam ser eliminadas para dar lugar a uma nova sociedade, sem distinção de classe, raça ou gênero. E isso só seria possível fora do sistema capitalista, visto ser ele o responsável por criar situações que propiciam e estimulam a dominação de um pelo outro.

A penúltima edição da *OZ*, lançada em 1973, além de estampar uma destacada propaganda do lançamento do disco de Yoko Ono, denominado *Approximately Infinite Universe*, com opiniões de revistas especializadas em música, também apresenta um artigo assinado por Alison Fell, chamado *The Rising of the Women*. Neste ele apresenta a resenha do trabalho de Sheila Rowbotham, *Women, Resistance and Revolution*, afirmando que “este livro destruirá quaisquer preconceitos ainda mantidos a respeito da *Women’s Liberation*”, ao mostrar as necessidades históricas das lutas feministas, as quais sempre tiveram que estar na linha de frente no embate com as sociedades pautadas pelo modelo falocêntrico. O que não foi diferente durante as décadas de 1960 e 1970 quando elas tiveram que conquistar seus espaços e reivindicar seus direitos entre aqueles que diziam pensar em mudanças coletivas, para o bem de todos.

A análise do *International Times* e da *OZ*, no que diz respeito às mulheres, nos revela, portanto, que o discurso contracultural apresentou muitas falhas. No início dos

¹⁰⁷ “rape is not an isolate act that can be rooted out from patriarchy without ending patriarchy itself. The same men and power structure who victimize whomen are engaged in the act of raping Vietman, raping Black people and the very earth we live upon. Rape is a classic act of domination where, in the words of Kate Millett, “the emotions of hatred, contempt, and the desire to break or violate personality,” takes place. This breaking of the personality characterizes modern life itself” (No original).

anos 1960, elas ainda eram tidas como objetos sexuais e deveriam sempre satisfazer os gostos e desejos do homem, e a revolução não era assunto delas, mas sim dos machos alfas. O papel que lhes foi destinado era secundário, com tarefas irrisórias dentro de grupos e organizações da contracultura. Foi preciso que se unissem e criassem movimentos próprios para serem reconhecidas e começarem a estampar os veículos midiáticos do *underground* de uma maneira distinta, desta vez como protagonistas de suas lutas e prontas para a revolução, fosse ela pacifista ou não. Mesmo com críticas, postas as falhas dentro da *Women's Liberation* – o grande referencial de oposição feminista no período –, é inegável a mudança no olhar para com a mulher e na sociedade como um todo, que passou a ser mais compreensível e disposta a realmente enxergar o outro como igual e experimentar novas experiências. Isto ocorreu não somente dentro de jornais e revistas da contracultura, mas também dentro da música, em especial do rock, o qual se abriu para experimentações sonoras, visuais e composicionais, visto se aproximar do universo *underground* juntamente da vanguarda, possibilitando o processo de feminilização. E é este procedimento que veremos no próximo tópico deste capítulo.

2.2 – A vanguarda, o pop e a feminilização no universo contracultural

Como vimos anteriormente, o machismo ainda estava enraizado na sociedade e demorou para que as mídias contraculturais e os diversos grupos, bem como movimentos, modificassem sua visão a respeito das mulheres. A exclusão feminina era sentida também nas produções culturais, tanto no pop (especialmente o Rock) quanto na vanguarda – desde seus primórdios no início do século XX, quando se afirmava que a cultura de massa estava de certa forma associada à mulher, ao passo que a “cultura autêntica e real” seguia “sendo uma prerrogativa dos homens” (HUYSEN, 2006, p.94). Para Simon Frith (1981, pp.85-87) a atitude dos roqueiros era a mesma do *showbusiness*, excluindo a mulher das produções e, além disso, a masculinidade destas estava presente em suas letras, com afirmações da supremacia masculina. Em relação às produções vanguardistas, Andreas Huyssen (2006, p.117) afirma que “a vanguarda

histórica geralmente tem sido tão patriarcal, misógina e machista quanto a maioria das tendências do modernismo”.¹⁰⁸

Já nos anos 1960, quando há a ascensão do movimento feminista, as vanguardas se abrem para o novo e passam a contar cada vez mais com colaborações não só de homens, tendo em vista que,

[...] o ataque vanguardista contra a estética da autonomia da arte, sua crítica política ao sublime da arte elevada e sua urgência por validar outras formas de expressão cultural antes desdenhadas e confinadas ao ostracismo, criaram um clima estético em que a estética política do feminismo poderia florescer e desenvolver suas críticas ao olhar patriarcal [...] é historicamente significativo que as mulheres artistas usaram cada vez mais estas formas com a intenção de dar voz a suas experiências (HUYSEN, 2006, p.118).

Nesta década, especialmente em sua segunda metade, portanto, ocorre o que Andreas Huyssen chama de um período “Depois da grande divisão” – expressão que dá título ao seu livro. Ela derivou de sua ideia de “Grande divisão” que havia entre a chamada arte moderna e a cultura de massa (HUYSEN, 2006, p.7). Após esse período, o autor acredita que o contexto histórico e cultural desafiou a crença nesta separação entre uma forma e outra de produção artística. Assim, no momento em que “o movimento estudantil expandiu suas críticas ao sistema universitário à Alemanha Ocidental, uma onda de entusiasmo pelo pop arrasou a República Federal” (HUYSEN, 2006, p.245), ou seja, o autor está se referindo ao período de expansão da contracultura, quando “o pop se converteu em sinônimo do novo estilo de vida da geração de jovens, um estilo de vida que se rebelava contra a autoridade e aspirava libertar-se das normas impostas pela sociedade” (HUYSEN, 2006, p.245). Nos anos 1960, então “a grande divisão que separou o modernismo da cultura de massas e que foi codificada nas diversas análises clássicas do modernismo não parece mais relevante para a sensibilidade crítica ou artística pós-moderna¹⁰⁹” (HUYSEN, 2006, p.338).

E um dos elementos constituintes deste momento foi o rock, em especial as ocasiões em que fez parte da cena *underground*, longe dos holofotes midiáticos do *mainstream*, tendo, assim, a oportunidade de se aproximar da vanguarda, ampliando

¹⁰⁸ “La vanguardia histórica ha sido por lo general tan patriarcal, misógina y machista como la mayoría de las tendencias del modernismo” (No original).

¹⁰⁹ O termo pós-moderna utilizado diz respeito ao período após a Grande Divisão, ou seja, quando a vanguarda uniu a produção moderna com a cultura de massa.

suas possibilidades sonoras. É este momento singular na história da música pop que destacaremos, ressaltando como ele foi importante para o processo de feminilização do rock. Trata-se não somente da inserção da mulher no meio musical, mas sim uma mudança na forma de pensá-la, representá-la, de agir e de pensar em relação a ela, de se relacionar com o meio à sua volta, ou seja, uma mudança na estrutura de sentimento da época. Não à toa o rock “acabou por ser a forma básica da cultura underground” e “a música que articulava os valores de uma nova comunidade de jovens” (FRITH, 1981, pp.168-169). E, como afirma Doyle Greene (2016, pp.4-5), o “final dos anos 1960, tornou-se um momento histórico crucial, em que a vanguarda, a cultura popular, a contracultura e o rock convergiam em diversos caminhos”.

Uma das formas de se unirem foi nos espaços do *underground* londrino, onde ocorreram eventos, exposições e encontros entre esses mundos até então separados, mas também nas escolas de arte, onde se enfatizava “constantemente a prática experimental”, sendo, portanto, “o cenário natural para as ideias da contracultura” (FRITH, 1989, pp.35-48). A música, então, passou a “simbolizar e expressar o sentimento da nova geração que poderia encarnar a real mudança cultural e política” (FRITH, 1989, p.56). As mudanças estruturais exigidas pela juventude modificaram ao mesmo tempo a forma que entendiam as produções culturais, e espaços que eram separados pela “Grande Divisão” se juntaram para buscar a revolução que almejavam. Desta forma, ao tentar “destruir a ideia burguesa de autonomia cultural”, os vanguardistas “criaram uma nova qualidade estética a qual Walter Benjamin chamou de ‘inutilidade para imersão contemplativa da arte’” e, nos anos 1960, durante a contracultura, esse modelo foi usado deliberadamente (FRITH, 1989, p.62).

O ‘*happening*’, que fora iniciado “originalmente por artistas como Oldenberg, Jim Dine e Yoko Ono” baseando-se “nas ideias dadaísta e surrealista”, posteriormente seguido por outros artistas que faziam de seus shows, espetáculos performáticos, perpassou as apresentações de bandas como o *The Who*, cujo guitarrista, Pete Townshend, quebrava sua guitarra com batidas no chão e contra os amplificadores, ação que era seguida pelo baterista Keith Moon, o qual destruía seu instrumento com chutes e empurrões. Tal feito fora inspirado pelo artista autodestrutivo Gustav Metzger, do qual Townshend era um admirador (FRITH, 1989, p.100).

Outra banda a mesclar os elementos foi o Pink Floyd que, em seu princípio, liderado por Syd Barret, fez sua carreira no *UFO Club* e se destacou por seus shows

repletos de luzes e cores, da mesma forma pela sonoridade com muitos improvisos, distorções da guitarra, *feedback*, repetições de eco, entre outros aspectos que a aproximava das produções de vanguarda. Além destes exemplos, outros grupos de rock seguiram pelo mesmo caminho, com destaque para os Beatles (assunto do próximo capítulo) que, desde 1965, quando Paul McCartney passou a frequentar os ambientes do *underground*, até mesmo financiando a *Indica Books Shop*, sendo acompanhado por John Lennon, e George Harrison se aproximou da cultura oriental, uniu esses dois distintos ambientes artísticos. Fato que se ampliou quando o fundador da banda iniciou uma relação amorosa com Yoko Ono – um dos grandes nomes da *avant-garde*.

Em 29 de abril de 1967, um evento denominado *Technicolor Dream* ocorreu no *Alexandra Palace*, em Londres. Foram 14 horas de muitas viagens lisérgicas, apresentações musicais e artísticas, como as do Pink Floyd, Soft Machine, The Move e a de Yoko Ono, entre muitas outras, com presença de Lennon na plateia, além dos destacados nomes da contracultura londrina, como Barry Miles, John Hopkins, Mike Horovitz, etc. Segundo seus participantes¹¹⁰, tal acontecimento foi o ápice do Verão do Amor londrino, o sinônimo da liberdade juvenil e a união de artistas pop e de vanguarda, ampliando assim o que foi a leitura de poesia, em 1965, por parte da geração *beat*, denominado *Poets of the World*. O significado do que ocorrera em abril, o guitarrista do *Soft Machine*, Daevid Allen assim resume:

Depois que terminamos, vaguei entre as enormes multidões. Durante toda a minha vida, senti um estranho, uma aberração, totalmente em desacordo com o meu tempo. Agora, de repente, percebi pela primeira vez que não estava sozinho. Eu estava cercado por milhares de outras versões de mim mesmo. Eu fazia parte de uma tribo, um movimento e uma alma gigantesca (IRVINE, 2017, online).¹¹¹

Para além dessas questões, o *Technicolor Dream* também ressaltou o *boom* da psicodelia, a qual “trouxe os mundos da arte e do pop juntos” (FRITH, 1989, p.98). Meses após o ocorrido no *Alexandra Palace*, este mesmo local foi palco do *International Love-In* (Festival Internacional do Amor), que contou com a participação

¹¹⁰ Para detalhes e entrevistas com os participantes e organizadores do evento, ver o filme/documentário *14 Technicolor Dream*, de 2008.

¹¹¹ “After we finished I wandered among the huge crowds. All my life I had felt an outsider, a freak, totally at odds with my time. Now, suddenly, I realised for the first time I was not alone. I was surrounded by thousands of other versions of myself. I was part of a tribe, a movement and a gigantic soul” (No original). Disponível em: <<https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/the-way-we-were-london-1967-the-summer-of-love>>. Acesso em 22 jun 2020.

do Pink Floyd na abertura – com pífia apresentação de Syd Barret, haja vista seu excessivo consumo de LSD e seu estado catatônico durante todo o show –, *Tomorrow* fazendo cover de *Strawberry Fields Forever* e mostrando suas próprias composições, como *My White Bicycle*, além de *The Move*, *The Animals*, entre outras atrações. No mesmo estilo do primeiro evento, porém sem apresentações simultâneas, somente uma banda subia no único palco no local. O público participante era composto de jovens que estavam vivendo a efervescência de mudanças sociais e culturais em suas vidas, que acreditavam na arte para modificar a sociedade e faziam uso de drogas e/ou seguiam a filosofia/religião oriental para expandirem suas mentes, para assim imaginar um mundo distinto daquele em que estavam inseridos.

Toda essa efervescência lisérgica, musical e colorida ficou conhecida como psicodelia, que teve grande destaque em São Francisco, nos EUA, com a comunidade de Haight-Ashbury, a qual abrigava diversos *hippies* e bandas a eles associadas, como Grateful Dead, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, mas que, a partir de 1965, se expandiu para Londres e Liverpool. A respeito desta última, Allan Ginsberg, que havia se apresentado na cidade, afirmou que era

como São Francisco em Liverpool exceto o tempo cinzento – adorável cidade, música louca [...] Liverpool é atualmente o centro da consciência do universo humano. Lá eles estão ressuscitando a forma humana divina[...] (GRUNENBERG; HARRIS 2005, p.269).¹¹²

Com a ascensão psicodélica, as bandas passaram a se vestir de uma forma diferente, como os Beatles que abandonaram os terninhos em prol de roupas coloridas e extravagantes, da mesma forma a juventude adotou um estilo mais despojado e sem levar em consideração a divisão entre “roupa de homem” e “roupa de mulher”. Os rapazes deixaram os cabelos crescerem, utilizaram colares, tiaras, pulseiras, sandálias, e outros aparatos considerados femininos, ao passo que elas cortaram suas madeixas, deixaram seus pelos, vestiram calças, abandonaram os sutiãs e andavam sem camisa sem pudor ou censura. A droga, seguindo as palavras de Aldous Huxley, abriu “as portas da percepção” de seus usuários, possibilitou que o mundo fosse visto de uma nova maneira, mais igualitário e aberto para o novo e o diferente.

¹¹² “It’s like San Francisco in Liverpool except the weather in greyer - lovely city, mad music [...] Liverpool is at the present time the centre of consciousness of the human universe. They’re resurrecting the human form divine there” (No original).

Neste cenário, os discos lançados apresentavam capas com cores vibrantes, imagens distorcidas e disformes, aproximando-se ao máximo da experiência lisérgica que eles, roqueiros, e seu público, experimentavam. Era, também, uma nova forma de entender a arte, aproximando-se da produção vanguardista, a qual rompia com as imagens uniformes, com o padrão de beleza exigido pelo mercado e com o gosto de um público conservador, criando, assim, algo distante da padronização mercadológica e inovadora para o mundo pop. Entre os exemplos de bandas que se encaixaram nessa maneira de produzir seus trabalhos, destacamos o Pink Floyd, que, em seu álbum de estreia, intitulado *The Piper at the Gates of Dawn*, de 1967, apresentou algo majoritariamente psicodélico e experimental, tanto imagética quanto sonoramente.

No que diz respeito a sua capa, como podemos observar na imagem abaixo, ela foi composta de uma foto de seus membros desfocados, como se a visão do observador estivesse prejudicada pelo uso de lisérgico, deixando a imagem disforme e com os rostos sobrepostos, criando um efeito catatônico. Em relação à sua contracapa, ela traz a figura, possivelmente de pessoas, mas com seus corpos deformados, em semelhança com a percepção distorcida causada pelo uso do LSD. Além disso, o indivíduo está em união com a coletividade, não há como dissociá-lo na imagem em questão, e esta é mais uma das características daqueles que utilizam a supracitada substância química, haja vista ela ser compartilhada entre as comunidades e grupos contraculturais para partilharem da viagem lisérgica.



Figura 14: capa e contracapa do disco *The Piper at the Gates of Dawn*

O som do *Piper* acompanhava a não uniformidade da capa e trazia canções, como *Astronomy Domine*, *Pow R. Toc H*, *Interstellar Overdrive*, *The Gnome*, *The Scarecrow*, *Bike*, todas com a sonoridade repleta de improvisos na guitarra – feitos pelo líder e criador da banda, Syd Barrett – distorções, letras que se afastavam da realidade e revelavam um universo paralelo, alcançado pelo uso do LSD, sons de buzinas, bicicletas rodando, zumbidos. Eram experimentações que se assemelhavam às produções de vanguarda, as quais buscavam romper com a forma musical, ou seja, sem refrão, letras facilmente apreendidas pelo público, etc., mas que também estavam em sintonia com o período em que fora produzida e lançada.

Outro exemplo emblemático do período é o lançamento da banda Cream – formada por Eric Clapton, Jack Bruce e Ginger Baker – denominado *Disraeli Gears*, de 1967. A imagem frontal é muito colorida, com cores fortes e um elemento muito usado na contracultura *hippie*, as flores. Há, da mesma forma, desenhos disformes e fumaças, muito semelhantes àquilo que era visto e relatado quando se tomava ácido. Já na contracapa, os membros da banda aparecem de corpo inteiro, vestindo colares e calças vermelhas, cercados de figuras da cena *underground*, além de formarem uma colagem, semelhante àquelas que estavam produzindo os artistas da *Pop Art*, mesclando elementos contraculturais com os do *mainstream* – o que é possível identificar ao encontrar as já destacadas flores coloridas ao lado de um super-herói dos quadrinhos. Não à toa os shows passaram a serem compostos cada vez mais de jogos de luzes e a utilizarem uma técnica de dissipar líquidos coloridos, gerando imagens psicodélicas.

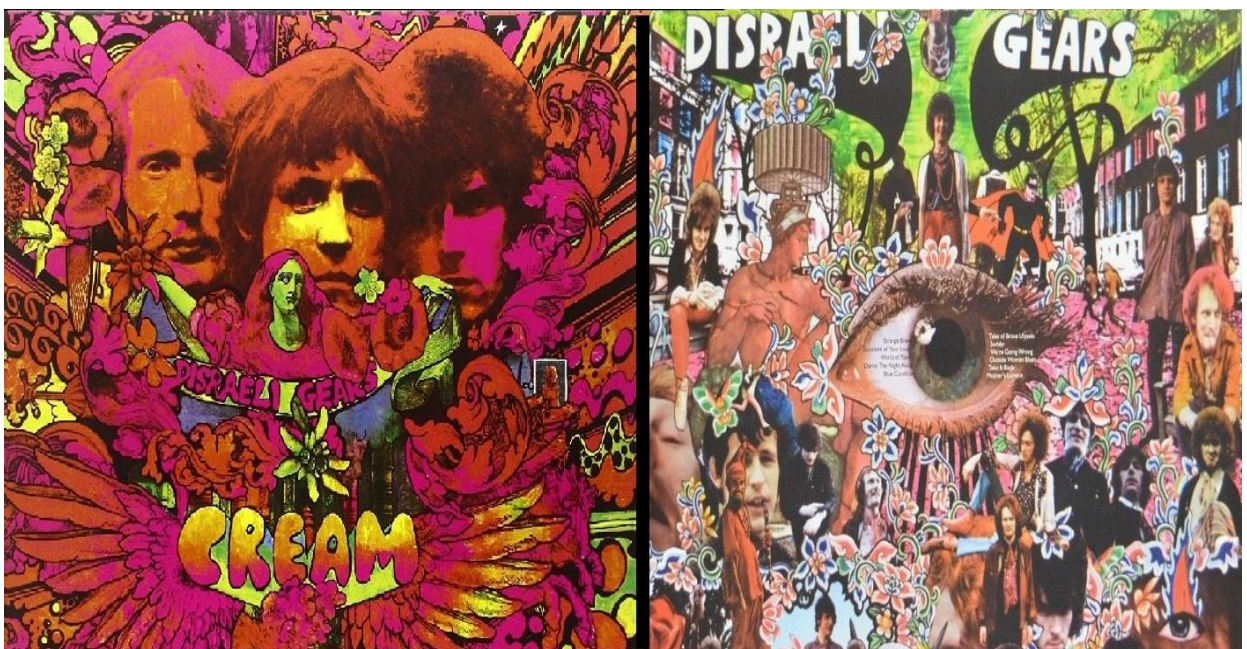


Figura 15: Capa e contracapa do disco *Disraeli Gears*, da banda Cream

A sonoridade do disco é menos experimental do que a do *Piper*, mas não deixa de sê-lo. Na guitarra e na vocalização é que ocorrem as novidades trazidas pela banda. Eric Clapton, em distintas faixas, apresenta um timbre diferente na guitarra, além de distorções e *riffs* que ficaram marcados na história do rock, como o de *Sunshine Of Your Love*, *Lawdy Mama* ou *Strange Brew*. Mas foi Jack Bruce, baixista e responsável pela voz na grande parte das canções, que mais se destacou no quesito inovação musical da banda, cantando ora de forma mais grave ora mais aguda, se aproximando da voz feminina, o que não era visto até então. Ademais, em muitas partes ele parece declamar a letra mais do que cantá-la, e o faz em um tom suave, numa espécie de recital de um mantra, como em *World Of Pain* ou a leitura de um poema, no caso de *Tales Of Brave Ulysses*. Tal fato é extremado em *Mother's Lament*, quando os três integrantes declamam a letra ao som de um infantil piano. Era uma nova maneira de apresentar as composições, nas quais homens cantavam com a voz mais próxima da feminina, com elevações do agudo e a combinação dos três músicos para gerar algo mais suave, e não agressivo, como se esperava de uma figura masculina. Portanto, as performances e as composições iam-se modificando, a visão dura e machista ia cedendo espaço para as experimentações e, desta forma, para a feminilização do rock.

Assim sendo, em relação às composições tendo a psicodelia como inspiração, ressaltamos que, na Grã-Bretanha, ela não se iniciou com as duas bandas citadas e nem elas foram as únicas. Tal fato começou a se destacar, especialmente a partir de 1966, primeiramente com os Beatles e seu álbum *Revolver*, que continha a icônica *Tomorrow Never Knows*, mas também Pretty Things lançaram a canção *£.s.d.*, os Yardbirds a *Happenings Ten Years Time Ago*. No ano seguinte, *Sgt Pepper* é que seria o ápice do elemento psicodélico na música, seguido por outros projetos, como *Axis: Bold as Love*, da Jimi Hendrix Experience, *The Who Sell Out*, produção do The Who, *Their Satanic Majesties Request*, dos Rolling Stones, entre outros. E, segundo Michael Hicks (2000, p.63), há três importantes elementos para se levar em conta ao classificar uma composição como sendo psicodélica, tendo em vista os efeitos da droga lisérgica:

descronização, despersonalização e dinamização. A descronização permite que o uso de drogas se desloque para fora das percepções convencionais de tempo. A despersonalização permite que o usuário se perca e obtenha uma "consciência da unidade indiferenciada". A dinamização, como escreveu [Timothy] Leary, faz com que tudo, do chão às lâmpadas, pareça dobrar, à medida que "formas familiares se

dissolvem em estruturas móveis e dançantes"; os objetos tornam-se líquidos, "pingando, fluindo, com luz branca quente ou eletricidade", à medida que o "sub-rostro e a forma" do mundo ainda estavam "derretidos". Música verdadeiramente psicodélica une esses três efeitos.¹¹³

Outro aspecto deste tipo de composição foram as longas improvisações, em especial na guitarra, mas também ocorria em outros instrumentos, como solos de baixo de John Entwistle e de bateria, de Keith Moon, ambos do The Who, de Ginger Baker, do Cream, seu parceiro de banda, o baixista Jack Bruce, entre outros. Além de instrumentos diversos, como sax, teclado, experimentações e efeitos de estúdio. Por isso, o rock psicodélico era conhecido como “extremamente alto, reverberante e polifônico, com ritmo lento, instável em harmonia e justaposto em forma” (HICKS, 2000, p.73)¹¹⁴. Portanto, abria-se para o novo, valorizava-se o diferente e aquilo que soava estranho para muitos, acrescentava-se elementos que não eram comuns no mundo pop. Com isso, dava-se início ao que chamamos de feminilização do rock, ou seja, uma amplitude sonora e composicional, valorizando diferentes tipos de sons e unindo-se com a vanguarda, incorporando seus aspectos em suas obras.

O conservadorismo até então presente na sociedade sucumbia diante das experimentações e isso ocorria em confluência com os acontecimentos da sociedade pois, ao passo que ela se tornava mais aberta às lutas feministas e disposta a compreender o que surgia de novo e distinto do que se conhecia, os músicos criavam cada vez mais canções distantes da padronização do mercado, e o inverso também ocorria, ou seja, as distintas produções encontravam um público cada vez mais disposto a compreendê-las. Não à toa, é neste período que surgem líderes femininas de bandas que se destacaram na cena *underground*, como o Fairport Convention, com a Sandy Denny, o Jefferson Airplane com Grace Slick e Big Brother and the Holding Company com Janis Joplin, além da posterior Plastic Ono Band, com Yoko Ono e John Lennon. Portanto, as mulheres não estavam apenas ganhando espaço na sociedade bem como no rock, mas também tinham suas lutas compreendidas e suas diferenças respeitadas.

¹¹³ “dechronicization, depersonalization and dynamization. Dechronicization permits the drug use to move outside of conventional perceptions of time. Depersonalization allows the user to lose the self and gain an 'awareness of undifferentiated unity'. Dynamization, as Leary wrote, makes everything from floors to lamps seem to bend, as 'familiar forms dissolve into moving, dancing structures'; objects become liquid, 'dripping, streaming, with white-hot light or electricity', as though the 'substance and form' of the world were 'still molten'. Music that is truly 'psychedelic' mimics these three effects” (No original).

¹¹⁴ “extremely loud, reverberant, contrapuntal Rock, slowed in tempo, unstable in harmony and juxtapositional in form” (No original).

Nas letras das composições, elas também passaram a serem apresentadas de uma outra maneira, não mais como um ser inferior, frágil e submisso, mas sim como donas de suas próprias vidas, com força e vitalidade para enfrentar tanto a luta revolucionária quanto os homens. São também idealizadas dentro dos aspectos contraculturais. Exemplos destes modos de compreender a mulher podem ser vistos em *My Wife*, do The Who, e em *She's A Rainbow*, dos Rolling Stones. A primeira diz:

Minha vida está
Em risco
Assassinado a sangue frio, é o que eu serei
Eu não estive em casa desde sexta-feira à noite e agora minha esposa
Está vindo atrás de mim.¹¹⁵

Em relação à garota fantasiada, presente na composição da banda produtora do disco *Their Satanic Majesties Request*, assim diz:

Ela chega colorindo todo o lugar
Ela penteia seus cabelos
Ela é como um arco-íris
Colorindo o ar.¹¹⁶

Portanto, a psicodelia, aliada aos aspectos de vanguarda, proporcionou uma nova sonoridade e uma maneira distinta de compreender a mulher dentro da sociedade, pois não era mais subjugada – sendo temida por seu marido – e inferiorizada, embora se apresentasse como idealizada. No entanto, além do uso de psicotrópicos, os quais contribuíram para uma mudança na forma de compor músicas e criar trabalhos artísticos, fazendo com que se utilizassem de cores fortes e vibrantes, imagens distorcidas e realidades paralelas em grande parte de suas produções, neste momento houve também uma supervalorização da *Pop art* e de outros elementos da vanguarda, como surrealismo, dadaísmo, arte conceitual, etc. Por sua vez, artistas que estavam

¹¹⁵ “My life's

In jeopardy

Murdered in cold blood is what I'm gonna be

I haven't been home since Friday night and now my wife

Is comin' after me” (No original). Canção presente no disco *Who's Next*, lançado em 1971.

¹¹⁶ “She comes in colors everywhere

She combs her hair

She's like a rainbow

Coming colors in the air” (No original). Canção presente no disco *Their Satanic Majesties Request*, de 1967.

ligados a estes tipos de criações passaram a ter contato com o rock, em especial. Rompia-se, então, com ‘A grande divisão’, nos termos de Andreas Huyssen.

Como tratado anteriormente, grande parte dos roqueiros que circulavam no *underground* londrino tinha vindo das escolas de arte e acabou vivendo o dilema de criar um produto para o mercado capitalista ou confrontá-lo e usufruir de sua liberdade criativa, ficando à margem do *mainstream*. Desta forma, como ressalta Simon Frith (1989, p.39), “o problema para os estudantes das escolas de arte é que seus sonhos de criatividade confrontam tanto uma burocracia antipática como o mercado nos quais a alma do artista é uma mercadoria”¹¹⁷. A maneira que encontraram de não caírem nessa dualidade mercadológica foi se aproximarem dos aspectos vanguardistas, valorizando tanto os trabalhos de artistas plásticos, como Richard Hamilton, Peter Blake, quanto os de músicos, como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, entre outros. Por meio deles, os estudantes puderam confrontar a lógica da padronização capitalista e compor de forma mais livre e autônoma. Com essa nova visão a respeito das criações, os artistas, então,

[...] continuaram a levar a sério a noção de liberdade; acreditar, seguindo Schiller, que apenas a arte poderia transcender as imperfeições sociais e produzir perfeição moral e estética (FRITH, 1989, p.32).¹¹⁸

No que diz respeito ao aspecto artístico, nomes anteriormente destacados e que estavam ligados à *Pop art* fizeram capas de álbuns para bandas de rock ou então as inspiraram. Peter Blake assinou as do *Sgt. Pepper* e de *Sweet Child*, da Pentangle, já Richard Hamilton, a do *White Album*, dos Beatles. Outras bandas que utilizaram deste método artístico em seu visual foram o The Who, que teve seu disco *A Quick One*, com trabalho de Alan Aldridge, o *Tommy* inspirado em uma obra de Mike McInnerney; e os Rolling Stones, fazendo uso da colagem em *Their Satanic Majesties Request*. A banda liderada por Roger Daltrey e Pete Townshend também utilizou os símbolos nacionais britânicos, como o logo da Força Aérea Britânica (*Royal Air Force* – RAF) e a bandeira inglesa para criar objetos de consumo, aproximando-se, novamente da *pop art*, ao fazer colagens e unir objetos não massificados com o universo da produção em massa. Foi o

¹¹⁷ “The problem for art school Students is that their dreams of creativity confront both the unsympathetic bureaucracy and a Market place in which the soul of the artist is a commodity” (No original).

¹¹⁸ “continued to take the notion of freedom seriously; to believe, following Schiller, that only art could transcend social profanity and produce moral and aesthetic perfection” (No original).

que fez Keith Moon ao aparecer nos shows com a camiseta estampando a imagem da RAF, ou Pete Townshend ao criar um terno com a bandeira nacional, a mesma coisa que fez John Entwistle na capa do disco *My Generation* – da mesma forma a banda toda que tirou foto no chão, coberta pela flâmula do Reino Unido.

E não foi somente nas artes imagéticas que a *pop art* e outros aspectos da vanguarda estiveram presentes, mas também nas composições musicais, haja vista a utilização de colagens, sons aleatórios e ruídos em diversas composições¹¹⁹, como ocorreu em diversas produções de Pink Floyd, The Who, Soft Machine, Cream, entre outras bandas do período e que estavam alinhadas com os aspectos da arte pop.

Outro aspecto que contribuiu para romper com a “Grande Divisão” foram as exposições de arte, ocorridas nos novos espaços criados em confluência com o nascimento do *underground* londrino, como o *Africa Centre*, a *Indica* e a *Lisson Gallery*. No primeiro, em 1966, ocorreu o destacado evento denominado *Destruction Art Symposium* (DIAS) que durou três dias e fora organizado pelo fundador do movimento de arte autodestrutiva, Gustav Metzger. Yoko Ono participou com seu filme *Bottoms*, em uma versão de oitenta minutos, com centenas de nádegas à mostra (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.67), e também com *Cut Piece*, que se encaixava na proposta do acontecimento, deixando que o público cortasse sua roupa, enquanto ficava imóvel no palco. A obra (representada pelo vestido a ser destruído) se acabava a cada apresentação – portanto, era a finitude da arte, bem como a demonstração da violência presente no caráter do ser humano que, em uma oportunidade, não deixa de se valer dela. Era esta mazela social, alimentada pelos valores do capitalismo, que Metzger desejava colocar em reflexão em seus trabalhos, deixando isso claro quando afirmou que

A arte autodestrutiva é uma teoria abrangente para a ação no campo das artes plásticas no período pós-guerra. A ação não se limita à teoria da arte e produção de obras de arte. Inclui ação social. A arte autodestrutiva está comprometida com uma posição revolucionária de esquerda na política e com uma luta contra futuras guerras (METZGER Apud MILES, 2010, p.155).¹²⁰

¹¹⁹ No próximo capítulo especificaremos tal feito com as canções dos Beatles.

¹²⁰ “Auto-destructive art is a comprehensive theory for action in the field of the plastic arts in the post-war period. The action is not limited to theory of art and production of art works. It includes social action. Auto-destructive art is committed to a left wing revolutionary position in politics, and to a struggle against future wars” (No original).

Esse pensamento teve respaldo entre os roqueiros da época, dentre eles Pete Townshend, que destruía sua guitarra ao final dos shows, em uma ação de fúria, buscando que seu público refletisse a respeito de seu ato e a sociedade à sua volta, envolvida em guerra e destruição. Outros, em vez de se chocarem com o uso da violência, buscaram apostar na paz, como foi o caso dos Beatles e, também, de Yoko Ono que, posteriormente, desenvolve toda sua carreira tendo como um dos principais motes a defesa da paz mundial. Ocorreu mesmo que, no final daquele ano, quando, diante do sucesso alcançado durante o DIAS, foi convidada por John Dunbar – a quem conhecera durante o evento – a expor na *Indica Gallery*. Nesta ela realizara sua exposição solo, intitulada *Yoko Ono at Indica: Unfinished Paintings and Objects*, expondo, diferentes peças.

Foi nesta exposição que ela conhecera John Lennon, que se encantara com a obra *Ceiling Painting (YES Painting)*. A visita do beatle é um exemplo da intersecção que ocorria entre o mundo da arte vanguardista e o pop, representado pelo rock e seus artistas. As exposições que eram realizadas nos novos espaços encontravam cada vez mais um público interessado em trocar experiências artísticas e a descobrir novos elementos. Ao abrir-se para o desconhecido e o diferente, em uma troca entre experiências e conhecimentos, a ideia de uma sociedade mais igualitária encontrava respaldo nas produções musicais, bem como nas artes plásticas. Tinha início, assim, ao processo de feminilização do rock.

Outro espaço que abrigou exposições foi o *Lisson Gallery*, inaugurado no início de 1967, com trabalhos de Terrence Ibbott, Derek Jarman, Paul Martin, Keith Milow & Paul Riley, jovens artistas advindos da *Slade School of Fine Art*. O novo espaço ficaria marcado pelas exposições contemplando, especialmente o minimalismo, a arte conceitual e outros aspectos vanguardistas. Desta forma, no fim daquele ano, Yoko Ono fora convidada a expor no local durante um mês, tendo como título *Half-A-Wind Show* (Show do meio vento). Sua denominação caracteriza o que os espectadores iriam encontrar nos trabalhos da artista nipo-americana: objetos, tais como cadeira, mesa, cama, quadro, etc., pintados de branco e cortados ao meio. Além de a cor, como já dito, representar a paz, ela também possibilitava ao público usar a imaginação para preencher com as cores que desejasse. No que diz respeito à incompletude dos objetos, ela representava um mundo de indiferenças para com o outro, onde as relações sociais eram realizadas pela metade, haja visto os compromissos produtivos impostos pelo sistema

capitalista. Era, portanto, uma reflexão a respeito da empatia que cada um tinha com seu semelhante, a qual, para Yoko, não estava sendo completa. Ademais, segundo Nell Beram e Carolyn Boriss-Krimsky, tal característica dos trabalhos tinha outro significado, que era a de fazer com que as pessoas

questionassem a importância do uso de seus sentidos – especialmente visão e toque – para navegar pelo mundo quando a memória ou a imaginação puderem simplesmente preencher os espaços em branco, talvez de uma maneira mais interessante (BERAM; BORISS-KRIMSKY, 2013, p.79).¹²¹

Percebe-se, portanto, como a imaginação teve papel fundamental nas produções da artista, a qual buscava fazer com que seu público também participasse de suas obras, tanto empírica quanto mentalmente. Essa união entre artista e público também se fez presente na cena do rock, como no já citado *A technicolor dream* ou no famoso evento de *Woodstock*, onde a interação era nítida, havia uma simbiose de ideias, gostos e desejos. E quando bandas apresentavam algo inesperado ou distinto daquilo que os espectadores estavam acostumados, eles curtiam a nova experiência e se abriam para o novo, sem pré-conceitos. Além disso, pelo relato e pelas imagens destes momentos, percebemos que havia intensa participação de garotas, tanto no palco como na plateia, e elas eram respeitadas e encaradas como parte integrante daquele momento. Elas não estavam mais apartadas da revolução cultural e social que ocorria durante a década de 1960, pelo contrário, eram parte constituinte do que a juventude pensava para si como sociedade.

As novas produções artísticas, desta forma, mostraram que não era difícil e/ou impossível conceber coisas distintas daquilo que se via e vivia, que as diferenças faziam parte da sociedade e era preciso compreendê-las e conviver com elas, pois o novo sempre estará presente na vida das pessoas. Nesse sentido, os trabalhos de Yoko Ono tiveram grande relevância, ao passo que faziam com que o público estivesse sempre exercitando sua imaginação e entrasse em contato com obras distintas daquelas que a padronização mercadológica oferecia. Assim, aos poucos, os roqueiros que circularam pelos espaços dedicados a esta nova maneira de pensar e criar, introduziram-na em suas produções, contrariando o que era convencional e estabelecido pelo *mainstream*. Pela

¹²¹ “would question the value of using their senses - especially sight and touch - to navigate the world when memory or imagination can simply fill in the blanks, maybe in a more interesting way” (No original).

primeira vez na história musical e artística houve uma troca entre o universo vanguardista e o mundo pop, e, ao nosso ver, esse foi o fator-chave para que ocorresse a feminilização do rock, explicitado nos exemplos e análises deste capítulo e que se aprofundará no seguinte, cujo foco das apreciações serão os Beatles.

CAPÍTULO 3 – Yoko Ono e Beatles: o pop e a vanguarda

O *underground* – aqui, em especial, o londrino – teve destacado papel no processo de feminilização do rock, ao possibilitar que músicos e bandas do pop entrassem em contato com artistas da vanguarda, fato que permitiu experimentações sonoras até então inéditas no ambiente do *mainstream*. Ademais, foi em uma exposição da *Indica Gallery* – espaço alternativo, criado para se contrapor às tradicionais galerias de arte – que se deu o efetivo e frutífero encontro entre a vanguarda (Yoko Ono) e o pop/rock (John Lennon). Daí a importante função deste ambiente para o que ocorreria na música, especialmente na segunda metade dos anos 1960.

No início dessa década, o que ficou conhecido como rock – diferente de seu antecessor, o gênero musical rock’n’roll, o qual “formulou o vocabulário definitivo para o entretenimento de adolescentes e que se caracterizava por ser essencialmente dançante e racialmente integrado” (MERHEB, 2018, p.13-14) – fora desenvolvido por “homens brancos portando uma guitarra” (MERHEB, 2018, p.13) e se desvinculou do gênero musical para tornar-se uma forma cultural.¹²² A masculinização estava presente nas roupas utilizadas, como jaqueta de couro, típica dos chamados *Teddy Boys*, botas, ternos (como aqueles com que os Beatles se apresentavam nos anos iniciais de carreira), nas posturas que assumiam nas fotos de divulgação, em que figuravam vestindo os supracitados trajes, óculos escuros e empunhando seus instrumentos de forma rude, demonstrando o vigor másculo, e também nas letras das canções que, em sua maioria, objetificavam a mulher e a colocavam como um ser subserviente ao homem. Há também o fato de que o nome daqueles que se destacaram, tanto no rock’n’roll quanto no início do rock, eram de homens, como Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Fats Domino, Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, Yardbirds, entre outros.

O palco era para eles, e às mulheres cabia apenas a plateia, vislumbrando seus ídolos. Segundo Kathryn Buckingham (2016, p.4), este ato era uma forma de oprimi-las e desacreditá-las, pois não lhes era dado o direito de participarem como protagonistas da cena musical, mas somente como musas, prostitutas ou *groupies*. Além disso, sendo o

¹²² Portanto, o rock é entendido como uma expressão de um grupo social e que possibilitou que cantores e compositores estivessem em notável simbiose com seu tempo. Assim, a “forma cultural” seria um elemento conceitual organizador de padrões culturais. Estes, segundo Raymond Williams, possibilitariam que “certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais, através das quais os desenvolvimentos social e cultural como um todo podem ser mais bem compreendidos”, fossem reconhecidas. WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001, p.58

ambiente do rock um local dominado pelo masculino, elas eram reféns daquilo que eles produziam, cantavam e lançavam, mesmo que tenham existido algumas bandas com mulheres, pois eram submissas aos demais integrantes da banda, além de cantarem um discurso pautado nos ideais masculinos (MARTIN, 1995, p.70). Para Chapple e Garofalo, isso representava a “discriminação e degradação sistemática das mulheres, a recusa de conceder-lhes poderes iguais aos dos homens” na sociedade (1989, p.353). O papel que a indústria da música desempenhou para reforçar e relacionar o rock com o masculino foi significativo, tendo em vista a divulgação da “ideia de que as mulheres são inferiores e impotentes diante da força, vitalidade e energia que o rock exige” (HARTMAN; SCHMID, 2014, p.57).

A posição que ocupavam fez com que muitas comesçassem a questionar a função que estavam exercendo na sociedade, inclusive lutando para terem um espaço digno na cultura do rock (BUCKINGHAM, 2016, p.1). Tal processo, constante e paulatino, possibilitou não somente a aparição de mulheres cantoras, mas também uma feminilização no universo do rock, no qual bandas de homens teriam adotado novas posturas, tanto em relação às letras das canções quanto de suas vestimentas e atitudes artísticas (MILANI, 2018a, p. 57). A força motriz para que ocorresse essa mudança no rock foi o aparecimento de um movimento feminista, o qual teria provocado “algumas poucas mudanças na visão corrente do rock acerca das mulheres” (CHAPPLE e GAROFALO, 1989, p.354).

Além disso, o fortalecimento da contracultura entre jovens fez com que muitos adotassem posturas menos machistas, e quando, na segunda metade da década de 1960, o rock se aproximou cada vez mais da contracultura, a masculinização relacionada se perdia e se tornava sem sentido, diante de uma sociedade que se transformava e se abria ao novo, diferente e rebelde. Como afirma Jerry Rodnitzky (1999, p.59): “Se as feministas queriam alcançar as gerações futuras, a música foi claramente a melhor ferramenta da contracultura”, vista a crescente presença que ela teve na vida dos jovens, especialmente daqueles ligados à contracultura.

Diferentemente da forma com que o rock se apresentava para a juventude, em seus anos iniciais ele não foi tão rebelde e aberto à contracultura, pois reforçava os papéis estereotipados de homens e mulheres. Aqueles deveriam enfatizar a agressividade, força e intensidade, e estas, a tranquilidade, a passividade, a sedução e a domesticidade, segundo Caroline Hartman e Letizia Schmid (2014, p.55). Essa

dualidade entre masculino e feminino pode ser vista também na questão sonora, na utilização de determinados instrumentos em detrimento de outros e nas passagens eletrônicas ou acústicas das canções do rock. A justaposição instrumental do masculino e do feminino teria ocorrido no rock progressivo (prog), segundo Edward Macan (1997). Desta maneira, a alternância de passagens eletrônicas (masculinas) e acústicas (femininas) criara uma dualidade, dado que enquanto a primeira sugere um som dinâmico, tecnológico e futurista, a segunda dá origem a um som meditativo e pastoral (MILANI, 2018a, p.58-59). As passagens eletrônicas que utilizavam elementos mais tecnológicos e modernos foram associadas ao masculino pelo fato de a tecnologia ter sido sempre considerada um domínio masculino, tendo em vista que “as mulheres têm sido socialmente condicionadas a se afastarem dela [tecnologia]” (MACAN, 1997).

No entanto, em nosso entendimento, a dualidade entre masculino e feminino foi superada em um dado momento da história do rock, quando ele se aproximou da vanguarda. Esta proporcionou experimentos sonoros nunca antes presentes no *mainstream* e que rompiam com a divisão simplista das produções musicais, fazendo com que uma gama de sons fosse possível – até mesmo o silêncio fora visto de outra forma, seguindo as ideias de John Cage e seus experimentos. Essa nova maneira de entender a composição pop, detidamente a dos Beatles – grupo que sintetizou os anos 1960 e tudo que o acompanhou no quesito sociocultural, e que também contou com direta participação de Yoko Ono – será o foco do presente capítulo.

Buscando visualizar e compreender o processo de feminilização nas produções dos *FabFour*, vamos destacar, nos próximos tópicos, as diferentes fases composicionais do grupo de Liverpool, como se deu a passagem de uma banda do iê iê iê, interligada aos aspectos da indústria da música, para um período de experimentação e aproximação dos aspectos vanguardistas, destoando do que era composto no mercado musical, até então.

3.1. – De Liverpool para a América: os anos iniciais dos Beatles

Quando ainda se apresentavam como *The Silver Beetles*, no final dos anos 1950, os quatro rapazes do interior da Inglaterra não imaginavam que viveriam a experiência da contracultura e veriam a ascensão do movimento feminista, e que, mais do que isso, participariam diretamente desta mudança sociocultural. A visão que tinham era de uma sociedade bem dividida entre masculino e feminino, na qual essas categorias eram estanques e impermeáveis entre si, como fica explícito na fala de John Lennon ao se

referir à calça boca de sino que Jurgen Vollmer, amigo que tinham feito em Hamburgo, estava usando: “isso seria considerado muita frescura [em Liverpool]”, “[não queremos] parecer afeminados ou coisa que o valha”, pois tinham um auditório “cheios de caras”, e tocavam “rock com roupas de couro, e as baladas de Paul atraíam garotas cada vez mais” (DAVIES apud LENNON, 1968, p. 114). Lennon reafirmava o caráter másculo exigido para se executar o rock’n’roll e a forma como as mulheres eram vistas: como objetos a serem conquistados e tidas apenas como fãs. O fato de destacar as “baladas de Paul” também reforça como as composições da banda eram direcionadas para um público específico, padronizadas para atender às expectativas do mercado musical, ou seja, eles não exerciam a profissão autonomamente, dado que havia as exigências de uma indústria da música por trás do que produziam, assim como suas próprias experiências sociais e culturais.

Ademais, a banda estava inserida no sistema *Tin Pan Alley* – nome dado ao conjunto de editoras musicais situadas em Nova York que tinha como objetivo contratar compositores profissionais para criarem músicas e canções que seriam vendidas para cantores e bandas, cujo auge foi no final do século XIX e no começo do seguinte, em consequência do *boom* econômico do pós-Guerra, bem como da falta de formas de se divulgar as produções sonoras, tendo em vista que não havia o rádio e nem a televisão. Com isso, as editoras se utilizaram da compra e venda de partituras/composições para a geração de lucro e a autopromoção. Segundo Scheurer (2008, p.90), “os compositores [...] trabalhavam o dia todo em pequenos cubículos tentando produzir canções de sucesso para produtores musicais empreendedores e novos talentos ansiosos por encontrar um nicho em um mercado musical em constante mudança”.¹²³ Desta maneira, John Sheperd (2016, p.2) afirma que o *Tin Pan Alley* teria dado início à indústria da música pop como a conhecemos até hoje, criando uma ideologia mercadológica nos mercados consumidores que se formavam com o desenvolvimento econômico.¹²⁴

O primeiro disco que os Beatles lançaram, em março de 1963, denominado *Please Please Me*, apresentava, em seu interior, imagens dos integrantes vestindo ternos, se apresentando no *Cavern Club*, gravando no *Abbey Road Studios* e outros locais externos, mas sempre com a mesma vestimenta masculina e, em muitas delas,

¹²³ Songwriters here and more particularly across the street at Aldon Music worked all day in small cubicles trying to produce hit tunes for enterprising record producers and eager new talent who were trying to find a niche in an ever changing music Market (No original).

¹²⁴ Para mais informações a respeito do Tin Pan Alley, ver: Timothy E. Scheurer. “The beatles, the Brill building, and the persistence of Tin Pan Alley in the age of rock”; John Shepherd. “Tin Pan Alley”.

empunhando seus instrumentos. No quesito musical, das 14 canções presentes no disco, apenas 8 eram composições próprias, sendo elas: *I saw her standing there*; *Misery*; *Ask me why*; *Please please me*; *Love me do*; *P.S. I love you*; *Do you want to know a secret*; *There's a place*, além dos singles *From me to you*; *She loves you* e *I Want to hold your hand*. Todas elas apresentavam a temática do amor, por meio da qual o homem canta a ausência da amada ou a felicidade por tê-la ao seu lado, além de destacar brigas conjugais nas quais a mulher sempre se submete ao seu preterido. Neste sentido podemos destacar as letras de *I saw her standing there*, *Misery* e *She loves you*. A primeira, com ritmo dançante em compasso quaternário 4/4, sincopado, usual no Rock and Roll, palmas acompanhando – característico das composições dos anos 1950, como a *Let's Twist Again*, de Chubby Checker e muitas outras – e guitarra sobressaindo ao som, com timbre semelhante ao do *rhythm and blues* dos anos 1950, diz o seguinte:

Bem, ela olhou para mim, e eu, eu pude entender
Que não tardaria muito para eu me apaixonar por ela
Ela não dançaria com outro (whooh)
Quando a vi parada lá

Bem, meu coração explodiu
Quando eu cruzei aquele salão
E segurei a mão dela na minha

Whoah, nós dançamos a noite toda
E nos abraçamos forte
E logo eu me apaixonei por ela
Agora eu nunca vou dançar com outra.¹²⁵

Escrita por Paul para sua namorada Iris Caldwell (GOMES; PASTA, 2004, p.15), a letra destaca a emoção de vê-la no salão e, pelo fato de ela ter apenas dezessete

¹²⁵ Well she looked at me, and I, I could see
That before too long I'd fall in love with her
She wouldn't dance with another (whooh)
When I saw her standin' there

Well, my heart went boom
When I crossed that room
And I held her hand in mine

Whoah, we danced through the night
And we held each other tight
And before too long I fell in love with her
Now I'll never dance with another (whooh)
Since I saw her standing there.

anos¹²⁶, ou seja, ser menor de idade e “pura”, ele não poderia querer outra garota, além de expressar a felicidade de poder dançar com ela e, mais que isso, segurar sua mão. É uma canção que tematiza o amor adolescente, através de um rapaz se apaixona pela senhorita e se felicita por ser correspondido em seu galanteio. Porém, é claro que há uma objetificação da mulher e uma diminuição do seu ser, reduzido a artefato de felicidade masculina, sem ser destacado por suas características, vontades e particularidades, pois estas eram dependentes das de seu parceiro.

No que diz respeito a *Misery* – uma balada, em compasso quaternário, 4/4 –, destaca-se a diferença em sua sonoridade, ao ser mais lenta e bem menos dançante do que a anteriormente discutida. Seu predomínio instrumental é a guitarra e a forma de cantar se assemelha à de Roy Orbison – muito benquisto pelos membros da banda. Como seu título sugere, a temática é a angústia de um jovem que sofre após ser deixado por sua garota, com isso, sua conclusão é a de que será um miserável, abandonado e sem seu amor (GOMES; PASTA, 2004, p.17), como fica claro nos versos: “Mande ela de volta/Porque todo mundo pode ver/Sem ela eu estou na miséria”¹²⁷. Embora o homem sofra, ele o faz por amor e pelo fato de idealizar sua amada, culpando-a por sua amargura (“Ela não consegue ver que ela sempre será a única, simplesmente a única”¹²⁸). A ela não é dada voz na canção, e com isso não se sabem os porquês de seu abandono, o que aconteceu para ocasionar o rompimento amoroso, pois apenas temos a visão do homem, de seus sofrimentos, sentimentos e idealizações.

She loves you retoma o ritmo dançante – em compasso quaternário, 4/4, como as anteriores, embora mais sincopada e acelerada –, com predominância da bateria com *riffs* de guitarra bem marcantes, próximos do *rock’n’roll*. Sua letra deu origem ao que ficaria mundialmente conhecido como o *iê iê iê*, ao ser cantado: *She loves you/Yeah, yeah, yeah, yeah*, dando início à beatlemania. Assim, com uma estrutura musical já estabelecida no mercado, voltada muito mais para jovens dançarem do que para ouvirem, de fato, ela arrancou gritos estrondosos de garotas que faziam exatamente o que se esperava que fizessem: admirassem seus ídolos masculinos, enquanto assumiam papel de fã, apaixonadas por famosos garotos. Em relação à sua letra, ela não foge da

¹²⁶ She was just seventeen

You know what I mean.

¹²⁷ Send her back to me/'Cause everyone can see/Without her I will be in misery.

¹²⁸ Can't she see she'll always be the only one, only one.

temática apresentada pelas anteriores: o amor. Porém, diferente do que veríamos na segunda metade dos anos 1960, com a ascensão da contracultura, não era um amor libertador e revolucionário, pelo contrário, se apresentava como algo obsessivo, com status de posse de um sobre o outro e, portanto, de domínio (do homem em relação à mulher) e submissão. Nesta canção, estes aspectos se apresentam em sua inteireza, como fica explícito em sua letra:

[refrão]

Você pensa que perdeu o seu amor
Bem, mas eu a vi ontem
É em você que ela está pensando
E ela me disse o que falar

Ela disse que te ama
E você sabe que isso não pode ser ruim
Sim, ela te ama
E você sabe que deveria estar contente

Ela disse que você a magoou muito
Ela quase perdeu a cabeça
Mas agora ela diz que sabe
Que você não tinha a intenção

Agora é com você
Acho que seria justo
O orgulho pode te ferir também
Peça desculpas a ela

Por que ela te ama
E você sabe que isso não pode ser ruim
Ela te ama
E você sabe que deveria estar contente

Ela te ama
Sim, sim, sim
Ela te ama
Sim, sim, sim

Com um amor assim, você sabe que deveria estar grato
Com um amor assim, você sabe que deveria estar grato
Com um amor assim, você sabe que deveria estar grato.¹²⁹

¹²⁹ You think you've lost your love
Well, I saw her yesterday
It's you she's thinking of
And she told me what to say

She says she loves you
And you know that can't be bad
Yes, she loves you

Seus versos retratam uma mulher compreensiva diante das mágoas que seu companheiro lhe causou, além de passiva em relação aos erros dele, visto ‘ele não ter intenção’, ou seja, ela o perdoa e ainda o destitui de qualquer culpa pelo desentendimento do casal (MILANI, 2018a, p.70). Se o garoto da canção a magoou, ‘não foi sua intenção’, e ele deveria estar contente e grato por ter alguém que o ama “assim”. A última afirmação deixa em aberto o que seria “um amor assim”, eivando o advérbio de diversas possibilidades de interpretação, mas levando-se em consideração a época e o histórico de composições da banda, pode-se aferir que diz respeito ao amor submisso, disposto a perdoar qualquer erro, mágoa, etc. em nome da felicidade do outro. Apesar de apresentar uma espécie de conselho (“O orgulho pode te ferir também/Peça desculpas a ela”), por ser cantada em terceira pessoa, como se se tratasse de um amigo de um rapaz que havia rompido o relacionamento encontrando com a garota e transmitindo sua mensagem a ele (que ela a ama e perdoa seu homem), fica claro quem está sujeito a quem na relação.

O segundo disco da banda não foi muito diferente, em termos de repertório, do primeiro. Intitulado *With The Beatles*, lançado em novembro de 1963, ele continha 14 canções, das quais 8 eram composições próprias, como seu anterior, mas com a novidade de ter uma de George Harrison. Novamente, as temáticas não fogem do amor

And you know you should be glad

She said you hurt her so
She almost lost her mind
But now she says she knows
You're not the hurting kind

You know it's up to you
I think it's only fair
Pride can hurt you too
Apologize to her

Because she loves you
And you know that can't be bad
She loves you
And you know you should be glad

She loves you
Yeah, yeah, yeah
She loves you
Yeah, yeah, yeah

With a love like that you know you should be glad
With a love like that you know you should be glad
With a love like that you know you should be glad.

adolescente, banal e possessivo, bem como a forma musical utilizada em todo disco não vai além da fórmula usual do *hit parade*, isto é, a forma ABA', com refrão e instrumentação básica da música pop do período. As fotos internas do disco são dos membros do grupo vestindo ternos ou camisetas, gravatas e suas botas, que ficariam muito famosas e requisitadas pelos fãs. A imagem máscula da banda estava mantida e reforçada, não apenas graficamente, mas também pelas canções, que tematizavam o amor do rapaz pela garota, objetificando-a em detrimento de seus sentimentos. É o que ocorre em sete delas: *It won't be long*; *All I've got to do*; *All my love*; *Don't bother me*; *Little Child*; *I wanna be your man* e *Not a second time*.

A primeira é uma continuação do iê iê iê do primeiro disco, utilizando a fórmula básica do *rock'n'roll*, em compasso quaternário, forma ABA', refrão repetitivo, com a bateria e a guitarra sobressaindo em um ritmo dançante. Em sua letra, o autor diz que não vai demorar até que ele tenha sua garota de volta após ela o deixar:

Desde que você me deixou, eu me sinto tão só
Mas agora você está vindo, vindo para casa
Eu serei legal como sei que deveria ser
Você está vindo para casa, está vindo para casa

E então seremos felizes todo os dias, eu tenho certeza
Agora eu sei que você nunca mais vai me deixar.¹³⁰

Somente após perder sua amada é que ele diz que será “legal como *deveria* ser” e sabe que ela “nunca mais” vai deixá-lo após retornar para casa. O que podemos extrair das passagens da letra é que a garota perdoou seu namorado após ele não se comportar bem e chantageá-la emocionalmente, dizendo que está sofrendo e chorando todos os dias¹³¹ por conta de sua ausência. Suscetível às pressões, ela retoma o relacionamento, para não mais deixá-lo.

Em relação a *All I've got to do*, cuja forma musical e instrumentação não diferem das anteriores, no tocante à temática temos que a dependência feminina em relação ao masculino fica mais explícita ao afirmar que,

¹³⁰ Since you left me, I'm so alone
Now you're coming, you're coming on home.
I'll be good like I know I should
You're coming home, you're coming home
So every day we'll be happy I know
Now I know that you won't leave me no more.

¹³¹ Every night the tears come down from my eyes
Every day I've done nothing but cry.

Sempre que eu te quiser por perto
Tudo que tenho que fazer
É te ligar
E você virá correndo para casa
Sim, é tudo que eu tenho que fazer

E quando eu, eu quiser te beijar
Tudo que tenho que fazer
É sussurrar em seu ouvido
As palavras que você quer ouvir
E eu estarei te beijando

As estrofes repetem-se duas vezes, entremeadas por outra que diz que o mesmo serve para a garota, pois ele estará lá, sempre que ela o quiser. No entanto, o reforço parece estar nos desejos do homem: o que *ele* quer e deseja em relação à garota. Ademais, além de sua letra banal e conservadora, a música segue a mesma fórmula das anteriores, na forma ABA', predominância da bateria e da guitarra, mas com um andamento mais lento do que sua anterior. Segundo Elaine A. Gomes e Leda Pasta (2004, p.51), John Lennon, ao compor a canção, teria se inspirado no cantor de *Ryhtm & Blues*, Smokey Robinson, dos Miracles, que se destacou por composições românticas, como “*Cruisin*” – um dos expoentes de sua lavra. Desta maneira, reforçava-se o fato de os garotos de Liverpool ainda se inspirarem nas produções das décadas de 1950 quando compunham suas primeiras criações. Tratava-se ainda de uma geração de jovens que se encontrava na transição dos anos 1950 para os 1960, do *boom* econômico no pós-guerra à crítica feita ao capitalismo, do machismo herdado das gerações passadas ao fortalecimento do movimento feminista. Enfim, eles ainda estavam muito ligados ao passado, às próprias referências e ao que o mercado oferecia ao seu público consumidor.

Outro trabalho de Lennon para o disco é *Not a second time*, com a novidade de um solo de piano dentro das músicas dos Beatles, e predomínio da bateria em andamento acelerado. Segundo o próprio autor, ele buscava algo que se assemelhasse a Smokey Robinson (assim como *All I've got to do*) e não se preocupava com a complexidade musical dela, que era, inclusive, bem simples, com “apenas alguns acordes, como qualquer outra música” (ANTHOLOGY, 2013, p.96). Sua letra também não foge do que era usual no universo pop daquele período, ou seja, o amor como norte composicional. A garota feriu os sentimentos do rapaz, fê-lo chorar e veio pedir desculpas, mas ele afirma que não quer mais, o perdão não será dado, não terá uma segunda chance (*Not a second time*). Embora a temática não fuja do convencional,

surpreende o fato de ser ele o ferido e não o contrário, além de não idolatrar sua amada, como de costume. Pelo contrário, ela é dispensada após supostamente cometer deslizes dentro do relacionamento que magoaram seu companheiro. Porém, não podemos esquecer que em muitas composições a mulher está sempre disposta a perdoar os erros de seu parceiro e continuar com a relação amorosa, ressaltando uma característica bondosa e compreensiva do feminino, o que não é visto na figura masculina.

Seguindo no ritmo balada romântica, há a composição de Paul McCartney, *All my lovin'*, que foi feita em homenagem a sua namorada, Jane Asher (GOMES; PASTA, 2004, p.53). Ela trata de um rapaz que foi viajar e se declara à sua amada, dizendo que enviará todo seu amor a ela, escreverá diariamente e reforça que será fiel durante o tempo que não estiver com ela. Embora seja uma jura de amor do jovem, sem objetificar a moça, é seu sentimento que está em questão, a ela cabe apenas receber os galanteios e aceitá-los. Porém, vale ressaltar que essa é uma das canções que menos subestimam a mulher, colocando o homem enquanto ser que sofre, chora e é fiel, características não comuns em uma sociedade pautada pelo machismo. No que diz respeito à sua música, podemos afirmar que ela não traz nenhuma inovação sonora que a diferencie das anteriores, seu ritmo é dançante, com predomínio da guitarra com função semelhante ao do *rock'n'roll* e da bateria marcando um andamento acelerado.

A primeira contribuição de George Harrison para a banda foi *Don't bother me*, que se aproximava do *Rhythm and Blues*, com pequenos solos de guitarra e em meio à marcação do tempo acelerado mantido pela bateria e o contrabaixo. O beatle diz que estava de cama, passando mal durante uma viagem da banda para *Bournemouth*, na Inglaterra, e aproveitou o ensejo para compor algo e testar se saberia fazê-lo também, já que esta função ficava apenas a cargo de John Lennon e Paul McCartney (ANTHOLOGY, 2013, p.96). A situação desagradável que estava vivendo, trancado em um quarto de hotel, foi transformada em uma canção de amor, em que a garota deixa o companheiro e ele se sente muito mal com isso, dizendo:

Desde que ela se foi
Eu não quero
Conversar com ninguém
Não é a mesma coisa
Mas a culpa é minha
É tão óbvio

Então vá embora e me deixe sozinho

O eu lírico faz uma espécie de *mea culpa*, entendendo que sua amada se foi, deixando-o arrasado, mas admitindo que a responsabilidade pela situação é sua, como fica explícito na letra. Este é outro exemplo de canção que retira da mulher a culpa pelo término do relacionamento ou de seu mau andamento, uma exceção à regra das produções da época. Embora trate do amor, não o faz de forma convencional, pelo menos em sua letra, visto que a música é tradicional, ou seja, não foge em nada da fórmula padrão do universo pop da época.

A cota de Ringo no disco ficou por conta de *Little Child* – feita por Lennon e McCartney para que o baterista cantasse, por isso se aproxima do folk inglês –, um gênero que Starr estava mais acostumado a interpretar – com gaita e solo de bateria, as quais davam um colorido tradicional de *folk music* para a faixa. Reforçando essa semelhança, Elaine A. Gomes e Leda Pasta (2004, p.57) afirma que “a melodia de um verso foi copiada de uma balada de Elton Hayes”, cantor dos anos 1950 e que se destacou no referido gênero musical. Sua letra é banal, e o eu lírico apenas se questiona por que a garota não dança com ele, já que está triste e solitário, o que seria revertido pela dança com ela. Novamente, a mulher é posta como o remédio para os problemas do homem: se ele está triste, é ela quem pode fazê-lo feliz; se está solitário, uma garota é quem serve de companhia; caso tenha problemas, a figura feminina é quem pode saná-los, etc. Esta é mais uma maneira de objetificá-la e de colocá-la à mercê dos sentimentos alheios.

A última canção a ser aqui destacada é *I wanna be your man*, fora composta em conjunto por Lennon e McCartney para que a banda Rolling Stones gravasse. Os membros dos dois conjuntos ingleses se reuniram em um clube, em Richmond, nos EUA, onde os Stones se apresentaram. George Harrison lembra que ao ouvir a banda percebeu que estavam tocando *R&B* e que o “som deles era mais parecido com o que [faziam] antes de aposentar [as] roupas de couro e tentar gravar discos e aparecer na

¹³² Since she's been gone
I want no one
To talk to me
It's not the same
But I'm to blame
It's plain to see

So go away and leave me alone
Don't bother me.

TV” (ANTHOLOGY, 2013, p.101). Depois disso, eles acabaram ficando amigos, convivendo mais, ao ponto de Mick Jagger ter a liberdade de perguntar aos dois principais compositores dos Beatles se havia alguma para ele, pois estavam precisando de mais uma canção para o disco que iriam lançar pela Decca. O que eles tinham era aquela feita para Ringo cantar nos shows, denominada *I wanna be your man*, composta no estilo de Bo Diddley (ANTHOLOGY, 2013, p.101). A doação foi aceita e os Stones a gravaram no segundo compacto da banda e os Beatles a lançaram no disco *With The Beatles* (GOMES; PASTA, 2004, p.61).

Tanto sua forma musical quanto sua letra se utilizam dos mesmos padrões musicais do que era composto na época, especialmente no rock and roll do início dos anos 1960. E segundo Elaine A. Gomes e Leda Pasta (2004, p.61), seus autores teriam achado a composição tão simples que se recusaram a cantá-la, deixando tal tarefa a cargo de Ringo Starr. Seu ritmo é sincopado e seu andamento é acelerado, denotando a força e a jovialidade masculina, com a bateria predominando e um pequeno solo de guitarra feito por Harrison, seguindo o padrão do *rock'n'roll* da década anterior. No que diz respeito à sua letra, ela é repetitiva com as únicas frases “Eu quero ser seu homem/Eu quero ser seu amante”¹³³, recorrente tanto nas estrofes quanto no refrão. As únicas partes que se diferenciam de tal frase são: “Amo você como nenhum outro” e “Diga-me que me ama, amor/Deixe-me entender”.¹³⁴

Em seguida fora lançada a trilha sonora do filme *A Hard Day's Night*, em julho de 1964, em um disco homônimo da banda. Este foi o primeiro em que as treze canções eram composição de Lennon e McCartney e todas elas têm o amor como norte temático. Embora a parte musical tenha se modificado um pouco, apresentando algumas novidades e experimentos com instrumentos, a parte das letras não sofreram alterações, inclusive com uma que apresenta um dos piores trechos das criações beatle em relação às mulheres.

A faixa de abertura, que tem o título homônimo ao do LP, inicia-se com o que pode ser tido como a primeira experimentação musical dos Beatles, ou seja, um acorde dissonante: cada beatle toca um acorde diferente. Para isso, foi preciso que George Harrison tocasse em sua guitarra um acorde de Fá maior com nona (F/9), enquanto, simultaneamente, John Lennon tocava um Ré maior com quarta (D4) e Paul McCartney

¹³³ I wanna be your lover/I wanna be your man.

¹³⁴ Love you like no other baby e Tell me that you love me baby/Let me understand.

a nota Ré em seu baixo. Ao se juntarem, tais sons díspares criaram uma grande dissonância, haja visto que o acorde não se definia, não era possível identificar se ele estava em Fá, em Ré, ou se era de tônica ou não. Tudo isso causava um certo estranhamento ao ouvinte acostumado às músicas pop da banda, que traziam apaziguamento sonoro e não incômodo, como o foi o de *A hard day's night*. No entanto, logo após o choque inicial, a música volta aos seus clichês usuais, em sua forma ABA', com harmonia e instrumentação tradicionais, mostrando o quanto ainda estavam ligados ao *modus operandi* do *show business*. Sua letra, bem como seu título, foi derivada de uma frase dita por Ringo, estafado pela correria do *show business* e com pouco tempo para descanso. Porém, a situação exaustiva foi transformada em uma espécie de desabafo, no qual o eu lírico afirma que trabalhou pesadamente e agora deveria dormir tranquilamente. Mas esta situação é justificada pelo fato de ele trabalhar por ela, para comprar coisas que a agradem, e isso vale a pena ao ouvir que ela lhe dará tudo, certamente como forma de retribuição, o que fica explícito nas estrofes:

Mas quando eu chego em casa
Eu vejo que as coisas que você faz
Você me faz sentir tão bem
[...]
Quando estou em casa
Tudo parece uma maravilha
Quando estou em casa
Sentindo você me abraçar forte.¹³⁵

Fica claro que o homem é o provedor da casa e a mulher apenas cuida do lar, fazendo os serviços domésticos para que seu companheiro encontre tudo em ordem quando chegar em casa. Esta é uma visão retrógrada se pensarmos em nossos dias (século XXI), mas tal machismo ainda se fazia presente na sociedade do início dos anos 1960 e levaria mais alguns anos para que as coisas comesçassem a se modificar no que diz respeito a esse assunto. Ademais, além de colocá-la como sendo sustentada por seu companheiro, a canção refere-se a um aspecto consumista, atribuído, em especial, à

¹³⁵ But when I get home to you
I find the things that you do
You make me feel alright
[...]
When I'm home
Everything seems to be right
When I'm home
Feeling you holding me tight.

mulheres, como se elas se satisfizessem apenas com galanteios em forma de presentes, suprimindo, assim, a falta de liberdade que encontram na sociedade para trabalharem e proverem do próprio sustento. Esta é uma ideia incrustada na época em que os rapazes de Liverpool compunham, pois vivia-se o *boom* econômico do pós-Guerra e o consumismo estava em seu ápice, com forte apelo em relação aos aparelhos eletrodomésticos, roupas, joias e sapatos – destinados às moças, em especial – e também aos carros – que eram produtos para o público masculino. Portanto, uma canção com esse teor consumista, naquele período, não era uma exceção à regra.

Neste mesmo sentido, há no mesmo disco a canção *Can't buy me love*, inspirada no blues, porém, com um andamento acelerado e solo de guitarra, com frases (do solo de guitarra) inspiradas no *rock'n'roll*, o discurso do eu lírico é que ele ficará satisfeito se ela disser que não precisa de anéis de brilhante, mas sim daquilo que o dinheiro não pode adquirir (GOMES; PASTA, 2004, p.95). O rapaz também diz que não se importa muito com dinheiro, pois ele não pode lhe comprar o amor, e isso é o que lhe importa de verdade. Podemos então aferir a caracterização pré-conceitual de que o homem é desapegado das mercadorias do capitalismo, em contrapartida a mulher quer objetos – caros, de preferência, como um anel de diamante – para se envolver com alguém. Ela não seria movida por sentimentos amorosos, mas sim pelo poder aquisitivo de seu companheiro.

As canções *If I fell, I'm Happy just to dance With you, Any time at all, I'll cry instead* e *When I get home* também trazem a temática do amor do garoto pela moça inacessível ou a dor dele após ela o abandonar. Todas colocando os sentimentos dele em detrimento dos da garota, além de insinuar que a mulher é má e faz o rapaz sofrer, abandonando-o, mesmo ele fazendo tudo por ela. No que diz respeito à música, são ainda ligadas ao *rock'n'roll* e apresentam menos mudanças sonoras em relação às lançadas anteriormente. Elas são dançantes, com predomínio da bateria, baixo e guitarra, com sonoridade semelhante ao que era ouvido entre os roqueiros dos anos 1950. Apenas *If I fell* é mais lenta e sentimental, indo ao encontro da sua letra, na qual o eu lírico pede à sua amada que lhe seja sincera e lhe corresponda amorosamente, pois já sofreu com um outro amor e não quer ter esse sofrimento novamente.

O destaque do disco *A hard day's night*, que nos diz mais respeito ao tema da pesquisa é a canção *You can't do that* composta por John Lennon, que faz a voz principal, com os demais membros fazendo a segunda voz em alguns trechos. A faixa é

gravada com a instrumentação básica do pop da época, com baixo, bateria e guitarra, na forma padrão do *hit*, com harmonia convencional e voltada para a dança, não para a escuta em si, demonstrando a falta de autonomia da música. Seu autor diz que a compôs tentando imitar Wilson Pickett, cantor negro do soul do começo dos anos 1960 (GOMES; PASTA, 2004, p.105). Sua letra é agressiva, possessiva e controladora em relação ao namoro, afirmando:

Eu tenho algo a dizer que pode lhe causar dor
Se eu pegá-la falando com aquele garoto novamente
Eu vou decepcioná-la
E deixá-la chateada
Pois eu já lhe disse
Você não pode fazer isso

Bem, é a segunda vez
Que peguei você falando com ele
Devo lhe dizer mais uma vez que acho isso um pecado?
Eu vou decepcioná-la (decepcioná-la)
E deixá-la chateada (decepcioná-la e deixá-la chateada)
Pois eu já lhe disse
Você não pode fazer isso

[...]

Todo mundo está verde de inveja
Pois sou eu quem ganhou o seu amor
Mas se eles tivessem visto
Você falando assim
Eles ririam na minha cara

Então, por favor me escute, se você quer continuar sendo minha
Não posso evitar meus sentimentos, vou perder a cabeça
Eu vou decepcioná-la (decepcioná-la)
E deixá-la chateada (decepcioná-la e deixá-la no chão)
Pois eu já lhe disse
Você não pode fazer isso.¹³⁶

¹³⁶ I got something to say that might cause you pain
If I catch you talking to that boy again
I'm gonna let you down
And leave you flat
Because I told you before
Oh, you can't do that

Well, Its the second time
I've caught you talking to him
Do I have to tell you one more time I think its a sin
I think I'll let you down (let you down)
And leave you flat (gonna let you down and leave you flat)
Because I told you before
Oh, you can't do that

Ela está cheia de clichês machistas, como, por exemplo, a forma com que o eu lírico controla com quem a garota pode ou não conversar, depois se revolta quando ela não o obedece e a ameaça; a maneira com que ele se porta diante dos amigos, ficando preocupado com o que irão pensar vendo “sua” garota conversando com outro rapaz, além do jeito possessivo com que ele se refere (“se você quer continuar sendo minha”) e justifica os seus possíveis atos agressivos (“Não posso evitar meus sentimentos, vou perder a cabeça... decepcioná-la e deixá-la no chão”). E termina quase ordenando-lhe “Você não pode fazer isso” (you can't do that), imperativo que, inclusive, dá nome à canção. São estereótipos que reforçam a imagem máscula da banda, buscando alcançar o público feminino com seus aspectos físicos e o masculino com letras, músicas e atitudes que pudessem fazer com que os rapazes se identificassem com eles, os garotos de Liverpool.

Quando estavam produzindo o disco *A hard day's night*, os Beatles tiveram um encontro com Bob Dylan¹³⁷ que, além de lhes apresentar a maconha e inseri-los no universo das drogas, mostrou novas possibilidades de composição e diferentes sonoridades que poderiam ser alcançadas, especialmente com a utilização do estúdio. Neste momento, o que se conhecia por *rock'n'roll*, um gênero ligado à dança, ao divertimento jovem, deu espaço ao *rock*, não mais um gênero musical, mas sim uma forma cultural nos moldes de Raymond Williams.¹³⁸ Assim, apesar de ainda contar com

[...]

Everybody's green
Cause I'm the one who won your love
But if they'd seen
You talking that way
They'd laugh in my face

So please listen to me if you want to stay mine
I can't help my feelings, I'll go out of my mind
I'm gonna let you down (let you down)
And leave you flat (gonna let you down and leave you flat)
Because I told you before
Oh, you can't do that.

¹³⁷ Para mais detalhes a respeito deste encontro e do impacto dele para a música mundial, ver: MERHEB, Rodrigo. *O Fantasma da Eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno*. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Kelps, 2018.

¹³⁸ Sobre a passagem do rock'n'roll para o rock ver: FENERICK, José A. *Introdução*. In: FENERICK, José A. (org.). *Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021, p.13-18; MERHEB, Rodrigo. *O Fantasma da Eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno*. In: SOUSA, Rainer G. (org.). *Nas Trilhas do Rock: experimentalismo e mercado musical*.

composições semelhantes ao que haviam produzido anteriormente e com a forma a que estavam acostumados, os Beatles começaram a experimentar musicalmente, a fazer algo que não estavam habituados. Neste sentido, três canções do referido trabalho, apesar de apresentarem a temática do amor, são musicalmente diferentes das demais. São elas: *I should have know better*, *Things We said* e *I'll be back*.

A primeira, demonstrando a forte influência de Bob Dylan na banda, em especial nas ideias de John Lennon, traz este tocando gaita em diversas partes da canção, inclusive na abertura dela. Fato que para o rock era ainda pouco usual, visto ser um instrumento mais utilizado no folk, especialmente pelo referido cantor e compositor norte-americano. Paulatinamente, os Beatles iam modificando suas canções e abriam espaço para uma forma distinta de se pensar a composição, fato que será de grande relevância para o processo de feminilização do rock que se iniciou na segunda metade dos anos 1960 com o auge da contracultura e, especialmente, a participação de Yoko Ono.

Outra composição, de autoria de Paul, que traz novidades sonoras para a banda é *Things We said today*, tendo em vista suas alternâncias tonais. Segundo Jonathan Gloud,

As estrofes são em lá menor e cantadas na segunda pessoa, com letra projetando para o futuro [...] (Você diz que me amará, se eu tiver de partir). A resolução é em lá maior e cantada na segunda pessoa, com a letra no tempo presente, proclamando que “o amor está aqui para ficar”. As duas seções se alternam de maneira fluida e as transições são marcadas apenas pela mudança na harmonia e por um par de floreios ásperos de violão.

Ela não se limitava aos padrões musicais, e a forma de Paul cantá-la era menos agressiva do que se acostumou a ser visto entre os roqueiros, dado que o intérprete mantinha sua voz comedida, mas sem ser melodiosa em excesso como nas canções amorosas. A letra diz respeito ao amor, à promessa entre um casal apaixonado no presente e a suas projeções futuras, o que é uma inovação também, pois até então os pronomes “eu” e “meu” eram usados para compor, a utilização do “nosso”, compartilhando os sentimentos e as atitudes com a garota, não era algo usual. Embora haja passagens em que ele se sobressai, o fato de inseri-la, mesmo que minimamente, é algo raro para as composições daquele período.

I'll be back, assim como as últimas canções aqui destacadas, se afasta das composições dos primeiros discos dos Beatles. Ela inicia-se com dois violões e mantém um aspecto acústico, com destaque para a voz mais melodioso de John Lennon acompanhada dos acordes violonísticos. Seu andamento é bem menos acelerado se comparado às canções anteriores do referido beatle. Segundo Jonathan Gould (2010, p.289), “cada verso das três estrofes encena um retorno fugidio àquele momento claro de lá maior, um esquema harmônico que, junto ao título e à letra, concede à música um molde profundamente nostálgico”. Sua letra acompanha os experimentos musicais e traz um aspecto pouco explorado até então, qual seja, o perdão, a compreensão, a resiliência masculina diante dos atos femininos, afirmando: “Você sabe, se você partir meu coração, eu irei/Mas eu voltarei outra vez”.¹³⁹

Ao final de 1964, a banda lançou outro disco, chamado *Beatles for Sale*, desta vez com oito canções autorais, das quatorze que o compõem. Em relação à letra, trata-se de um trabalho que não apresenta nenhuma mudança, visto que as temáticas são o amor entre um rapaz e uma garota, sendo que ela não lhe corresponde, ele perdeu sua amada ou destaca a felicidade dele por tê-la ao seu lado. A novidade é retratar uma mulher mais independente, que possui outros parceiros, além de não ser submissa na relação. O eu lírico também se apresenta mais condescendente e liberal em relação ao fato de sua amada não o querer, rejeitando-o e saindo com outros. São os casos das faixas: *No replay*, *Baby's in black* e *What you're doing*. A primeira diz respeito a um rapaz que vai atrás de sua amada, mas ela não lhe responde, pois já tem outro homem em sua vida e, diferente do que retratado em canções anteriores, ele não desconta seu desamor nela, apenas sofre sua desilusão, afirmando: “Eu quase morri, eu quase morri/Porque você andava de mãos dadas/Com outro homem no meu lugar”¹⁴⁰. Em relação à música, John Lennon canta acompanhado dos instrumentos (baixo, violão, bateria) que são mixados com volume mais baixo que a voz do cantor. Os demais instrumentos só ganham maior destaque no refrão, no qual a voz do beatle ganha uma profundidade maior, por conta do uso da técnica de *reverb* – feita para assemelhar o som às grandes salas de concerto, onde a espacialidade é maior. Aos poucos, os Beatles iam desenvolvendo um som particular, deixando a influência dos anos 1950 mais distante a cada novo lançamento.

¹³⁹ You know if you break my heart I'll go/But I'll be back again.

¹⁴⁰ I nearly died, I nearly died/'Cause you walked hand in hand/With another man in my place.

A segunda canção, segundo Jonathan Gould, seria “um lamento valsado que soa[va] como um cruzamento entre uma música de marinheiros e outra de beberrões” (GOULD, 2010, p.300), ou seja, não tinha refinamento nenhum, nem trato com o “amor”, e remetia aos modos mais banais com que a banda lidava com o assunto, tanto musicalmente quanto textualmente. Neste, é possível apreciar um lamento do amor não correspondido quando o eu lírico canta:

Eu penso nela
Mas ela só pensa nele
E pensei que fosse só um capricho
Ela pensa nele.

Oh quanto tempo vai levar
Até ela ver o erro que cometeu?

Querida o que posso fazer,
Querida está de luto e eu me sinto triste.
Me diz oh, o que posso fazer?¹⁴¹

Mesmo que ela pense em outro e o despreze, ou o traía com outro homem – não dá para ter certeza pela letra –, o rapaz diz estar disposto a perdoar e fazer sua amada feliz ao se questionar ao vê-la triste: “o que posso fazer?”. A música é inspirada no *blues*, porém mais acelerada, com a bateria e a guitarra sobressaindo, sendo esta afinada no padrão usado no *rock’n’roll*, como em *Memphis, Tennessee*, de Chuck Berry. Além disso, em seus versos finais é acrescentado a meia-lua (ou pandeiriola) que dá um outro aspecto ao timbre junto à bateria. Elementos que eram novos para os Beatles, mas que já faziam parte de composições da época, alinhados com as padronizações pop da música dos anos 1950 e início dos 1960.

What you’re doing, assim como as duas anteriormente destacadas, assemelha-se às primeiras composições dos Beatles e se distingue da paulatina transformação que estavam tendo na carreira de compositores, criando cada vez mais suas próprias

¹⁴¹ I think of her
but she thinks only of him
and though it's only a whim
she thinks of him.

Oh how long will it take
till she sees the mistake she has made?

Dear what can I do,
baby's in black and I'm feelin blue.
Tell me oh, what can I do?

músicas. Sua letra é curta e simplória, com a ideia predominante do eu lírico questionando a garota dos motivos pelos quais ela estaria lhe machucando, deixando-o triste e abandonado, terminando sua lamúria com a questão: “Por que seria demais lhe perguntar/O que você está fazendo comigo?”.¹⁴² E se a parte textual continuava ligada aos primeiros anos da banda, a música ganhava maior atenção dos garotos de Liverpool, especialmente pela crescente participação de George Martin – produtor dos Beatles – nos arranjos, sons e inovações composicionais. Para Jonathan Gould (2010, p.300), essa canção e outras do mesmo disco “superam qualquer seleção de faixas de álbuns gravadas pelos Beatles até então”, e conclui:

A evolução dos arranjos em particular era notável. Efeitos que eram novidades em gravações anteriores dos Beatles, como a inserção de pausas e reinícios para criar impacto dramático ou o uso de contrastes dinâmicos e instrumentos fortes para distinguir as diferentes seções de uma música, foram empregados rotineiramente faixa após faixa (GOULD, 2010, p.300).

No sentido musicalmente inovador para os padrões da banda, ressaltamos duas, para além das que foram analisadas anteriormente: *I'll follow the sun* e *Eight days a week*. Paul foi quem as compôs, a primeira quando tinha apenas 16 anos, e a segunda foi inspirada na frase: ‘oito dias por semana’, proferida pelo chofer de Lennon ao ser questionado se estava trabalhando muito, no mesmo ano de lançamento do disco. A letra de ambas se distingue, embora a temática seja o amor. Enquanto que em *I'll follow the sun* o rapaz diz que um dia a garota vai perceber que ele era seu par ideal, mas agora irá partir, deixando-a; em *Eight days a week* é uma relação dependente, onde o eu lírico diz que precisa ser amado, pede que sua companheira o abrace e espera que ela o ame e precise dele assim como ele a ama e necessita do amor dela. Em relação à música, da primeira destaca-se o fato de ser à capela, com Paul cantando acompanhado da batida do violão, inclusive com um pequeno solo deste antes das três estrofes finais. Seu caráter musical remete a Bob Dylan, numa clara influência do compositor norte-americano nos Beatles depois do encontro que tiveram, e não somente o som, mas a letra também, pois o adeus dramático do eu lírico na canção remete às “muitas baladas tradicionais do blues e folk que tratavam das vicissitudes do ‘vagar’ e da inevitabilidade de se seguir em frente” (GOULD, 2010, p.303).

¹⁴² Why should it be so much to ask of you,
What you're doing to me?

Já na outra composição, intitulada *Eight days a week*, o afeto é correspondido, e a relação é de dependência, sendo “uma das músicas de amor de exuberância mais direta gravadas pelos Beatles” (GOULD, 2010, p.303). Sua música traz uma novidade para as composições pop, qual seja, o início com um *fade in* – no qual a intensidade sonora está em crescendo, o que é comum ao final da canção e não em seu começo – com os riffs da guitarra sendo repetidos em intensidades progressivamente mais intensas, até que “chega ao fundo musical como um *shuffle* galopante demarcado por palmas, pelos pratos sujos de Ringo e pelo baixo resoluto de Paul” (GOULD, 2010, p.303). A cada disco lançado, alterava-se a forma de pensar as canções, pequenas inovações eram inseridas entre faixas que remetiam ao passado próximo da banda, o encontro com nomes da música, como Bob Dylan – que também inovava o universo do folk ao inserir a guitarra –, a crescente participação de George Martin como produtor da banda, contribuindo com arranjos, sugestões sonoras e instrumentais, além da mudança que paulatinamente ocorria na sociedade, foram contribuindo para os garotos de Liverpool liderarem a banda que melhor captou as mudanças de sua época.

Nesse clima de mudanças, eles lançaram, em agosto de 1965, o quinto disco, intitulado *Help!* e homônimo ao filme, com estreia no mesmo ano. Das quatorze faixas, doze eram da própria banda, mostrando uma autonomia sonora cada vez maior, e com isso um paulatino distanciamento do sistema *Tin Pan Alley* de produção musical. Ademais, a imagem deles usando ternos e jaquetas de couro dava espaço para fotos mais descontraídas, como as deles andando de bicicleta, se divertindo na neve, etc., e a uniformização cedeu para a individualização dos garotos, com cada um vestindo o que melhor lhe aprouvesse. Essas eram transformações mais visíveis, ao alcance de quem se detivesse ao encarte do disco, bem como à capa – composta pelos quatro em trajes que utilizaram para gravarem a cena em que se divertem na neve. Outra novidade é a parte musical deles, que se tornava cada vez mais rebuscada, pensada e distanciada daquilo que serviu de base para as primeiras composições da banda, ou seja, o *rock’n’roll*, o *rhythm and blues* (GOULD, 2010, p.300).

No quesito letra musical, apenas a primeira e a última faixa do disco não tratam especificamente da temática amorosa, são elas: *Help!* e *Yesterday*. A primeira é uma espécie de desabafo de John Lennon, esgotado pela pressão do mercado da música e do *star system* – gravações a todo momento, shows, viagens, entrevistas, autógrafos aos fãs, etc. Ele não cita nenhum gênero, apenas grita “Socorro, eu preciso de alguém” e

complementa: “Quando eu era jovem, muito mais jovem que hoje/Eu nunca precisei da ajuda de ninguém em nenhum sentido/Mas agora estes dias se foram, eu não sou uma pessoa assim tão segura/ Agora eu acho que mudei minha mente e abri as portas”.¹⁴³ A fama tinha modificado a vida dos garotos de Liverpool: o deslumbre com dinheiro, garotas, viagens, etc., davam espaço ao cansaço, à angústia de ver a juventude se esvaír entre contratos e obrigações profissionais e a perda da liberdade – um beatle não poderia mais andar livremente pelas ruas de praticamente todos os países, pois haviam alcançado o reconhecimento mundial. A parte musical possui uma “batida energizante de *rockabilly*” e “melodia *bluesística*” (GOULD, 2010, p.314), portanto, se aproximava das primeiras composições da banda, com inspiração nos roqueiros que John Lennon admirava e ouvia na adolescência.

No clima ainda de nostalgia de um tempo em que ‘não precisavam de ninguém’ e gozavam da liberdade individual, apesar de serem desconhecidos no mundo pop, Paul McCartney compôs *Yesterday*. Nesta, como o próprio título expressa, exalta-se o ‘ontem’ quando “Todos os meus problemas pareciam tão distantes/ Agora parece que eles vieram para ficar/ Oh, eu acredito no dia de ontem”¹⁴⁴, conforme canta o eu-lírico. Ressaltando a mudança que Lennon havia ‘gritado’, as seguintes estrofes revelam que ele não era o único a sentir que algo havia se modificado: “De repente/Eu não sou metade do homem que costumava ser/ Existe uma sombra pairando sobre mim/ Oh, o ontem veio de repente”.¹⁴⁵ A ideia de que tudo tinha acontecido muito rápido com a banda, com todos eles que ainda eram muito jovens, fica nítida nessas últimas estrofes.

Porém, nem tudo foi lamentado. Havia o amadurecimento que adquiriam e a experiência musical que conquistavam, bem como a crescente participação de George Martin na produção sonora deles, o que contribuiu para os experimentos composicionais que fariam posteriormente e com a ajuda dele, que ficou conhecido como ‘o quinto beatle’ devido a toda a sua participação nas criações da banda. E foi Martin quem sugeriu uma das partes de maior destaque de *Yesterday* – o arranjo de quatro cordas. Esta não foi a primeira vez que uma canção pop fazia uso das cordas, “já havia violinos na música popular muito antes da existência das guitarras, e arranjos pop ‘adocicados’ e

¹⁴³ Help, I need somebody [...] When I was younger, so much younger than today/ I never needed anybody's help in any way/ But now these days are gone, I'm not so self assured/ Now I find I've changed my mind and opened up the door.

¹⁴⁴ All my troubles seemed so far away/ Now it looks as though they're here to stay/ Oh, I believe in yesterday.

¹⁴⁵ Suddenly/ I'm not half the man I used to be/ There's a shadow hanging over me/ Oh, yesterday came suddenly.

carregados de cordas se tornaram um símbolo de *status* musical na década anterior aos Beatles” (GOULD, 2010, p.325), porém era algo novo para a banda, especialmente para McCartney que a canta de uma forma distinta do que havia feito até então, e para Martin, que passou cada vez mais a fazer parte da produção sonora dos Beatles. Ela ainda remetia às baladas amorosas do *rock’n’roll*, como *Havana Moon*, de Chuck Berry, *Love Me Tender* ou *It's Now or Never*, ambas de Elvis Presley, entre outras, mas apresentava pontos de originalidade, como a letra melancólica, abordando a condição humana, abandonando, assim, a temática do amor adolescente e seu som que apresenta um ritmo harmônico mais acelerado (com mais mudanças de acordes), sendo harmonicamente mais elaborada do que as anteriormente aqui analisadas. Aos poucos seriam concretizados nos lançamentos da segunda metade dos anos 1960.

Outras duas canções que valem a pena destacar do mesmo disco são de autoria de John Lennon e se intitulam *You’ve got to hide your love away* e *Ticket to ride*. Aquela é de clara inspiração dylanessa, como o próprio Lennon explicita ao falar que ela,

faz parte da minha fase Dylan. É uma daquelas músicas que você canta tristemente para si mesmo. ‘*Here I stand, head in hand...*’ Comecei a pensar a respeito das minhas próprias emoções. Não sei exatamente quando isso começou [...] Em vez de me projetar numa situação, tentei expressar o que sentia a respeito de mim mesmo, como tinha feito em meus livros (ANTHOLOGY, 2013, p.158).

Desta maneira, sua sonoridade não foge do folk, com predominância do violão solo, da gaita e a voz pungente “com uma intensidade angustiada que estremece os ouvidos” de Lennon (GOULD, 2010, p.312), mas sua letra foge um pouco do que era convencional na banda, com a temática do amor, mas de forma mais subjetiva e letra intimista, com elementos existencialistas, como pode ser explicitado no primeiro verso “Aqui estou segurando minha cabeça com as mãos/Viro minha cara para a parede/Se ela for embora, eu não posso continuar/Sentindo-me pequeno”¹⁴⁶ e também nos dois seguintes, bem como no refrão,

Em todos lugares pessoas olham
Cada e todo dia
Eu posso vê-los rindo de mim

¹⁴⁶ Here I stand head in hand/Turn my face to the wall/If she's gone I can't go on/Feelin' two-foot small.

E eu os ouço dizer

Ei, você tem que esconder seu amor
Ei, você tem que esconder seu amor

Como eu posso sequer tentar?
Eu nunca consigo ganhar
Ouvindo-os, vendo-os,
Na situação em que estou.¹⁴⁷

Ticket to ride apresenta uma sonoridade distinta da anterior, visto se aproximar do *rock'n'roll* dançante, acrescida do pedal da guitarra de George Harrison, que dava um aspecto mais “espacial” para a música. No mais, ela não diferia muito do que a banda vinha produzindo ao longo dos anos e muito menos daquilo que era feito pelo sistema *Tin Pan Alley*. No entanto, o que chama atenção em tal composição é sua letra, a qual se distingue da abordagem que dispensavam às mulheres, até então. Ela não é mais a amada a ser conquistada nem submissa, tendo seus sentimentos diminuídos em detrimento daqueles de seu companheiro, pelo contrário, ela é retratada como sendo independente e pouco afeita a aceitar os mandos do rapaz. Em uma de suas estrofes, o eu-lírico canta o seguinte:

Ela disse que viver comigo
Colocava-a para baixo
Sim
Ela jamais seria livre
Comigo por perto

Ela tem uma passagem para ir embora
Ela tem uma passagem para ir embora
Ela tem uma passagem para ir embora
Mas não se importa.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Everywhere people stare
Each and every day
I can see them laugh at me
And I hear them say

Hey, you've got to hide your love away
Hey, you've got to hide your love away

How could I even try
I can never win
Hearing them, seeing them
In the state I'm in.

¹⁴⁸ She said that livin' with me

Fica nítida a independência da garota, tanto no relacionamento quanto em sua vida particular, pois ela o abandona para ser livre e segue seu caminho sozinha, com uma ‘passagem para ir embora’ e sem se importar com isso (“*she don’t care*”) – frase que é repetida quatro vezes ao final –, fato que pode estar reforçando a vontade da moça ser livre, seguir sua vida sem alguém que a colocava ‘para baixo’ e lhe tirava a liberdade, sem dar importância para o que fariam de sua atitude, ela simplesmente deixa tudo para trás. Tal enfoque é totalmente distinto do que a banda vinha tendo em relação às mulheres, bem como o que era produzido na época, especialmente pelos roqueiros que inspiravam a banda e daquilo que o mercado, travestido no *Tin Pan Alley* criava para a música pop.

Vale ressaltar que as mudanças sonoras apresentadas a cada disco dos Beatles até então eram uma novidade apenas para aquilo que a banda vinha produzindo, porém não o era para a música pop da época. O que há nas canções que apresentam um novo instrumento, um andamento distinto, etc., é o que Theodor Adorno (1986, p.120) chama de enfeite para a música, mas não representa uma quebra com o padronizado, pois “o complicado na música popular nunca funciona como ‘ele mesmo’, mas só como um disfarce ou um embelezamento atrás do qual o esquema sempre pode ser percebido”. É apenas um elemento para dar a falsa sensação de que algo mudou, mas na realidade, sua forma musical ainda é a mesma, tendo em vista que “A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles” (ADORNO, 1986, p.126).

Desta forma, destacamos o disco dos Beatles, *Rubber Soul*, de dezembro de 1965, que ainda se encaixa na padronização da música pop – seguindo o *Tin Pan Alley* – mas no qual todas as canções são de autoria dos membros da banda, fato que demonstra uma crescente autonomia deles em relação ao mercado da música, pois estavam criando e produzindo novas sonoridades para a banda. Embora muitas das composições ainda apresentem elementos do universo pop, outras começavam a se distanciar desse aspecto

Was bringin' her down
Yeah
She would never be free
When I was around

She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
But she don't care.

e apresentavam novas sonoridades em relação ao que os garotos de Liverpool vinham fazendo bem como ao meio musical em que estavam inseridos. O próprio George Martin destacou essa mudança, ao afirmar que:

Na época do Rubber Soul eles estavam prontos para novos rumos musicais. No começo eram bem influenciados pelo R&B americano [...] à medida que o tempo passava, outras influências ficaram visíveis: música clássica e música moderna. Isso foi de 1965 em diante (ANTOLOGHY, 2013, p.194).

Além das influências musicais se alterarem, havia o crescente uso da maconha por parte dos membros da banda, e isso foi um dos fatores que auxiliaram nos experimentalismos do disco, bem como o crescente interesse, especialmente de George Harrison, pela música indiana. Era um novo mundo que os Beatles estavam adentrando, e isso fica explícito em suas composições. Aquelas que sintetizam esses aspectos são: *Norwegian wood*, *Nowhere man*, *Michelle* e *In my life*. Já no quesito letra, a que evidencia mais claramente o machismo ainda presente na banda é a composição de John Lennon, intitulada *Run for your life*. A primeira, de autoria de Lennon, inaugurou o uso da cítara em uma composição do pop ocidental, trazendo uma sonoridade distinta da de até então, embora trouxesse elementos do folk dylanesco com a batida do violão e seu aspecto acústico, com destaque para a voz melancólica de John, juntamente aos dois instrumentos supracitados (acompanhados também por uma meia-lua/pandeirola a partir da segunda parte da canção). Harrison é quem “toca a melodia no início de cada parte numa cítara indiana (com corpo de teca), que dá à música um efeito instrumental de exotismo” (GOULD, 2010, p.347) que acompanha a letra transcendental, a qual, embora versasse sobre o amor, apresentava uma nova abordagem, como o próprio compositor afirmou: “Tentei ser sofisticado ao escrever sobre um caso de amor, mas sob uma tal cortina de fumaça que era impossível perceber” (GOULD, 2010, p.346). Isso porque Lennon estava retratando um caso extraconjugal que teve enquanto ainda era casado com Cynthia e então se expressou da seguinte maneira: “Certa vez eu tive uma garota/Ou seria melhor dizer/Ela me teve? [...] Eu me sentei em um tapete/Passando o meu tempo/Bebendo seu vinho...Conversamos até as duas da manhã/E então ela disse/É hora de dormir”.¹⁴⁹

¹⁴⁹ I once had a girl/Or should I say/She once had me [...] I sat on a rug/Biding my time/Drinking her wine...We talked until two/And then she said/It's time for bed.

Nowhere man dá continuidade às composições introspectivas de John Lennon, tratando de questões existenciais e que refletiam suas angústias a esse respeito, como fica claro já na primeira estrofe: “Ele é um autêntico homem de lugar nenhum/Sentado em sua terra de lugar nenhum/Fazendo todos os seus planos inexistentes/Para ninguém”¹⁵⁰ e a sua nulidade enquanto ser continua na estrofe seguinte, fazendo o ouvinte também refletir: “Não tem um ponto de vista/Não sabe para onde está indo/Ele não é um pouco parecido com você e eu?”¹⁵¹. Já sua parte musical é iniciada à capela com três vozes sobrepostas e, numa espécie de auxílio ao eu-lírico que sofre de autoconfiança, os demais instrumentos (violão, bateria e guitarra) entram e se juntam às reflexões, seguindo em um clima melancólico – com pequenos solos de guitarra e a bateria em um andamento mais lento – acompanhando o sofrimento do eu-lírico. Portanto, sua forma musical não se diferenciava das anteriores, mas a vocalização, o uso da cítara começava a alterar a forma de pensar a composição, bem como sua letra fugia da mesmice daquelas do começo da carreira.

Outra criação de John Lennon que se assemelha a esta nova forma de compor, pensando de uma maneira intimista, objetivamente nas questões da vida e deixando aquele amor adolescente de sofrimento, vingança e ciúmes para trás, é *In my life*. Nesta, o papel de George Martin fica mais explícito, e os próprios rapazes percebiam que ele estava se integrando à banda, como Lennon explicita:

Aprendemos muito juntos. George Martin tinha um grande conhecimento musical, que ele sabia traduzir para gente, e fazia várias sugestões [...] Em ‘*In My Life*’ tem um solo de piano elisabetano, a gente fazia as coisas desse tipo. Dizíamos: ‘Toca que nem Bach’, ou ‘você pode pôr doze compassos aqui?’. Ele nos ajudou a desenvolver um pouco a linguagem, a falar com os músicos (ANTHOLOGY, 2013, p.197).

O beatle destaca que foi a primeira composição que dizia respeito à sua vida, às lembranças que tinha de amigos e amores que passaram (ANTHOLOGY, 2013, p.197). Sua música lembra *The tracks of my tears*, de Smokey Robinson, por quem Lennon tinha muito respeito e admiração e, embora a melodia e ritmo de ambas sejam distintos, a forma de cantar e pensar uma composição, com as memórias vividas, é semelhante (GOULD, 2010, p.353). As estrofes que demonstram o passar do tempo, como aquela

¹⁵⁰ He's a real nowhere man/Sitting in his nowhere land/Making all his nowhere plans/For nobody.

¹⁵¹ Doesn't have a point of view/Knows not where he's going to/Isn't he a bit like you and me?

que abre a canção, “Há lugares dos quais vou me lembrar/Por toda a minha vida, embora alguns tenham mudado/Alguns para sempre, não para melhor/Alguns já nem existem, e outros permanecem”, são acompanhadas pela bateria de Ringo Star, em um ritmo semelhante ao tilintar de um relógio (ao fazer faz um padrão rítmico, que se repete a cada 4 tempos e que não é muito preenchido, pois não há marcação do chimbal em todos eles), o qual marca a passagem do tempo, implacavelmente, deixando saudades e recordações, como exposto pelo eu-lírico. Portanto, esse efeito traz uma condução leve e um tanto esvaziada, que ajuda a reforçar a sensação do vazio do passar do tempo. Os demais instrumentos, como a guitarra, que aparece em momentos pontuais, ou o meia-lua/pandeiro, são sobrepostos pela batida da bateria, a qual perde espaço somente no pequeno solo de piano elisabetano de George Martin.

Contrastando com as novas questões postas nas letras e músicas dos Beatles, o mesmo compositor das duas destacadas anteriormente, foi o responsável por *Run for your life*, que regressava no quesito sonoro, visto não passar de um ritmo acelerado de *rock’n’roll*, e textual, pois volta a retratar a garota como objeto. As primeiras estrofes e o refrão demonstram explicitamente o retrocesso da canção:

Bem, eu preferiria te ver morta, garotinha do que com outro homem
Melhor pensar bem, garotinha, ou não vou saber onde estou

É melhor você se salvar, se puder, garotinha
Esconda sua cabeça na areia, garotinha
Te pegar com outro homem é o fim, garotinha

Bem, você sabe que eu sou um cara mau e que eu nasci com uma
mente ciumenta
E eu não posso desperdiçar minha vida tentando fazer você ficar na
linha.¹⁵²

Era a exposição de um machismo tacanho, tendo em vista que é ele quem decide com quem a garota pode ou não conversar, ressaltando que é ciumento e a morte da garota é melhor do que ela o deixar por outro. É o amor ciumento e possessivo, pelo

¹⁵²Well, I'd rather see you dead, little girl, than to be with another man
You better keep your head, little girl, or I won't know where I am

You better run for your life if you can, little girl
Hide your head in the sand, little girl
Catch you with another man, that's the end, little girl

Well, you know that I'm a wicked guy and I was born with a jealous mind
And I can't spend my whole life trying just to make you toe the line.

qual o rapaz trata a namorada como um objeto de sua posse, sobre o qual ele tem o controle – até mesmo para dispor de sua vida. Tudo isso justificado pela mentalidade de nascença do eu-lírico, ou seja, é algo intrínseco ao homem ser dessa forma, cabe à mulher se adequar e “ficar na linha” para que corra tudo bem, caso contrário, sua vida estaria em risco. O próprio Lennon afirmou não gostar desta sua canção, pois foi feita sem o mesmo afinho que estava dedicando às outras faixas do *Rubber Soul* (ANTHOLOGY, 2013, p.197).

No que diz respeito à destacada composição de Paul McCartney, notável por suas baladas amorosas, pode-se tomá-la como uma nova forma de ele pensar em suas composições. Trata-se de *Michelle* que, estruturalmente, não foge muito das demais composições que o referido beatle fez nesse estilo, mas traz um aspecto francês, remetendo à “música francesa de cabaré” (GOULD, 2010, p.351), fato reforçado por seus elementos sonoros bem como pela letra, que contém trechos em tal língua (*Michelle ma belle/Sont les mots qui vont très bien ensemble/Tres bien ensemble*). Embora não fosse novo trazer o francês para a música pop, visto Chuck Berry, por exemplo, ter feito o mesmo em *You Never Can Tell (C'est la vie)*, em 1964, a composição de Paul McCartney traz pequenos aspectos que iam afastando a banda de seus anos iniciais e fazia com que os garotos fossem adquirindo experiência de composição cada vez mais, tendo em vista que, a partir de então, seus discos seriam 100% autorais. Ademais, a letra não retratava mais a mulher de forma objetificada e submissa, mas sim amorosa, compreensiva e poeticamente. Nela, o eu-lírico busca as melhores palavras para expressar seu amor e não obriga que a garota o queira ou o ame, ficando apenas na ‘esperança’ de que isso ocorra e que seus atos poéticos a convençam de seu afeto:

Michelle, minha linda
Estas são palavras que combinam bem
Muito bem juntas [...]
Eu preciso fazer você ver
O quanto você é importante para mim
Até conseguir, espero que você entenda o que digo
Eu te amo

Eu te quero, te quero, te quero
Eu acho que você já sabe disso
Vou me fazer entender de alguma forma
Até que eu consiga, espero que você compreenda.¹⁵³

¹⁵³ Michelle ma belle

Dessa forma se encerra, ao nosso ver, o que podemos classificar como sendo a primeira fase dos Beatles, caracterizada pela forte ligação com o *rock'n'roll* e demais gêneros pop de meados da década de 1950 e os anos iniciais de 1960, o uso de canções de terceiros em seus discos, a imagem objetificada das mulheres em suas composições, além de uma representação masculinizada da banda, tanto em suas roupas quanto nas fotografias presentes em seus lançamentos. Esses aspectos vão dando lugar a uma maior experimentação vanguardista, uma crescente aproximação da banda com os elementos característicos da contracultura, assim como a autonomia musical dos *FabFour*, se valendo cada vez mais das possibilidades sonoras advindas do estúdio de gravação e da qualidade artística do produtor George Martin e dos conhecimentos de Yoko Ono, que se aproxima da banda após conhecer John Lennon em 1966 e, especialmente, ao iniciar um relacionamento amoroso com o beatle, em 1968. Esta nova fase musical dos Beatles é que será analisada em seguida, dando destaque à importância do momento social e cultural em que estavam inseridos e a da artista japonesa para a evolução sonora dos garotos de Liverpool, contribuindo com o que denominamos “feminilização do rock”.

3.2. – O vanguardismo nos Beatles e o início da feminilização

O lançamento que inicia uma nova trajetória na carreira da banda de Liverpool é o álbum *Revolver*, de agosto de 1966. Se antes eram discos compostos de singles unidos de forma não tão unívoca, este trabalho agora era composto por faixas inéditas, feitas para o novo lançamento e reunidas pensadamente com ajuda de George Martin que, cada vez mais se tornava muito mais que um simples produtor, participando de todas as etapas de elaboração dos novos álbuns dos Beatles. A capa também se difere das anteriores, visto não trazer a foto dos quatro rapazes unidos, como uma banda, mas sim um desenho psicodélico, elaborado pelo músico, produtor e artista Klaus Voormann, com imagens distintas deles em diferentes momentos e posições, formando uma

Sont les mots qui vont tres bien ensemble
Très bien ensemble [...]
I need to make you see
Oh what you mean to me
Until I do I'm hoping you will know what I mean
I love you

I want you, I want you, I want you
I think you know by now
I'll get to you somehow
Until I do I'm telling you so you'll understand.

sobreposição de figuras, próxima das colagens que eram feitas na Pop Art. A mudança que seria ouvida nas novas canções dos FabFour pôde ser percebida pelas alterações na maneira com que a capa havia sido produzida e pensada, era a porta de entrada para experimentações sonoras, letras reflexivas que se afastavam daquelas de dor de amor, feitas no início da carreira, e a aproximação cada vez maior dos aspectos da contracultura.

Como vimos no capítulo anterior, o uso de drogas, especialmente os psicotrópicos, crescia entre a juventude – o principal público dos Beatles – e entre os membros da banda, que também frequentavam o *underground* londrino, tendo contato com destacados nomes deste meio, como John Dunbar, Peter Asher, Barry Miles, bem como artistas da vanguarda, devido às exposições da *Indica Gallery*¹⁵⁴, onde Yoko Ono expôs seus trabalhos e acabou conhecendo John Lennon, e os eventos realizados, como o famoso *The 14 Hour Technicolor Dream*, ocorrido no *Great Hall of the Alexandra Palace*, no início de 1967. Esses elementos fizeram parte dos sons que seriam criados nos lançamentos dos Beatles, a partir de então, como o próprio Lennon destacou, ao afirmar que

Os anos [19]60 viram uma revolução na juventude – e ela não se concentrou só em grupos ou classes, foi uma revolução em todo um modo de pensar. A juventude entendeu primeiro e a próxima geração depois. Os Beatles foram parte da revolução, que ainda está acontecendo.

Estávamos todo nesse barco nos anos [19]60. A nossa geração – um barco indo descobrir o Novo Mundo (ANTHOLOGY, 2013, p.201).

A fala do beatle mostra o quão cientes estavam das transformações sociais, econômicas e culturais daquele momento, especialmente entre a juventude, a qual se afastava progressivamente do modo de vida de seus pais, e isso perpassava as produções musicais da banda, haja visto que eles quiseram fazer parte dessa revolução, buscando novas inspirações, contatos, frequentando ambientes em que ocorriam os experimentos e abandonando as turnês (ao final de 1966) para se dedicarem à música e à exploração do estúdio e seus recursos.

Desta forma, em *Revolver* podemos destacar três canções que inovaram a sonoridade do universo da música pop, quais sejam, *Eleanor Rigby*, *Love You To* e

¹⁵⁴ Para mais informações a respeito deste espaço, ver: MILES, Barry. Paul McCartney: many years from now. São Paulo: DBA, 2000.

Tomorrow Never Knows. Cada uma foi composta por um beatle diferente, sendo a primeira por Paul McCartney, a segunda por George Harrison e a última por John Lennon, demonstrando a crescente individualidade entre eles, se afastando da massificação do indivíduo – muito comum nas produções do *mainstream*. Eles compunham pensando no que lhes incomodava ou naquilo que lhes aprazia, formando uma banda de quatro rapazes distintos, não mais moldados na mesma forma do mercado, embora continuassem sendo do universo pop.

A primeira canção pode ser tida como um desdobramento de *Yesterday*, tendo em vista a letra existencialista e o arranjo de cordas. No entanto, no caso de *Eleanor Rigby*, McCartney aprofunda a questão do ser, da solidão existencial, retratando aqueles que são invisíveis diante das demais pessoas, como é o caso da personagem que dá nome à composição e de *Father McKenzie*, os quais fazem suas tarefas sem serem notados, como explicitado nos primeiros versos:

Eleanor Rigby
Recolhe o arroz de uma igreja onde houve um casamento
Vive em um sonho
Espera na janela
Usando uma máscara que guarda em um jarro ao lado da porta
Para quem será?
[refrão]
Padre McKenzie
Escreve as palavras de um sermão que ninguém ouvirá
Ninguém se aproxima
Vejam-no trabalhando
Remendando suas meias à noite quando não há ninguém por perto
E com o que ele se importa?

Sua música não apresenta as cordas apenas como um adorno em sua melodia, pelo contrário, esta foi pensada para o octeto de cordas, ou seja, estava inserido nela, não podendo ser dissociado, pois ele consiste na totalidade do acompanhamento, posto que os instrumentos típicos do rock (baixo, guitarra/violão e bateria) estão ausentes. Quem sugeriu essa sonoridade foi George Martin, que entendia, cada vez mais, as inovações que cada beatle desejava em suas canções e, neste caso, Paul “queria obter um som diferente de qualquer outro criado anteriormente com os instrumentos, desde que o gramofone havia sido inventado há 68 anos” (LEWISOHN, 1988, p.77).¹⁵⁵ Tal fato revela que os garotos de Liverpool, então mundialmente conhecidos pelo iê-iê-iê,

¹⁵⁵ wanted to get sound different from any previously wrought from the instruments since gramophone had been invented 68 years previously (No original).

tomavam as rédeas de suas produções, se afastando das canções pré-fabricadas do mercado, buscando sons novos e característicos da banda. Ademais, a decisão de não mais realizarem turnês era mais uma afronta ao sistema mercadológico da música, tendo em vista que eram nos shows que se arrecadavam quantias enormes de dinheiro e divulgavam seus “produtos” (a própria figura dos quatro beatles e suas músicas). Ao não mais apresentar ao público consumidor aquilo que haviam produzido, os Beatles criavam uma insegurança financeira na gravadora, que não sabia se aquilo seria bem aceito, ou seja, se geraria lucros ou não.

A inovação sonora e textual continuava no novo lançamento, desta vez com George Harrison explorando sua nova paixão: a música indiana. A faixa *Love You To* trata da rápida passagem do tempo e da máxima do “faça amor não faça guerra”. Não era mais o amor adolescente, mas sim algo revolucionário e transcendental. Elementos reforçados nas seguintes estrofes: “Cada dia passa tão depressa/Eu viro as costas, já passou/Você não tem tempo para pendurar uma placa em mim[...]Faça amor o dia todo/Faça amor cantando canções”.¹⁵⁶ Ademais, ela fora escrita “especificamente para cítara” (GOMES; PASTA, 2004, p.211), a qual, inclusive, abre a canção, em um pequeno solo, até o acréscimo da tabla (tocada por Anil Bhagwat) e do pandeiro, seguidos pela voz de Harrison, que dava um aspecto de mantra à composição, pois seu timbre traz poucas variações, dando-lhe um ar sereno. Tal fato é reforçado ao final de cada estrofe, em que a vogal final é alongada, numa clara alusão ao modo como muitos ragas são expressados, ficando da seguinte forma: “you don’t get time to hang a sign on me-e-e-e-e”; “but what you’ve got means such a lot to me-e-e-e-e”; “they’ll fill you in With all their sins, you’ll see-e-e-e-e”, com a suspensão dos instrumentos para reforçar apenas a voz do cantor. Para o músico e escritor Jonathan Gould,

a presença desse pequeno elemento de internacionalismo em *Revolver* foi um acontecimento significativo para a música pop. [...] E, como um dos recursos exóticos mais audaciosos de experimentação estilística já vistos em LPs populares, a faixa representou uma declaração arrojada de independência artística da parte dos Beatles. Mostrou como músicos famosos com cacife para isso de agora em diante iriam gravar músicas da maneira que bem entendessem, independentemente dos resultados terem ou não valor comercial ou de estarem de acordo com os parâmetros estilísticos do pop em voga (2010, p.413).

¹⁵⁶ Each day just goes so fast/I turn around, it's past/You don't get time to hang a sign on me[...]Make love all day long/Make love singing songs.

Destacado exemplo desta nova e mais independente fase dos Beatles é a composição de John Lennon, intitulada *Tomorrow Never Knows*. Além de sua letra estar em comunhão com o *hippismo*, reforçada na frase inicial: “Turn off your mind, relax and float down stream” (“Não pense em nada, relaxe e flutue rio abaixo”) – expressão derivativa de Timothy Leary, um dos gurus da contracultura, defensor do uso de psicotrópicos – ela era psicodélica e com frases existencialistas (“Ainda que você possa ver o significado de dentro/Isso é ser, isto é ser”; “Então jogue o jogo da Existência até ao fim”). Tais aspectos não ficaram apenas na dimensão da escrita verbal, sendo reforçados em sua sonoridade, a qual apresentou aspectos nunca antes ouvidos na música pop. Foi feita a colagem de diferentes fitas de gravação postas ao contrário, dando a ela o caráter psicodélico, como uma confusão mental durante a viagem lisérgica. Seu arranjo é constituído, majoritariamente, por efeitos eletrônicos, possíveis somente no estúdio e suas orquestrações “tocadas de trás para frente, em tons alienígenas e velocidades impossíveis, que surgem e desaparecem como foguetes” (GOULD, 2010, p.426-427). Eram elementos que aproximavam os Beatles da vanguarda, haja visto que colagem era um ato comum para os dadaístas e, posteriormente, para os artistas da pop art, bem como a manipulação de sons gravados era um aspecto da chamada música concreta.

As novidades trazidas por *Tomorrow Never Knows* não se limitaram à letra e à música, avançando para a vocalização de John Lennon, que pediu a George Martin que sua voz soasse como o Dalai Lama falando do alto de uma montanha tibetana. O produtor não fugiu ao pedido inusitado do beatle, fazendo uso das possibilidades sonoras que o estúdio lhe proporcionava, ele

transmitiu o vocal de John por um aparelho mecânico rotativo chamado alto-falante Leslie, projetado para fazer órgãos eletrônicos soarem como órgãos de igrejas acústicos ao simular o vibrato natural provocado pela passagem do ar pelas palhetas dos tubos. O uivo tenso e etéreo produzido por esse equipamento chegou o mais próximo possível permitido pela ciência moderna da epifania tibetana que Lennon tinha em mente (GOULD, 2010, p.427).

Outra faixa que faz alusão às drogas é do mesmo autor e intitula-se *Doctor Robert* – a inspiração do nome teria vindo do romance *A ilha*, de Aldous Huxley, no qual o personagem distribui uma droga a seus pacientes (GOULD, 2010, p.423). Em sua

letra, o aspecto “mágico” do referido profissional da saúde e, portanto, seu envolvimento com as drogas e a utilização dela em seus pacientes pode ser inferido na seguinte estrofe, na qual afirma-se: “Se você está pra baixo, ele o levanta/Doutor Robert/Tome um gole de sua bebida especial/Doutor Robert”.¹⁵⁷ A referência à “bebida especial” pode estar relacionada ao ocorrido com John Lennon e George Harrison, quando um dentista, amigo deles, colocou LSD no café de ambos, sem que soubessem, fazendo com que tivessem a primeira viagem lisérgica de suas vidas. Para Paul, a composição não passava de uma piada relacionada a um sujeito em Nova York que utilizava pílulas e tranquilizantes proibidos para curar, deixando todos “ligados” com seus “remédios” (ANTHOLOGY, 2013, p.209). Já sua parte musical não acompanha todas essas experiências lisérgicas, apresentando uma sonoridade próxima ao *rockabilly*, reforçando o *riff* de guitarra, a qual é acompanhada pela batida inalterada da bateria de Ringo Starr. Aspectos que demonstram que a banda ainda não estava totalmente afastada de seu passado próximo, pautado pelos sons característicos da música pop de fins dos anos 1950 e do começo da década seguinte.

Mudando o assunto das canções anteriormente citadas, John Lennon trouxe outra temática para *I'm only sleeping*. Ela tem o mote onírico, ou seja, a fuga da realidade, a recusa em participar de um mundo onde as pessoas correm apressadas para todos os lugares, uma aproximação ao ideal *hippie* de se afastar do consumismo, produtivismo e elementos do capitalismo liberal. Esses aspectos já podem ser percebidos nos versos iniciais, os quais destacam:

Quando eu acordo cedo pela manhã
Levanto minha cabeça, ainda bocejando
Quando eu estou no meio de um sonho
Fico na cama, flutuando sobre um rio

Por favor, não me acorde
Não, não me sacuda
Deixe-me onde estou
Estou apenas dormindo

Todo mundo acha que eu sou preguiçoso
Eu não me importo, acho eles que são loucos
Correndo apressados para todo lugar

¹⁵⁷ If you are down he'll pick you up
Doctor Robert
Take a drink from his special cup
Doctor Robert.

Até eles perceberem que não há necessidade.¹⁵⁸

Sua parte musical segue o clima sonolento, ressaltado pela voz suave e “vagarosa” de John Lennon, como se estivesse cantando após ter acabado de acordar. Além disso, é acompanhado por George Harrison e seu solo de guitarra colocado de trás para frente, o qual “evoca a capacidade da música de interromper as leis do tempo e do movimento para simular o estado semiconsciente entre o despertar e o sono” (GOULD, 2010, p.412). Tal efeito ocorre especialmente após a frase “waiting for a sleepy feeling” (“esperando por uma sensação de sono”) e no último verso da derradeira estrofe: “I’m only sleeping” (“estou apenas dormindo”), ressaltando o efeito letárgico dado à canção, em estreita relação entre letra e música, a qual é dotada de experimentos e efeitos de estúdio para estar em consonância com o que Lennon queria expressar.

Não foi somente o referido beatle que alterou sua forma de composição, George Harrison também vinha em um crescente composicional, explorando as sonoridades orientais e assuntos pessoais, destacando aspectos que lhe incomodavam, como foi o caso de *Taxman*. Esta dizia respeito às taxas de impostos pagas pelo referido beatle (e pelos outros membros da banda), que não concordava com a política taxativa de Harold Wilson, o então primeiro-ministro britânico.¹⁵⁹ O eu-lírico afirma nas primeiras estrofes: “Deixe-me lhe dizer como vai ser/É um para você, dezenove para mim [refrão]

¹⁵⁸ When I wake up early in the morning
Lift my head, I'm still yawning
When I'm in the middle of a dream
Stay in bed, float upstream

Please, don't wake me
No, don't shake me
Leave me where I am
I'm only sleeping

Everybody seems to think I'm lazy
I don't mind, I think they're crazy
Running everywhere at such a speed
Till they find there's no need.

¹⁵⁹ Vale ressaltar que a política taxativa de Harold Wilson criticada por George Harrison foi a que possibilitou a Grã-Bretanha desenvolver o Estado de Bem-Estar. Este, por sua vez, favoreceu o surgimento da contracultura, haja visto os investimentos em educação, com as escolas de arte, e a possibilidade dos jovens se desenvolverem intelectual e pessoalmente, sem a necessidade de trabalharem desde tenra idade, como fizeram seus pais. Como ressaltou Olgária Matos citando Jacques Baynac: “contrariamente a todas as revoluções passadas, Maio de 1968 não foi provocada pela penúria, mas pela abundância” (BAYNAC Apud MATOS, 1989, p.21). Desta forma, a canção de George Harrison é um tanto quanto contraditória, pois criticava aquilo que possibilitava a sonoridade dela e da banda, ou seja, a relação entre impostos/Estado de Bem Estar/Contracultura.

Se cinco por cento parecer muito pouco/Fique agradecido por eu não levar tudo”¹⁶⁰. Além de seu caráter de revolta, ela traz elementos que demonstram o rompimento com o passado recente, quando eles viviam a beatlemania ao vivo, em shows, viagens, etc., e buscavam reproduzir esse clima em seus discos, como o fizeram na abertura de *I saw her standing there*, ao contarem *one – two – three – four*, em um andamento acelerado, como era feito nas apresentações ao vivo. Em *Taxman*, George faz essa contagem de forma lenta, pausada e acompanhada de tosse, leves sons de instrumento, ressaltando o clima “de estúdio” de gravação, que era a nova realidade dos Beatles (GOULD, 2010, p.408). No entanto, nem tudo era rompimento com o passado, era ainda algo paulatino que ocorria entre os *FabFour*, e se a letra é inovadora, sua música nem tanto. Após os “sons de estúdio” na abertura, entra Paul tocando um *riff soul* de contrabaixo, que irá acompanhar os fraseados e a bateria ritmada de Ringo Starr. Ela não apresentava nada de novo e inovador, especialmente em relação às outras no mesmo disco, as quais foram ressaltadas anteriormente, mas alterava a forma de pensar a composição e questões tanto introspectivas quanto políticas, que diziam respeito à sociedade em que estavam inseridos passaram a estar presente nas novas canções. A objetificação da mulher cada vez mais era deixada de lado pelos garotos de Liverpool e, a partir do álbum *Revolver*, elas serão representadas de outra forma, além de explorarem as sonoridades possíveis na época, tanto aquelas de estúdio quanto às oriundas da vanguarda. Elementos que mostravam uma abertura da banda para o novo, o diferente e para os aspectos que estavam presentes na contracultura, o que define o que estamos chamando de feminilização do rock.

O lançamento seguinte dos Beatles foi um marco na história da música pop e revolucionou seu pensamento, quebrando com diversos aspectos que se seguia na indústria cultural e abrindo as portas para que outras bandas também pudessem expandir suas composições, a partir daquele momento. Em 01 de junho de 1967 chegava às lojas o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, nome inventado por Paul McCartney para dar vida ao alter ego dos *FabFour*. A intenção com tal feito era de que, ao não serem mais os Beatles, eles poderiam se apresentar de forma distinta, sem os padrões exigidos pelo mercado da música, como se estivessem fora do *mainstream* e suas regras e, assim, inovar e experimentar novas sonoridades. Ademais, este era o ano do chamado

¹⁶⁰ Let me tell you how it will be/There's one for you, nineteen for me [refrão] Should five percent appear too small/Be thankful I don't take it all.

Verão do Amor, o ápice da contracultura, da exaltação do amor livre, da liberdade da juventude, do uso de drogas e da união entre música, especialmente o rock, e adolescentes. Não à toa Jonathan Gould (2010, p.489) afirma que tal álbum “se transformou no catalisador de uma explosão de entusiasmo em massa pelo rock centrado em álbuns, que revolucionaria os aspectos tanto estéticos quanto financeiros da indústria fonográfica” como nunca antes visto. *Sgt. Pepper* mostra como cada vez mais

a fórmula padrão de sucesso do pop-rock (canções de 32 compassos, harmonia tradicional baseada em tríades tonais, etc.) foi cedendo lugar às canções mais complexas: as letras “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 [...]; à instrumentação tradicional do pop-rock (baixo, bateria e guitarra) uniam-se outros timbres (cítaras, tablas, quartetos de corda, metais, etc.) e cada vez mais o estúdio servia como mais um *instrumento*, fazendo solos de guitarras tocarem ao contrário (de trás para frente) [...]. (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p.10).

Com a ideia de criar os alter egos, a banda, impulsionada pela aproximação de Paul McCartney com a cena vanguardista¹⁶¹, dava um passo a mais em direção deste fazer artístico. Ademais, o álbum conseguiu unir universos antes separados e distintos, como a chamada cultura erudita e a cultura de massa, o Oriente e o Ocidente, a música popular e a de vanguarda, alterando, assim, o que se entendia por música pop (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p.3). Essa união tem início na capa do álbum, a qual foi criada por Peter Blake – destacado nome da *Pop Art* inglesa – e apresentava colagens de escritores, gurus, músicos, políticos, atletas, instrumentos, esculturas, tanto do universo pop, como a imagem dos próprios Beatles, Bob Dylan, Lenny Bruce (comediante), Fred Astaire (dançarino/ator), Marilyn Monroe (atriz) quanto da vanguarda, da cultura erudita e daqueles apartados do *mainstream*, representados por Karlheinz Stockhausen (compositor), Albert Einstein (físico), Sri Mahavatara Babaji (guru), Karl Marx (escritor/filósofo), entre outros.

A forma com que foi montada a capa também remete à psicodelia, com a diversidade de cores, da utilização de plantas que se assemelhavam à maconha e do gnomo de jardim – figura característica de viagens lisérgicas. Ademais, a união entre

¹⁶¹ Para saber mais a respeito do envolvimento de Paul McCartney com a cena vanguardista e o underground londrino, ver: *A Londres Vanguardista*. In: MILES, Barry. Paul McCartney: Many years from now. São Paulo: DBA, 1997, p.267-332.

Ocidente e Oriente também estava presente, com diversos gurus representados e uma estátua indiana ao lado de símbolos ocidentais. O fato de ser um álbum de uma banda dos alter egos dos garotos de Liverpool é reforçado no uso das próprias imagens deles no início da carreira – com ternos, cabelos com cortes iguais e ainda muito jovens – ao lado dos personagens da banda do Sargento Pimenta, cujo nome era estampado em um enorme bumbo exposto ao centro da foto, com os quatro beatle usando roupas militares e de cores extravagantes, segurando instrumentos típicos de uma banda militar, como trompa, trompete, corne inglês e flauta.

A capa era uma amostra do que os ouvintes iriam encontrar no disco, o qual pode ser caracterizado como sendo conceitual, tendo em vista ser uma obra cuja ideia de produção partiu de um conceito e sua realização é dada a partir deste mesmo conceito, qual seja, a banda alter ego dos Beatles, denominada *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a qual se apresenta em um show, com começo, meio, fim e o bis. Desta forma, sua abertura é feita com a canção homônima em que eles se apresentam para o público, afirmando: “Faz vinte anos hoje/O Sargento Pimenta mandou a banda tocar/Eles andaram entrando e saindo de moda/Mas garantem levantar um sorriso/Portanto permita-me apresentar a vocês/O show que conhecem há tantos anos [...] Esperamos que gostem do show”¹⁶². Logo em seguida, sem o costumeiro intervalo de segundos entre uma canção e outra, é apresentado “O primeiro e único” (“The one and only”) Billy Shears – alter ego de Ringo Starr, o único a receber um nome – que inicia *With A Little Help From My Friends*. Ambas são antecedidas, precedidas e intercaladas por sons de uma plateia, como palmas, gritos, cochichos, dando esse aspecto de uma apresentação ao vivo. Após as duas faixas iniciais, tal aspecto é perdido e retomado apenas na última faixa, de mesmo nome da primeira, com o acréscimo de *Reprise* e depois com o bis, que ficou por conta de *A day in the life*. Embora as temáticas e sonoridades fossem totalmente distintas entre cada canção, elas são unidas pela abertura e encerramento do show, bem como pela quase colagem de uma sob a outra, sem o típico tempo de uma faixa para outra, presente nos demais discos. Para José A. Fenerick e Eduardo Marquioni (2008, p.11) este seria um “verdadeiro *show de variedades*”, o qual compreendia desde música de inspiração no *vaudeville* dos anos 1920 (*When I'm sixty four*), outra com imagens psicodélicas e surrealistas (*Lucy in the sky with*

¹⁶² It was twenty years ago today/Sergeant Pepper taught the band to play/They've been going in and out of style/But they're guaranteed to raise a smile/So may I introduce to you/The act you've known for all these years [...]We hope you will enjoy the show.

diamonds) até a de clima circense (*Being for the benefit of Mr. Kite*) e oriental (*Within You Without You*), passando também pelo banal do cotidiano (*Good morning, good morning*), a exaltação da amizade com um toque quase infantil (*With a little help from my friend*), a liberdade jovem, característica dos anos 1960 (*She's leaving home*) e chegando ao ápice do experimentalismo (*A day in the life*).

Nas supracitadas canções foram utilizadas diversas técnicas de estúdio, como o *overdubbing*¹⁶³, o efeito de *phasing*¹⁶⁴, a colagem de diferentes fitas magnéticas, juntamente aos aspectos que eram próprios da vanguarda artística: aleatório, minimalismo, silêncio, sons diversos e instrumentos não convencionais. Desta forma, trata-se de um álbum que modificou a percepção musical de muitos outros compositores e bandas. Por isso, depois dele, “todo som (musical, ruidoso ou até mesmo o próprio silêncio) passaria a ser utilizável em uma canção popular” (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p.11). Nenhuma das faixas apresentava resquícios das temáticas amorosas do início da carreira dos Beatles, nem o machismo presente em muitas delas. Ao contrário, era a feminilização em sua plenitude, com todas as experimentações sonoras, a inovação imagética dos vestuários dos garotos de Liverpool e o distinto tratamento dado às mulheres nas composições. Nesse sentido destacaremos três canções do álbum, sendo duas com evidência em sua música e a outra em sua letra.

No primeiro quesito temos *Within You Without You* e *A day in the life*, sendo aquela “muito distante da música pop ocidental a que você está habituado. Não tem nenhuma estrutura harmônica, nenhum acorde e não modula como as músicas ocidentais em geral fazem”, como afirmou George Martin (2017, p.154). Portanto, ela não apenas rompia com a música pop, mas também com as composições ocidentais, apresentando novas estruturas musicais e distintos instrumentos, nunca antes utilizados nas produções do *mainstream*. Composta por George Harrison, ela inicia o lado B do disco e segue a inovação sonora de *Being for the benefit of Mr. Kite!*, que encerra o lado A, e é feita com colagens aleatórias de fitas magnéticas para dar o clima circense a ela. Alinhado à música e cultura oriental, Harrison foi o único beatle a participar da gravação de *Within You Without You*, convidando artistas indianos para tocarem os distintos instrumentos, como tabla, swarmandal, dilruba, tambura, além da cítara.

¹⁶³ Sobreposição de sons gravados separadamente, o que possibilita a utilização de diversos instrumentos em uma canção.

¹⁶⁴ Técnica na qual a mesma parte da música é tocada em instrumentos distintos em andamentos diferentes. Por seu efeito repetitivo, mas ao mesmo tempo diferente, é muito associado ao minimalismo.

Segundo George Martin (2017, p.151) os indianos convidados para a gravação alteraram o cenário do estúdio e colocaram tapetes no chão e na parede, sentando-se neles, além de Harrison acender incensos, dando total clima oriental para início da gravação. O que interessava ao beatle “era o som singular que os instrumentos faziam quando usados em sua tradição milenar. De uma forma bem mística, disse-me que reconhecia aquele som; era como se já o tivesse ouvido antes”, afirma Martin (2017, p.150). Nesse clima teve início a concretização desta inusitada união entre mundos até então distantes, geográfica, cultural e musicalmente, abrindo, assim, uma gama de possibilidades sonoras para a música pop e para outros artistas/bandas que ouviram o *Sgt. Pepper*. A dificuldade em fazer isso acontecer é descrita por George Martin, responsável por acrescentar toques ocidentais à canção, para se encaixar em um álbum de uma banda da Inglaterra. Porém, a concessão foi mínima e ela apresentou mais características indianas do que ocidentais. Assim diz ele:

Meu trabalho seria o de acrescentar cordas ocidentais à música – quer dizer, encontrar violinistas clássicos europeus [...] e fazer com que eles preenchessem os contrapontos indianos. [...] os músicos europeus deram-se muito bem com os indianos, mas musicalmente os europeus escorregavam sem parar, sobretudo na segunda parte ou na parte do meio de “Within You Without You”, quando a tabla muda seu ritmo de um 4/4 para um clima mais indiano em 5/4. Nesse ponto a música fica também um pouco mais rápida e complexa (2017, p.150).

Sua letra é condizente com a filosofia oriental, que preza pela busca do entendimento do ‘eu’ para fluir o melhor de si para a humanidade, se aproximando de um pequeno raga, o qual tem a intenção de gerar sentimentos distintos. No caso da composição do beatle, podemos dizer que ela nos remete à serenidade e à paz interior, afirmando:

Tente perceber que está tudo dentro de si mesmo
Ninguém mais pode fazer você mudar
E veja que você é realmente muito pequeno
E a vida flui dentro de você
Ou sem você
[...]
Quando você enxergar o seu outro lado
Então poderá encontrar a paz de espírito que tanto espera
E a hora chegará quando você ver que
Somos todos um e a vida segue
Dentro de você ou sem você.

No que diz respeito à composição de John Lennon, intitulada *A day in the life*, ressaltamos seus aspectos vanguardistas, ao utilizar efeitos que eram característicos desta forma de se fazer arte e sua inovação estética, modificando a forma de se gravar uma canção pop. Para tal, foram convidados músicos da Sinfônica de Londres e da Filarmônica Real, os quais chegaram em trajes de gala, mas foram surpreendidos pelo pedido para que usassem nariz de palhaço, óculos com enormes olhos, chapéus de festa, charutos falsos e amarassem bexigas em seus instrumentos (especialmente os fagotes, nos quais elas se enchiam e se esvaziavam a cada nota) (MILES, 1997, p.400). Além disso, foi solicitado que tocassem qualquer nota durante os 24 compassos entre a primeira parte – escrita por John Lennon – e a segunda, de Paul McCartney, para que as duas pudessem ser “coladas”, o que dava o aspecto de aleatoriedade¹⁶⁵ à música. A ideia da orquestra foi de Paul McCartney, segundo George Martin (2017, p.76), pois ele estava ouvindo muitos músicos de vanguarda, como Stockhausen, John Cage e Luciano Berio, então,

disse a John que gostaria de incluir uma passagem instrumental com aquele clima vanguardista. E John teve a ideia de criar um crescendo, uma espiral de som, começando a passagem com todos os instrumentos em suas notas baixas e subindo até as mais altas, num mesmo tempo (MARTIN, 2017, p.76).

Não foi somente o crescendo da orquestra durante os 24 compassos que deram à canção o reconhecimento de “uma das faixas mais experimentalistas” (MILES, 1997, p.400) dos Beatles, mas também pelo fato de terem se valido da técnica de colagem (unindo sons em diferentes fitas) – que vinha do dadaísmo e estava sendo revivido pela pop arte –, por terem feito uma referência a John Cage e sua ideia de “silêncio” na música, ao encerrarem a canção com um estrondoso acorde final, que dura cerca de 42 segundos e é precedido por um silêncio, o qual fora preenchido por frequência audíveis apenas para cachorros, e não para ouvidos humanos, e por sua gravação ter sido uma espécie de *happening* – manifestação artística que teve grande destaque com o *Fluxus*, sendo Yoko Ono uma de suas representantes de maior destaque. O que faz com que a gravação possa ser tida como tal manifestação artística é o fato de ter contado com os

¹⁶⁵ Para saber mais a respeito da aleatoriedade na música, ver: TERRA, Vera. Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, 2000; ALMEIDA, Karina Campos de, e OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. Urdimento, v.1, n.28, p. 15-34, julho 2017; CAGE, John. Silêncio. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

músicos da Orquestra Sinfônica, além de convidados e amigos dos Beatles, como Brian Jones, Keith Richards e Mick Jagger, dos Rolling Stones, Graham Nash, dos Hollies, Mike Nesmith, dos Monkees (MILES, 1997, p.399), entre outros, fazendo com que a gravação tivesse um aspecto de improviso, com participação do público, o qual ganhou acessórios cômicos e instrumentos, gerando uma confraternização entre artistas e público. Eis que o estúdio houvera se transformado em um enorme palco de apresentação artística.

Ademais, a letra também traz elementos da vanguarda, ao ter sido inspirada por anúncios de revista e matérias de jornais, elementos da cultura de massa que foram utilizados para criar outro produto de massa, o que se assemelhava ao fazer da pop art e por se tratar de uma colagem de ideias, também do dadaísmo, o qual prezava pelo aleatório (característica que está presente na canção). Dividida em três partes, a primeira e a última são especialmente de John Lennon e foram inspiradas em reportagens do jornal *Daily Mail*, as quais tratavam da morte do herdeiro da cervejaria *Guinness* (“Ele explodiu sua cabeça em um carro/Ele não notou que o sinal havia mudado/Uma multidão de pessoas pararam e olharam/Eles já tinham visto seu rosto antes”)¹⁶⁶ e da estrada de Blackburn, em Lancashire, que continha 4 mil buracos (“Eu li as notícias hoje, oh, garoto/Quatro mil buracos em Blackburn, Lancashire/E embora os buracos fossem bastante pequenos/Eles tinham que contá-los todos”)¹⁶⁷. Era a mistura do *nonsense* – com a contagem de buracos nas ruas – com o cotidiano em sua faceta mais terrível – o suicídio de um jovem e rico, mostrando, assim, que a ideia de felicidade interligada ao consumo desenfreado era uma falácia do liberalismo consumista. A parte escrita por Paul McCartney diz respeito ao banal do cotidiano, à correria exigida pela maneira consumista que viviam as pessoas, impulsionadas pelas políticas neoliberais do pós-Guerra. Ela inicia em “um andamento duas vezes mais rápido do que o da estrofe anterior” (GOULD, 2010, p.485), com o referido beatle cantando aceleradamente, como se não tivesse tempo nem para respirar, devido sua correria e seu atraso, destacados nos primeiros versos: “Acordei, caí da cama/Passei um pente pela minha cabeça/Desci as escadas e bebi uma xícara/E, olhando para cima, notei que estava atrasado”.¹⁶⁸

¹⁶⁶ He blew his mind out in a car/He didn't notice that the lights had changed/A crowd of people stood and stared/They'd seen his face before.

¹⁶⁷ I read the news today, oh, boy/Four thousand holes in Blackburn, Lancashire/And though the holes were rather small/They had to count them all.

¹⁶⁸ Woke up, fell out of bed/Dragged a comb across my head/Found my way downstairs and drank a cup/And looking up I noticed I was late.

Por todos os elementos analisados e elencados anteriormente a respeito da composição *A day in the life*, podemos ressaltar que ela foi a síntese da nova fase musical que os Beatles estavam vivendo, sendo 100% os compositores/cantores de suas canções, explorando ao máximo o estúdio, utilizando-o como um novo instrumento, valendo-se de todo conhecimento e contribuição do produtor George Martin, antenados com o que vinha ocorrendo na sociedade, especialmente entre os jovens, e se aproximando cada vez mais das vanguardas e do experimentalismo, universos até então distantes da música pop. Como afirmou Barry Miles (1997, p.406), “Experimental” ou “vanguardista” eram

termos frequentemente pejorativos no jornalismo, como se o objeto do experimento fosse o público e não a forma artística. John Lennon desconfiava muitíssimo de toda proposta intelectual de mudar ou quebrar conscientemente as regras. Só mais tarde, quando já estava com Yoko, ele saiu da defensiva e aceitou o fato de que tentar desafiar as regras é perfeitamente válido na maioria das vezes, mesmo que possa parecer pretensioso aqui e ali [...] A atitude de Paul era quase em tudo oposta. Tinha a cabeça aberta até para as experiências vanguardistas mais extremadas, embora isso não significasse necessariamente que ele gostasse da arte ou da música resultante.

A citação mostra que, para muitas pessoas, era impossível que a música pop se relacionasse com a vanguarda e vice-versa, haja visto estarem em mundos distintos. Mas isso foi rompido com a contracultura, a qual possibilitou que essas duas artes se encontrassem no *underground*, em eventos, festivais e exposições, rompendo com as verdades estabelecidas até então. E os Beatles sintetizaram todas essas mudanças, possibilitando que suas canções tivessem elementos vanguardistas, trazendo-os para dentro do pop e, nesse processo, o papel de Yoko Ono é fundamental, tendo em vista ela ser uma artista vanguardista, com conhecimentos musicais e que levou para os *FabFour* essa possibilidade de união.

No quesito letra, o destaque ficou por conta da composição de Paul McCartney: *She's Leaving Home*. Esta é o relato de uma garota que fugiu de casa deixando apenas um bilhete, o qual é encontrado por sua mãe e lido ao seu pai. Seu canto é alterado entre a primeira pessoa, representada pelos pais e cantada por John Lennon, e a terceira pessoa que narra o ocorrido pela voz de Paul McCartney. Os versos dos progenitores são uma espécie de desaprovação em relação à atitude da filha e também da falta de entendimento dos motivos para tal ato, mostrando um fosso criado entre a geração mais

velha e os jovens. Nas seguintes frases é explícita a posição que assumem: “nós dedicamos quase toda a nossa vida/sacrificamos quase toda a nossa vida/demos a ela tudo que o dinheiro podia comprar.../por que ela seria tão egoísta conosco?/Como ela pôde fazer isto comigo?.../nós nunca pensamos em nós/nem uma vez, pensamos em nós/nós batalhamos durante toda nossa vida para vencer”.../o que fizemos de errado?/nós não sabíamos que estávamos errados/diversão é a única coisa que o dinheiro não compra”. Em contraponto, a terceira pessoa busca explicar os motivos para a filha ter tomado tal atitude, afirmando que “ela/está indo/embora/Ela está indo embora após viver sozinha/Por tantos anos”. Percebe-se que ela buscava uma vida distinta da de seus pais, para quem “o consumismo do pós-Guerra era suficiente para se ter felicidade e uma vida satisfatória, como fica explícito na canção quando afirmam: ‘demos a ela tudo que o dinheiro podia comprar’”, mas a filha tinha uma visão distinta sobre a vida e queria diversão e isso é a única coisa que o dinheiro não compra (MILANI, 2018a, p.73-74). Além disso, nos seguintes versos: “Sexta-feira, nove da manhã, ela está distante/Esperando dar a hora do compromisso que marcou/Para encontrar o rapaz da concessionária” explicita-se certa emancipação feminina, tendo a liberdade de tomar uma atitude sozinha (fugir de casa) e ser livre em um relacionamento, não mais submissa (compromisso que ela marcou com um rapaz da concessionária) como relatado em canções anteriores. E pelo fato de não ser identificado, tido apenas como “rapaz da concessionária”, pode representar que a mulher também estava fazendo parte do ideal de amor livre, característico dos anos 1967 – quando ocorreu o Verão do Amor. O que acontecia, portanto, era uma mudança de pensamento, a estrutura de sentimento de uma geração estava se modificando, abrindo-se para o novo, trazendo distintas referências e buscando viver diferentemente de seus pais e, como podemos perceber, os Beatles conseguiram captar toda essa efusão.

O próximo lançamento da banda, o álbum duplo intitulado *The Beatles*, mais conhecido como *White Album* (Álbum Branco), de 1968, ocorreu em uma nova fase da vida de cada beatle e da sociedade contracultural. Esta vinha enfrentando fortes contra-ataques de governos liberais, sendo o Maio de 68 o evento mais conhecido neste sentido. Para Mark Kurlansky (2005,p.13) “Nunca houve um ano como 1968 e é improvável que volte a haver”, pois as “nações e culturas ainda eram separadas e muito diferentes” e mesmo assim “ocorreu uma combustão espontânea de espíritos rebeldes no mundo inteiro”. Cada vez mais a máxima de “paz e amor” era substituída pela

radicalização política, com manifestações violentas e grupos revolucionários que acreditavam na luta armada, advindos da *New Left* (Nova Esquerda). Esta, assim como muitos grupos contraculturais não era unívoca e de pensamento linear, tendo discórdias internas e externas, especialmente em relação de como deveria ser feita a revolução. Na mídia *underground* de grande destaque na época, como o jornal *International Times*, por exemplo, são várias as matérias que indicam a disparidade entre o desejo de luta armada, posteriormente assumido pela Nova Esquerda, e do pacifismo, encampado, em especial, pelo *hippismo*. Nos anos iniciais da segunda metade da década de 1960, as manifestações pedindo o fim das guerras e a máxima ‘paz e amor’ unia tanto uma quanto outra forma contracultural. Em matéria de 1967 (IT, nº11, p.2), no referido jornal, intitulada *political/Peace things happening*, destaca-se o grupo britânico denominado *Committee of 100*, que tinha como foco a luta pelo desarmamento nuclear, fazendo uso da desobediência civil e do pacifismo como meios protestantes, e que estava convocando a população para um mês de intensas atividades contra o apoio do governo da Grã-Bretanha à Guerra do Vietnã (MILANI, 2018b, p.195). Porém, no ano seguinte, após as manifestações de rua contra a guerra do Vietnã, o Maio francês, a Primavera de Praga, o acirramento da luta pelos direitos civis nos EUA, o tom de protesto da Nova Esquerda se alterou e a luta armada passou a ser defendida no mesmo jornal, como se explicita nos escritos de Barry Miles (IT, nº38, 1968, p.12); Emmanuel Petrakis (IT, nº40, p.4) e de David Adams (IT, nº43, p.7). O primeiro afirma:

Ray Durghat em seu artigo “Why I Kickled Um Underground Habits”, no IT/37, mostra surpresa que o “underground” fica aquém da utopia e contém a maioria dos delírios da Grande Sociedade e que os métodos de mobilidade social do underground usam os mesmos velhos símbolos em um invólucro diferente. Isso era de se esperar, já que aqueles que estão no “underground” são produto de uma situação socioeconômica, sendo um chamariz/atrativo para aqueles estranhos/excluídos da sociedade (IT, nº38, 1968, p.12).¹⁶⁹

Claramente, Miles se coloca contra os métodos alienantes dos adeptos das sociedades alternativas e que buscavam viver no *underground* da sociedade vigente, pois, na realidade, seriam mais um produto a ser absorvido pelo capitalismo. Esta é a

¹⁶⁹ shows surprise that de “underground” fall short of utopia and contains most of the delusions of the great society and that the underground's methods of social mobility use the same old symbols in a different wrapper. This is was to be expected as those in the “underground” are product of a socio-economic situation, being the catch-all for society's outsiders.

ideia que defende Thomas Frank, em seu livro *The Conquest of cool* (1997), que trabalha com o fato de a contracultura, em especial os *hippies*, ter sido assimilada pelo mundo empresarial da época, o qual retirou os aspectos críticos dela e a transformou em mercadoria, vendida em forma de roupas, propagandas e demais produtos que se aproximavam do estilo *hippie*.

Já Emmanuel Petrakis ressalta que apenas sair do sistema da sociedade capitalista não é suficiente, é necessário algo mais efetivo e combativo, é preciso tomar as rédeas do próprio caminho, sem cair na alienação. Além disso, o protesto contra o *hippismo* fica mais explícito pelo jogo de palavras que o autor faz com a máxima da época, elaborada por Timothy Leary, afirmando:

Simplemente protestar contra o mal do mundo não é suficiente. Sair (drop out) do Sistema não é suficiente. Chegou a hora do 'Underground' "cair" (drop into) em uma cena construtiva, de erguer as estruturas da Sociedade Alternativa, de fazer seu próprio pão sem alienação (IT, nº40, p.4).¹⁷⁰

David Adams também trata da questão da ineficácia de se praticar o 'drop out', visto que, sem pautas concretas para se combater a sociedade de consumo, movida pelo liberalismo, não era possível derrotar tal sistema pois, ao fim e ao cabo, estariam inseridos nesta mesma sociedade. Por isso ele se questiona,

Então, por que tem que ser uma sociedade alternativa? Abandono nunca resolve nada: você tenta criar uma nova sociedade e o que acontece é que você está inevitavelmente ligado a pessoas nada legais que desistiram pelos motivos errados e pessoas legais que desistiram porque não gostam das restrições de qualquer sociedade; uma sociedade alternativa implica organização (a própria palavra sociedade tem a implicação) e ambos os tipos de abandono querem fazer parte dela (IT, nº43, p.7).¹⁷¹

O ideal pacifista havia perdido sua força a partir de 1968, chegando até mesmo na década de 1970, como fica claro em matéria assinada pelo poeta pacifista Tuli Kupferberg, intitulada: *Where have all the HIPPIES GONE?* (Para onde foram todos os

¹⁷⁰ To merely protest against the world's evil is not enough. To "drop out" of the System is not enough. The time has come for the 'Underground' to "drop into" a constructive scene, to erect the structures of the "Alternative Society", to make its own bread without alienation.

¹⁷¹ So why does it have to be an alternative society? Dropping out never solve anything: you try and create a new society and what happens is that you are inevitably linked with uncool people who have dropped out for the wrong reasons and cool people who have dropped because they don't like the restrictions of any society; an alternative society implies organisation (the very word society has the implication) and both these types of drop-out want to be part of it.

hippies?), na qual se destacam as constantes violências que os grupos revolucionários estavam sofrendo e se declara descrente das lutas que vinham encampando até então, visto o cenário reacionário e conservador que se formava, questionando-se a respeito do *modus operandi* dos *hippies* (MILANI, 2018b, p.195). Desta forma, ele afirma que

O movimento pacifista está aparentemente frustrado. A guerra continua e cresce no Laos. Nixon e Agnew manipulam o grande público americano de uma maneira magistralmente estúpida. Estou completamente deprimido [...] não posso oferecer palavras de encorajamento. [...] A verdade nem sempre liberta alguém. Às vezes, paralisa. [...] este é um argumento para o silêncio: Aqueles que estão sorrindo ainda não receberam a notícia [...] O que aconteceu ao país desde o maravilhoso verão do amor de 1967? Tudo se polarizou [...] O que aconteceu com a 'nova cultura' em tudo isso? Receio que a 'nova cultura' tenha se revelado basicamente um exagero. A comercialização mais vulgar aconteceu (IT 77, 1970, p. 10-19).¹⁷²

Além das questões relacionadas ao *modus operandi* da luta contracultural, havia as discordâncias teóricas, especialmente na *New Left*, a qual era composta por diversos pensadores, como Edward Thompson, Herbert Marcuse, Perry Anderson, Raymond Williams, Louis Althusser, entre outros. Um dos mais destacados embates se deu entre o primeiro e este último. Em 1978, Thompson lançou *A Miséria da Teoria ou um Planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*, no qual seu objetivo se explicita na escolha do título, divergindo do filósofo francês quanto a sua teoria marxista e por suas posições políticas. Em relação a este, o historiador inglês considera que a posição estruturalista de Althusser se aproximava do stalinismo, visto que, como afirma Ricardo Gaspar Müller (2007, p.99), a “seu ver, constituem uma agressão política e teórica ao marxismo – sobretudo por sua concepção de um real epistemologicamente nulo e inerte e sua negação da inteligibilidade da história e dos conceitos de classe e de ideologia como categorias históricas” e “os efeitos do estruturalismo de Althusser haviam reduzido a teoria comunista a uma “religião”, uma ideologia, via de regra desumanizante e, contraditoriamente, esvaziada de qualquer

¹⁷² The pacifist movement is seemingly stymied. The war continues, grows in Laos. Nixon & Agnew manipulate the great American public in a masterfully stupid manner. I am thoroughly depressed [...] I cannot offer any words of encouragement. [...] The truth does not always free one. Sometimes it paralyse one. [...] this is an argument for silence: Those who are smiling have not yet been told the news" [...]What the happened to the country since the marvellous summer of love of 1967? Everything has become polarized [...] What has happened to the 'new culture' in all of this? I am afraid the 'new culture' has turned out to be mostly a hype. The most vulgar commercialization has taken place.

caráter revolucionário” (MÜLLER, 2007, p.100). Portanto, ao retirar o ser humano do ‘fazer a história’, Althusser, segundo seu desafeto, afasta-se das questões da luta de classe e impele a classe trabalhadora às garras de um partido político.¹⁷³

No que diz respeito ao projeto particular de cada beatle, vale ressaltar que cada um estava caminhando em uma direção. Após a ida de todos eles para uma espécie de retiro espiritual na Índia – fato que agradou apenas George Harrison e um pouco menos John Lennon –, onde foram compostas grande parte das canções do Álbum Branco, ficou claro que cada um desejava seguir seu próprio caminho: John Lennon cada vez mais próximo de Yoko Ono e, portanto, de suas ideias vanguardistas; George Harrison se interessando pela música oriental e até mesmo pela religiosidade hindu; Paul McCartney era um dos únicos que ainda acreditava na banda, mas percebia que havia muitos mais desencontros do que encontros em suas ideias musicais; e Ringo Star, que esteve sempre neutro nas disputas internas da banda. Essa cisão pré-anunciada pode ser bem descrita pela fala de Lennon, ao se referir ao disco: “Cada faixa é uma faixa individual; não há nenhuma música dos Beatles ali. [São] John e a banda, Paul e a banda, George e a banda, é assim” (GOULD, 2010, p.591).

Lançada como LP duplo, a nova produção dos garotos de Liverpool trazia 30 canções inéditas e uma capa que contrastava totalmente com o lançamento anterior da banda. Sua capa inteiramente branca, produzida pelo artista pop britânico Richard Hamilton, era o oposto de todas as cores e colagens de *Sgt Pepper*. A contracapa também branca em nada lembrava o vermelho vivo junto com as letras de cada faixa, apresentado no LP de 1967. As colagens deram lugar ao alto-relevo com o nome da banda, único detalhe da capa, e que se assemelhava a um quadro de Kazimir Malevich – pintor russo, adepto do suprematismo, o qual prezava pelo sentimento e pelo uso de formas geométricas – denominado *White on White*, que consistia em dois quadrados brancos sobrepostos, ou também dos trabalhos do jovem minimalista, Robert Rauschenberg, que “lançou uma série de telas todas brancas” (LUCIE-SMITH, 2006, p.139). No entanto, as colagens aparecem no pôster presente no interior do LP, que trazia fotos dos Beatles sobrepostas de um lado e do outro as letras das canções,

¹⁷³ Para aprofundamento das discussões teórico e políticas entre Louis Althusser e Edward Thompson, ver: ANDERSON, Perry. *Teoria, política e história: um debate com E. P. Thompson*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2018; THOMPSON, Edward P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015 e ALTHUSSER, Louis. *Ler O Capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

mostrando que eles não se afastavam dos diversos *modus operandi* das vanguardas das décadas 1950 e 1960.

A lógica e unicidade da capa não se traduzem nas canções, haja visto terem características sonoras distintas, sendo compostas e gravadas individualmente por cada beatle, podendo serem “lidas como uma sucessão de contrastes sonoros e, ao mesmo tempo, como contraposições de canções que se sucedem ao longo de todas as quatro faces do LP” (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p.26). George Harrison transitava entre sua exploração dos sons orientais, com a espécie de mantra denominada *Long, Long, Long* e a volta ao *rock’n’roll* do início dos Beatles, com *Savoy Truffle*, predominando o som forte da guitarra, mas também criando canções de destacada sonoridade, como *While My guitar Gently Weeps* que, embora fosse um rock convencional, apresentava um inspirado solo de guitarra, executado por Eric Clapton e demonstrava a volta de Harrison às suas raízes musicais, além da sátira *Piggies*, a qual se referia aos policiais, chamados de porcos pelos adeptos dos movimentos civis. As canções de Paul McCartney também demonstravam grande diversidade sonora, explorando distintas influências e temáticas. Assim, ele vai das paródias mais simplista, retomando os idos de *rock’n’rol*, com *Back in the USSR*, inspirada em *Back the USA*, de Chuck Berry, explorando a sátira pós-colonial em *Ob-la-Di, Ob-la-Da*, homenageando sua cachorra, *Martha my Dear*, se aproximando do folk-rock na aclamada *Blackbird*, na qual faz referência ao movimento dos direitos civis, pensando na situação racial dos EUA e nas mulheres negras oprimidas (TURNER, 2009, p.260), voltando-se para as baladas “fora da lei”, estilo *country western*, em *Rocky Raccoon*, mas também para suas canções de amor, homenageando sua namorada em *I Will*, fazendo canção bucólica como *Mother Nature’s Son* até chegar na canção que diferenciava de tudo que McCartney tinha criado até então, *Helter Skelter*, a qual foi a tentativa de fazer “uma música ‘errada’, ‘feia’, ‘imperfeita’, deliberadamente ‘barulhenta’ e ‘agressiva’, uma cacofonia espalhafatosa em forma de rock. Uma música obscura em termos da sonoridade usual (sempre clara e limpa) dos Beatles” (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p.27). Sua participação no álbum finaliza com a volta ao *vaudeville*, com *Honey Pie*, parodiando sua própria canção presente no lançamento anterior da banda. E Ringo Starr contribuiu com sua primeira composição para a banda, ao estilo *country*, denominada *Don’t Pass Me By*.

John Lennon, que havia assumido seu relacionamento com Yoko Ono, levava a artista vanguardista para as gravações, possibilitando que ela interviesse no *modus operandi* do que, até então, era um ambiente exclusivamente masculino e de pessoas que haviam se destacado no mundo da música pop como nunca antes, o que certamente mexeu com o ego dos envolvidos. Desta forma, os palpites de uma mulher nipo-americana, vindo do underground vanguardista e que auxiliava Lennon em suas criações – rompendo com a famosa parceria Lennon/McCartney – não foram bem quistos pelos demais membros da banda e também pela equipe de produção – fato que não impediu que ela estivesse presente no estúdio, participasse da gravação das vozes de *The Continuing Story of Bungalow Bill* e da criação de *Revolution 9* (embora não fosse creditado a ela), além de ter papel fundamental nas novas temáticas abordadas por Lennon em suas canções, especialmente em *Julia*, *Everybody's got something to hide Except Me and My monkey* e *Revolution 1*. Para os propósitos desta pesquisa, são as canções do referido beatle que mais interessam, visto demonstrarem o efetivo papel de Yoko Ono, contribuindo, assim, para que o mundo pop estivesse cada vez mais em consonância com a vanguarda.

As composições de Lennon demonstravam uma modificação em suas letras, pensando em temas mais intimistas e relacionados à sua vida pessoal e amorosa, mas também uma atenção maior à questão política e ao experimento vanguardista. No que se refere ao primeiro aspecto, há *Julia* e *Everybody's got something to hide Except Me and My monkey*. A primeira diz respeito à sua mãe, trocando, assim, o tom patriarcal de canções anteriores para algo mais fraternal, sendo retratada de “forma idílica, carinhosa e saudosista” (MILANI, 2018a, p.75) afirmando: “Quando não consigo cantar o que sinto/Posso apenas expressar o que penso, Julia”.¹⁷⁴ Mas também diz respeito à Yoko “a ‘filha do oceano’ [‘ocean child’] do refrão e do “imaginário de litoral que permeia a letra” (GOULD, 2010, p.605). A artista também é o tema da outra canção citada (*Everybody's got something to hide Except Me and My monkey*), na qual Lennon expõe seu relacionamento e provoca seus companheiros de banda, que desgostavam da presença de seu *affair*, afirmando: “Vamos lá, é uma alegria tão grande (4x)/Tenha calma/Tenha calma/Todo mundo tem algo a esconder/Exceto eu e meu macaco”.¹⁷⁵ Sua

¹⁷⁴ When I cannot sing my heart/I can only speak my mind, Julia.

¹⁷⁵ Come on, it's such a joy
Come on, it's such a joy
Come on, let's make it easy

música também apresenta a força da revolta de Lennon, onde “a batida de Ringo e os contratempos arrasadores de John são revestidos pelas semicolcheias inquietas do *cowbell* tocado por Paul, em *overdub*, e pelo falatório raivoso da guitarra solo de George (GOULD, 2010, p.608)”.

Em relação à questão política e aos experimentos vanguardistas destacamos três delas: *Revolution 1*, *Revolution 9* e *Happiness is a Warm Gun*. A primeira foi palco de um debate político travado entre John Lennon e parte da Nova Esquerda que não concordava com o posicionamento apresentado pelo beatle. Sua primeira versão, denominada apenas *Revolution*, foi lançada em um single junto de *Hey Jude*, isso ocorreu, pois, seu autor achava que ela “fazia uma declaração social importante” (GOULD, 2010, p.561) e não poderia esperar para que os dois LPs do Álbum Branco ficassem prontos. Ela foi gravada com o “peso das guitarras distorcidas”, sendo “a faixa mais crua e raivosa já lançada em compacto” (GOULD, 2010, p.573) pela banda, iniciada com um estridente *riff* de guitarra, tocada por Lennon e seguido por um forte grito de Paul McCartney, somente depois deste início impactante é que os demais membros começam a tocar como “um *rock and roll* da década de 1950, aos moldes de Chuck Berry (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p.30). Porém, o que ganhou destaque entre os novaesquerdistas foi um trecho de sua letra em que dizia: *But when you talk about destruction/ Don't you know you can count me out*” (Mas quando você fala em destruição/ Você sabe que não pode contar comigo). Verso em que o beatle deixa claro que não está disposto a apoiar ações violentas, embora acredite que seja necessária uma revolução. Atitude que condiz com as coisas que Lennon acreditava e buscava para a sociedade, como afirmou o biógrafo da banda, Bob Spitz:

John não acreditava nem um pouco que a violência estudantil levasse a alguma coisa. Sua visão de mundo era utópica; desconfiava das derrubadas de governos; queria, isso sim, revitalizá-los, mudar a sociedade pacificamente forçando sorrisos beatíficos nos rostos dos burocratas e ideólogos detentores do poder. O melhor caminho para isso, dizia ele, era o diálogo, a comunicação, a fé nas pessoas. ‘Eu acreditava de verdade que o amor nos salvaria’ (SPITZ, 2007, p.769).

Come on, let's make it easy

Take it easy
Take it easy
Everybody's got something to hide
Except for me and my monkey.

No entanto, talvez pela efervescência do momento, Lennon a regravou para o disco e alterou sua música e o polêmico trecho. Agora, ela estava com muito menos força em sua música e sem o clima *rock'n'roll*, com algo próximo do folk-rock, o andamento mais lento e a voz apaziguadora de Lennon, e com o trecho afirmando: “*But when you talk about destruction/ Don’t you know you can count me out/in*” (Mas quando você fala em destruição/ Você sabe que não pode contar comigo/pode contar comigo). Até meados dessa década, Lennon e Yoko haviam apoiado as manifestações sociopolíticas, no entanto, quando estas se voltaram para práticas violentas, de enfrentamento nas ruas, com a participação de estudantes e também dos trabalhadores que haviam ocupados as fábricas assim como aqueles ocuparam os campi universitários (WIENER, 1991, p. 59), eles repensaram seu apoio, visto que acreditavam em movimentos pacifistas para se alcançar a revolução que buscavam. Daí, talvez, toda a indecisão vista nos trechos da canção, pois, ao mesmo tempo que almejavam transformar a sociedade, o confronto direto nas ruas, deixando mortos, feridos e um rastro de sangue pelas vias parisienses, não fazia parte da crença do casal. Mas o fato de o *single* não ter sido bem recebido, pode ter influenciado a pequena alteração em sua letra.

Não foram poucas as críticas recebidas, pois a imprensa da contracultura, bem como alguns músicos, não recebeu muito bem essa indecisão de John Lennon, haja visto cobrarem de um astro do rock um forte posicionamento diante da situação social. A revista *Ramparts* chamou a composição de “traidora”; a *New Left Review* chamou-a de um ‘lamentável grito de medo do pequeno burguês’ (WIENER, 1991, p. 60). A cantora/compositora de jazz e defensora do movimento pelos direitos civis, Nina Simone fez uma outra canção (*Revolution*, de 1969) para rebater o beatle em que afirmava: “Bem, meu amigo, você vai ter que se curvar/estou aqui para falar sobre a destruição/de todo o mal que terá que acabar [...] Cantando sobre uma revolução/porque estamos falando sobre uma mudança/é mais do que apenas evolução”¹⁷⁶ (MILANI, 2018b, p.198). E a crítica que talvez tenha causado maior repercussão foi a “Carta aberta a John Lennon”, escrita por John Hoyland – crítico musical da *Black Dwarf*, jornal da nova esquerda britânica –, na qual ele afirmava:

¹⁷⁶ Well, my friend, it’s gonna have to bend/I’m here to tell you about destruction/Of all the evil that will have to end. [...] Singin about a Revolution/because were talkin about a change/its more than just evolution.

[...] talvez agora você veja o que é está (estamos) enfrentando. Não é gente má. Também não é neurose, nem desnutrição espiritual. Estamos enfrentando um *sistema* repressor, cruel, autoritário. Um sistema que é desumano e imoral, porque priva 99% da humanidade do direito de viver a vida a seu modo. [...] Você sabe como é doente, cruel e brutalizante fazer ‘sucesso’ nesse tipo de competição desenfreada. Como o amor e a gentileza entre os seres humanos podem se desenvolver numa sociedade assim? Não podem. Consegue ver isso agora? O *sistema* tem de ser mudado para que todos possam levar a vida plena e amorosa que você diz que quer.

Agora você vê o que há de errado na música ‘Revolution’? Essa música é tão revolucionária quanto uma novela de rádio. Para mudar o mundo, precisamos entender o que está errado nele. E, aí, destruir isso. Sem piedade. Isso não é crueldade nem loucura. É uma das formas mais apaixonadas de amor. Por que o que estamos combatendo é o sofrimento, a opressão, a humilhação, o custo imenso da infelicidade cobrado pelo capitalismo. E todo ‘amor’ que não se posiciona contra essas coisas é piegas e irrelevante (HOYLAND Apud ALI, 2008, p.371-372).

Além de fazer essas duras críticas, expondo a ineficácia do lema “paz e amor” para se combater um inimigo tão cruel e poderoso, John Hoyland expõe sua preferência pelos Rolling Stones em detrimento dos Beatles, visto aqueles se posicionarem abertamente contra a opressão capitalista, especialmente após o lançamento da canção *Street Fighting Man*. Embora Lennon tivesse criticado a devoção a líderes da esquerda, como Mao Tse Tung – “Mas se você ficar carregando fotos do presidente Mao/Você não vai convencer ninguém de jeito nenhum”¹⁷⁷ –, como também fazia a Nova Esquerda, sendo, inclusive esse um de seus pontos divergentes com a “Velha Esquerda”, parece que a questão mais relevante à época era a violência, a necessidade do confronto direto, segundo alguns defensores da Nova Esquerda.

Certo de que sua posição pacifista condizia com tudo aquilo em que acreditava e defendia, assim como sua mulher, Yoko Ono – que havia passado as dificuldades de uma Guerra Mundial e desenvolvera uma arte que confiava no poder da imaginação, da paz e do amor – Lennon respondeu à carta de Hoyland, mostrando sua falta de paciência com pessoas que defendiam a violência, mesmo vivendo em um mundo cheio dela. Diz ele,

Não me lembro de ter dito que ‘Revolution’ era revolucionária – fodam-se as novelas. Ouça as três versões (‘Revolution’ 1, 2 e 9) e tente de novo, caro John. Você diz: ‘Para mudar o mundo, temos de entender o que está errado nele. E, aí, destruir isso. Sem piedade’.

¹⁷⁷ But if you go carrying pictures of Chairman Mao/You ain't going to make it with anyone anyhow.

Obviamente você está numa viagem de destruição. Vou lhe dizer o que está errado: as pessoas. Então você quer destruir todo mundo? Sem piedade? Antes de você/nós mudarmos sua/nossa cabeça, sem chance. Me fale de uma só revolução bem-sucedida (LENNON Apud ALI, 2008, p.373).

Ele ainda acrescenta um P.S. em sua carta: “Você estraçalha e eu construo em volta” (LENNON Apud ALI, 2008, p.374). Além de reforçar sua ideia pacifista, a qual passava pela mudança na forma de se pensar o mundo e as pessoas, o beatle expõe sua nova maneira de encarar a composição, ao pedir que Hoyland ouvisse as versões que fez de “Revolution”, pois as fez de formas distintas. A primeira, do *single*, destacava-se por sua “poderosa” música, com destaque para as guitarras de Lennon e Harrison, além do grito estridente de Paul; já a segunda, presente no LP, chamava atenção para sua letra, inclusive pela alteração em seu trecho (como destacado anteriormente); e a *Revolution 9* era o ápice do vanguardismo nos Beatles, mostrando que romper com o sistema padronizado da música pop também era uma forma revolucionária de se contrapor ao sistema capitalista imposto à sociedade da época. Esta era a forma pacifista de dizer que as coisas não estavam certas, que havia muitas coisas a serem mudadas, inclusive nas pessoas, como reforçou Lennon em sua carta. Se elas não estivessem abertas para aceitar o novo e o diferente, revolução nenhuma poderia dar certo, e talvez tenha sido essa a intenção do beatle ao inserir uma faixa como *Revolution 9* em um álbum duplo, da banda mais pop e reconhecida mundialmente, haja visto seus números de vendagem¹⁷⁸. Para John, ela era “Um retrato inconsciente do que eu penso que acontecerá quando a revolução vier, exatamente como um traçado revolucionário. Era abstração, *musique concrète*, loops, pessoas gritando...” (ANTHOLOGY, 2013, p.307).

Devido ao seu grau de experimentalismo, a referida composição começou a causar discordâncias até mesmo entre os membros da banda e George Martin, os quais tentaram convencer Lennon a não lançá-la no Álbum Branco (MILES, 2000, p.586). A cautela deles demonstra que o experimentalismo dentro da música pop tinha seus limites, do contrário, sairia deste meio e adentraria o vanguardismo total. No entanto, podemos reconhecer um elemento pop em *Revolution 9* que faz com que ela possa estar em um LP dos Beatles e não de John Cage, por exemplo. Segundo John Lennon, ela foi feita em cima do ritmo básico de *Revolution*, com o acréscimo de vinte *loops* advindos de fitas do arquivo da EMI, onde ele encontrou um engenheiro de som testando e

¹⁷⁸ Para as referências de vendagens, ver: <https://www.billboard.com/music/the-beatles/chart-history>.

dizendo: *number nine, number nine...* Sons e ruídos, mais a fala do engenheiro foram unidas em uma mixagem, tendo Yoko como supervisora das gravações e opinando a respeito delas (MILES, 2000, p.586-587).

Além da colagem das fitas, prática já exercida pela banda e que os colocavam próximo dos movimentos de vanguarda, como dadaísmo, pop art, surrealismo, há elementos da música eletroacústica, advinda, especialmente de Karlheinz Stockhausen (nas partes em que é utilizado o estúdio para criar ruídos, sons, distorções junto de sons já existentes – buzinas, choros de criança, etc.)¹⁷⁹, da música aleatória (conversas, tosse, etc.)¹⁸⁰, música eletrônica (nos trechos em que há sons criados com filtros, sintetizadores, moduladores e outros aparelhos do estúdio) e do minimalismo (presente nas repetições sonoras, como em um *looping*). O que a colocava próxima da música pop era a espécie de refrão que a fala do engenheiro (*number nine, number nine, number nine...*) trazia para a composição, era o único elemento reproduzível pelo ouvinte, diante de tantos sons, chiados, ruídos, falas, gritos, barulhos, choros que percorrem *Revolution 9*. Por isso ela pode ser pensada “como uma peça de vanguarda que se deixou penetrar por elementos da canção pop” (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p.36) e também como sendo o ápice da feminilização do rock, quando ocorre a junção da vanguarda com o pop, mudando a perspectiva composicional e confrontando fórmulas pré-estabelecidas da música. Ela demonstra que “tanto John quanto Yoko estavam funcionando dentro do espírito geral dos anos [19]60, que parecia tornar quase qualquer coisa possível; mais do que possível: provável” (ROCKWELL, 1982, p.273). Esse *espírito* chamava-se contracultura.

No que diz respeito a *Happiness is a Warm Gun*, sua escuta nos apresenta uma canção fragmentada, pois suas partes musicais não se repetem e seus trechos líricos foram tirados de três composições já feitas por John Lennon, mas que “não pareciam ir a lugar nenhum” (TURNER, 2009, p.256). A primeira, que faz alusão a uma moça que não “vacila muito” (*She's not a girl who misses much*), foi desenvolvida em uma noite de viagem lisérgica junto à conversa com Derek Taylor, já a segunda é derivada da relação do beatle com Yoko Ono, a quem chamava, muitas vezes, de Mãe (*Mother*), daí

¹⁷⁹ Para mais detalhes a respeito deste tipo de música, ver: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*. São Paulo, USP, 1996; ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹⁸⁰ Para mais informações a respeito da música aleatória, ver: GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

a frase “A Madre Superiora saca a arma” (*Mother Superior jump the gun*) e a última parte, a qual dá título à canção, veio de uma propaganda em uma revista, na qual dizia que a “Felicidade é uma arma quente na mão” (TURNER, 2009, p.257). Segundo o autor Steve Turner (2009, p.257), esta justaposição entre cometer assassinato e a geração de prazer, incitou a imaginação de Lennon a criar os versos “A felicidade é uma arma quente” e “Quando eu te seguro nos meus braços/E sinto o meu dedo no seu gatilho/Eu sei que ninguém pode me fazer mal”. Desta forma, sua letra além de ser uma colagem de diferentes partes, é uma construção surrealista e psicodélica, criando imagens possíveis apenas na imaginação, como “Ela conhece bem o toque/Da mão de veludo/Como um lagarto na vidraça de uma janela [...] Um molde de sabão de sua mulher/Que ele comeu e doou/Para o Fundo Nacional”. Além disso, sua parte musical também apresenta novidades para a escuta do ouvinte da música pop, especialmente quando sua melodia sofre oscilações entre as partes, assim como seu andamento, que começa em 2/2, passa a 5/4 e por fim altera entre 12/8 e 10/8, causando uma escuta fragmentada e que exigia atenção do ouvinte, o qual é levado a distintos climas durante os pouco mais de 2 minutos de duração da canção. Essas alterações sonoras, trazendo um experimentalismo maior aos Beatles, certamente teve participação indireta e direta de Yoko Ono, cuja figura e saber artístico auxiliava, cada vez mais, John Lennon a expandir as fronteiras de suas composições do universo pop. Assim, para Jonathan Gould (2010, p.599), *Happiness is a Warm Gun* é um “exemplo de música que provavelmente teria sido refinada (ou se tornado algo mais convencional) caso Yoko Ono não tivesse substituído Paul McCartney como ouvido conselheiro de John Lennon”.

Ainda no clima de desunião, os Beatles iniciaram a produção do que seria o último álbum da banda a ser lançado, o *Let It Be*, de maio de 1970. A gravação de suas faixas seria entremeada pela produção de canções que fariam parte do penúltimo disco deles: *Abbey Road*, de 1969. Demonstrando, assim, que eles ainda não sabiam ao certo que rumo tomar em suas carreiras. Além disso, neste momento, George Harrison se voltava para seus projetos pessoais, tanto o aprofundamento dos estudos sobre a música oriental quanto a exploração de seu lado mais experimental, com o lançamento de seu disco chamado *Electronic Sound*, em maio de 1969. Neste mesmo ano, saía o segundo disco de Yoko Ono e John Lennon, sendo o primeiro de final de 1968, intitulado *Unfinished Music Number 1 – Two Virgins* e o segundo, denominado *Unfinished Music*

No. 2: *Life With the Lions*¹⁸¹. Todos eles haviam sido lançados pelo novo selo criado pela banda, a *Zapple*¹⁸², que era uma espécie de filial vanguardista da *Apple* – fundada em 1967 e que a partir de então seria responsável pelos discos dos Beatles. Ademais, eles lançaram duas canções: *The Ballad of John and Yoko*, para o compacto da banda, e *Give Peace a Chance*, fruto de um *happening* durante o *bed-in* – manifestação a favor da paz feita pelo casal durante sua lua de mel.¹⁸³ Esses lançamentos mostram como a banda já estava fragmentada, com cada beatle buscando seu caminho solo, desenvolvendo projetos pessoais.

Se o fator musical os afastava cada vez mais, o lado financeiro e empresarial também desgastava o relacionamento deles, pois desde a morte de Brian Epstein, ao final de 1967, não chegavam a um acordo a respeito de como gerir os negócios da banda. Para tentar amenizar as relações e a falta de interesse dos demais integrantes do grupo em se apresentarem ao vivo, Paul McCartney propôs a filmagem das gravações para a produção de um filme, – que deu origem ao *Let It Be*, mesmo nome dado ao disco, posteriormente (inicialmente o chamaram de *Get Back*) – mas que acabou por registrar as desavenças e a incompatibilidade musical que se criava entre eles, sendo mais um empecilho para a produção das canções. Durante essas gravações eles ainda fizeram a última apresentação ao vivo enquanto banda, no telhado do prédio da *Apple*, onde tocaram cinco canções: *Get Back*, *Don't Let Me Down*, *I've Got a Feeling*, *Dig a Pony*, *The One After 909*, além de alguns bis, até serem interrompidos pela polícia que apareceu para atender às reclamações feitas pelos vizinhos por ‘perturbação da paz’.

Depois das desastrosas gravações de *Let It Be (Get Back)*¹⁸⁴, Paul contactou George Martin para produzir mais um álbum dos Beatles, que seria feito no segundo semestre de 1969, porém “trabalhar com a banda se tornara uma ‘experiência infeliz’ para Martin”, o qual afirmou que “Depois [de *Get Back*], pensei que era o fim da linha para nós. Eu realmente não queria mais trabalhar com eles porque estavam se tornando

¹⁸¹ No próximo capítulo analisaremos detidamente cada disco de Yoko Ono e John Lennon.

¹⁸² Para mais informações, ver: MILES, Barry. *The Zapple Diaries: The Rise and Fall of the Last Beatles Label*. New York City: Abrams Image, 2016.

¹⁸³ O *bed-in* será analisado no próximo capítulo.

¹⁸⁴ O filme (*Get Back*) foi relançado em novembro de 2021, desta vez sob direção de Peter Jackson e a inclusão de imagens e conversas inéditas, inclusive do show que fizeram no telhado da *Apple*, que ficou conhecido como “*show do Rooftop*”. Vale ressaltar que o filme original havia sido lançado em 1970, com direção de Michael Lindsay-Hogg. O relançamento e sucesso deste, mostra como os Beatles continuam sendo um fenômeno pop e que atraem o interesse do público.

peessoas desagradáveis – para si mesmos tanto quanto para os outros...” (GOULD, 2010, p.649). Com a condição de ter liberdade para trabalhar, de poder contar com Geoff Emerick como engenheiro de som e de que o álbum seria todo gravado nos estúdios da Abbey Road, Martin aceitou a nova empreitada e, junto dos quatro beatles iniciou as gravações do icônico álbum: *Abbey Road*. Ele imaginava algo grandioso, à altura do *Sgt. Pepper* e propôs que o álbum consistisse em “uma obra musical de movimento contínuo”, pensando em “termos sinfônicos” (GOULD, 2010, p.652). Lennon não concordou com essa ideia, sugerindo simplesmente a divisão do lado A com suas composições e o lado B com as de Paul. Este estava disposto a fazer o novo projeto dar certo e se valer dos conhecimentos de Martin, então sugeriu que o primeiro lado demonstrasse a individualidade de cada beatle, sem lógica conectiva entre cada faixa; já o segundo lado seria feito aos moldes pensados pelo produtor da banda, como um “movimento contínuo”, dando origem ao *medley* presente no lado B do álbum.

Desta forma, no lado A, o *Abbey Road* abre com uma composição de John Lennon, intitulada *Come Together*, que foi inspirada no *slogan* de campanha para o governo da Califórnia de Timothy Leary (“Come Together – Join the Party”), mostrando a união de Lennon à política e à contracultura, haja visto Leary ser considerado o guru espiritual do LSD (WOMACK, 2019, p.125-126). Ele também se voltava às suas raízes musicais e fazia referência a Chuck Berry e sua canção *You Can't Catch Me (Here come a flat-top/he was movin' up)*, trecho semelhante ao início da composição do beatle (*Here come old flat-top, he come/Groovin' up slowly*) e ainda tinha a música ao estilo do ícone do *rock'n'roll*, um *blues* acelerado, conhecido como *blues shuffle*, mas Paul aconselhou que fosse desacelerado seu andamento para não ficar tão nítida a inspiração roqueira e ganhar características próprias. Sua música, em compasso quaternário, é composta pelo piano elétrico de Paul, a guitarra “fantasmagórica” de George e pelo “remanso dos pratos” de Ringo, e efeitos de estúdio, como na voz de Lennon, com o eco *slap-back* (GOULD, 2010, p.666). Na sequência, há uma canção de George Harrison, talvez sua composição mais conhecida e regravada, *Something*. Embora sua letra fosse amorosa, com a mulher sendo retratada de forma idílica (“Algo no modo como ela anda/Atrai-me como nenhuma outra mulher [...] Em seu sorriso, ela sabe/Que não preciso de nenhuma outra mulher”), sua inovação estava em sua música e na forma que ela foi pensada e gravada. Produzida na guitarra, com seu *riff* marcante, e na voz do beatle, ela ainda contou com um arranjo de cordas feito por

George Martin e uma “linha de baixo extraordinária” (GOULD, 2010, p.667) de Paul, fatos que a distinguia das canções de amor gravadas anteriormente. Seu título e sua frase inicial (*Something in the way she moves*) foram retiradas de uma canção de James Taylor com o mesmo título da referida passagem, mas alterando seu andamento, dando aspecto próprio da canção.

Na sequência há duas composições de Paul McCartney, uma mais descontraída e outra mostrando a potência sarcástica do referido beatle. A primeira é *Maxwell's Silver Hammer*, a qual seu autor diz ter tirado a inspiração de um compositor satírico chamado Tom Lehrer e na qual sua letra *non sense* se refere a um estudante de medicina chamado Maxwell Edison que ataca com um martelo uma moça com a qual marcara um encontro, sua professora, o juiz que presidia seu julgamento após ser preso, além de duas personagens do “fã-club” do *serial killer*: Rose e Valeria que estão no tribunal pedindo sua liberdade. Além desse sentido mais “palpável”, de um estudante com um martelo matando todos que encontra, Paul diz que pensou em algo mais cármico, advindo do período em que estiveram na Índia, em contato com o guru Maharishi Mahesh Yogi. O beatle pensou em algo que refletisse o carma que acompanha as pessoas, ou seja, quando alguém fizer algo errado, o ‘martelo de prata’ cairá sobre sua cabeça, segundo ele, essa era “minha analogia para quando algo dá errado do nada, como tantas vezes acontece, como eu estava começando a descobrir naquele momento da minha vida” (WOMACK, 2019, p.119). Já sua música é composta por um arranjo feito por seu autor ao piano e no Moog, George no baixo e guitarra e Ringo na bateria, bem como na bigorna, o ponto alto da execução, pois a cada *bang, bang* do refrão, era soada uma batida na bigorna, ilustrando o choque do martelo na cabeça de suas vítimas e também do ouvinte, haja visto a canção terminar com duas batidas no referido utensílio (GOULD, 2010, p.669). Já a faixa seguinte é *Oh! Darling*, de inspiração no *rhythm and blues*, de métrica 12/8, mas modificado pelo arranjo feito por Paul e pelas “batidas estridentes da guitarra de George no contratempo e o *staccato* desordenado de arpejos oitavados na segunda parte” (GOULD, 2010, p.670), tocada em seu amplificador Leslie, inventando, assim, “uma série de acordes fortes e penetrantes nos versos, junto com uma variedade impressionante de arpejos” (WOMACK, 2019, p.54), além do piano *doo-wop* de Lennon, a bateria de Ringo e o baixo de seu compositor. Sua letra se repete em oito estrofes, formando, assim, um todo contínuo. Ela é um apelo amoroso, em que o eu-lírico alterna a sutileza de um pedido em tom de súplica (“Oh, querida/Por favor,

acredita em mim/Eu jamais te farei mal algum”) e o desespero (“Quando você me disse/Que não precisava mais de mim/Bem, você sabe/Eu quase caí em prantos e chorei”), sendo acompanhado pelos climas musicais que seguem seu “estado de espírito”. No primeiro momento, a voz de Paul é suave e acompanhada por pontuais *riffs* de guitarra e do piano numa batida constante, dando um clima harmonioso à canção, já no segundo período, quando o eu-lírico se altera, a voz do beatle também se transforma em um berro desesperador, quando o piano e a guitarra acompanham o cantor e se alteram, intensificando suas potências e andamentos, e isso ocorre em toda a canção em um ir e vir de climas musicais.

As duas últimas faixas que fecham o lado A são a de Ringo Starr, *Octopus's Garden* e a de John Lennon *I Want You (she's so heavy)*. Aquela tratava-se de uma canção infantil com um aspecto *country* que fala do desejo do eu-lírico de estar no fundo do mar, em um jardim de polvo, no “pequeno refúgio embaixo das ondas”.¹⁸⁵ O que não deixa de ser uma possível alusão a um abrigo dos *FabFour*, onde se esconderiam de todos os problemas que estavam vivendo e pressões externas que sofriam, como afirma em seu último verso: “Nós seríamos tão felizes, eu e você/Ninguém nos diria o que fazer/Eu gostaria de estar debaixo do mar/Num jardim dos polvos com você”.¹⁸⁶ Demonstrando quão fragmentada estava a banda, Lennon nem participou da gravação da primeira canção de seu companheiro e, embora tenham feito

o melhor possível para dar vida à faixa, com um coro animado no refrão e uma divertida sobreposição de guitarras rodopiantes de George, piano de *ragtime* de Paul e floreios hidráulicos de Ringo (que acompanha o solo de George com a ajuda de um microfone, um copo de água e um canudinho), os ingredientes flagrantemente ausentes na gravação são o humor insano e a teatralidade amalucada com que John Lennon transformou as sessões de ‘Yellow Submarine’ [...] Com sua ausência, a música de Ringo surge como um lembrete inadvertido de quão pouco espírito de diversão e companheirismo dos Beatles, outrora incomparável, restava na época de *Abbey Road*, quando o polvo em seu jardim perdia alguns de seus tentáculos (GOULD, 2010, p.672).

Após esta canção mais infantilizada de Starr, o clima do álbum vai para um lado mais sombrio com *I Want You (she's so heavy)*, a qual fez total uso do estúdio para

¹⁸⁵ Little hideaway beneath the waves.

¹⁸⁶ We would be so happy you and me/No one there to tell us what to do/I'd like to be under the sea/In an octopus' garden with you.

experimentos sonoros e também de elementos da vanguarda musical, mostrando como John Lennon cada vez mais se afastava daquelas produções iniciais dos Beatles e se sentia livre para inovar em suas composições, unindo o pop e a vanguarda, com apoio, sem dúvida, de sua companheira, Yoko Ono. A começar por sua duração, de 7 minutos e 47 segundos, esta canção trazia novos aspectos para a música do *mainstream*, como também sua letra repetitiva, composta por apenas quinze palavras, sem refrão, numa espécie de mantra, onde a frase “I want you/I want you so bad” (Eu quero você/ Eu quero muito você) é recorrentemente cantada, primeiramente de forma calma e controlada, passando para um “estado de espírito” mais descontrolado e eufórico, como que reforçando o alerta: “It's driving me mad, it's driving me mad” (Que estou ficando louco, estou ficando louco), especialmente quando Lennon destaca que ela é “tão difícil” (She's so heavy). Trata-se de uma música com temática amorosa, mais especificamente “sobre o desespero associado a se apaixonar – no caso do compositor, trata de seu relacionamento crescente com a artista performática Yoko Ono” (WOMACK, 2019, p.26).¹⁸⁷ Além disso, ela foi finalizada pela junção de três diferentes *takes*, dando vida à ideia de Lennon de unir pedaços distintos em um “*master take*”. Para tanto, seu autor escolheu a nona gravação para a primeira parte – escolhido por seu vocal principal angustiado –, a vigésima para a segunda parte e a trigésima segunda para o fechamento da canção (WOMACK, 2019, p.30), que fora criada, portanto, através da união de diferentes gravações em uma só.

Ela também inova ao alterar seus compassos ao longo da execução, sendo que sua introdução instrumental, com teclado, guitarra I e II, baixo e bateria, é realizada em um compasso composto de 6/8, e ao iniciar o canto, ela se altera para 4/4, algo mais comum para os ouvintes, acompanhando a tranquilidade com que Lennon canta as partes: “I want you/I want you so bad/I want you/I want you so bad/It's driving me mad, it's driving me mad”, repetida quatro vezes, antes de ele cantar “She's so...heavy, heavy” em 6/8, alterando sua entonação vocal (já próxima do desespero amoroso do eu-lírico), seguido por solo instrumental, com destaque para a guitarra de George Harrison e a linha de baixo de Paul McCartney, por duas vezes. Quando estes finalizam, Lennon volta a cantar as estrofes iniciais duas vezes (em 4/4), com uma pequena alteração em sua letra (“I want you/I want you so bad/I want you/You know I want you so bad/It's

¹⁸⁷ About the desperation associated with falling in love - in the songwriter's case, in terms of his burgeoning relationship with performance artist Yoko Ono (No original).

driving me mad, it's driving me mad”) e termina por vociferar suas palavras finais (She’s so), quando, então se inicia um *looping* instrumental, uma coda em 6/8, com as guitarras, baixo e a bateria, além de sons de estúdio, como chiados, durante 15 compassos (3 minutos e 10 segundos), num som minimalista, no qual a repetição das mesmas notas se faz presente, como em um eterno retorno, que não deixa o ouvinte saber quando aquele *looping* sonoro irá acabar, servindo de “palco para um dos interlúdios mais sombrios e estranhos da obra dos Beatles: três minutos de simulação de uma obsessão romântica que oscila entre o cansativo, o perturbador e o absurdo” (GOULD, 2010, p.674). E ele só é encerrado após o corte da fita de gravação, atendendo ao pedido de seu compositor para que ela terminasse repentinamente, deixando uma espécie de vazio no ouvinte, já que o costumeiro encerramento da música pop em *fade out* não ocorre. E é neste corte que se encerra o lado A do disco. Tais fatos demonstram que os Beatles faziam cada vez mais uso dos recursos de estúdio para criarem e inovarem nas composições, e que Lennon estava mais à vontade para fazer experimentações em suas composições, valendo-se de técnicas vanguardistas (como a colagem de diferentes peças e o som minimalista), muito por influência de sua esposa, Yoko Ono, a qual já havia trabalhado com essas técnicas anteriormente em seus trabalhos.

Como uma espécie de amenização do caos em que se encerra o lado A, o B inicia com mais uma composição de George Harrison, a bucólica *Here Comes the Sun*, praticamente acústica, gravada com seu compositor na voz e ao violão, e um “arranjo sutil de sintetizador, sopros e cordas que segue a melodia com delicadeza” (GOULD, 2010, p.675). Sua letra expressa a alegria de ver surgir o sol, fazendo com que o gelo do inverno fosse embora (“Eu sinto que o gelo está, lentamente, derretendo Queridinha/Parece que faz anos desde que esteve claro/Lá vem o Sol”)¹⁸⁸, trazendo os sorrisos de volta aos rostos (“Os sorrisos voltando aos rostos”)¹⁸⁹. A leveza e tranquilidade de sua letra também perpassa sua música, que transita facilmente entre os compassos 2/4, 3/8 e 5/8. Os compostos são marcados pela bateria de Ringo enquanto Harrison não está cantando, como uma forma de reforçar a frieza e dureza do gelo, sua batida é intensa, mas logo amenizada pelas afirmações: “Sun, sun, sun, here it comes Sun, sun, sun, here it comes” (Sol, Sol, Sol, lá vem ele/Sol, Sol, Sol, lá vem ele) e “Here

¹⁸⁸ I feel that ice is slowly melting/Little Darling/It seems like years since it's been clear/Here comes the sun.

¹⁸⁹ The smiles returning to the faces.

comes the sun/Here comes the sun/It's all right/It's all right” (Lá vem o Sol/Lá vem o Sol/Está tudo bem/Está tudo bem), cantadas “com a simetria confortadora do tempo em 4/4”, assim “O efeito que se acumula é de um alívio autêntico: a sensação de passar por uma experiência longa e árdua e emergir são e salvo no final” (GOULD, 2010, p.675). Mas essa sensação de alívio logo é quebrada nos primeiros acordes de *Because*, a faixa seguinte, composta por John Lennon. Inspirado na *Sonata ao Luar*, de Ludwig van Beethoven, após ouvir Yoko Ono tocar tal peça ao piano, o beatle criou a introdução arpejada de sua canção, tocando a introdução da Sonata ao contrário, acabando com sua estrutura harmônica original, completada pela harmonização das vozes de três beatles (John, Paul e George) e pelo arranjo de George Martin, que incluiu metais na execução, além do teclado, guitarra, baixo e bateria. Todo esse trabalho musical serve para se encaixar nos jogos de palavras de sua letra, os “mais belos e poeticamente acessíveis compostos por John Lennon” (GOULD, 2010, p.676):

Porque o mundo está girando, fico animado
Porque o mundo está girando, aah

Porque o vento está forte, enche a minha mente
Porque o vento está forte, aah

O amor é antigo, o amor é novo
O amor é tudo, o amor é você

Porque o céu é azul, isso me faz chorar
Porque o céu é azul, aah.¹⁹⁰

Mais uma vez os Beatles se valem de algo consagrado (a peça de Beethoven, no caso), para criar algo singular que, ao mesmo tempo em que remete à música de concerto, também a modifica ao criar algo novo por meio dela e inserí-la na música popular. E é a partir dela que tem início o *medley* que fecha o lado B do álbum e também a história da banda, já que foram as últimas canções gravadas pelos Beatles antes de se separarem e darem sequência em suas carreiras solo. Segundo Thomas MacFarlane (2008, p.43), *Because* e as faixas subsequentes, pequenas peças individuais

¹⁹⁰ Because the world is round it turns me on
Because the world is round, aah
Because the wind is high it blows my mind
Because the wind is high, aah
Love is old, love is new
Love is all, love is you
Because the sky is blue, it makes me cry
Because the sky is blue, aah

(*You Never Give Me Your Money, Sun King, Mean Mr. Mustard, Polythene Pam, She Came In Through the Bathroom Window, Golden Slumbers, Carry That Weight, The End e Her Majesty*), constituem uma forma estendida, composta por Prelúdio, Movimento I, II e III e o Poslúdio. Estas partes se “entrelaçam em um design formal baseado em relações tônicas duplas entre os centros tonais”¹⁹¹, facilitando, assim “a criação de uma estrutura de três movimentos repleta de variação seccional, reformulação temática e desenvolvimento lírico e harmônico inventivo” (MACFARLENE, 2008, p.43). Portanto, unidas por meio de colagem, tais partes não possuíam uma unicidade temática e nem musical, mas pelas técnicas de estúdio empregadas na junção delas, formaram um todo no lado B. Além disso “A criação deste modelo foi baseada na presença de movimento tonal direcionado a objetivos estruturais, bem como vários fios conectivos evidentes ao longo do texto” (MACFARLENE, 2016, p.03)¹⁹².

Após finalizar *Because*, o “prelúdio” do movimento, inicia-se o “movimento I”, com *You Never Give Me Your Money*, a qual pode ser tida como uma minissuíte de 4 seções musicalmente distintas (GOULD, 2010, p.677). A primeira se inicia com um solo de 3 compassos de piano, acompanhado por mais 5 pela guitarra de George Harrison e pelo baixo de Paul McCartney antes deste beatle iniciar o canto de forma calma e serena (“Você nunca me dá seu dinheiro/Você só me dá um papel estranho/E quando a gente negocia/Você cai em prantos”)¹⁹³, possivelmente se remetendo a um dos problemas com o empresário da banda à época, Allan Keln. A calma é quebrada pela virada de bateria de Ringo e pelo “riff clássico de piano boogie-woogie” (GOULD, 2010, p.677), dando início à segunda parte, em que Paul parece retornar aos tempos idos de Liverpool, quando eram adolescentes buscando um futuro (“Fora da faculdade, sem dinheiro/Não vê nenhum futuro, não paga aluguel/Todo o dinheiro se foi, sem lugar para ir/Despedido do emprego”)¹⁹⁴. Antes de adentrar à terceira seção, o clima da canção muda e um aspecto onírico é introduzido com um coro de “*Ahhhs*” “que flutua

¹⁹¹ weave into a formal design predicated on double-tonic relationships between the tonal centres [...] the creation of a three-movement structure replete with sectional variation, thematic restatement, and inventive lyrical and harmonic development (No original).

¹⁹² The creation of this model was predicated on the presence of directed, tonal motion towards structural goals, as well as various connective threads evident throughout the text (No original).

¹⁹³ You never give me your Money/You only give me your funny paper/And in the middle of negotiations/You break down.

¹⁹⁴ Out of college, money spent/See no future, pay no rent/All the money's gone, nowhere to go/Any jobber got the sack.

sobre outra dose de arpejos harmoniosos de guitarra” (GOULD, 2010, p.678), a qual dá início a um potente *riff* que remete aos de Chuck Berry antes de Paul cantar o seu “sonho” (Um lindo sonho/Pegue as malas e entre na limusine/Logo estaremos em um lugar longe daqui/Pé na tábua e pare de chorar/Um lindo sonho virou realidade hoje)¹⁹⁵. Mas parece que tudo não passou de uma fantasia de criança, haja visto a quarta e última seção ser composta por uma pequena rima infantil (“Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete/As crianças boazinhas vão para o céu”), que é repetida em *fade out*, juntamente ao acréscimo de sons de animais noturnos (grilo, sapo) e outros ruídos.

O início da noite é quebrado pela ode ao Rei Sol (*Sun King*) – a continuação do *medley* e primeira das três composições sequenciais de Lennon que constituem o “movimento II” junto com *She Came In Through the Bathroom Window*, de Paul McCartney –, em que se principia com a guitarra do referido beatle e o mesmo som de grilo anterior, dando a sensação de continuidade musical, porém em um clima mais abatido, em consonância com a própria melancolia de seu compositor (WOMACK, 2019, p.135). Em contrapartida, a letra ressalta a alegria pela vinda do Rei Sol (“Tudo mundo rindo/Todo mundo feliz/Lá vem o sol rei”)¹⁹⁶, como se todos fossem felizes, menos o eu-lírico, o qual, pela música, em um simples compasso de 4/4 e andamento lento, reforça a melancolia do cantor que, numa espécie de devaneio ao ver a chegada da divindade solar, começa a soltar frases desconexas em outras línguas, como português, espanhol e italiano (“Quando paramucho mi amore de felice corazón/Mundo paparazzi mi amore chicka ferdy parasol/Questo obrigado tantamucho que canite carousel”). São as típicas intervenções humorísticas de John Lennon que, ao mesmo tempo em que dava voz aos seus descontentamentos e revoltas pessoais, também não deixava de fazer uso do humor, da zombaria e acrescentar elementos nas composições que deixavam os fãs intrigados por descobrirem seus significados. Esse clima é quebrado “por uma rápida virada de bateria funkeada que afirma o *groove* de *soul* do segundo fragmento de Lennon” (GOULD, 2010, p.679), denominado *Mean Mr. Mustard* (Malvado Senhor Mostarda), o qual tem uma irmã, Pam, que fará parte da canção seguinte *Polythene Pam*. Portanto, John Lennon cria uma espécie de sequência musical contando uma pequena história, em que, na primeira canção é reforçada a mesquinharia do Sr. Mostarda que “dorme no parque/Se barbeia no escuro/Tentando

¹⁹⁵ One sweet dream/Pick up the bags and get in the limousine/Soon we'll be away from here/Step on the gas and wipe that tear away/One sweet dream came true today.

¹⁹⁶ Everybody's laughing/Everybody's Happy/Here comes the Sun king.

economizar papel/Dorme em um buraco na rua/Economizando para comprar algumas roupas”¹⁹⁷, inspiração que adveio de uma matéria de jornal, na qual destacava um “um avarento excêntrico que vivia nas ruas de Londres e buscava maneiras cada vez mais criativas de esconder sua riqueza para evitar gastá-la” (WOMACK, 2019, p.135)¹⁹⁸, em contraste com sua irmã que “trabalha numa loja” e “não para nunca”, sendo “uma batalhadora”¹⁹⁹. Após introduzir a nova personagem, Lennon termina reforçando que Mr. Mustard é um ‘velho imundo’, em dois compassos de 12/8, para, então, ter a virada para a canção seguinte após um breve silêncio antes do início com “três acordes cortantes de guitarra e pelo ataque de uma batida pulsante em tempo dobrado” (GOULD, 2010, p.679) de *Polythene Pam*, apresentando-a aos ouvintes (“você devia ver Pam de Polietileno/Ela é tão bonita, mas se parece com um homem”). Como destacou Kenneth Womack, John Lennon,

habilmente alterou a letra de "Mean Mr. Mustard" para estabelecer um senso de coerência narrativa. Como ele mais tarde comentou “In ‘Mean Mr. Mustard’, eu disse ‘sua irmã Pam’ – originalmente era ‘sua irmã Shirley’ na letra. Mudei para Pam para fazer parecer que tinha algo a ver com isso (2019, p.136).²⁰⁰

Com esse objetivo, o eu-lírico prossegue destacando apenas a figura de Pam, a qual é vista como “sensacional quando está vestida para arrasar/Ela é o tipo de garota/Que sai no: News of the World²⁰¹/Sim, você pode dizer que ela era atraente”²⁰². E como uma paródia dos primeiros anos da banda (1964) e também da gravação de *All You Need Is Love* (1967) quando cantaram a máxima: “*She loves you, yeah, yeah, yeah*”, o que lhes deu a alcunha de reis do iê iêiê, Lennon terminou com, e fez uso, ao longo da canção, do famoso *Yeah, yeah, yeah*, ressaltando o início, o meio e o fim da banda (que ocorreria no ano seguinte ao lançamento do *Abbey Road*). Após cantá-lo pela última vez, tem-se a sequência de 23 compassos instrumental, com destaque para a

¹⁹⁷ sleeps in the park/Shaves in the dark/Trying to save paper/Sleeps in a hole in the road/Saving up to buy some clothes.

¹⁹⁸ an eccentric miser who lived on the streets of London and sought out increasingly creative ways to hide his secret wealth in order to avoid spending it.

¹⁹⁹ works in a shop, never stops, a go-getter.

²⁰⁰ deftly altered the lyrics of "Mean" to establish a sense of narrative coherence. As he later remarked 'In Mean Mr. Mustard', I said his sister Pam - originally it was his sister Shirley in the lyric. I changed it to Pam to make it sound like it had something to do with it (No original).

²⁰¹ Jornal britânico dominical que concentrava as notícias sensacionalistas, a respeito de famosos e/ou fofocas do mundo das celebridades.

²⁰² She's killer-diller when she's dressed to the hilt/She's the kind of a girl/That makes the: News of the World/Yes you could say she was attractively built.

guitarra de George Harrison, que faz alternâncias ao longo da execução, e da bateria de Ringo Starr que se repete, mas também faz base rítmica para Harrison improvisar. Tal execução segue num *continuum* até uma “queda suave do tom de mi para lá maior” (GOULD, 2010, p.679) e o grito de Lennon para se ter cuidado (*Look out!*), para então iniciar a contribuição de Paul McCartney (*She Came In Through the Bathroom Window*) para a pequena história criada por seu companheiro de banda.

Embora complementasse os trechos antecessores de John Lennon, ela apresentava uma letra desconexa e que possivelmente atacava Yoko Ono, ao cantar as estrofes iniciais: “Ela entrou pela janela do banheiro/Protegida pela sua origem nobre/Mas agora ela chupa seu dedão e vagueia/Pelos bancos de sua lagoa particular”.²⁰³ A primeira frase pode se referir ao modo com que a artista nipo-americana adentrou ao universo masculino dos *FabFour* e como sua presença foi malquista por aqueles envolvidos nas gravações dos álbuns da banda, já a segunda é direcionada à origem familiar de Yoko e as duas últimas frases, possivelmente se referem à recente construção de um lago na mansão do casal em Tittenhurst Park, por pedido da artista. Segue-se então o refrão e mais uma estrofe, com uma letra desconexa e, como afirmou Harrison era uma canção estranha de McCartney e difícil de explicar a respeito do que ela se referia (WOMACK, 2019, p.145). Sua música é simples, com a repetição dos compassos dos versos iniciais e finais com pequena modificação em seu refrão (“Será que ninguém a contou?/Será que ninguém viu?/Acontecimentos no Domingo já são notícias na Segunda/E na Terça já estou sabendo”)²⁰⁴, terminando “com tudo em um acorde de lá maior, que se transforma em um triste lá menor na abertura de ‘Golden Slumbers’” (GOULD, 2010, p.680), o início do “movimento III”. Este é composto por três composições de Paul McCartney (*Golden Slumbers*, *Carry That Weight* e *The End*) que se desconectam da historieta contada até então, para dar início a uma outra conectiva, uma espécie de canção de ninar que vai se transformando, sendo todas elas coladas, dando a sensação, ao fim e ao cabo, de ser uma única composição com climas musicais distintos.

A primeira inicia com uma suave melodia ao piano, complementada, após um acorde, pelo arranjo de cordas de George Martin e pela voz de Paul McCartney, que

²⁰³ She came in through the bathroom window/Protected by a silver spoon/But now she sucks her thumb/and wanders/By the banks of her own lagoon.

²⁰⁴ Didn't anybody tell her?/Didn't anybody see?/Sunday's on the phone to Monday/Tuesday's on the phone to me.

canta como se embalasse um filho em seus braços: “Antes havia um jeito de voltar para casa/Antes havia um jeito de voltar para casa/Durma bem, querida, não chore/E eu vou lhe cantar uma canção de ninar”²⁰⁵, finalizada pelo refrão inspirado em uma composição homônima de Thomas Dekker, datada de 1603, que consistia em uma canção de ninar elisabetana. Esta encantou o beatle, que, por não saber ler partitura, não compreendia sua melodia, por isso teve que pegar as palavras escrita há 400 anos e escrever sua própria música (WOMACK, 2019, p.108), formando um pequeno excerto com uma estrofe, o refrão (inspirado em Dekker) e a repetição daquele primeiro. No entanto, o clima infantil do começo é quebrado pela forte virada de bateria de Ringo Starr quando Paul vocifera o refrão: “Os seus olhos ficam sonolentos/Sorrisos te despertam quando você se levanta/Durma bem, querida, não chore/E eu vou lhe cantar uma canção de ninar”, como se se tratasse de uma lembrança, por fim, de um rock, de uma composição de uma banda dos anos 1960, e não do século XVI. Não à toa os versos de Dekker são “sobrepostos a uma melodia em dó maior cuja interpretação potente e harmoniosa tensa (um acorde de fá com nona soa atrás das palavras ‘slumbers’ e ‘awake’ desafiam todas as expectativas do que se quer dizer com o termo ‘música de ninar’” (GOULD, 2010, p.608). Após o retorno à primeira estrofe, ela não termina nem volta ao seu refrão, mas sim dá início à *Carry That Weight*, com semelhante virada de bateria de Ringo, mas ao invés dos versos de Dekker, a banda canta em uníssono (com destaque para seu baterista): “Garoto, você vai carregar esse peso/Carregar esse peso por um longo tempo/Garoto, você vai carregar esse peso/Carregar esse peso por um longo tempo”.²⁰⁶ Em seguida, há sete compassos instrumentais, com piano e arranjo de cordas, além de um solo de guitarra de George Harrison durante três acordes, para, então, retornar para seu verso unissonante. Toda esta movimentação musical ocorre com os metais sinfônicos, com acorde dominante de sol em sétima, fazendo a passagem da estrofe para o refrão, onde é acompanhado por arpejos de guitarra (GOULD, 2010, p.681), e o baixo

desce a escala de dó para si e, então, para lá, os acordes quebrados sobem de dó para sol e para lá, com as tônicas acentuadas subdividindo o ritmo majestoso em 4/4 em grupos de três, conforme os motivos musicais do *medley* parecem soar juntos em preparação para o *grand finale* que se aproxima (GOULD, 2010, p.681).

²⁰⁵ Once there was a way, to get back homeward/Once there was a way, to get back home/Sleep pretty darling, do not cry/And I will sing a lullaby.

²⁰⁶ Boy, you're gonna carry that weight/Carry that weight for a long time/Boy, you're gonna carry that weight/Carry that weight for a long time.

No entanto, para surpresa dos ouvintes e condizendo com as experimentações apresentadas pela banda em seus álbuns, o *grand finale* não ocorre, o fim sinfônico desejado por George Martin é substituído pela ideia de McCartney de terminar o *medley* deixando claro que se tratava de uma banda de rock, apesar de todas as variações sonoras ao longo dos lançamentos. Assim, a orquestração e arranjos de Martin dão lugar a uma outra harmonia, com andamento mais acelerado e destaque para seis acordes de guitarra que “saltam primeiro de lá para ré, depois de si para mi, nos dois casos pousando com tudo na batida forte, e então de novo de lá para ré, desta vez com duas acentuações sincopadas estridentes que calam a banda” (GOULD, 2010, p.682), iniciando *The End*. Logo após a instrumentação, Paul McCartney rasga a voz nos versos de abertura: “Oh, sim/Tudo bem/Você vai estar nos meus sonhos/Hoje à noite” (*Oh, yeah/Alright/Are you gonna be in my dreams/Tonight*), que são sucedidos pelo primeiro solo de bateria dos Beatles e de seu baterista, Ringo Starr, durante oito compassos, após o qual inicia-se uma “disputa” de guitarras, entre Lennon com sua Epiphone Casino, McCartney e sua Fender Esquire, e Harrison com a Gibson Les Paul (a Lucy), dando origem a “nove solos de dois compassos em que Paul, George e John (nessa ordem) trocam *licks*, cada guitarrista dispensando ou desenvolvendo o solo anterior (GOULD, 2010, p.683), enquanto um vocal harmonizado repete as palavras “*Love You*” por vinte e quatro vezes. Assim ia chegando ao fim o terceiro e último movimento do *medley*, bem como a produção musical da banda que marcou uma época. Parece que McCartney previa que o *Abbey Road* e o fragmento *The End* seriam os últimos registros produzidos pela banda, pois não queria terminar de forma simplória, mas sim, magistralmente, inspirando-se em Shakespeare, o qual findava seus atos com versos rimados para que o público soubesse que era, realmente, o fim (WOMACK, 2019, p.167). Foi assim que o beatle pensou nos dois versos que encerram a composição, quando a “disputa” sonora finda abruptamente para dar espaço a um pequeno solo de piano, para então, McCartney cantar seu dístico: “E no fim/O amor que você recebe/É igual/Ao amor que você dá” (*And in the end/The love you take/Is equal to/The love you make*), acompanhado por cordas sinfônicas que abrem para o solo final de guitarra, encerrando-se em “um simples acorde de dó maior” (GOULD, 2010, p.684). Com isso, ele “conseguiu concluir o *medley* com uma ‘linha cósmica e filosófica’, nas palavras de Lennon” (WOMACK, 2019, p.167).

O fim shakespeariano não foi o bastante para a iniciativa experimental da banda e, para completar, seguiram-se trinta segundos de completo silêncio após o encerramento de *The End*, dando a impressão de que o álbum havia se findado, mas uma estrondosa batida de bateria e dedilhados de violão iniciam a pequena faixa intitulada *Her Majesty* (o Poslúdio), em que McCartney canta singelos versos para ‘Vossa Majestade’ que é uma ‘garota bem legal’, mas que ‘não tem muito a dizer’, apesar disso, ele quer contar ‘que a amo muito, mesmo que para isso tenha que ‘ficar cheio de vinho’, ao estilo de uma *music-hall*. Talvez mesmo sabendo que o fim eminente da banda era inevitável, o beatle quisesse deixar uma pequena esperança nos fãs, a de que o fim (*The End*) nem sempre o é em sua totalidade – algo a mais sempre pode acontecer. Ademais, o silêncio entre o fim de uma e o começo da outra, mostra, mais uma vez, o alinhamento da banda com as vanguardas, haja visto que essa técnica fora muito difundida e defendida, especialmente por John Cage. O silêncio também é música, dizia este, e os Beatles complementaram a ideia, mostrando que não só o era como poderia estar também no universo pop, contradizendo a indústria da música e suas padronizações.

Ao analisar os álbuns dos Beatles a partir do lançamento do *Revolver*, em 1966, até o *Abbey Road*, de 1969, percebemos uma crescente autonomia musical, ou seja, cada vez mais a música era feita para ser apenas ouvida, não estando mais ligada à dança, como nos anos iniciais da carreira da banda. Ademais, há uma aproximação com as vanguardas e com a contracultura, o que possibilitou uma experimentação nas composições, as quais ora valeram-se de aspectos psicodélicos, ora dadaístas ou surrealistas, ora minimalistas, conceituais ou expressionista, modificando a forma que a música pop era pensada até então. A padronização sonora, assim, foi tensionada de diversas maneiras, tanto pela utilização de elementos de movimentos construtivos, que buscavam uma nova realidade social através da mudança daquilo que já existia, quanto por aspectos de movimentos destrutivos, os quais também buscavam uma nova realidade, mas a partir do extermínio de tudo existente até então. Tais experimentalismos se deram na forma musical, alterando, assim, a maneira de se compor uma música de rock, por isso, inclusive, este deixa de ter uma configuração básica e padronizada de um gênero musical e passa a ser entendido como uma forma cultural, a partir da metade dos anos 1960. Aspecto que irá se perder, especialmente no início dos anos 1970, quando o questionamento social dos músicos se sobressaiu e a

necessidade de comunicação com o público ouvinte foi supervalorizada, fazendo com que o fator experimental das composições fosse perdido. Com isso, as canções foram deixando a feminilização para darem lugar ao feminismo, ou seja, a união do pop com a vanguarda, que possibilitou experimentalismos ímpares, cede espaço ao engajamento político explícito, com letras contestatórias, mas músicas padronizadas. É o que ocorrerá nas produções, tanto de Yoko Ono quanto de John Lennon, bem como de ambos, como veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4 – Yoko Ono e John Lennon: vanguarda, engajamento político e o início do feminismo

O findar da década de 1960 trouxe conturbados momentos para a contracultura e sua utopia, especialmente a partir de 1968. Este ano é importante para se entender o momento, pois foi quando se tentou com mais força abalar as estruturas do mundo capitalista. Grupos da Nova Esquerda, que defendiam a luta sem armas, posteriormente, em 1969 passaram a fazer uso da violência para alcançarem seus objetivos, como foi o caso da *Student for Democratic Society* (SDS), dos EUA, que deu origem aos *Weathermen*, os quais se juntaram aos *Black Panthers*, *White Panthers*, *Free Speech Movement*. Em Paris, estudantes e operários se uniram nas barricadas para enfrentarem o governo reacionário e cúmplice da Guerra do Vietnã de Charles de Gaulle. Na Grã-Bretanha, a luta pelo Desarmamento Nuclear e a fundação da *Vietnam Solidarity Campaign* (VSC) acirravam os confrontos entre sociedade e governo de Harold Wilson. Como afirmou Mark Kurlansky, tiveram quatro fatores históricos que possibilitaram que 1968 fosse lembrado até os dias de hoje e marcado como um momento importante para as lutas sociais. São eles:

O exemplo do movimento pelos direitos civis que, na ocasião era tão novo e original; uma geração que se sentia tão diferente e tão alienada a ponto de rejeitar todas as formas de autoridade; uma guerra tão universalmente odiada, no mundo inteiro, a ponto de fornecer uma causa para todos os rebeldes que buscavam uma; e tudo isso ocorrendo num momento em que a televisão amadurecia, mas ainda era suficientemente nova para não ter sido ainda controlada, destilada e embalada do jeito como é hoje. Em 1968, o fenômeno de uma transmissão de outra parte do mundo feita no mesmo dia era, em si, uma nova maravilha tecnológica que prendia a atenção (KURLANSKY, 2005, p.14).

No entanto, foi também o ano que iniciou a derrocada da contracultura, após sofrer seguidas e violentas derrotas com a prisão, assassinato e/ou exílio dos principais defensores da revolução, como reação às radicalizações citadas anteriormente. Além da eleição de governos conservadores, liberais e, portanto, contrários às ideias contestatórias e que prejudicaram a política de Estado de Bem-Estar Social – uma das responsáveis pela contracultura – como Richard Nixon, nos EUA e Edward Heath na

Grã-Bretanha – primeiro-ministro conservador que abriria o caminho para que a “Dama de Ferro”, como ficou conhecida Margaret Thatcher, ocupasse posteriormente (em 1979) o cargo. A Guerra do Vietnã continuava cada vez mais violenta, com o crescente envio de tropas norte-americanas que passaram a matar também civis vietcongues, como o Massacre de My Lai – onde soldados dos EUA atacaram aldeias do país asiático e mataram mais de 500 pessoas, entre crianças, idosos e mulheres – além da utilização de arma química (bomba de Napalm) para destruir regiões não militares.

Se as questões políticas não iam bem, as culturais também davam sinais de desgaste e de que suas utopias aos poucos eram soterradas pela realidade capitalista, conservadora e violenta. Exemplo disso foi o festival de Altamont, realizado em 1969, que expôs a violência e o preconceito ainda presentes na sociedade, quando motoqueiros conhecidos como *Hells Angels* – responsáveis pela segurança do evento – espancaram até a morte um jovem negro, chamado Meredith Hunter. Segundo Rodrigo Merheb (2012, p.474-475), Altamont seria como uma “metáfora de decadência, fim dos tempos, caos e a mais bem-acabada antítese de tudo que Woodstock representara. Em resumo, a morte dos anos 1960 em contraponto ao festival que assinalara o nascimento de uma nova era”. Essa ‘nova era’ deixava cada vez mais distante a máxima “paz e amor” para investir na violência, a última cartada contra o avanço do conservadorismo. Ademais, ambos os festivais trouxeram à tona as fragilidades da contracultura, como afirmou Jon Wiener

Em 1969, os festivais de rock expressaram as contradições da contracultura. A primeira foi entre os capitalistas modernos, que viam uma nova maneira de ganhar dinheiro com a cultura jovem e os Novaesquerdistas, que viam os festivais de rock como uma expressão do desafio da cultura jovem para a América capitalista. A segunda foi entre a ideologia do *flower power* e a violência que crescia na subcultura das drogas, quando alguns jovens trocaram as drogas psicodélicas por barbitúricos combinados com álcool (1991, p.103).²⁰⁷

O uso de drogas, como ressaltado no comentário de Wiener, foi outro ponto que assinalou a crise da utopia da contracultura. Se num primeiro momento elas

²⁰⁷ By 1969 rock festivals expressed the counterculture's contradictions. The first was between hip capitalists, who saw a new way of making money off youth culture and New Leftists, who saw rock festivals as an expression of youth culture's challenge to capitalist America. The second was between the ideology of flower power and the violence growing out of the drug subculture as some young people switched from psychedelic drugs to barbiturates combined with alcohol.

(especialmente as lisérgicas, como mescalina e LSD) foram utilizadas para expandir a mente e possibilitar enxergar uma nova sociedade, além de ser de uso coletivo, ressaltando o fator comunal defendido pelos *hippies*, posteriormente elas passaram a ter outro aspecto. Já não eram mais as drogas alucinógenas e menos agressivas que eram usadas em grandes quantidades, mas sim aquelas “pesadas”, como cocaína e heroína, altamente prejudiciais ao seu usuário, que não possibilitavam mais essa abertura da mente, pelo contrário, traziam mal-estar, depressão e desespero aquelas que faziam uso delas. Ademais, elas traziam uma experiência individualista, perdendo também o anterior caráter de coletividade. Roqueiros passaram a cantar suas *bad trips*, destacando-se John Lennon e sua composição *Cold Turkey*, de 1969, na qual expõe as crises de abstinência por causa de seu vício em heroína, assim como os Rolling Stones, em 1971, com a canção *Sister Morphine*, que trazia a realidade e os resultados do abuso desta droga (PERONE, 2004, p.128-129). O excesso na utilização de entorpecentes foi responsável pela morte de ídolos da juventude, como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, além de sérios problemas causados a outros, como Eric Clapton, que teve que enfrentar seu vício em heroína, o baixista do *Cream*, Jack Bruce que entrou em declínio pelo abuso de álcool e outras drogas, assim como John Entwistle, do The Who, entre outros. A visita de George Harrison a *High Ashbury* – o epicentro e palco para o “Verão do Amor” – também é ilustrativo de como a ideia de colocar abaixo a sociedade capitalista esbarrou na ganância das pessoas que, desejando “faturar com o slogan ‘Verão do Amor’ atraíram adolescentes, mas também traficantes, criminosos e outros predadores que sentiram cheiro de vítima no ar” (MERHEB, 2012, p.254). Ao chegar no local, já dominado por traficantes de drogas “pesadas” e seus usuários abatidos pelo vício, o beatle ficou “tão horrorizado que passou a levantar dúvidas sobre a própria validade do estilo de vida hippie. Também decidiu parar de tomar LSD” (MERHEB, 2012, p.255). Harrison preferiu se voltar para a filosofia oriental para expandir a mente ao invés de continuar fazendo uso de substâncias psicotrópicas.

Outro episódio que ilustrou o tortuoso caminho que estava seguindo alguns adeptos da contracultura foram os assassinatos cometidos pela “Família Manson”, como ficou conhecido o grupo que se formou sob a liderança de Charles Manson, na Califórnia. No ano de 1969 eles cometeram nove homicídios, dentre eles o que ficou mais famoso foi a da atriz Sharon Tate que estava grávida de 8 meses quando foi esfaqueada por um seguidor da seita de Manson. As atrocidades cometidas por ele e

seus seguidores seguiam sua profecia, a qual o criminoso norte-americano dizia ter encontrado em mensagem oculta em *Helter Skelter*, dos Beatles. Sua intenção era gerar uma guerra racial entre brancos e negros, levando as autoridades a pensarem que os crimes haviam sido cometidos pelos afro-americanos e que, portanto, mereciam atos de vingança. A utilização de uma canção dos Beatles como mote para cometer tais barbáries, é ilustrativo de como a utopia contracultural havia sido atacada, a sinergia entre os roqueiros e seu público estava em declínio, a mensagem de *All You Need is Love* que eles defenderam e cantaram estava agora suja de sangue e de mortes. Não à toa no ano seguinte (em 1970) John proclamaria que o sonho havia acabado.

Os últimos anos da década de 1960, portanto, acabaram sendo o palco para a crise da contracultura, diante de todos os ocorridos citados anteriormente, mas também da acentuação das diferenças de pensamento quanto ao *modus operandi* de se lutar por uma nova sociedade: seria pela paz ou pela violência? O engajamento político seria pela vanguarda ou por composições com letras diretas e hinos revolucionários? Essas questões perpassaram o rock ligado à contracultura que, desde o conturbado 1968,

encontrava-se em um dilema: radicalizar a mensagem contida na letra da música, transformando-a em um discurso político mais direto; ou radicalizar as experimentações sonoras. Esse dilema está presente, de forma exemplar, nas duas *Revolutions* do *Album Branco* dos Beatles: a canção *Revolution* mais voltada para a letra, na mensagem nela contida, em detrimento de maiores experimentações musicais; e *Revolution 9*, uma faixa totalmente experimental, feita com colagens de sons e outras técnicas oriundas da música eletroacústica (FENERICK, 2021, p.105-106)

Portanto, houve dois caminhos para a luta contracultural e ambas estiveram presentes nas produções que John Lennon e Yoko Ono fizeram juntos, bem como naquelas da carreira solo da artista. E mostrando que não eram compositores que aceitavam facilmente a pressão externa ou que seguiam as modas musicais, enquanto parte do Mundo se degladiava e a violência aumentava nas sociedades, eles lançaram três discos que são considerados de vanguarda, devido ao alto de grau de experimentação e pouco, ou nenhuma, aproximação dos padrões da música pop. Ademais, ao adentrar a década seguinte, Yoko trouxe à luz dois discos que podem ser considerados como sendo de transição de sua fase vanguardista para a de engajamento, pois apresentam tanto elementos que tensionam o mercado quanto aqueles que estão em conformidade com ele. Ou seja, ainda não estava dado de antemão que eles se tornariam

músicos engajados, isso foi ocorrendo paulatinamente e teve relação com a mudança do casal para *Nova York*, onde tiveram contato direto com líderes de movimentos pelos direitos civis. Antes de tal mudança eles produziram os discos de vanguarda num momento em que as experimentações e a união da vanguarda com o pop ainda permaneciam, embora enfraquecida, dentre outras coisas, pelas derrotas sofridas pela contracultura, especialmente a partir do emblemático ano de 1968, como tratado anteriormente. Algumas bandas, estimuladas pela psicodelia e pela cena *underground* que ainda se mantinha ao final dos anos 1960, como o Pink Floyd, os próprios Beatles, o Cream, The Who, Jimi Hendrix Experience, Jefferson Airplane, entre outros, lançaram discos com experimentos e sonoridades que tensionavam a padronização do mercado pop de música. Como demonstrado no capítulo anterior, o momento sociocultural possibilitou e estimulou as bandas a se aventurarem por sons e formas musicais até então inexistentes no rock e na música pop como um todo.

Foi a partir de 1971, quando Yoko Ono e John Lennon passaram a residir em Nova York, nos EUA, que a radicalização política teve seu ápice e que as utopias da contracultura já se esfacelavam, inclusive com o fim dos Beatles (em 1970), a banda que melhor havia representado os sonhos e desejos da juventude seiscentista. Seu fim não mostrava apenas uma banda se separando, mas sim uma Era que se findava e como ressaltam Ken Goffman e Dan Joy

Mesmo os diferentes caminhos que eles tomaram quando se separaram refletiam as diferenças dentro da contracultura naquela transição dos anos 1960 para os anos 1970. John foi para os Estados Unidos para se juntar aos Yippies. George foi procurar gurus espirituais. Paulo voltou à natureza. E Ringo se dedicou a fazer uma farra como se não houvesse amanhã (2004, p.400).

O caminho de John, portanto, foi buscar ser o porta-voz dos oprimidos, daqueles que lutavam para terem seus direitos reconhecidos e protegidos, foi ser o *working class hero* (herói da classe trabalhadora) e Yoko foi a voz feminina, que expunha as dificuldades que enfrentava por ser mulher e também oriental em uma sociedade ainda com aspectos machistas e xenófoba. E quando chegaram aos EUA, eles concederam uma entrevista aos jornalistas radicais Tariq Ali e Robin Blackburn, da revista *Red Mole*. Iniciava-se um novo período na carreira de ambos os artistas e o engajamento político, com ênfase no feminismo, passou a fazer parte dos novos lançamentos, tanto

da Plastic Ono Band²⁰⁸ quanto da carreira solo de ambos os artistas. A forma como seu deu essa mudança composicional na vida de ambos os artistas, a maneira como a convivência entre eles teve destacado papel nos rumos artísticos que seguiram e o modo como os eventos sócio-políticos e culturais que ocorriam na sociedade chegaram até a produção de Ono e Lennon são algumas das questões que traremos à baila nos tópicos seguintes. Para tanto analisaremos os trabalhos que fizeram em conjunto bem como aqueles da carreira solo da artista nipo-americana, buscando compreendê-los à luz do momento histórico em que estavam inseridos e a individualidade de cada um, ou seja, a bagagem cultural que traziam para dentro de suas produções artísticas, confluindo assim, em uma análise da cultura e sociedade.

4.1 – O vanguardismo de Yoko Ono e John Lennon

Ao final dos anos 1960, o casal Ono/Lennon se uniu efetivamente e a primeira aparição deles juntos ocorreu em 22 de maio de 1968, para a inauguração da boutique da *Apple* (FARIAS, 2011, p.126). Eles sabiam que habitavam distintos ambientes artísticos, ela vinha do underground vanguardista e ele do que havia de mais pop e conhecido na época, a banda The Beatles. Segundo o próprio John Lennon, a intenção deles era saber o que poderiam fazer juntos, porque queriam estar e trabalhar conectados (LENNON, 2020, p.22). Foi neste ideal que gravaram o primeiro disco a ser lançado por eles: *Unfinished music nº 1: Two Virgins*. Este começou a ganhar corpo na primeira noite em que eles passaram juntos, na casa de Lennon, onde havia seu pequeno estúdio. Neste fizeram experimentações sonoras, valendo-se das tecnologias para criar algo que se assemelhou às produções eletroacústica de Stockhausen, além das vocalizações guturais que Yoko Ono vinha desenvolvendo. Assim, ela pôde “confrontar sua arte conceitual dentro da cultura pop, da qual John fazia parte” (JOHNSON, 2004, p.55).

Segundo o crítico de arte, Anthony Fawcett, o que Yoko estava fazendo era mudar a atitude de John em relação à arte, “mostrando a ele que qualquer coisa era possível e mais importante, que deveria seguir seu pensamento e que todas as ideias deveriam ser trazidas, não apenas como fantasias” (JOHNSON, 2004, p.61). Aos poucos, o beatle abandonava seu lado pop e investia na vanguarda, experimentando as

²⁰⁸ A banda foi criada pelo casal em 1969, contou com diversos músicos conhecidos deles, como Eric Clapton, George Harrison, Ringo Star, Klaus Voormann, Phil Spector, entre outros, e serviu para que Yoko e Lennon pudessem compor, se apresentarem e lançarem discos juntos, bem como fazerem experimentos musicais. Ao todo foram 8 lançamentos, de 1970 a 1974, entre discos feitos em conjunto e da carreira solo de ambos. Nos anos 2000 Yoko Ono reuniu novos músicos e lançou dois discos creditados à Plastic Ono Band, mas sem nenhum membro dos anos 1970.

variações sonoras e musicais, sem receio de não ser aceito pela mídia ou seu público. Fatos que se explicitam no disco *Two Virgins*, haja visto ser vanguardista, portanto, totalmente experimental, sem vestígios da música pop nele e por apresentar uma capa muito controversa. Esta consistia em uma fotografia em preto e branco do casal em pé, em nu frontal (Figura 16), deixando aparecer um pedaço do quarto ao fundo e o resto todo branco, remetendo ao minimalismo do recém-lançado álbum dos Beatles: *White Album*. Ela também continha uma frase de Paul McCartney, a pedido de Lennon, em que dizia: “When two great Saints meet it is a humbling experience. The long battles to prove he was a Saint” (Quando dois grandes Santos se encontram é uma experiência de humildade. As longas batalhas para provar que ele era um Santo.). Paul expunha a dedicação de John à nova forma de se fazer música, que vinha das experiências e conhecimentos de Yoko, certamente. Por isso ele buscava provar que era um “Santo”, que também poderia fazer parte deste meio vanguardista, que era alguém igual a ela. A contracapa seguia o mesmo esquema, mas com o casal virado de costas, mas olhando para a câmera sobre os ombros. A intenção deles, segundo o beatle foi de

provar que não somos um casal de dementes anormais, que não somos de maneira nenhuma deformados e que nossas mentes são sadias. O que fizemos propositalmente foi não tirar uma foto bonita, iluminada para que aparentássemos sexy ou bonzinhos [...] usamos a foto mais direta, desagradável, só para mostrar que somos humanos.... Sentíamos-nos como dois virgens porque estávamos apaixonados, tínhamos acabado de nos conhecer e tentávamos construir algo (LENNON Apud FARIAS, 2011, p.130-131).

Embora os anos 1960 havia trazido avanços sexuais, especialmente com a pílula anticoncepcional e a liberdade sexual defendida pela contracultura, a sociedade ainda tinha seus dogmas e ressalvas quanto a este assunto. Não à toa uma capa de um disco, com duas pessoas nuas, sendo que uma delas era uma pessoa conhecida e idolatrada por milhões de pessoas e a outra era uma artista pouco conhecida no *mainstream* e já odiada pelos fãs dos Beatles, que a viam como a algoz da dissolução da banda, além de ter aflorado o lado vanguardista de um ídolo pop não foi bem aceito socialmente, trazendo problemas para sua gravadora. O machismo que parecia ter arrefecido na segunda metade dos anos 1960, reaparecia em forma de críticas ao corpo nu de Yoko Ono, quando o mesmo não ocorreu em relação ao de John Lennon. O escândalo foi tanto que a produtora teve que recolher os discos para cobrí-los com um papel pardo, pelo qual se

via apenas os rostos do casal, tanto na capa quanto na contracapa (Figura 17). Eles demonstravam que, apesar das lutas e conquistas ao longo da década de 1960, ao fim e ao cabo não foi possível modificar toda a sociedade, o sonho utópico da contracultura sofreu revezes, os quais foram sentidos pelo conservadorismo diante de dois corpos nus.



Figura 16: capa e contracapa do disco Unfinished music nº 1: Two Virgins



Figura 17: capa e contracapa do disco Unfinished music nº 1: Two Virgins após a distribuidora cobrir o nu do casal

O choque causado pelo disco não se deu somente pela capa, mas também por sua sonoridade. Esta foi construída por tapes que Lennon havia gravado, tais como “coisas extravagantes, algumas comédias e música eletrônica” (KREROWICZ, 2014, p.68) e

que serviram de base para que o casal fizesse suas próprias criações. Com a bagagem vanguardista que Yoko Ono trazia consigo junto ao crescente interesse de Lennon no trabalho de Karlheinz Stockhausen (SHOTTON Apud KREROWICZ, 2014, p.68) – da música concreta e eletroacústica – o que ambos produziram juntos expôs a ideia de música que acreditavam existir, para além daquilo que o *mainstream* divulgava. O lado A, com 14 minutos e 14 segundos, inicia com assobios, sons de pássaros e a conversa do casal, sem deixar perceptível o que estavam falando. Seguem-se, então, sons aleatórios e eletroacústicos, os quais se somam a um piano tocado de forma aleatória e o retorno de assobios, pássaros e da conversa entre ambos. Acompanhando essa cacofonia sonora, Yoko emite seus gritos guturais e gemidos, como se estivesse seguindo os demais sons, os quais, posteriormente são acompanhados por gritos emitidos também por John Lennon, enquanto faz agressivamente notas ao piano. Para Barb Junger (2004, p.143) “o efeito é assustador. Sem dúvida”²⁰⁹ e sua voz “se estende em um único ponto de dor, um grito cheio de tristeza, enquanto a guitarra de Lennon cresce cada vez mais discordante”.²¹⁰ Desta forma, as técnicas vocais de Yoko “tiveram o efeito não só de causar uma ruptura dentro da prática musical padrão, mas também de romper com sua própria subjetividade vocal” (BROWN, 2014, p.176).

Enquanto ocorrem tais dissonâncias musicais, há um som contínuo, uma espécie de som de balanço que vai e vem gerando, assim, uma repetição perceptível ao ouvinte, ao mesmo tempo que este é apresentado a uma miríade sonora. Toda essa agitação desarmônica termina com John Lennon falando ao fundo: *Excuse me* (Desculpa-me) e *Thank You* (Obrigado), numa possível costumaz ironia do beatle, pois se desculpava perante seu ouvinte, já prevendo que seu novo trabalho não agradaria seus fãs, acostumados com a música pop, harmoniosa, com letra e refrão, ao mesmo tempo em que agradecia àqueles que ouviram até o fim e, quem sabe, tivessem aprovado suas experimentações e seu novo caminho agora trilhado na vanguarda.

O lado B inicia-se com som de órgão, o qual, a partir dos 32 segundos é acompanhado pela vocalização de Yoko Ono em frequência média e com vibrato, já a partir dos 56 segundos ela faz uma vogal próxima ao "i" em registro mais agudo, mas sem vibrato desta vez. John Lennon segue tocando notas ao piano, aleatoriamente enquanto ela permanece com seus gritos e gemidos, como no minuto 1 e 28'', quando

²⁰⁹ The effect is frightening. It is unreserve (No original).

²¹⁰ Her voice extends into a single point of pain, a grief filled cry as Lennon guitar grows increasingly discordant (No original).

ela faz uma vogal mais aberta em "a", em registro ainda mais agudo. Há também distorção eletrônica (aos 3'05'') e logo após o casal começa a conversar (a partir de 3'38'' até 3'50'') até que o beatle parece iniciar uma “alegre” canção (aos 3'55''), que é interrompida pelas experimentações sonoras, gerando novamente uma confluência de sons eletroacústicos. Aos 7'10'' Yoko inicia o que parece ser uma cantiga enquanto John a acompanha no órgão, mas a aparente calma da canção é atravessada por gritos deles. A partir dos 10 minutos e 38 segundos, sons ritmados – lembrando as big bands dos anos 1930 – invadem os gritos de Yoko. Ao fim e ao cabo, eram sons eletrônicos controlados e distorcidos por eles, enquanto criavam vocalizações para acompanhar os sons experimentais. A miríade de sons, que dura 14 minutos e 40 segundos, é finalizada com Lennon pronunciando palavras em latim, como se estivesse em uma missa, terminando com um sonoro ‘Amém’, seguido por uma espécie de urro e depois um contínuo grito de sua parceira.

O conceito do disco traz muitos aspectos que a artista nipo-americana havia aprendido com John Cage, como afirma John Rockwell (1982, p.275) que defendia que a plateia deveria criar junto com o artista, o qual oferecia uma parte da experiência e os observadores completariam a obra. Deste senso de coletividade e música indeterminada, defendido por Cage, é que veio a ideia de *Unfinished music* (música inacabada), tendo em vista as próprias declarações de Yoko:

Se ouvir o disco você poderá acrescentar, mudar, editar ou acrescentar alguma coisa na sua cabeça. A parte inacabada que não está no disco – a que está em você, não no disco – é que é importante. O disco é só para estimular o que está em você, fazer com que saia para fora [sic] (ROCKWELL, 1982, p.275).

Apesar de buscar trazer o ouvinte para a construção da música, isso não era um exercício fácil, “especialmente, se considerado o caso de um ouvinte que tenha o repertório musical majoritário relacionado à música *pop* (ou repertório musical restrito em relação à vanguarda musical)” (FENERICK; MARQUIONI, 2015, p.35), por isso o disco recebeu críticas, tanto por parte da mídia quanto dos fãs do beatle. Não era fácil aceitar que um ídolo pop (quicá o maior dos anos 1960) posasse nu, ao lado de uma mulher nipo-americana, artista vanguardista e que estava mostrando um mundo de possibilidades sonoras a ele, o que acabou resultando não somente neste disco, mas também em outros dois (que veremos adiante), que seguiam a linha vanguardista de

produção. E se os ouvintes da música pop não gostavam da inserção do ídolo deles no meio vanguardistas, os artistas deste ambiente também não aprovavam o fato de um compositor de rock compor músicas de vanguarda, foi o que ocorreu quando Lennon havia rompido a linha limítrofe entre a música pop e a de vanguarda, com *Revolution 9*. Segundo Jonathan Gould:

Nos experimentos anteriores com efeitos de fita, os Beatles o fizeram de uma maneira que não só arrepiou o público, como também lhes rendeu a admiração de compositores e aficionados por música eletrônica. Não era esse o caso de ‘Revolution 9’. Disforme e descerebrada, é um embaraço que age como um buraco negro no final do Álbum Branco, sugando toda a energia e o interesse que restavam dos noventa minutos anteriores de música. Trata-se de uma faixa que não incita nem recompensa uma atenção mais cuidadosa, e a maioria dos ouvintes preferiu evitá-la depois de ouvi-la uma ou duas vezes (2010, p.613).

No início do ano seguinte ao lançamento de *Unfinished music nº 1*, eles trouxeram à luz o *Unfinished music nº 2: Life With the Lions*, lançado pela Zapple. Esta foi uma filial da Apple e criada pois o casal desejava “lançar material mais controverso e experimental” e o referido disco foi exemplo disso, haja visto que “a EMI havia recusado categoricamente a distribuí-lo”, foi para isso que “a divisão Zapple foi criada” (MILES, 2016, p.17). A intenção deles, em especial de Paul McCartney – um dos mais entusiastas com a nova criação, embora não tenha aproveitado-a – era a de “criar um selo separado para lançar material mais obscuro, porque qualquer coisa assim na Apple seria imersa pelos Beatles e seus atos mais comerciais”. O que se percebe com a Zapple é que eles desejavam se afastar do mercado pop, tanto de seu público quanto de suas padronizações para testarem um novo público ouvinte e também experimentos sonoros mais radicais, se afastando, assim, do *mainstream* e se aproximando da vanguarda em si. O novo selo durou apenas alguns meses e teve somente dois destacados lançamentos que foram o disco supracitado de Yono e Lennon e aquele de George Harrison, denominado *Eletronic Sound*, ambos de 1969.

Este consistia em uma capa que também chamou atenção do público, mas não mais pela nudez, mas sim pela exposição de um momento íntimo e difícil do casal, quando Yoko foi internada após sofrer aborto espontâneo. A imagem da capa era ela deitada na cama de hospital, enquanto John estava ao seu lado, no chão, mostrando a união e parceria do casal. Já sua contracapa era um momento avesso àquele mostrado na

frente do disco, pois era uma foto publicada no jornal britânico *Daily Mirror* de quando foram presos em Londres por posse de drogas, de forma autoritária e sem motivos aparentes, no final de 1968. Era a perseguição policial que sofriam por causa da fama e da exposição midiática, além da caça particular exercida pelo policial Sgt. Pilche, que se destacou por prender celebridades, como Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, George Harrison, além do próprio John Lennon e de Yoko Ono. Ademais, a contracapa trazia uma frase de George Martin a respeito do disco: “No Comment” (Sem comentário), mostrando que não eram poucos aqueles que se contrapunham e não compreendiam os rumos musicais que Lennon estava tomando, tendo em vista que o referido trabalho também se deu totalmente no âmbito da vanguarda, sem resquícios de seu passado pop.

A dualidade apresentada nas imagens do disco é também condizente com o momento do casal que, se por um lado lançava mais um trabalho vanguardista, por outro se engajava cada vez mais nas lutas políticas, especialmente com a mensagem de paz, que causavam um frenesi nos governos reacionários e que pautavam suas políticas em guerras e violência. Foi na mesma época em que chegou ao público o *Unfinished music n° 2*, que eles lançaram a manifestação denominada *bed-in*²¹¹, que tinha por objetivo promover a paz, e são as imagens destes momentos que estão presentes no pequeno livreto que acompanha o disco. Porém, as composições em nada seguem a música pop engajada, sendo vanguardistas, com diversos elementos que remetem aos primeiros trabalhos e à experiência de Yoko Ono.

O lado A é composto de apenas uma composição, chamada *Cambridge 1969*, de 26’28’’ de duração. Ela se inicia com Yoko Ono falando o título dela e depois dando um grito longo e agudo, que logo é acompanhado por distorções causadas por John Lennon em sua guitarra e ruídos eletrônicos, dando a impressão de uma grande interferência acompanhando a vocalização da artista, a qual “extraí pequenas melodias, depois retorna ao seu foco de som demoníaco”, gerando “absoluta comunicação entre eles” (JUNGER, 2004, p.146). Durante toda a execução desta faixa há momentos em que os gritos de Yoko são realizados sozinhos, outros são os sons gerados por Lennon que se sobressaem e, na maior parte, são os dois conjuntamente que se exercem, em uma espécie de duelo entre eles. Nos minutos derradeiros (a partir de 25’48’’), há o acréscimo do saxofone de John Tchikai e a percussão, por John Stevens, dando um

²¹¹ A atuação política do casal será melhor analisada no tópico seguinte desta tese.

aspecto mais melodioso e tranquilizador após os gritos de horror e os ruídos perturbadores. Porém, tanto o momento social quanto a vida do casal não eram de calma e conforto, assim, não faria sentido dar este aspecto ao fim de uma composição deles. O desconforto e agitação inicial, então são retomadas, como afirmou a própria artista: “Quando você está realmente desesperado, é falso usar adjetivos descritivos e decorativos para se expressar” (JUNGER, 2004, p.146).

O lado B traz quatro composições, denominadas *No Bed For Beatle John* (4’40’’), *Baby’s Heartbeat* (5’09’’), *Two Minutes Silence* (2’00’’) e *Radio Play* (12’34’’). Esta segunda parte do disco apresenta a congregação de muitos elementos vanguardistas que Yoko havia apreendido em seus tempos iniciais em Nova York, quando teve contato com destacados nomes da música, como John Cage, Georges Maciunas, Dick Higgins e outros. A primeira delas é uma espécie de paródia dos cantos gregorianos, do século VI, tendo em vista o canto monódico de Yoko, contínuo, com uma nota repetida por um longo tempo e feito à capela, somente com Lennon fazendo contraponto em alguns momentos, reforçando, assim, a espacialidade do canto (outra característica daqueles da época do Papa Gregório). Além de ser uma continuação do disco anterior, o qual termina com Lennon “cantando no estilo de um canto gregoriano” a mesma maneira que Yoko abre o disco (KREROWICZ, 2014, p.83). Sua letra destaca as dificuldades enfrentadas pelo casal no lançamento de seus dois discos, reforçando, primeiramente os detalhes que estão contidos na imagem presente na capa de *Life With the Lions*,

Sem cama para Beatle John
Beatle, John Lennon,
Perdeu sua cama de hospital ontem, para um paciente

Aconteceu no hospital Queen Charlotte's, em Londres
Onde John estava mantendo vigília na sala
Onde sua namorada Yoko Ono,
Está sendo mantida sob observação
Quando ele percebeu que sua cama era necessária para um caso urgente,
John mandou buscar um saco de dormir,
E ontem à noite
Ele foi posto abaixo mais uma vez, felizmente, ao lado de Yoko,
No saco de dormir.

Yoko, que espera um bebê em fevereiro
Vai permanecer no hospital por mais alguns dias
Um porta-voz dos Beatles disse

"há uma boa chance de sobrevivência do bebê".

Após estes primeiros versos, o foco passa a ser o *Two Virgins* e os empecilhos para que o disco, com a foto do casal nu pudesse ser lançado e distribuído nas lojas. Ao que parece, eles ainda não sabiam que iriam ter que recolher alguns que já haviam sido espalhados para que se colocasse um papel que cobrisse o nu deles. No entanto, o fato de um disco totalmente vanguardista, com uma imagem de um ídolo pop e de uma artista nus conseguir ser lançado e chegar nas mãos de centenas de pessoas reforça que foi uma vitória, não somente deles, mas da liberdade contra a padronização do mercado, do amor livre contra a opressão do reacionarismo, da arte contra o obscurantismo. Por isso destacam,

Os Beatles venceram a batalha do LP dos nus
Os Beatles venceram sua luta para lançar
Um LP com uma capa mostrando
John Lennon e Yoko Ono nus

EMI a maior gravadora do mundo
Cujos artistas incluem os Beatles
Recusou-se a manusear o LP chamado *Two Virgins* por causa de sua
capa
O mesmo fez o outlet americano do grupo, a Capitol Records

Mas o registro com sua capa polêmica
Será lançado nos dois países no próximo mês
Um funcionário da empresa *Apple* dos Beatles disse na noite passada
A capa ainda não foi censurada ou alterada de qualquer forma
Estamos satisfeitos por ele ter sido distribuído, pode ser que algumas
lojas de discos ainda
Recusem-se a lidar com isso.

A sua letra focada nos aspectos cotidianos, corriqueiros e humanos laicizam a música, dessacralizando, assim, a arte gregoriana – que tinha suas funções religiosas –, colocando-se como uma arte autônoma, sem funcionalidade prática na sociedade, tendo apenas função contemplativa e combativa, assim como se definiam as artes do modernismo, as quais têm um “fascínio pela heresia”, ou seja,

O poeta modernista que verte conteúdos obscenos em métricas tradicionais; o arquiteto modernista que elimina qualquer elemento decorativo dos projetos; o compositor modernista que transgride deliberadamente as regras tradicionais da harmonia e do contraponto; o pintor modernista que expõe um esboço rápido como uma pintura acabada – todos eles e seus aliados sentiam prazer em tomar um

caminho novo, desconhecido, revolucionário (o deles mesmos), mas também tinham gosto pelo puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente (GAY, 2009, p.20).

Numa sequência dos percalços do casal, a faixa seguinte, intitulada *Baby's Heartbeat*, apresenta 5'09'' de som gravado dos batimentos cardíacos do bebê deles que veio a falecer após Yoko Ono sofrer aborto espontâneo. Este não era o primeiro filho que ela perdia desta forma, o que gerava, cada vez mais sofrimento a eles, portanto, a gravação foi “uma documentação comovente e um tributo a uma vida que nunca nasceu” (KREROWICZ, 2014, p.84). Até por isso, a faixa seguinte *Two Minutes Silence*, como seu título elucida, é de dois minutos de silêncio, numa espécie de homenagem ao filho perdido. Desta forma, como afirma Vera Terra (2000, p.83), com o silêncio “A música deixa de ser re-presentação [sic] do mundo e se torna *experiência* do permanente fluir da vida. Os sons são concebidos como ‘eventos em um campo de possibilidades’ e não em pontos discretos definidos pela tradição”. Esta era uma maneira de criar uma música levando-se em consideração o acaso, no qual “propõe o silêncio em lugar da estrutura, fazendo de sua música ‘um lançar de sons no silêncio’” (TERRA, 2000, p.25), dando sentido à ideia de música inacabada (*Unfinished Music*) do disco, pois era o ouvinte que criaria os sons durante os dois minutos de duração da faixa, tanto em sua mente quanto fisicamente, durante sua escuta. Segundo a própria autora, foi feita a homenagem à Cage, porém, com algumas modificações,

Ele [Cage] estava dizendo que a música é o som que entra, os sons que entram durante o silêncio, como sons ambientais, essa era a música. Então íamos fazer uma composição chamada "Two Minutes Silence" e estávamos rindo, porque fizemos o contrário, que foi o silêncio total. Tipo, esse é o verdadeiro silêncio, baby! Então, estávamos apenas sendo rebeldes...Mas ninguém sabia sobre John Cage. E aqueles que sabiam sobre Cage, eles disseram 'Isso foi feito antes'. Eles não entenderam o humor disso (ONO Apud (KREROWICZ, 2014, p.84).

A última faixa do disco é a chamada *Radio Play*, com 12'34'' compostos por ruídos deste aparelho eletrodoméstico, dando a impressão de uma alternância de estação sem sintonizar em nenhuma, como se estivessem procurando por algo sem encontrar. Tais sons são entremeados por conversas entre o casal, mas não distinguíveis. Os elementos presentes nesta composição, além de se aproximarem da música eletroacústica, a qual, segundo Eimert (Apud MENEZES, 1996, p.31) “contrariamente à

música concreta, que se serve de gravações com a ajuda de microfones”, “faz uso exclusivamente de sons de origem eletroacústica”. Esta se diferencia daquela por ser “construída por sons obtidos eletronicamente”, enquanto a música concreta “consiste essencialmente numa montagem de fenômenos acústicos pré-existentes: sinos, ruídos de trem, fragmentos da fala humana, vozes de animais e outros sons semelhantes” (KRENEK, 1996, p.98).

Além disso, ela traz aspectos do aleatório, não mais do acaso, como a anterior, tendo em vista as constantes alternâncias das estações de rádio, dirigidas por seus autores, ou seja, era uma ordenação do caos sonoro, não sendo mais livre a criação por parte do ouvinte. Vera Terra (2000, p.138) afirma, então, que a “*música aleatória* procurou realizar uma síntese dialética entre as noções de caos e ordem, propondo uma ordem complexa”, tendo em vista sons e ruídos produzidos de uma forma consciente, mas não padronizada e de fácil assimilação por parte dos ouvintes, especialmente aqueles acostumados com a padronização das músicas pop. Assim, o único elemento reconhecível para os fãs de Beatles é o momento entre o minuto quatro até o quinto quando há passagens da canção *Ob-la-di Ob-la-da*, remetendo à banda que ainda existia e da qual Lennon fazia parte e talvez não conseguisse se desvencilhar dela tão facilmente. Mesmo assim é preciso uma escuta muito atenta para perceber tal referência, haja visto ela estar permeada pelos ruídos emitidos pelo rádio. Podemos afirmar, então, que *Radio Play* é simbólica em relação à união do casal e da vanguarda com o pop, uma vez que traz elementos de clara inspiração vanguardistas, mas não deixa de remeter ao rock, mesmo que de forma não muito explícita, pois “Enquanto John originalmente abraçou a estética de vanguarda em parte como uma forma de ajudar a quebrar a idealização dos fãs sobre os Beatles, uma vez que essa imagem foi destruída, ele teve que reconstruir o interesse dos fãs” e para isso “ele tentou misturar estética de vanguarda com acessibilidade”, embora tenha “falhado nessa tentativa” (KREROWICZ, 2014, p.109). Falhou pelo fato de o público da música pop não estar ávido a ouvir algo não padronizado, que não fosse de encontro ao que era oferecido na cultura de massa.

A sequência de discos vanguardistas lançados pelo casal se encerra com o *Wedding Album*, que chegou às prateleiras ao final de 1969. Ele é composto de apenas duas faixas, uma de cada lado, com mais de 20 minutos de duração cada. A primeira, chamada *John & Yoko*, com 22’41”, inicia com o som dos batimentos cardíacos deles, no segundo seguinte John morde uma maçã, mastiga-a e cada um deles começa a

chamar o nome do outro, alterando a entonação, com momentos em que a fazem em sussurros e berros, outras em excitação e tranquilidade, até mesmo simulando orgasmos e relações sexuais, sem cessar a fala de cada um chamando o nome do outro. Cada voz foi colocada para ser reproduzida em um dos canais do estéreo, o que dá a sensação de completude ao ouvinte, pois cada chamado emitido é percebido distintamente, embora se completem. A todo momento o batimento cardíaco deles também permanece como som de fundo, oscilando juntamente com as mudanças na potência como o casal se chama. Assim como ela se inicia, ela termina, com Lennon mastigando uma maçã, mas desta vez ouvimos Yoko também fazendo o mesmo, pois é perceptível que ambos estão mastigando e falando com a boca cheia. Em sua aparente singeleza, esta composição traz diversos pontos de reflexão, mostrando e questionando os limites da noção do que pode ser considerado como música, expondo os sentimentos e as adversidades de um casal por meio das alternâncias na potência sonora deles, colocando em xeque a ideia de uma sociedade livre e alternativa que se colocava à época, revelando que tal ideia tinha seus limites, os quais esbarravam no conservadorismo musical e consequentemente social, vide as injúrias enfrentadas por Yoko Ono por ser nipo-americana, fora dos padrões impostos pela indústria da beleza e uma artista de vanguarda, fora do mundo pop. Além disso, a faixa em questão mostra a disposição do casal de produzir algo em conjunto, a união mental entre eles e o quanto Lennon estava aberto às experimentações e inovações sonoras advindas do conhecimento de Yoko, pois a faixa se aproxima do minimalismo ao repetir poucos elementos, mas com variações de timbres e intensidades nas vozes de ambos.

O lado B apresenta a composição chamada *Amsterdam*, de 24'54" e que consiste, em sua maior parte, de trechos das entrevistas do casal enquanto performavam o *Bed-In* na referida capital holandesa. Ela abre com Yoko cantando, por 5 minutos, a canção *Lets Hope for Peace* (Vamos Torcer pela Paz), na qual consta somente esta frase-título, em uma vocalização, a princípio, próxima do canto gregoriano, onde ela estende as notas e segue no andamento lento, dando a impressão de estar em uma missa de séculos passados, reforçadas pelo *backing vocal* sussurrado de Lennon, repetindo a palavra *peace*. Porém, ao longo de seus 5 minutos de duração, a artista explora outras formas de canto, como o grito e mesmo a forma melodiosa, quando, inclusive canta: *Lets hope for Peace/for all children/for all country/for all world* e então retoma a frase principal. Ao encerrar esta primeira parte, inicia-se a colagem de trechos das entrevistas

dadas pelo casal enquanto se manifestavam na cama, durante a lua de mel deles. Nos fragmentos é possível destacar que ambos estão falando a respeito do protesto que estavam fazendo, reforçando que buscavam falar em nome da paz, contra a Guerra do Vietnã e as mortes em Londres nas manifestações contra a intervenção violenta na Irlanda. Em certo momento Yoko diz que toda a violência da sociedade é a violência da atmosfera social, por isso estavam sempre falando e pedindo para que as demais pessoas falassem e praticassem a Paz, para que ela fosse mais difundida do que as brutalidades sociais. Segundo Lennon, a intenção deles era

Vender a paz como se vendem sabonetes e refrigerantes; [é] a única maneira de conscientizar as pessoas de que a paz é possível. A violência não é inevitável e ponto final, e não falo apenas da guerra, mas de todas as formas de violência. Somos todos responsáveis por Biafra, por Hitler e tudo o mais, por isso estamos dizendo ‘Vendam a Paz’. Basta pôr um aviso na janela. Anuncie aos outros que você é pela paz – se você acredita nela (MITCHELL, 2015, p. 42).

Há também sons aleatórios, quando não estão dando entrevista, como conversa entre eles na cama após acordarem ou Lennon ligando na recepção pedindo o café da manhã e outras falas indistinguíveis entre eles. Ademais, esta miríade de colagens sonoras é entrecortada por fragmentos de 5 canções, quais sejam, *Goodbye Amsterdam*, tocada ao violão por Lennon e cantada por ele, depois *Grow Your Hair*, com Yoko na voz e o beatle em seu instrumento, *Good Night*, sua canção da época dos Beatles e a espécie de canto falado *Bed Peace* e *Hair Peace*. Novamente podemos perceber que em meio aos experimentos e imersão na produção vanguardista, Lennon não consegue deixar seu lado roqueiro e insere elementos que remetem ao seu passado e à sua ligação musical.

Essa dualidade também está presente nas produções e ações do casal, pois, ao mesmo tempo que faziam um enfrentamento estético, confrontando a padronização musical do pop, produzindo discos de vanguarda com pequenos elementos que remetiam ao passado de Lennon, eles também estavam engajados politicamente, fazendo as manifestações nos quartos de hotéis, espalhando cartazes a favor da paz, dando entrevistas e compondo canções que seriam hinos da luta pacifista, como a *Give Peace a Chance*. Duas formas distintas de pensar suas produções e de se colocarem diante do mercado musical, mas que condiziam com a trajetória artística deles, pois nunca se contentaram em se ligar à uma forma apenas de conceber suas obras, eles

agiam conforme o ideal deles, sem, no entanto, deixar de refletir a respeito do mundo em que estavam inseridos, daí a dualidade encontrada em seus trabalhos.

Em relação aos três discos vanguardistas lançados, o jornalista da revista Rolling Stones afirmou que eles “devem ser considerados como parte de um processo maior de trabalhos de vanguarda e documentação feitos pelos dois [...] Assim, tais discos não são fáceis de escutar; são, ao invés, catalisadores de pensamento”, ao mesmo tempo, “talvez no nível mais profundo em que queriam ser considerados – como registros sonoros da vida em conjunto de duas pessoas –, eles estejam acima de questionamentos” e “Se você se importa com John e Yoko, se se importou com suas vidas e com a arte que fizeram, então deve ouvir estes trabalhos” (ROCKWELL, 1982, p.277). Talvez colocá-los como impassíveis de questionamento seja um tanto quanto exagerado e pouco produtivo em relação ao que o próprio casal buscou ao produzir discos de vanguarda, a qual tem por sua excelência chocar a sociedade, confrontar o *status quo* e produzir em seus ouvintes muitas indagações, além de ser uma obra auto-reflexiva, colocando em questão os limites da sonoridade e os alcances da produção musical.

Dando sequência a estas tendências reflexivas, no início da década de 1970, Yoko Ono segue com o lançamento de dois discos de vanguarda com elementos do pop. Enquanto Lennon se voltava para suas raízes roqueiras com trabalhos mais intimistas, colocando suas dores e traumas para fora em *John Lennon/Plastic Ono Band* (1970) e *Imagine* (1971), a vanguarda ficava por conta dos trabalhos de sua companheira, em *Yoko Ono/Plastic Ono Band* (1970) e o disco duplo *Fly* (1971), mas desta vez valendo-se de elementos do pop e da vanguarda, não mais focados apenas em um aspecto, como os três discos lançados pelo casal no fim dos anos 1960. O primeiro deles é composto por 6 canções, todas de autoria de Yoko, com ela no vocal, Lennon na guitarra, Ringo Starr na bateria, Klaus Voormann no baixo, além das participações de Ornette Coleman com seu trompete, Edward Blackwell com seu baixo e os bateristas David Izenzon e Charles Haden, na canção AOS, a faixa que abre o lado B do disco.

A primeira parte, com três canções: *Why, Why Not* e *Greenfield Morning I Pushed na Empty Baby Carnegie All Over the City* apresenta uma artista em sofrimento, expondo suas angústias, aflições, dor e seu lado vanguardista, por meio de seus gritos, muito estimulados pela Terapia do Grito Primal que o casal havia feito com o psicólogo

estadunidense Arthur Janov.²¹² Yoko já havia se utilizado dos gritos para expor seus sentimentos e para chocar a sociedade conservadora, mas desta vez ela se valia da psicologia para elaborar suas composições. Ademais, ela pensava nas dificuldades enfrentadas pelas mulheres para se expressarem e refletia a respeito “Por que as mulheres sempre são conhecidas por uma voz bonita e canções bonitas? Porque é isso que o mundo quer. Eles não querem que uma mulher pareça muito forte. Sentimos que não devemos gritar”.²¹³ Contradizendo esta sina, Yoko fez um disco inteiro sem se valer de uma voz e canções bonitas, mas sim expondo seus desejos, suas angústias e sua liberdade produtiva. Vale destacar que o momento em que o disco foi lançado era o de crise da contracultura, com a efervescência dos acontecimentos anteriormente destacados e a derrota eminente da utopia de uma nova sociedade e da pacificação, como defendia Yoko. Desta forma, não nos causa estranheza que suas composições estivessem expressando dor, agonia, anseios frustrados, gritando todos esses sentimentos. Era uma forma tanto de expor todas as suas aflições quanto de se fazer ouvir, como se chamasse a atenção para a gravidade do momento.

A composição que abre o lado A, denominada *Why*, apesar de ter uma base musical-melódica baseada no rock’n’roll, com prevalência da guitarra e da bateria, não possui letra nem refrão, sendo repetido seu título de diferentes maneiras vocais por Yoko Ono. Shelina Brown em seu texto a respeito das vocalizações da artista nipo-americana, explana sobre esta faixa:

O ouvinte é agredido com uma série de "gritos" brutais que apresentam um imbróglgio carregado de "ruídos" corporais que interrompem, desafiam e finalmente transfiguram vários códigos músico-simbólicos [...] A escolha da palavra "por que" é significativa na medida em que constitui um enunciado altamente polissêmico. Com base na inflexão da voz do locutor/cantor, bem como no contexto semântico, o significado de "por que" muda drasticamente. "Por que" pode funcionar alternadamente como uma pergunta, uma resposta ("é

²¹² Por meio de seu livro *The Primal Scream*, o psicólogo Arthur Janov, expõe sua teoria de que na fase pré-verbal a criança se comunica por meio de gritos para se fazer entender e sendo uma forma de expressão, ela pode acompanhar o adulto, fazendo com que ele expresse seus sentimentos pelo grito, assim como fazia na infância. Muitas vezes as dores e traumas dos adultos não são compreendidos e nem recebem atenção, por isso Janov defendia que a pessoa deveria se comunicar de outra forma, pois o grito de um ser angustiado é mais expressivo do que suas palavras de lamento. E foi esta filosofia terapêutica que Yoko Ono e John Lennon trouxeram para seus trabalhos, onde ele expôs mais seus traumas de infância (abandonado por sua mãe e seu pai) e ela as dores de viver em uma sociedade pautada pela violência, a desunião, o preconceito, o machismo, etc.

²¹³ Why are women Always known for a pretty voiceand pretty songs? Because that’s what the world wants. They don’t Want a Woman to sound too Strong. We feel we shouldn’t scream out (No original).

por isso"), uma demanda ou como uma expressão de dor ou raiva intransponível. No decorrer da performance de Ono, os muitos significados de "por que" são reproduzidos e se dilatam, dando origem a uma persona vocal em conflito com uma ordem simbólica verbal (BROWN, 2014, p.175-176).

Completando a gama de possibilidades de compressão da expressão ‘Why’, a faixa seguinte intitula-se *Why Not*. Assim como sua antecessora, tal expressão traz uma miríade de possibilidades interpretativas, as quais são reforçadas pelas alternâncias vocais e expressivas de sua intérprete. Ela é acompanhada pela música com uma sonoridade que remete ao *blues* (como sua levada de bateria e pelo contrabaixo elétrico) com John tocando *bottleneck* (Slide guitar) na guitarra. Nos acordes finais ela passa a chamar por ‘John’, o andamento acelera, com predominância da bateria, até que o som de um trem correndo sobre os trilhos invade e cessam os gritos de Yoko, encerrando assim mais uma faixa do disco. Este lado termina com *Greenfield Morning I Pushed An Empty Baby Carriage All Over The City*, a qual dá sequências às experimentações vocais de Yoko que vai repetindo o título da canção ao longo de sua duração, mas de distintas maneiras guturais. Sua abertura é com som eletrônico, como se fosse uma espécie de alarme com sonoridade espacializada, assim como a voz solo de Yoko, que repete o nome da composição, alongando as vogais, além do efeito de eco, que vai sumindo, em *fade out*, até ficar apenas sons de pássaros, junto dos quais é possível ouvir Lennon chamando por sua companheira e trechos de conversa distorcidos. Por seu título, que pode ser traduzido como “Manhã de Greenfield eu Empurrei um Carrinho de Bebê Vazio por Toda a Cidade” e pelo clima melancólico que passa a sensação de algo distante, longe e inalcançável, podemos aventar que Yoko estava expondo suas dores pela perda de seu bebê (homenageado no disco anterior também), ocorrida naquele mesmo ano. Desta forma “o horror dos gritos, assim, nos alerta para o corpo em crise, o corpo sendo rompido, fragmentado”, como destaca Shelina Brown (2014, p.179).

O lado B continua com as performances guturais da artista, com a participação de Ornette Coleman – destacado saxofonista do free-jazz – na composição que abre este lado, denominada de AOS, a qual veio das fitas de ensaio deles para o show no Albert Hall, em Londres, em 1968. Ela inicia com um grito de Yoko, mas não de forma estrondosa, mas sim suave e sussurrado, aumentando o tom a cada segundo, até que o sax também aparece, tocado sem ordenação harmônica, gerando um som semelhante ao de uma porta rangendo e que acompanha os brados da compositora. Por 2 minutos

segue-se a junção das vocalizações de Yoko com os de Coleman, como se estivessem em um canto-resposta, em andamento lento, numa forma distinta dela se expressar. Há então 10 segundos de silêncio e o clima da canção muda, ela começa a emitir gemidos e sussurros, como se estivesse alcançando o orgasmo, até mesmo chamando por John, acompanhada de um sax mais melódico, mas deixando que Yoko se sobressaia. Aos 4 minutos ela parece alcançar o orgasmo, emitindo um estrondoso grito, sendo que a banda toda lhe acompanha nesta explosão de sentimento, tocando estrondosamente, freneticamente e aleatoriamente uma nota. O andamento então desacelera novamente, sons de contrabaixo são acrescentados e seus urros passam a ser mais contidos, quase sussurrados, terminando com seu suspiro e tosse de alguém (provavelmente John Lennon). Ela então destacava a sexualidade feminina, com isso, ela “encontrou e abraçou mais um gênero no feminismo” (KREROWICZ, 2014, p.45), afirmando que estava propondo o uso “da natureza feminina como uma força positiva para mudar o mundo” (ONO Apud KREROWICZ, 2014, p.45).

Ao longo da composição são criados diferentes climas, tendo em vista o desejo de Yoko de se expressar por meio do grito e explorar ao máximo as diversas possibilidades vocais. Vale ressaltar que se trata de uma gravação que foi feita ao vivo, para o show da Plastic Ono Band, com isso, há intrinsecamente na faixa presente no disco, a performance da banda e o desejo de improviso e aleatoriedade, defendidas por Yoko, como fica claro na carta que escreveu para Ornette Coleman, antes do show e que foi reproduzida no folder que acompanha o disco. Diz ela para o saxofonista:

Não se preocupe em mostrar muitas coisas: simplicidade e economia nas notas, dinâmica e ritmo.

Pense nos dias em que você só tinha um coração e um pênis para dar - e uma nota.

Pense nos dias em que você teve que sofrer em silêncio por 10 dias de eternidade antes de poder dar e ainda assim você estava com medo de dar porque o que você estava dando era tão verdadeiro e total que você sabia que sofreria uma morte depois disso.

Pense nos dias em que você permitiu silêncios em sua vida por sonhar e pensar em sonhar. Isso não é uma merda. Sem 'humor' ou o que quer que você chame. É real.

Quatro de vocês brincam como quatro gatos acostumados a tagarelar com cada um. Esqueça cada um.

Esqueça o que você aprendeu ou ouviu no mundo da academia de música ou algo parecido. Seja inseguro. (Você deve amarrar uma mão e jogar com uma mão se isso o deixar inseguro, ou vendar os olhos para esta peça).

Seção um:
eu ligarei
não responda até que você esteja realmente pronto
responder com a mesma queixa - de uma nota e ligeira variação
ou você deve ligar para buscar outras vozes.

Seção dois:
Silêncio total - vamos ver quanto tempo podemos segurá-lo, ou quanto
tempo é necessário

Seção três
Vamos subir gradualmente - não suba muito rápido, me escute. Vou
tentar evitar que você suba. Pausas estranhas causadas por isso fazem
parte da música.
e quando estivermos de pé, sente-se lá até que estejamos
completamente exaustos e realmente, para que a seção quatro não seja
falsa.

Seção quatro:
Muito quieto, você está exausto
apenas respire com o seu instrumento
até silenciar.

A faixa seguinte, chamada de *Touch Me* se inicia com distorções de guitarra, seguidos de gritos agudos e fortes de Yoko. Após 1'00'', há uma quebra na sonoridade, com uma espécie de árvore caindo ao chão, começando, então, intensas batidas de bateria e a guitarra tocada sem distorção, alterando momentos instrumentais, com gritos solos da artista, com a junção dos dois. Quando, aos 3'20'' ela cessa de emitir seus sons, tem início um solo instrumental, com a bateria e nota de baixo em um crescente, até os pratos da bateria também serem tocados e Yoko reiniciar seus gritos por poucos segundos, terminando a composição com uma sequência de notas crescentes de guitarra. Nesta, diferentemente das anteriores que reforçavam a vocalização da compositora e intérprete, a instrumentalização, a cacofonia sonora e os diferentes climas que era possível criar é que ganham destaque na composição, que é encerrada com eles. Assim é também a faixa que a sucede, *Paper Shoes*, que tem início com som de trem correndo sob trilhos e cessa para dar entrada à água corrente com trovão, para só então Yoko começar sua parte de voz, repetindo o título da canção de diferentes maneiras, tanto com gritos longos, com efeitos que causam a sensação fantasmagórica, quanto com uivos de lobos ou cachorros que encerram a composição. Como uma forma de acalmar o ouvinte, após mais de 7 minutos de performance fantasmagórica e som disruptivo, ela encerra com a frase: *Don't worry* (não se preocupe).

Assim se findava mais um lançamento de Yoko Ono, desta vez de forma solo, expondo seu aspecto vanguardista, valendo-se do silêncio, de sons aleatórios, instrumentos não convencionais, de colagens sonoras, da arte conceitual e de sua distinta forma gutural de cantar, a qual tinha como objetivo explorar “áreas desconhecidas de som e experiência que as pessoas não podem realmente mencionar em palavras”, tendo em vista que ela “não estava interessada no barulho que você faz, mas no barulho que acontece quando você tenta não fazer, apenas aquela tensão indo e voltando”, ou seja, ela “queria quebrar a barreira do som com esses sons. O mundo precisava ouvir nosso grito”, como ela mesma afirma (JOHN & YOKO, 2020, p.253). A respeito dos gritos de Yoko, os quais causavam espanto e preconceitos, Phil McDonald, engenheiro de som responsável por este disco, afirma que “ela cantava como alguns cantores clássicos japoneses cantavam. Esses gritos que ela fazia era realmente parte de sua cultura. Para nós, parecia um grito, mas para ela era uma nota musical” e “não eram gritos comuns” eram “Gritos muito demonstrativos, que um leigo pensaria apenas que alguém gritava loucamente, mas foram realmente calculados, e não sei como diabos ela fez isso, para falar a verdade” (JOHN & YOKO, 2020, p.261).

Dando sequência a seus lançamentos solos, Yoko Ono trouxe à luz, no ano de 1971, o disco duplo *Fly*, inspirado em seu curta-metragem de mesmo nome. Ao adentrar os anos 1970, percebe-se que as composições vão paulatinamente penetrando a sonoridade do universo do rock, deixando os experimentos vanguardistas para a vocalização da artista nipo-americana. No entanto, ao reutilizar tal forma de canto, a potencialidade do choque, do espanto e o desconforto que deve causar no ouvinte e o confronto feito ao *mainstream* perdem potencialidade, tornando-se algo comum para quem ouve, apesar de continuar não sendo bem aceito pelo público. Exemplo é a faixa de abertura do lado A, denominada *Mindsummer New York*, a qual traz a sonoridade do rock’n’roll, com um ritmo dançante, inclusive em sua letra é repetido constantemente “shaking, is shaking, shaking, Shake, shake, shake”, que pode ser traduzido como “tremendo, está tremendo, tremendo, agite, agite, agite”. Com isso, ela retoma a forma tradicional da música pop, composta por uma letra que desenvolve uma temática, tem-se o refrão e é retomado a temática inicial, no esquema chamado ABA’. Nem mesmo a vocalização de Yoko, nesta canção, é experimental.

De certa forma contrastando com este início pouco usual para uma artista acostumada com as produções vanguardistas, que tensionavam o mercado e procuravam

criar uma arte autônoma, frente à forma de arte como mercadoria, tem-se a canção que fecha o primeiro lado do disco, com 16'52'', chamada *Mind Train*. Em relação às composições do fim da década de 1960, esta pode ser vista como convencional, mas dentro do disco em que foi lançado, ela traz algo de novo, como instrumentos que buscam reproduzir a sonoridade de um trem e os experimentos vocais de Yoko que seguem o trilhar de vagões ferroviários. Ela não possui uma letra propriamente, são frases desconexas – *I thought of killing that man* (Eu pensei em matar aquele homem) e *33 windows shining through my mind* (33 janelas brilhando em minha mente) – ou onomatopeias, tais como *dub-dub, oh, dub-dub, Ooh, ooh*, que traziam analogias com a sonoridade do trem em movimento. Estas se assemelham aos primeiros trabalhos escritos pela artista e que também estão próximos do surrealismo, com a união de diferentes elementos, como ‘janelas brilhando’ na ‘mente’ de alguém, mostrando que, apesar da questão musical perder seu elemento experimental, Yoko ainda trazia aspectos da vanguarda em seus trabalhos, ainda que desta vez seja uma produção da música pop com pequenos aspectos não convencionais, e não o contrário, como era de costume em suas produções anteriores.

As outras 6 composições, presentes no lado B do disco alteram experimentos vocais, com espacialidade e ecos, como em *Mind Hole*, feita sob base de diferentes violões, semelhantes a um blues acústico, tocadas por Lennon. A letra é quase impossível de ser entendida, pelo fato de Yoko expressá-la em forma de gritos longos, agudos, espacializados e com ecos, além de serem sobrepostos pela instrumentação, ficando quase em segundo plano. Porém, o encarte do disco traz a letra, que destaca: “lembre-se dos buracos/lembre-se dos buracos em sua mente/procure os buracos/procure os buracos em seus sentimentos – memórias – dor/sonho dos buracos/Sonho”. Novamente a artista revive seu passado, quando escreveu o livro *Grapefruit* com suas *instructions*, fazendo uso do surreal, da imaginação e da construção de cenas irreais. Outro exemplo é a faixa seguinte, chamada *Don't Worry Kyoko*, na qual ela abre com um estrondoso e gutural grito, dizendo ‘snow’ (neve) e depois, já acompanhada pelas guitarras de Eric Clapton e John Lennon, baixo de Klaus Voorman e bateria de Ringo Starr, passa a se expressar pela frase ‘*don't worry kyoko*’. A mesma forma é utilizada na faixa 6, *Hirake*, na qual ela canta ‘*open your box*’ (abra sua caixa), acrescentando outros substantivos, como ‘abra suas’ calças, coxas, pernas, nariz, boca, etc., num ritmo *funk*, que era o destaque dos anos 1970, especialmente nos

EUA. Portanto, sua forma já é conhecida, sua música é um elemento de reconhecimento para os ouvintes da música pop e sua forma de cantar já havia sido apresentada ao público com seus lançamentos anteriores, assim, o caráter de choque ou confronto perde sua força e autenticidade. Apesar da faixa seguinte, de número 7, *Toilet Piece/Unknown* ser apenas o som de uma descarga, com 30 segundos de duração, seu aspecto inovador e confrontador e de quebra com algum padrão, não tem a mesma força de antes.

A canção que a sucede corrobora com este caráter mais apaziguador e construtor que a arte de Yoko vinha adquirindo, se distanciando daquela arte que buscava destruir a forma artística e confrontar o mercado musical e sua padronização. Trata-se de *Mrs. Lennon*, que se inicia com o dedilhar de violão melodiosamente, com o acréscimo de notas de piano, quando, então, ela inicia seu canto de forma harmoniosa, suave e num andamento lento, dando um caráter de sofrimento à canção, o qual é corroborado pelo acréscimo de órgão e sino. Ademais, a letra é mais intimista, usando metáforas para destacar as turbulências pelas quais passaram desde que assumiram o relacionamento amoroso, passaram a compor juntos e decidiram se casar. Mas também destacando o lado politicamente crítico deles, condenando, especialmente, a Guerra do Vietnã. Desta forma, a canção traz as seguintes estrofes:

Mrs. Lennon, oh Mrs. Lennon
Verificando o céu para ver se não há nuvens
Não há nuvens
Oh então, eu acho que deve estar tudo bem

Mrs. Lennon, oh Mrs. Lennon
Fazendo chá e olhando o mar
Não há ondas
Oh então, eu acho que deve estar tudo bem.
[...]
E nossos filhos, oh nossos filhos
Eles tiveram que ir para a guerra?
Sim, meu amor, tudo bem
Metade do mundo sempre é morto, você sabe
[...]
Eles perderam os seus corpos!
Sim, eles perderam seus corpos.²¹⁴

²¹⁴ Mrs. Lennon, o' mrs. Lennon
Checking the sky to see if there's no clouds
There's no clouds
O' then, I guess it must be alright

Mrs. Lennon, o' mrs. Lennon
Making the tea and watching the sea

A composição que fecha o lado B, intitulada *O'wind (body is the scar of your mind)* busca se aproximar da música oriental, ao trazer a instrumentação com tabla, cymbal, clava e a forma com que Yoko canta, prolongando as notas, especialmente nas vogais e num ritmo semelhante ao de um mantra. Este é corroborado por sua letra, uma espécie de ode à filosofia oriental, baseada na importância da mente e do corpo para alcançar a evolução espiritual. Assim ela canta: “O corpo é a cicatriz da sua mente/A cicatriz se transforma em um vento de dor/Ele passa montanhas após montanhas/Ele passa pelas cidades e meu país/Oh vento, oh vento[...]Mas quando passou pelo mundo nove vezes/O vento se transforma em uma brisa”. Portanto, o sofrimento, as experiências e como se lida mentalmente com eles perpassam a existência do ser que, após conseguir lidar com isso (‘passou pelo mundo nove vezes’), torna sua existência mais leve (‘o vento se transforma em uma brisa’).

O segundo disco inicia com *Airmale*, de 10’40’’, que é a trilha-sonora do filme *Erection*, de Yoko Ono. Se os dois primeiros lados haviam explorado o rock’n’roll, a batida beat, o funk, o blues, com letras e sonoridade convencionais, os dois últimos são dedicados à vanguarda e à ideia de *unfinished music*, segundo a qual, o ouvinte deve terminar a canção em sua mente após Yoko apresentar um caminho sonoro. Assim, a referida composição é uma vocalização tendo como base a percussão de oito instrumentos que foram produzidos e tocados por Joe Jones – um amigo da época do Fluxus – causando ruídos, batidas, chocalhos, loops, ecos (JOHNSON, 2004, p.84). Na sequência, as experimentações continuam em *Don't count the waves*, com 5’26’’, tendo, novamente a participação de Jones com seus instrumentos, desta vez acompanhados pela percussão de Klaus Voormann e Jim Keltner na bateria afinada, seguidos pelas vocalizações de Yoko repetindo o título da canção, em uma ambientação atmosférica, lembrando filmes e música futuristas. Embora esta presente, ao menos uma frase, são suas diversas sonoridades geradas ao longo de sua execução que chama atenção do

There's no waves
O' then, I guess it must be alright
[...]
And our children, o' our children
Did they have to go to war?
Yes, my love, it's okay
Half the world is always killed you know.
[...]
They've lost their bodies!
Yes, they lost their bodies.

ouvinte. O mesmo ocorre com a última composição do referido disco, chamada *You*, de 9 minutos de duração e que conta com uma sonoridade, a qual, em seu início remete ao Oriente, de onde Yoko retira suas referências musicais e experimentações vocais para produzir algumas de suas produções neste álbum. Joe Jones e seus instrumentos, novamente são trazidos à tona, para criar uma sonoridade única e peculiar para a faixa *You*, a qual é acompanhada pelos gritos de sua compositora. Segundo Barb Jungr, a confluência de diferentes sons é assim definida

As cordas e a voz de Yoko levam "You" nas garras de um pássaro sobre uma planície de cordas dedilhadas, vozes brilham e se decompõem, sobem e morrem, os pássaros de sua voz chamam os outros pássaros, ondas aéreas sobrepostas. Mais uma vez, a expressão auditiva do céu e do mar está presente. As vozes se acumulam, diminuem o tom e depois aumentam, as efusões dinâmicas emocionam e excitam (JUNGR, 2004, p.158).²¹⁵

A união das três faixas que compõem o primeiro lado do segundo disco foi pensada de forma unívoca, como se fosse o Yin e Yang conectados, onde *You* seria aquele e *Airmale* este último, com *Don't Count the Waves* unindo-os, explorando, assim, emoções e vibrações que ainda não tinham sido exploradas na música, como destaca Yoko Ono em entrevista para a revista *Crawdaddy*, em 1971 (MUNROE, 2000, p.282).

Com apenas duas faixas, o lado quatro do disco é o mais próximo da formação vanguardista de Yoko Ono e que, portanto, contrasta com a aparente singeleza das primeiras partes do referido trabalho. A composição que dá título ao disco (*Fly*) tem quase 23 minutos de duração, nos quais ela altera formas de vocalização, sem acompanhamento instrumental, apenas sua voz. Há momentos de tranquilidade, quando a artista emite apenas sussurros, murmúrios e bafejos; de exaltação, no momento em que ela sobe o tom, grita, geme e expõe um corpo em dor e desespero; de silêncio, o qual, além de remeter aos tempos de *Fluxus*, faz uma ponte entre um período e outro em sua performance vocal; outros em que imita animais, como o coaxar de um sapo, cujos sons podem ser ouvidos ao fundo, como se estivessem respondendo à artista; períodos em que parece simular atos sexuais, chegando ao ápice do prazer com o orgasmo. Em

²¹⁵ Strings and Yoko's voice take 'You' in the talons of a bird over a plain of plucked strings, voices shine and decay, fl are up and die away, the birds of her voice call to the other birds, overlapping air waves. Again the aural expression of sky and sea is present. The voices build, one upon another, lower in pitch then raise, the dynamic outpourings thrill and excite (No original).

certas ocasiões, podemos perceber também a utilização de sons eletrônicos para acompanhar seus gritos, remetendo, novamente à influência eletroacústica. Para Barb Jungr (2004, p.158), a composição “é melhor vivenciada junto com o filme, onde é evidente que a voz de Yoko exibe a paisagem interna da mulher silenciosa filmada e expressa também os movimentos das moscas sobre seu corpo”. O corte nesta experiência sonora é quebrado com o toque de um telefone, que faz parte da *Telephone Piece*, de apenas 30 segundos, e que termina com a artista atendendo e dizendo: *Hello, this is Yoko*, desligando em seguida. O atender e desligar é simbólico em relação ao despertar de um novo momento sociocultural e político que iniciava com a década de 1970 e que iria permear a produção artística do casal Ono/Lennon, em detrimento do fim/do desligar de um período mais experimental de suas carreiras.

Assim, em uma nova realidade, a qual se afastava, cada vez mais dos ideais da contracultura, as experimentações vanguardistas se tornavam solipsistas, não encontravam mais um público ávido por novidades e por algo que tencionasse o *status quo* e a padronização existente. Desta forma, o casal abandonava o engajamento estético para se dedicar ao engajamento político, passando da feminilização para o feminismo, de composições que uniam o pop e a vanguarda para aquelas que adotavam um discurso político direto, preocupando-se mais, portanto, com a letra, do que com a música. E é esta nova fase na vida artística de Yoko Ono junto de John Lennon e também em carreira solo que analisaremos no tópico seguinte.

4.2 – O engajamento político e o início do feminismo

A nova fase na carreira artística de Yoko Ono e John Lennon, além de estar inserida no momento em que os ideais dos anos 1960 já estavam se esfacelando, também se encontra no período de retorno aos gêneros musicais, estimulado pela junção de pequenas gravadoras em grandes conglomerados, haja visto a imensa quantia de lucros que ganhavam com o passar do tempo, como ocorreu com a Warner Bros/Reprise, Elektra/Asylum e a Atlantic/Atco que originaram a WEA e com a Columbia, que passou a fazer parte do conglomerado da CBS (FRIEDLANDER, 2002, p.328). A indústria da música, portanto, “se expandia rapidamente em tamanho e poder. A vendagem de discos, que alcançara pela primeira vez a marca de um bilhão em 1967, alcançara dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978” (FRIEDLANDER, 2002, p.328) e a mercantilização dos ideais juvenis era cada vez mais eminente. Tais fatos acabavam por limitar a autonomia dos artistas e a capacidade deles de propor

experimentações sonoras às gravadoras, haja visto que elas visavam cifras milionárias e não estavam dispostas a arriscarem em seus lançamentos. Isso porque o “público também estava mudando[...]um público maior e mais diversificado trazido pelos Beatles nos anos 60, estava começando a se fragmentar. Idade, classe, raça, formação e sexo tornaram-se linhas divisórias naturais” (FRIEDLANDER, 2002, p.329).

A divisão do público foi aproveitada pelo mercado da música para trazer à tona novamente os gêneros musicais, que seriam separados conforme os nichos sociais a serem alcançados. Assim é que foram surgindo as ramificações do rock dos anos 1960, mas que em nada lembravam aquelas produções, era somente uma maneira das gravadoras manterem um elo emocional e de identificação entre a música que os jovens se acostumaram a ouvir naquela década e o que consumiriam nos anos 1970, por isso as denominações: hard rock, heavy metal, rock progressivo – todas se referindo ao rock, mas que musicalmente se afastavam totalmente. Os dos dois primeiros gêneros musicais foram marcados por “*riffs* rápidos baseados na repetição” (FRIEDLANDER, 2002, p.333), guitarra saturada e abuso no uso dos *power chords*, como faziam as bandas *Deep Purple*, *Van Halen*, *Judas Priest*, *Rainbow*, entre outras. Já o rock progressivo, derivado da fragmentação da psicodelia, fora caracterizado por seus longos solos e seções instrumentais (MACAN, 1997, p.17), além de um retorno ao passado remoto, especialmente ao barroco, ao Renascimento e à música clássica desses períodos. Fato que derivava novamente da crise da contracultura pois, rejeitando o presente em que viviam, os artistas buscavam no passado a resposta para as tensões que estavam vivendo. Para o autor Edward Macan (1997, p.30) “O rock progressivo provou ser altamente eclético, baseando-se em uma série de músicas diferentes de dentro do guarda-chuva geral da tradição clássica: música sinfônica, música sacra renascentista e barroca, música clássica para piano e violão, até mesmo música medieval”, onde se destacaram as bandas *Yes*, *Genesis*, *Emerson*, *Lake and Palmer*, *Jethro Tull*, entre outras.

Era também um momento em que as composições estiveram mais próximas dos novaesquerdistas, que acreditavam no confronto direto e se preciso fosse, no uso da violência, diferentemente da máxima de “paz e amor” e da psicodelia que se aproximava dos *freaks*. James Perone (2004, p.67) destaca essa importância da música, afirmando que ela “foi uma parte essencial das marchas pelos direitos civis que antecederam a era da contracultura e continuaram até ela”. Tais composições, para

adentrarem o universo do engajamento político adotaram canções que tivessem letras de cunho político explícito e músicas de fácil apropriação por parte dos ouvintes, para que fossem facilmente entoadas pelos militantes nas ruas. Isso possibilitava também a assimiliação delas por parte da indústria da música, a qual subvertia a criticidade presente em tais canções e as vendia como um produto com menos potência subversiva, haja visto que seu objetivo é o de manter e não destruir o *status quo*.

A banda que conquistou a simpatia dos militantes foram os Rolling Stones, especialmente quando lançaram a canção *Street Fighting Man*, no conturbado ano de 1968. Ela se colocava como uma defesa da violência contra a opressão estatal, ressaltando:

Todo lugar eu ouço o som, de pés marchando, rapaz
Pois o verão chegou e a hora é essa para lutar nas ruas, Rapaz
Mas o quê que um pobre rapaz pode fazer
A não ser cantar em uma banda de rock
Porque na cidade sonolenta de Londres
Não há lugar para um lutador nas ruas!
Não!Ei! Acho que a hora é essa para uma revolução palacial.

Inclusive advém deste momento o embate posto pela mídia e pelos novaesquerdistas entre os Beatles e os Rolling Stones, pois aqueles estavam mais próximos do vanguardismo e das experimentações, enquanto estes partiram para a criação de canções engajadas politicamente com músicas menos experimentais. Em entrevista, o guitarrista Keith Richards afirmou que “se houvesse uma revolução real, ele e Mick estariam nas barricadas imediatamente, mas não haveria revolução (uma desculpa muito conveniente além de uma observação inteligente)” (GOFFMAN; JOY, 2008, p.402). Era uma observação conveniente, pois a trajetória dos Stones mostrava que eles haviam adotado um engajamento muito mais oportunista do que uma adesão real à revolução, tendo em vista que não participaram de nenhuma manifestação e não produziram qualquer outra canção política findado o ano de 1968. Ademais, quando procurados por Abbie Hoffman para que ajudassem financeiramente o processo que ocorria contra os chamados “Sete de Chicago”²¹⁶, se negaram a contribuir (MERHEB, 2012, p.450). Parece que estavam mais interessados no *star system* do que na revolução propriamente dita. Mas não foram somente os Stones que compuseram músicas

²¹⁶ Processo que ocorreu contra os manifestantes Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines e Lee Weiner, que foram acusados, pelo governo estadunidense, de incitar revoltas e causar manifestações contra o governo dos EUA.

engajadas, outros grupos e artistas também se manifestaram politicamente, especialmente contra a Guerra do Vietnã. É o caso da canção lançada pela Bob Seger System, chamada *2+2=?*, que ressalta o horror da guerra e os males causados à juventude por causa de um governo descontrolado e sedento por mortes, que não media esforços para alcançar aquilo que almejava. Seus versos assim destacam:

Eu conheço um cara no ensino médio
Apenas um cara amigável
E ele tinha uma namorada
E você fez eles dizerem adeus
Agora ele está enterrado em lama
Sobre a terra da selva estrangeira
E a sua garota só senta e chora
Ela não entende
Então você diz que ele morreu por liberdade
Bem, se ele morreu para salvar suas mentiras
Vá em frente e me chame de amarelão
2+2 está em minha mente.

Os referidos versos são acompanhados por uma música nada experimental, com melodia de fácil assimilação, andamento simples, com refrão marcante (*2+2 is on my mind*), que é repetido por um coro de vozes ao longo das demais partes de modo acelerado. Outro exemplo é a composição dos Animals e Eric Burdon, chamada *Sky Pilot*, que “foi provavelmente a mais conhecida das canções de rock anti-guerra de 1968 a incorporar sons concretos de batalha” (PERONE, 2004, p.54). Em sua música, apesar de contar com a parte de sons de aviões, tiros, fole, bombas, etc., se sobressai o som apaziguador, o qual é retomado a todo momento, com uma linha de baixo marcante e violinos tocados suavemente para retomarem os versos e o refrão (*Sky pilot/sky pilot/How high can you fly/You'll never, never, never reach the sky*) repetido continuamente. Já suas palavras são duras em relação às ações de seres humanos contra os outros:

Na parte da manhã eles retornam
Com lágrimas nos olhos
O cheiro da morte sobe até o céu
Um jovem soldado mal olha para o piloto
Se lembra das palavras
"Não matará"
Piloto de avião...piloto de avião
Quão alto você pode voar
Você nunca, nunca, nunca alcançará o céu

O grupo Creedence Clearwater Revival foi outro que se manifestou e lançou, em 1970, a canção *Who'll Stop the Rain* que usava a “chuva como metáfora para a guerra” (PERONE, 2004, p.58). Sua música, da mesma forma que as anteriormente destacadas não fugia daqueles elementos pop tradicionais, mas sua ênfase estava na letra: “Nuvens de mistério derramando/Confusão no solo/Homens bons através dos tempos/Tentam encontrar o sol/E eu me pergunto, ainda me pergunto/Quem parará a chuva?”. O questionamento advém, em muita parte, do assassinato de Robert Kennedy, pois muitos acreditavam que “ele seria capaz de ‘parar a chuva’” (PERONE, 2004, p.58), mas sem ele, a guerra continuaria e vidas seriam ceifadas, tanto do lado estadunidense quanto dos vietnamitas. Apesar da pressão social, o Republicano Richard Nixon vencera as eleições, mantendo (e intensificando), assim os ataques ao país asiático, que só cessariam em abril de 1975, deixando mais uma mancha de sangue na história dos EUA.

É neste momento conturbado e de mudanças sociais e políticas que o casal Ono/Lennon também passou a atuar na resistência, participando efetivamente das lutas pelos direitos civis e pela paz. No entanto, vale destacar que isso ocorreu ao mesmo tempo em que lançavam dois discos de vanguarda *Life With the Lions* e o *Wedding Album*, mostrando que o caminho de luta que iriam seguir, fosse pela radicalização das experimentações sonoras ou pelo engajamento político ainda não estava dado para eles. Somente com o passar dos anos é que efetivamente abandonariam a vanguarda para se dedicarem às composições padronizadas e de cunho contestatório. Assim, em 1969 eles decidiram transformar a lua de mel deles em um evento em nome da paz mundial. Convocaram toda a imprensa para acompanhá-los na suíte do hotel Hilton, em Amsterdã durante uma semana, causando alvoroço entre jornalistas, radialistas, repórteres, fotógrafos, etc., pois, certamente esperavam algum escândalo (especialmente de cunho sexual) vindo daqueles que já haviam aparecido nus em uma capa de disco. Mas não foi isso que viram ao abrir as portas do quarto. O que se viu foi Yoko Ono e John Lennon trajando pijamas brancos, em uma grande cama toda branca também, acompanhados por cartazes com dizeres “*Hair Peace*” e “*Bed Peace*” e flores espalhadas pelo quarto, no que ficou conhecido como *Bed-in*. Tal feito havia sido “pensado por Yoko, e aceita por John para promover a paz mundial. Eles pensaram que só assim a imprensa estaria noticiando algo relacionado à paz e não à guerra” (MILANI,

2018, p.200), pois já havia muita violência espalhada, o que queriam era promover a paz. Para Lennon, eles estavam enviando a mensagem deles, especialmente para os jovens e aqueles “interessados em protestar contra qualquer forma de violência”, mostrando que havia diversas formas de se fazer ouvir, especialmente de maneira pacífica (WIENER, 1991, p.89), porque eles pensavam

que a paz só se consegue por métodos pacíficos, e que lutar contra o establishment com suas próprias armas não é bom porque eles sempre vencem, e vêm vencendo há milhares de anos. Eles sabem jogar o jogo da violência. Mas eles não sabem como lidar com o humor e o humor pacífico – e essa é realmente a nossa mensagem (LENNON Apud WIENER, 1991, p.89).²¹⁷

Assim, também mandaram instalar outdoors em diversas cidades do mundo com a frase “A guerra acabou...se você assim quiser” (*War is Over...if you Want it*) (MITCHELL, 2015, p.42). Segundo James Mitchell (2015, p.43):

A paz era o objetivo máximo dos líderes e organizadores da Nova Esquerda, dos ativistas yippies, dos defensores dos direitos humanos e das feministas – e todos reconheciam o poder que Lennon tinha para unir as pessoas. E ele, por sua vez, estava louco para conhecer gente. Gente que estivesse fazendo as coisas acontecerem.

No entanto, nem todos estavam de acordo com esse tipo de manifestação e acreditavam que era preciso um pouco mais de enfrentamento direto para derrubar o *establishment*, como demonstravam as lutas passadas, feitas com sangue e suor. Foi assim que o jornalista da revista *Village Voice* encarou o *bed-in*, afirmando que Lennon não chegaria a este ideal pacifista se “milhares de seus antepassados não tivessem sofrido um trabalho penoso muito pior do que marchas de protesto e se importado o suficiente com certos ideais – e realidades – para arriscar morrer por eles” (WIENER, 1991, p.89). A imprensa também não recebeu muito bem o protesto na cama e algumas reportagens atacaram a ideia do casal, até mesmo colocando a sanidade mental deles em xeque.²¹⁸ Apesar dos ataques sofridos, ainda em 1969 eles fizeram um segundo *bed-in*, em Toronto, no Canadá, onde gravaram uma canção, que deveria ser uma espécie de hino da luta pacifista que estavam defendendo e que se chamava *Give Peace a Chance*.

²¹⁷ we think that peace is only got by peaceful methods, and that to fight the establishment with their own weapons is no good because they always win, and they've been winning for thousands of years. They know how to play the game of violence. But they don't know how to handle humor, and peaceful humor - and that's our message really (No original).

²¹⁸ Para mais detalhes das reportagens, ver: WIENER, Jon, 1991, p.89-90.

Feita na própria suíte, apenas com Lennon ao violão e seus convidados, como Timothy Leary, Allen Ginsberg, Derek Taylor, adeptos do Hare Krishna e do *hippismo* com outros instrumentos e diversos repórteres.

Além de ser vista como uma espécie de mantra, a gravação da canção pode ser tida como um *happening*, levando-se em consideração a espontaneidade do evento e da interação entre o artista e seu público. Ademais, entre a viagem de Amsterdã para Toronto, eles desembarcaram em Viena, na Áustria para uma coletiva de imprensa, na qual apareceram para a coletiva dentro de um saco, daí o nome da manifestação ser *bagism* (vestir um saco, numa interpretação livre do termo). Dentro do saco, diante dos jornalistas, eles estavam comendo bolo de chocolate, o que alimentava a imaginação daqueles que assistiam à cena, diante dos barulhos e movimentos emitidos pelo casal. No entanto, o que queriam com tal *performance* era chamar a atenção para o preconceito que havia entre as pessoas e refletir para o fato de não haver as discriminações se não prestássemos atenção à aparência dos outros. Segundo eles, a intenção era ocorrer uma “‘comunicação total’ sem juízos sobre raça, a cor da pele, a roupa e a etnia formados como base na aparência. ‘Se as pessoas fizessem entrevistas de emprego dentro de sacos não seriam recusadas por serem negras ou verdes, nem por terem cabelo comprido’ (LENNON Apud MITCHELL, 2015, p.41-42).

Esse ideal pacifista foi perdendo espaço diante do avanço neoliberal, da escalada da violência no Vietnã, a repressão aos líderes dos movimentos sócio-políticos, inclusive com os assassinatos de alguns deles, como Malcon-X (morto em 1965), Martin Luther King e Robert F. Kennedy, ambos em 1968, além das prisões de Angela Davis, Huey Newton (fundador dos Panteras Negras), o processo dos Sete de Chicago, com Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Bobby Seale, Tom Hayden, Rennie Davis, David Dellinger e Lee Weiner, entre outros acontecimentos que acenavam para o novo cenário social, de violência e grande repressão governamental. Como afirmou Stokely Carmichael (dos Panteras Negras), que resumiu o sentimento que pairava ao final dos anos 1968: “Agora que levaram embora o dr. King, é tempo de acabar com essa merda de não-violência” (KURLANSKY, 2005, p.162).

Desta maneira, no outono de 1969, John chamou um dos líderes da Nova Esquerda e do *Vietnam Solidarity Committee* (Comitê de Solidariedade do Vietnã), Tariq Ali, para dizer que gostaria de se juntar a ele, mas, reforçou: “*But you know I didn’t like the violence*” (Mas você sabe que eu não gosto de violência) e a resposta do

líder novaesquerdista foi que também eles não eram a favor da violência, que quando ocorrida não havia sido causada pelos manifestantes (WIENER, 1991, p. 151-52). Ademais, acrescentou que seus planos pós-Beatles incluíam um papel mais ativo nas manifestações e que gostaria de compor canções para a revolução (LENNON Apud MITCHELL, 2015, p.15-16). Assim John e Yoko juntaram-se mais efetivamente à Nova Esquerda e às lutas sociopolíticas (MILANI, 2018, p.202), especialmente quando se mudaram para Nova York, no início de 1971, ano em que subiram ao palco para cantar e discursar a favor de John Sinclair que havia sido preso por posse de maconha (MITCHELL, 2015, p.11). Antes de cantar a música feita ao referido preso político, Lennon fez um discurso o qual “era o roteiro de uma nova era. Ele queria que as pessoas soubessem que a indiferença passiva e o protesto complacente pertenciam à década de 1960, aos discos dos Beatles” (MITCHELL, 2015, p.35), por isso afirmou “ ‘a apatia não leva a nada...Nós podemos fazer alguma coisa. O *flower power* não deu certo? E daí? A gente começa de novo’ ” (LENNON Apud MITCHELL, 2015, p.35).

O que se percebe é que no início dos anos 1970 a confiança e a esperança de que uma revolução pacifista poderia ser levada a cabo havia se transformado em uma descrença e desanimava aqueles que sempre a defenderam, como o caso de Kupferberg. E este era um sentimento presente em grande parte dos novaesquerdista (MILANI, 2018, p.195) e do casal Ono/Lennon, pois como ele mesmo havia dito, gostaria de ter uma participação mais efetiva nos movimentos sociais, nos “explosivos conflitos políticos e culturais que fermentavam nos EUA” (MITCHELL, 2015, p.14). E quando se mudaram para Nova York, no ano seguinte, passaram a estar em contato direto com “‘líderes da Nova Esquerda’, notórios defensores de um ‘programa para apear Nixon do poder’ por meio de uma série de shows de rock” (MITCHELL, 2015, p.72-73). Foram esses eventos e seu contato com pessoas que adotaram uma postura de enfrentamento direto e nas ruas que motivou John Lennon a compor *Power To The People*, no mesmo ano em chegaram na cidade norte-americana. Segundo Tariq Ali, o ex-beatle se entusiasmou em criar uma canção para o movimento depois que deu uma entrevista para a *Red Mole*, ligando para o jornalista no mesmo dia, com a ideia da canção. Esta “foi lançada quando o movimento antiguerra intensificou seus esforços em sua ofensiva de primavera de 1971” (WIENER,1991, p.154), quando veteranos da Guerra do Vietnã se reuniram em Washington para protestar contra o envio de mais tropas ao país asiático.

Seguindo seu desejo de se colocar mais efetivamente na luta revolucionária, John Lennon lançou em 1971, seu disco *Imagine*, no qual continha a canção homônima que apresentava um ideal utópico de mundo, convidando as pessoas a pensarem que não haveria “Nada para matar ou razão para morrer/E nenhuma religião também/Imagine todas as pessoas/Vivendo a vida em paz” e nem a ganância capitalista: “Imagine que não existe posses/Eu me pergunto se você consegue/Sem necessidade de ganância ou fome/Uma irmandade dos homens/Imagine todas as pessoas/Compartilhando o mundo inteiro”. O que muito condiz com a Nova Esquerda, haja visto que “A imaginação utópica foi sempre uma chave do pensamento da Nova Esquerda, distinguindo-a da política e do socialismo tradicional”, pois a restauração da imaginação utópica seria um passo fundamental para a transformação social (WIENER, 1991, p. 160). Mas havia também aqueles de teor político, como *Don't Wanna Be A Soldier Mama I Don't Wanna Die*, que expõe as agruras daqueles que iam para o combate para morrer (*I don't wanna die*) e *Gimme Some Truth* (Me Dê Um Pouco da Verdade), uma feroz crítica aos políticos da época, especialmente, Nixon, citado nominalmente na letra da canção: “Estou farto de ler coisas vindas/De políticos burros, neuróticos e psicóticos/Tudo que quero é a verdade/Me dê só um pouco da verdade/Nenhum filho do Richard Nixon, careta e covarde/Vai me engambelar com conversa mole/E um punhado de esperança”.

O engajamento mais efetivo e forte ocorreu em 1972, quando Yoko Ono, John Lennon, Plastic Ono Band e a Elephant's Memory lançaram o disco *Sometime in New York City* com o subtítulo *There are no birds in Viet-nam* (Não há pássaros no Vietnã). Sua postura agressiva começava por sua capa, que simulava uma folha de jornal, onde cada canção era apresentada como uma matéria juntamente de sua letra, inclusive com fotos da banda, do casal, de Angela Davis, uma montagem com Richard Nixon e Mao Tsé-Tung, manifestação na Irlanda e de soldados em guerra, cada qual representando uma faixa do disco. Alterando composições somente de Yoko outras de Lennon, bem como aquelas feitas em conjunto, a de abertura ficou por conta daquela que representava o papel da artista nipo-americana na mudança de pensamento e postura do ex-beatle em relação às mulheres, pois se ele havia composto *Run for your life*, era a vez dele se redimir e compor, junto de sua companheira, a *Woman is the nigger of the World*. Nesta é exposta a situação das mulheres em cada verso, além de convocar os ouvintes e os líderes de esquerda a pensarem a respeito disso em seu refrão (A mulher é o negro do mundo/Sim ela é/Se não acredita em mim/Olhe para a que está com você/A mulher é

escrava dos escravos). Sua letra descrevia “muitas das maneiras pelas quais os homens oprimiam as mulheres: eles lhes diziam que não eram tão espertas, depois as colocavam no chão por serem burras e depois as colocavam em um pedestal” (WIENER, 1991, p.213)²¹⁹ e os primeiros versos já são reflexivos e críticos ao que vinha acontecendo com elas:

A mulher é o negro do mundo
Sim, ela é,
Pense a respeito
A mulher é o negro do mundo
Pense a respeito...
Faça algo contra isso

Nós fazemos ela pintar o rosto e dançar
Se ela não quer ser nossa escrava, dizemos que não nos ama
Se ela é sincera, nós dizemos que ela está tentando ser um homem
Enquanto botamos ela para baixo, fingindo que ela está acima de nós.

Dando sequência às composições de cunho feminista, Yoko é quem assina *Sisters O Sisters*, um hino de resistência e um chamamento à luta, na qual, antes de iniciar o canto, ela grita: “Engenheiro macho, porco chauvinista”. Com um discurso claro e direto, repetindo três principais estrofes, que pedem sabedoria para questionar as imposições machistas, liberdade diante das amarras de um mundo criado com base nos desejos masculinos, e um mundo novo, baseado na igualdade e no respeito entre ambos os sexos e pelas individualidades. Assim afirmam as linhas:

Irmãs! Ó, irmãs! Vamos nos erguer, agora
Nunca é tarde demais para começar desde o início
Sabedoria! Ó, sabedoria! Que é o que buscamos
E sim, minhas queridas irmãs: Temos de aprender a questionar
[...]
Liberdade! Ó, liberdade! Que é aquilo pelo que lutamos
É por isso que vivemos
Liberdade! Ó, liberdade! Que é aquilo pelo que lutamos
É por isso que vivemos

Irmãs! Ó, irmãs! Não vamos mais nos entregar
Nunca é tarde demais para construir um novo mundo
Novo mundo, ó, mundo novo! Que é aquilo pelo que vivemos
E sim, minhas queridas irmãs: Temos de aprender a viver

²¹⁹ The words described many of the ways men oppressed women: they tell them not to be so smart, then put them down for being dumb, then put them on a pedestal (No original).

Esse engajamento feminista de Yoko Ono havia sido exposto, mais claramente, em fevereiro de 1972, quatro meses antes do lançamento do referido disco, quando ela escreveu um artigo para o jornal *The New York Times*, intitulado *The Feminization of Society* (A Feminização da Sociedade). Neste ela expunha a ideia condensada em sua canção, na qual falava em liberdade e sabedoria para as mulheres, pois muitas vezes o movimento feminista foi encarado com cinismo e desdém por homens e pela mídia que utilizava a luta das mulheres apenas para preencher espaço em seus jornais/revistas (ONO, 1972, p.41). Ademais, ela discute o lesbianismo, que estava se fortalecendo na sociedade e representava um ponto de liberdade, tanto para relacionamentos quanto para a vida pessoal, que passavam a não mais depender exclusivamente dos homens. Da mesma forma destaca que era preciso combater não somente os machistas, mas também tal pensamento que estava intrincado mesmo entre as mulheres, por isso reforça que “O objetivo final da liberação feminina não é apenas escapar da opressão masculina” e estimula seus pares: “Que tal nos libertarmos de nossas várias viagens mentais, como ignorância, ganância, masoquismo, medo de Deus e convenções sociais?” (ONO, 1972, p.41) e continua justificando a importância da libertação do preconceito de pensamento também:

Mas descobrimos que nossas mentes estão fora do foco do lesbianismo quando enfrentamos o problema da procriação e do cuidado dos filhos. É difícil rejeitar a importância da influência paterna tão facilmente. E já que enfrentamos a realidade de que, nesta aldeia global, não há muita escolha a não ser coexistir com os homens, podemos também encontrar uma maneira de fazê-lo e fazê-lo bem. Definitivamente, precisamos de uma participação mais positiva dos homens no cuidado das crianças. Mas como vamos fazer isso? Temos que exigir isso à força (ONO, 1972, p.41).

Sua última frase do parágrafo expõe a necessidade de uma luta mais efetiva e direta, o que não significa apoiar a violência, haja visto seu destaque ao ‘pensamento’, à importância de modificá-lo, daí sua valorização, desde os primórdios de suas produções artísticas, da imaginação e da força do pensamento. Ela também reforça que uma luta isolada não pode ser efetiva e essa mudança não poderia ocorrer em uma sociedade que preza pela diferença, pela submissão de um pelo outro, que hierarquiza a vida e o ser humano, por isso escreve:

A maioria de nós, mulheres, espera poder alcançar nossa liberdade dentro da estrutura social existente, pensando que, em algum lugar, deve haver um meio feliz para homens e mulheres compartilharem liberdade e responsabilidade. Mas se apenas dermos tempo para observar a própria função de nossa sociedade, a síndrome da frustração e ganância, logo veremos que não há um meio-termo feliz a ser alcançado (ONO, 1972, p.41).

O que ela estava propondo, ao fim e ao cabo, era a “feminização da sociedade; o uso das tendências femininas como uma força positiva para mudar o mundo”, ou seja, “uma sociedade basicamente orgânica e não competitiva, baseada no amor, em vez de no raciocínio”, elementos caros à figura da mulher, mas que muitas vezes são desprezados pelos homens, os quais devem manter uma postura viril, racional, colocando-se em constante disputa entre seus pares. A mensagem final deixada pela artista nipo-americana é a de que “a revolução feminina deve ser total, eventualmente tornando-se uma revolução para o mundo inteiro, uma vez que nunca podemos nos separar do mundo”. Percebe-se que, apesar de focar em uma questão particular (a situação das mulheres no mundo machista), Yoko não perdia a dimensão do todo, do fato de que vivia em sociedade e esta fora construída para ser opressora e conservadora para com as mulheres, negros, e todos aqueles que não estavam no padrão de homem branco e hétero. Era preciso colocar abaixo essa velha sociedade e construir um mundo novo, como ela bem cantou em *Sisters O Sisters*.

A partir da terceira faixa do disco, esse ideal revolucionário, de combater as injustiças sociais e políticas que vinham acontecendo, fica mais explícito e dita o norte das composições seguintes e daqueles presentes no lado 2, majoritariamente feitas em conjunto pelo casal. É o caso de *Attica State*, nome de uma prisão norte-americana em que havia ocorrido uma rebelião fortemente reprimida, ocasionando num massacre prisional, autorizado pelo governador Nelson Rockefeller, que é citado nominalmente na canção: “Que abuso de autoridade/Que desperdício de vidas humanas/Atiram em prisioneiros/e fazem quarenta e três pobres esposas viúvas [...] somos todos solidários com Attica State. A mídia bota a culpa nos prisioneiros/Mas os prisioneiros não mataram/"Rockefeller foi quem apertou o gatilho"/É assim que as pessoas pensam”. Os demais versos seguem confrontando o poder público, responsabilizando-o pelo ocorrido e pelas péssimas condições do sistema prisional norte-americano, terminando com um pedido de união contra a opressão: “Venha e junte-se ao movimento/Manifeste-se sobre

os direitos humanos/O medo e o ódio obscurecem o nosso julgamento/Livremo-nos todos da interminável obscuridade”.

Após ser apresentada em Michigan e ao público, em um concerto, no *Apollo Theatre*, em benefício das famílias dos prisioneiros mortos pela polícia (WIENER, 1991, p.197), o casal fez uma participação no programa de entrevistas de David Frost, transmitido em Nova York. Acompanhado por Yoko e Jerry Rubin nos bongôs, mais dois guitarristas da banda Lower East Side, Lennon tocou violão e cantou seu protesto contra a atitude de Rockefeller que “mobilizou mais de 1700 soldados para controlar a situação [de rebelião] pelos meios que fossem necessários”, ocasionando “um polêmico banho de sangue” (MITCHELL, 2015, p.52). Na sequência do disco, o tema da prisão retoma em uma irônica composição de Yoko Ono, intitulada *Born in a Prison*, onde compara o mundo capitalista, conservador e cruel com um cárcere, afirmando:

Nós nascemos numa prisão,
Criados em uma prisão,
Mandados para uma prisão chamada escola,

Nós choramos numa prisão,
Amamos numa prisão,
Vivemos numa prisão,
Como bobos.

[...]

Nós vivemos sem razão
Chutados sem razão
Jogados fora sem razão
Como ferramentas.

Era uma sociedade descartável, onde o ser humano não valia mais que um parafuso apertado e o ‘ter’ contava muito mais do que o ‘ser’. Ela expunha a insignificância de se viver em mundo de exploração capitalista, baseado na futilidade, na aparência das coisas, não em sua essência, daí seus versos finais: “Passamos as quatro estações/E morremos sem visão/Ou verdade”. É uma vida que apenas passa, mas não é vivida em sua totalidade. Em contraposição a essa realidade fútil e sem sentido, o lado A encerra com a divertida *New York City*, composta por John Lennon, talvez mostrando que uma nova possibilidade era possível. Ele então narra suas andanças e feitos ao lado de Yoko pelas ruas da cidade, citando seus parceiros de luta e de música, como Jerry Rubin, Davis Peel e a Elephants Memory; o uso de drogas (Chegou um homem com uma guitarra/Em sua mão/Cantando "Fume quanta maconha puder"/Seu nome era Davis Peel); a cena musical em que estava inserido (Bem, tocamos algum

funk/Boogie/E lançamos algum *tutti frutti*/Cantando bem alto *Long tall sally's*²²⁰); finalizando com um recado a Richard Nixon que estava tentando expulsá-lo do país, recusando-se a fornecer o *Green Card* ao ex-beatle (Se o homem nos empurrar/Para fora/Nós vamos pular e gritar/A estátua da liberdade diz/"Venha!").

O lado B, com cinco faixas, compostas por Lennon/Ono, é todo dedicado ao confronto político, bem como às figuras revolucionárias e que dão nome às canções, como Angela e John Sinclair. Aquela que abre esta parte é *Sunday Bloody Sunday*, uma acusação ao governo britânico que repreendeu fortemente uma manifestação contra a presença deste em solo irlandês. Durante a ação repressiva, treze acabaram sendo mortos, ficando este episódio conhecido como o “domingo sangrento”, que dá o mote para o refrão da composição, que também ataca a ação:

Bem, foi num domingo,
Um domingo sangrento
Que abriram fogo contra as pessoas
Os gritos de treze mártires
Tomaram conta do ar de Free Derry
Há alguém entre vocês
Que teria a coragem de culpar a garotada por isso?
Nenhum soldado com aparência de um garoto foi
Encontrado sangrando

Quando foram fechados
Os caixões

Domingo, um domingo sangrento
Domingo sangrento, esse é o dia!

Os demais versos são dedicados igualmente ao protesto contra o governo britânico, o qual também é atacado na canção seguinte, intitulada *The Lucky of the Irish*, cujos “lucros da música foram para o movimento pelos direitos civis na Irlanda do Norte” (WIENER, 1991, p.207). Ela também se refere ao “massacre deferido pelo exército inglês nos conflitos na Irlanda do Norte” (FARIAS, 2011, p.182), região controlada pela Inglaterra, inclusive militarmente. Desde 1949 a região havia se dividido em Irlanda do Sul, conhecida como Eire e do Norte, que ainda estava sob os domínios do país monarquista constitucional. Mas sete anos depois, surgira o IRA (*Irish Republican Army*), um grupo radical que desejava unir, mesmo que violentamente as duas regiões. Neste momento é que o exército inglês se coloca contra tal ação e intervém com toda a força na região – o que acabou ocasionando na morte de trezes

²²⁰ Canção de Little Richard.

civis. Era contra tal intervenção que eles cantavam: “Expulsou o povo de suas terras/Uma terra cheia de beleza e maravilhas/Foi estuprada pelos bandidos britânicos!/Goddman!²²¹ Goddman!” e ironiza a desculpa de que a culpa de toda violência seria do IRA: “Por que diabos os ingleses estão lá?/Enquanto eles matam com Deus ao seu lado!/A culpa é das crianças e do IRA!/Enquanto os bastardos cometem genocídio/Genocídio!”. Ao fim e ao cabo, John Lennon e Yoko Ono estavam imbuídos das ideias contraculturais, as quais tinham por objetivo colocar abaixo a violência, as intervenções militares em outros países, a opressão e submissão de um povo ao outro.

Depois da parte de crítica à política externa da Grã-Bretanha, era a vez de se voltarem para o que estava ocorrendo internamente nos EUA – país em que residiam – colocando-se em defesa daqueles que estavam sofrendo perseguições, até mesmo sendo presos por se manifestarem, por expressarem suas opiniões, como foram os casos de John Sinclair e Angela Davis. O primeiro é o mote da faixa 8 do disco, que traz seu nome como título e sua prisão como motivação contestatória, após Lennon e Yoko serem convidados a participar de um show – que reuniria pessoas em defesa da maconha, os opositores à Guerra do Vietnã e à prisão do líder do Partido dos Panteras Brancas – em Ann Arbor, no Michigan. Às 19h tinha início o show, com Allen Ginsberg, seguido por outros artistas até a subida ao palco do ex-beatle e sua companheira, quando então começaram a cantar *Attica State*, depois *The Lucky of the Irish, Sisters, O Sisters*, finalizando com *John Sinclair* (MITCHELL, 2015, p.26-35), que dizia em seus versos iniciais: “Deixem-no viver, ponham-no em liberdade/Deixem que ele viva como eu e você vivemos”, terminando com um apelo e uma intimação ao sistema judiciário dos EUA: “O que ele fez para ser preso?/Ou para pagar por todos?/Libertemos John agora, se formos capazes/das garras do homem/Libertem-no, livrem-no da repressão/Entreguem-no a sua esposa e a seus filhos”. A força que Lennon tinha foi demonstrada 48 horas depois das frases finais de sua composição, tempo que levou para que os juízes concedessem a liberdade a John Sinclair.

Liberto um, era preciso lutar pela soltura de outra personagem da luta pelos direitos civis: Angela Davis. A canção dedicada a ela se chamava apenas *Angela*, mas em suas linhas deixava claro a quem se referia. Por ter comprado a arma que ocasionou

²²¹ Goddman é uma expressão inglesa usada quando se quer dar ênfase a algo, geralmente traduzida como “maldito”, segundo o dicionário de Cambridge. Consultado em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/goddamn>.

na morte de policiais e prisioneiros durante tentativa de resgate de George Jackson (membro dos Panteras Negras), ela foi acusada de “sequestro, conspiração e assassinato”, indo para “a clandestinidade”, mas sendo “capturada no final de dezembro” (WIENER, 1991, p.209-210). O verso inicial da canção relata o ocorrido e a injustiça feita com Davis, que não havia participado efetivamente do ato, mas mesmo assim foi perseguida e presa, mostrando, assim, como a situação dos negros nos EUA ainda era muito delicada e constantemente eram assassinados e presos sem motivos cabíveis ou julgamentos justos. Assim diz a canção: “Angela, eles a puseram na prisão/Angela, eles atiraram no seu homem/Angela, você é um dos milhares de prisioneiros/políticos no mundo”. Diferentemente daquela para Sinclair, com um discurso mais incisivo e combativo, a composição para Angela traz uma mensagem mais de esperança e de possíveis melhoras futuras, talvez por ter tido a experiência positiva com o referido preso político. Daí suas linhas afirmarem: “Angela, você em breve/ retornará para suas irmãs e/irmãos do mundo” e continua “Irmã, você ainda é a professora do povo/Irmã, sua palavra pode alcançar grandes distâncias/Irmã, existe milhões de diferentes raças/mas nós todos dividiremos o mesmo futuro no mundo”.

O disco, então, termina com uma composição de Yoko Ono, chamada *We're All Water*, que causou furor não apenas por sua letra, mas também por apresentar uma fotomontagem, na capa do disco, de Richard Nixon e Mao Tse Tung dançando nus, e que, além disso, são citados nominalmente na canção. Nesta ela faz um discurso igualitário, buscando demonstrar que as aparências, a fama, a riqueza, o poder, etc., não diferenciam as pessoas em situações corriqueiras e que fazem parte da vida, resultando no refrão e título da composição: “Somos Todos Água”. Era a expressão em canção daquilo que Yoko desenvolveu em suas obras artísticas e performances, como o *bagism*. Por trazer comparações diferentes a cada verso, vale destacar toda sua letra, que assim afirma:

Pode não haver muita diferença
Entre o presidente Mao e Richard Nixon
Se nós os despirmos

Pode não haver muita diferença
Entre Marilyn Monroe e Lenny Bruce
Se verificarmos seus caixões

Pode não haver muita diferença
Entre a Casa Branca e O Grande Salão do Povo

Se contarmos suas janelas

Pode não haver muita diferença
Entre Raquel Welch e Jerry Rubin
Se ouvirmos o seu batimento cardíaco

Somos todos água de rios diferentes
É por isso que é tão fácil encontrar
Somos todos água neste vasto, vasto oceano
Algum dia vamos evaporar juntos

Pode não haver muita diferença
Entre Eldridge Cleaver e a rainha da Inglaterra
Se engarrafarmos suas lágrimas

Pode não haver muita diferença
Entre Manson e o Papa
Se pressionarmos o sorriso deles

Pode não haver muita diferença
Entre Rockefeller e você
Se ouvirmos você cantar

Pode não haver muita diferença
Entre você e eu
Se mostrarmos nossos sonhos

Somos todos água de rios diferentes
É por isso que é tão fácil encontrar
Somos todos água neste vasto, vasto oceano
Algum dia vamos evaporar juntos.

E ela finaliza se questionando e inquirindo o ouvinte a também pensar a respeito, repetindo a questão de “Qual é a diferença?/Qual é, qual é, qual é?”, e concluindo “Não há diferença!”. Ao nosso intento, foi uma canção representativa para encerrar o disco-manifesto deles, pois ela resumia todos os sentimentos que o casal desejava transmitir à sociedade e os temas debatidos nas faixas anteriores perpassavam essa questão: entender que somos todos iguais. Se assim o fosse, a mulher não seria discriminada e tratada como escrava e nem precisaria lutar por seus direitos, os presos, bem como o ser humano seriam vistos com respeito, territórios não seriam invadidos e seu povo massacrado, pois seus povos seriam prezados, e líderes revolucionários não necessitariam existir, assim também não seriam mortos e presos, haja visto que seus direitos e de todos seriam asseverados, já que “somos todos água”, não haveria diferença de um e outro. Tal desejo também foi exposto em *Imagine*, de John Lennon, que afirma: “Imagine [...] Uma irmandade dos homens/Imagine todas as pessoas/Compartilhando o mundo inteiro [...] Eu espero que algum dia você se junte a

nós/E o mundo viverá como um só”. É a mesma ideia de respeito mútuo, de compreender que fazemos parte de um todo e que imposições mercadológicas e/ou sociais, raciais e de gênero não pode (ou não deveria) dividir as pessoas.

Outro aspecto que fica evidente ao ouvir e analisar o disco lançado pelo casal é que a importância dada às letras se sobressai a da música, tendo em vista o *Sometime in New York City* apresentar uma sonoridade “crua”, com sons pouco trabalhados e que remetiam aos anos de rock’n’roll e ao padrão da indústria musical, com os instrumentos bem definidos, harmonizados, sem experimentações, distorções e/ou efeitos de estúdio. Ademais, o canto de Yoko Ono, antes combativo, que causava espanto e incômodo em seus ouvintes, passa a ser harmônico, com as letras claramente expostas, sem desenvolver suas técnicas vanguardistas, se aproximando dos padrões da indústria cultural. Era uma outra forma de fazer arte combativa, onde o embate não se dava mais na estética e sim no conteúdo de suas letras, o que gerava contradições, haja visto que, ao se adaptar às fórmulas de mercado mesmo com um conteúdo político, as produções eram facilmente transformadas em mercadorias, vendidas, sustentando, assim, aquela sociedade que Lennon e Yoko, bem como seus amigos revolucionários, queriam ver abaixo. Ao passo que suas produções esteticamente combativas, seguindo as máximas das vanguardas, tensionavam o mercado, colocavam em xeque a sociedade conservadora e violenta que desejavam transformar.

No entanto, talvez numa tentativa de manter o aspecto vanguardista, eles incluíram um segundo disco, composto pela live *jam* feita com Frank Zappa and the Mothers of Invention, no Fillmore East, em junho de 1971. O compositor norte-americano se destacou como um artista confrontador, baseado nas vanguardas, estabelecido no *underground* e que não se furtava em tecer críticas à sociedade, bem como ao meio contraculturalista, como os *hippies* e até mesmo aos Beatles, com seu disco *We’re Only in It for the Money*, de 1968, no qual faz uma paródia do *Sgt. Pepper*.²²² Assim, a aparição do casal ao lado de Zappa, parecia um retorno ao passado não distante, no qual se voltaram ao experimentalismo e vanguardismo musical. No lado A, deste segundo disco, há duas canções, uma de Lennon, intitulada *Cold Turkey* e outra de Ono, chamada *Don’t Worry Kyoko*, apresentadas ao vivo, no Lyceum Ballroom, em Londres, em 1969 e que haviam saído em *single* no mesmo ano. A

²²² Para mais detalhes a respeito do álbum de Frank Zappa, ver: FENERICK, José A. Rock e Vanguarda nos anos 60: uma dialética possível. In: SOUSA, Rainer G. Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado. Goiânia: Kelps, 2018.

primeira diz respeito à crise de abstinência vivida por Lennon após abandonar o uso de heroína. E a segunda já havia sido lançada no disco *Fly* (1971), mas foi apresentada de uma outra forma durante o show na cidade inglesa.

No lado B, então, é que aparece a *Live Jam* com quatro composições, com a primeira cantada pelo ex-beatle, *Well (Baby Please Don't Go)*, de Walter Ward – um cantor americano de *R&B* – e introduzida por ele como sendo uma canção da época em que se apresentava no *Cavern Club*, em Liverpool. Era, portanto, uma faixa que remetia aos seus tempos de garoto, quando do auge do rock'n'roll e do *R&B*, para onde Lennon se voltava novamente, mostrando que não havia perdido muito de suas raízes musicais. Ela então é precedido pela *Jam Rag*, na qual a artista nipo-americana é quem dá o tom experimental, fazendo suas vocalizações, enquanto a banda tenta acompanhá-la em um som que remetia ao rock progressivo – muito em voga na década de 1970 – com o uso de sintetizadores, teclados e bateria ritmada. Assim, o experimentalismo vocal e a pretensa de um *happening* provocativo, é enfraquecido pelo som padronizado da banda. Na sequência há *Scumbag* (Escória), apresentada por Lennon, Ono e Zappa, sendo que o primeiro é quem canta o título dela repetidamente até a intervenção do compositor norte-americano que diz:

Ei escute! Eu não sei se você pode dizer quais são as palavras para isso
Música, mas há apenas dois deles e eu
Gostaria de ter você cantando junto, porque é muito fácil
Qualquer um que venha para o Fillmore
East pode cantar essa música, o nome
Da música é 'scumbag'
OK? E tudo que você tem que fazer é cantar 'scumbag'
Certo, irmãos e irmãs, vamos ouvir 'scumbag'!

Por ser uma canção pouco experimental, com letra de fácil assimilação e que cita Fillmore Eats – uma casa de shows mantida pelo empresário Bill Graham e que se destacou pela apresentação de diversos artistas que se afastavam, cada vez mais da contracultura para se inserirem no mercado de música acriticamente – podemos aventar que se trata de uma paródia, muito comum entre as composições de Frank Zappa e de John Lennon, na qual ridicularizam a padronização e banalização da canção que vinha ocorrendo no decorrer dos anos 1970. Reforçando a crítica, eles terminaram o show, que seria a última faixa do disco, com a eletroacústica *AU*. Repleta de sons eletroeletrônicos, distorções e ruídos, acompanhados por Yoko e seus gritos desesperadores, ela encerra

não somente o show e o disco, mas também uma era, um período na música que foi possível a união da vanguarda com o pop, que foi possível pensar um mundo novo, que fugir das padronizações era visto com bons olhos e o mercado de música foi obrigado a se repensar e aceitar o novo que estava surgindo. Em uma década (anos 1960) isso foi possível, até a ascensão liberal, quando a produção mercadológica e a indústria cultural conseguiram sufocar e mercantilizar qualquer tentativa de revolução social, cultural, política e econômica.

Com a ascensão dos conglomerados empresariais ligados à música e a volta aos gêneros musicais, as composições afastavam-se cada vez mais do experimentalismo e da vanguarda e se aproximavam do engajamento político, das composições feitas como hinos revolucionários, para serem cantadas nas ruas e nos palanques, mas afrontavam em suas letras, não mais em sua música. Nesse sentido, Rodrigo Merheb (2012, p.476) resumiu a situação, afirmando que “a música como principal veículo proponente dessa mensagem se expandiu além do intercâmbio de pessoas com pensamentos convergentes, para se massificar como fenômeno cultural e como indústria de entretenimento”. Sendo canções fáceis de serem cantadas, assimiladas e difundidas entre a população, elas eram prontamente assimiladas pelo mercado, perdendo muito de seu caráter confrontador, como ressaltava Herbert Marcuse (2007, p.10): “toda verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação”. Sendo colada com a realidade, marcada pelas manifestações políticas e confronto direto, as composições não possibilitavam imaginar um mundo novo, mas combatiam a seu modo, a ascensão de um velho mundo, pautado pelo conservadorismo. Esse aspecto mercadológico e pouco crítico da música pode ser apreendido nas palavras de Iray Carone que assim afirma:

Capturada pela indústria do entretenimento e pelos monopólios que passaram a explorá-la como *big business*, a música foi perdendo a sua autonomia em relação ao mundo alienado pelo capital, ou seja, sendo integrada ao processo de produção de mercadorias, conduzindo de quebra o ouvinte para o estado de regressão auditiva (CARONE, 2019, p.56).

Assim, continuamente os artistas, aqui em especial Yoko Ono e John Lennon abandonavam a feminilização para dar espaço ao feminismo, ou seja, o experimentalismo em detrimento do engajamento político, numa última tentativa

revolucionária, mas que se viu frustrada, como havia vaticinado o ex-beatle no início de 1970: The dream is over/What can I say? [...] And so dear Friends/You just have to carry on/The dream is over (O sonho acabou/O que posso dizer? [...] Então queridos amigos/Vocês precisam continuar/O sonho acabou). Yoko seguiu o conselho de seu companheiro e continuou, não da mesma forma que anos anteriores, e lançou dois discos engajados, sendo um deles duplo, durante o ano de 1973. O primeiro deles, intitulado *Approximately Infinite Universe* apresenta 22 faixas, divididas em quatro lados. Sua capa é uma foto de Yoko Ono de perfil, olhando para o horizonte, fazendo coro ao título de seu trabalho “Universo aproximadamente infinito”, já a contracapa traz uma imagem de costas do casal caminhando, acompanhada de um texto da artista, no qual ela expõe uma conversa com seu marido a respeito do Universo, da “identidade astral” em que dizem:

John estava com vontade de começar com um "Não" e eu com um "Sim". É um jogo de gangorra que jogamos – embora preferamos pensá-lo como um processo de pensamento dialético que desenvolvemos entre nós, e que a gangorra criará uma hélice e começará a flutuar no ar, se girarmos o suficiente. Então! Estávamos ruminando sobre a identidade astral.

J: É um pouco uhh, você sabe.

Y: Certo. Mas você sabe como uma série arbitrária de números começa a formar um padrão e se repete no final. Digamos que se o universo for infinito em algum momento ou outro, ele pode começar a se repetir.

Ainda assim, a ideia de John de Liverpool e Yoko de Tóquio existindo em outro planeta também, tomando chá enquanto estávamos tomando chá, esse tipo de coisa, era um pouco demais, disse John, e seus lindos dedos do pé começaram a se mover e na cama.

Y: Talvez haja uma redução do tempo e eles fariam algo que fizemos no ano passado, John. Você está apenas ofendido. Os homens se sentem ameaçados quando sua singularidade é questionada.

J: Isso não. Significa apenas que você acredita no fatalismo.

Y: Não necessariamente. Significa apenas que existem muitos, muitos universos. Números infinitos deles.

J: O infinito é apenas um conceito feito pelo homem, ele não existe.

Y: Olha, pegue os números. Os números também são um conceito. Não existe o número um, digamos. Na verdade, é um número que é uma aproximação infinita do número um, que chamamos de número

um. Como 0,999999 ... até o infinito, mas construímos pontes e edifícios nesses números infinitamente aproximados, não em números definidos. Isso significa que estamos sempre à beira das coisas, à beira do ser. Isso vale para edifícios e navios e tudo mais. John se transformou em um bule de chá inglês diante dos meus olhos, e eu me vi vagando sozinha para um nada cósmico.

Y: Se funciona em um mundo microcósmico como os números abaixo de um, por que não lá fora, por que não lá no universo? O universo é infinitamente aproximado. Mas isso significa que é pelo menos aproximadamente infinito, certo? Portanto, o conceito de infinito não é apenas um romantismo, John. É um universo aproximadamente infinito.

Eu ouvi um pequeno grunhido e John dizendo que gostou do som das palavras. Então, de repente, percebemos que, desta vez, estávamos ambos à deriva em um cosmos em algum lugar juntos, como as duas casinhas de Deus flutuando no universo.

"Identidade astral! Uau!" "Outra coisa, certo?" "Direito!"

Mais tarde, descemos à Terra e voltamos à nossa cerimônia semanal de lavar o cabelo e ajudar um ao outro a secá-lo.

Era uma conversa existencial, que os colocava próximos das questões sociais que os afligiam naquele período. Não à toa, no interior da capa, ao abrí-la há um artigo de Yoko, intitulado *The Feminization of Society*, publicado no *New York Times* e no *Sundance Magazine*, ambos em 1972. Ademais, grande parte das composições tratam de problemas existenciais, cantados de forma lírica e que remetiam à arte conceitual da artista, valorizando mais o imaginar do que o fazer, caso da faixa *Peter the Dealer*, que está no lado B, e seu refrão diz: “Nossas mentes são objetos de constipação/Nossos corpos estão sujeitos à dissipação/Portanto, mantenha suas intenções em uma garrafa transparente/E deixe-o no armário quando sair” e um de seus versos afirma: “Estávamos esperando por Peter, o soprador/Ele vem quando estamos consertando neve na rocha/Dá-nos suco de laranja misturado com sol e primavera/E leva um coração de cada um de nós para dar ao mundo”, finalizando com a máxima: “Contamos as memórias que se perdem e contamos umas às outras/Sim, a vida exige muito tempo de espera”. Ou a composição do lado A, denominada *Have You Seen A Horizon Lately*, que remete às *instructions Peace* do início de sua carreira:

Você viu um horizonte ultimamente?
Se você já viu, assista um pouco.
Pois você nunca sabe,
Pode não durar tanto.

Você tem visto uma luz noturna ultimamente?
Se você já viu, assista um pouco.
Pois você nunca sabe,
Pode não ser o mesmo.

Você viu um floco de neve ultimamente?
Se sim, segure-o na mão.
Pois você nunca sabe,
Pode derreter.

Você tem se apaixonado ultimamente?
Se você já fez isso, guarde-o em seu coração.
Pois você nunca sabe,
Pode ser o último.

No que se refere àquelas de teor político, voltado para o feminismo, podemos destacar cinco delas, praticamente uma em cada lado dos discos, mostrando o balanço entre as questões existenciais, mais conceituais e surrealistas, e aquelas realistas e críticas aos problemas sociais, como faz a canção que abre o disco, chamada *Yang Yang*, na qual ela começa a explorar “o que está ‘acontecendo’”. E o que está acontecendo é política, ela está se misturando com os Jerry Rubins do mundo, ela está falando sobre feminismo e ela está enquadrando seus pensamentos sobre paz e guerra”, pois, como continua a destacar Barb Jungr: [...] por mais que os intelectuais de vanguarda de Nova York possam ter refletido sobre a igualdade das mulheres, esses sentimentos não se refletiram em sua sociedade. [...] O debate estava apenas começando. E Yoko trouxe isso para seu trabalho e tentou enquadrá-lo para si mesma (2004, p.160). Fato que estava presente na referida faixa, cujo refrão afirma: *Tune up and join us/Join the Revolution* (Sintonize e junte-se a nós/Junta-te à revolução), lembrando o lema de Timothy Leary e fazendo um apelo para as pessoas se unirem em nome da revolução. Já em *I Want My Love to Rest Tonight*, ela faz uma espécie de paródia da situação de submissão enfrentada pelas mulheres diante de uma sociedade machista, que justifica qualquer ato do homem, reforçando a necessidade de lutar por um mundo novo sem esses julgamentos, submissão e sobreposição de um ao outro. Yoko se insere diretamente nessa questão, mas também a direciona ao sua ouvinte e à sociedade como um todo, colocando em cada estrofe o pronome “meu”, “seu” e “nossos” para se referir ao homem:

Irmãs, não culpe muito o meu homem,
Eu sei que ele está fazendo o seu melhor.
Eu conheço seu medo e solidão,
Ele não pode fazer mais, nem menos.
Ele foi criado por nós, mulheres,

E o mundo que disse a ele para ser um homem.
Ele estendeu a mão e se esticou para ser o único
Enquanto outros milhões tentaram ser esse.

[Refrão]

Irmãs, não culpe muito o seu homem,
Você sabe que ele está fazendo o melhor que pode.
Você conhece seu medo e solidão,
Ele não pode fazer mais, nem menos.
Suas mães disseram a ele para nunca confiar em garotas,
Seus pais disseram a ele para nunca derramar lágrimas.
Ele vê garotas perseguindo superstars,
Enquanto seus homens estão sentados atrás das grades.

[Refrão]

Irmãs, não culpem muito nossos homens,
Sabemos que eles estão fazendo o melhor que podem.
Conhecemos seu medo e solidão,
Eles não podem fazer mais, nem menos.
Eles foram avisados por nós para seguir em frente,
Seja gentil e terno, mas duro e forte.
Nada menos que um deus vivo,
Nada menos que James Bond.
Se todos nós soubéssemos que ninguém tem vergonha,
Mas que a culpa é da sociedade.
Poderíamos então nos reunir novamente
E direcionar nossas energias para mudar o mundo.

Somos todos companheiros cegos e aleijados,
Frustrados, aspirantes a presidentes dos Estados Unidos.
Não sabemos como lidar com nós mesmos,
Ou amar nossos cônjuges por serem eles mesmos.

[Refrão]

Em seu refrão ela destaca o papel de revolucionário e/ou provedor da casa dado à figura masculina, cantando: “Quero que meu amor descanse esta noite/Para que ele possa enfrentar o mundo amanhã/Quero que meu amor durma esta noite/Então ele pode lidar com o amanhã”. Além disso, a mulher é colocada como responsável pelas características do homem, pois ele “foi criado por nós, mulheres” e lhe disseram “para nunca confiar em garotas”, ou seja, não é possível culpá-lo por seus atos. Daí também a importância de modificar a sociedade como um todo, haja visto a estrutura que a sustenta ser machista, pois mesmo as mulheres foram criadas e incentivadas a serem submissas, cordiais e a servirem seu companheiro sem questionar seus atos. Isso está posto em outra de sua composição, presente no lado B, denominada *What a Bastard The*

World Is, na qual ela faz um pequeno relato de como é a situação de muitas mulheres diante de seus maridos, sendo subjugadas, humilhadas, estando sempre reprimidas, esboçando se rebelarem, incentivadas pelo avanço das lutas feministas, mas acabam se conformando, sendo fieis e oferecendo amor ao seu homem.

De manhã cedo eu sinto meu travesseiro,
Eu escuto o telefone sem som.
[...]
Que bastardo você é,
Me deixando a noite toda sentindo sua falta.
[...]
Onde você esteve a noite toda, se posso perguntar?
Embora eu não me importe, eu só gostaria de saber.
[...]
Vocês sabem que metade do mundo está ocupado com vocês, porcos,
Sempre posso conseguir outro porco como você.
Você já ouviu falar da liberação feminina, bem, isso é para mim,
Você vai me ver sair um dia e então onde você estará?
[...]
Você está ouvindo, seu idiota, seu porco, seu bastardo,
Sua escória da terra, você não serve para nada.

Você está ouvindo?

Oh, não vá, não vá, por favor, não vá,
Eu não quis dizer isso, só estou com dor.

Me desculpe, me desculpe.

A porta está fechada, ela é deixada sozinha,
Fazendo um café da manhã para si mesma.
Suas mãos estão tremendo, seus olhos olhando para fora,
Observando as árvores crescerem dia após dia.

Que bastardo o mundo é,
Tirando meu homem de mim,
Tirando o mundo de mim.

Depois deste forte relato da realidade de muitas mulheres, a última estrofe é composta para alertar e fazer com que se pense sobre o que foi exposto em todas as linhas anteriores, deixando claro o posicionamento de Yoko Ono a respeito das lutas feministas. Ela então afirma: “A maioria de nós foi ensinada a não gritar nossa vontade/Poucas de nós são encorajadas a conseguir um emprego para se especializar/E todas nós vivemos sob a misericórdia da sociedade masculina/Pensar que o desejo deles é a nossa necessidade”. Essas palavras são ditas em uma voz suave, praticamente declamadas, com apenas piano e bateria ritmada acompanhando a artista, deixando claro

que é sua mensagem que precisa ser destaque e ouvida por todos, não a música, sendo esta apenas um acompanhamento, um adendo à letra combativa.

Já as duas outras composições, *What a Mess* e *Now or Never*, presentes no lado 3 e 4, respectivamente, a paródia e a ironia são deixadas de lado para darem espaço ao discurso direto e feminista, reforçando a necessidade delas se unirem para lutarem por seus direitos e para colocarem a mentalidade machista abaixo. Assim, a primeira delas diz respeito à liberdade requerida por elas e como estavam cansadas das mesmas pasmaceiras vindas da sociedade, que tentava desmerecer ou rebaixar a importância de suas lutas. Diz seus primeiros versos, ao som infantilizado, acompanhado por palmas e teclado, num andamento acelerado, enquanto Yoko canta com uma voz de adolescente, agudizada:

Se você continuar martelando o anti-aborto,
Vamos dizer que não há mais masturbação para homens.
Todo dia você mata espermatozoides vivos em bilhões,
Então, como você se sente sobre isso, irmão?

[Refrão]

Se você continuar nos dizendo que somos mais do que iguais,
Vamos dizer que igual não é igual o suficiente.
Por séculos, temos aceitado seu negócio duplo,
Então, o que você acha disso, irmão?

Ela, assim, expunha a hipocrisia daqueles moralistas que se colocavam contra o aborto, mas diante dos desinteresses dos homens perante a vida embrionária ou de seus futuros filhos, se calavam. Assim como havia aqueles que negavam o machismo e a desigualdade de gênero existente, afirmando que todos são iguais e as diferenças são uma falácia. No entanto, sabemos que a interferência social na vida e no corpo das mulheres é algo histórico e só começou a ser rompido nos anos 1960, tendo seu ápice no começo da década seguinte, diante, justamente da luta feminista, inserida dentro do momento contraculturalista e em alguns países, como Inglaterra e EUA. Mas com o avanço do conservadorismo, as políticas liberais e igualitárias sofreram revezes, embora tenham conquistas irreversíveis e que seguem até os dias de hoje. A igualdade e pretensa liberdade feminina estava apenas no discurso, a realidade era outra coisa bem distante, haja visto a necessidade de elas lutarem e batalharem por seus direitos. Não foi algo que estava dado na sociedade, mas sim fruto de resistências e afrontamentos.

Na última parte do disco, há uma composição que sintetiza e expõe as ideias e desejos da artista nipo-americana, acima da luta feminista, o que se buscava era uma mudança geral na sociedade, o fim das guerras, da ganância por dinheiro e poder. Todo esse sentimento está posto em *Now or Never*, tocado no violão, por John Lennon, ao estilo *folk*, lembrava as primeiras canções de Bob Dylan, pois assim como o artista norte-americano, Yoko canta como se estivesse narrando uma história, mais do que cantando uma canção, além de expressar seu apelo ao povo da América para que escolha o “Now” e não o “Never”, alertando que não havia tempo a perder (*It's now or never, there's no time to lose*), por isso, aumenta o volume de seu vocal e o agudiza na primeira escolha, assim como quando conclama a sociedade “*People of america, when will we learn?*” (Pessoas da América, quando vamos aprender?). Nesta frase, que é o refrão da canção, ela praticamente faz um grito de desespero, um apelo para que a violência termine, especialmente aquela praticada no Vietnã, a Guerra que afligia a todos naquele momento. Não à toa, quando é lançada em *single*, junto com *Move on Fast*, a imagem escolhida para estar na capa é do massacre em My Lai (onde tropas estadunidenses assassinaram civis sul-vietnamitas), mostrando que tal violência, praticada há tempos no país oriental continuava a incomodar, especialmente aqueles que acreditavam na paz, na arte como meio de transformar as pessoas e na imaginação como poder individual e coletivo. Desta forma, toda a letra é a exposição dessa angústia, com uma ponta de esperança na mudança de pensamento, terminando com a máxima que sintetiza sua crença: “Porque sonho que você sonha sozinho é apenas um sonho/Mas o sonho que sonhamos juntos é a realidade”. Nos versos anteriores, ela dizia:

Vamos continuar a empurrar os nossos filhos para drogas?
Vamos continuar a deixá-los loucos?
Vamos manter palavras e punhos vazios?
Vamos ser lembrados como o século que falhou?

[Refrão]

Vamos continuar enviando nossos jovens para a guerra?
Vamos continuar assustando campos de arroz e bebês?
Vamos continuar vendo cadáveres durante o jantar?
Vamos ser conhecidos como o século que mata?

[Refrão]

Vamos continuar fingindo que as coisas estão bem?
Vamos manter as bocas fechadas só por precaução?
Vamos continuar adiando até que seja tarde demais?

Vamos ser conhecidos como o século do medo?

[Refrão]

Vamos continuar cavando poços de petróleo e ouro?

Vamos continuar a fotografar aqueles que tentam mudar?

Vamos continuar pensando que isso não nos acontecerá?

Vamos ser conhecidos como o século que mata?

Pessoas da América, por favor, escutem a sua alma,

Podemos mudar os tempos para o século de esperança.

Esse foi o primeiro disco solo engajado de Yoko Ono, onde ela abria mão de seu passado e conhecimento vanguardista para se aproximar das produções de seu marido, ou seja, da cultura pop, voltando-se para a tradição do rock'n'roll, do *folk*, das paródias, das letras diretas, cantadas de forma clara em canções que não fugiam da fórmula usual do *hit parade*, ou seja, da forma ABA'. Curiosamente, este disco teve boa aceitação por parte da mídia, como se explicita em uma divulgação do lançamento presente na revista OZ e que mostra a opinião da *New Musical Express*, da *Melody Maker* e do *New York Times*. Aquela diz que “Yoko é uma artista em crise de criatividade, forçada a lidar com políticas de realidade esmagadoras”, mas que “Ela não vai desistir”, já a seguinte se atenta mais ao lançamento em si “O álbum, de fato, chora sensibilidade e ternura. Há uma verdadeira consciência poética em ação aqui. Uma letrista que pode expressar sua dor com tanta força quanto Lennon...ela pode criar um ambiente único com sua voz, como a de uma criança à beira das lágrimas e melancolia”, e por último, o jornal norte-americano é sucinto ao afirmar apenas que o disco “é muito Yoko Ono em muitos níveis”. Ou seja, quando ela se curva diante das padronizações da indústria cultural, ela passa a ser valorizada, inclusive sua voz, antes tão criticada e ofendida, é destacada nas opiniões midiáticas.

Dando continuidade à sua fase mais engajada em detrimento do vanguardismo, Yoko Ono lançou um segundo disco no ano de 1973, intitulado *Feeling the Space*, com a Plastic Ono Band e *Something diferente*, como explicitado na capa. Neste período ela esteve separada de John Lennon, quando este se envolveu com May Pang – a então assistente do casal – então não há contribuição dele no trabalho, nem mesmo tocando algum instrumento. A única referência ao ex-beatle é no encarte que acompanha o disco, no qual apresenta o anúncio de que o casal havia criado uma nação chamada NUTOPIA (um país conceitual, segundo eles), acompanhado de um cartão em desenho para que (conceitualmente) os ouvintes pudessem enviar suas dúvidas ou informações

ao casal, no endereço “*White street*”, em Nova York. Além disso, o encarte traz a imagem da bandeira do país, sendo esta totalmente branca. Ao final deste mesmo encarte, há um desenho feito por Yoko Ono e que remete ao contorno do início das costas até embaixo, mas ela pede que o leitor imagine a outra metade. No interior do desenho ela escreveu: “Para minhas irmãs, com amor” e logo abaixo o que parece ser a divulgação da “Primeira Conferência Feminista Internacional. 1º de junho de 1973. Cambridge, Massachusetts”. Fora da imagem ela escreve: “Tudo o que vemos está conectado ao sol porque sem ele nenhum objeto pode ser visto. Tudo é uma molécula. Mas o peso da luz muda a molécula. Portanto, nunca podemos realmente ver uma molécula até que ela deixe de ser uma molécula e faça parte de uma totalidade maior”.²²³

A ideia de algo que transcenda a realidade e a existência também está posta no título do disco e no texto que é apresentado na contracapa, assinado pela própria artista e publicado no *New York Times*, em 24 de agosto de 1973. Neste ela expõe questões existenciais, os preconceitos e apego aos estereótipos que as pessoas têm, assim como o amor, o feminismo e a esperança em um mundo melhor. Ela inicia o texto com uma pequena história que lhe aconteceu, quando um homem foi até ela e disse: “‘Posso apertar a mão que apertou a mão de John Lennon?’” e ela respondeu: “‘Bem, nós fizemos muitas coisas em nosso tempo, mas ainda não fizemos isso...então o que você vai fazer sobre isso?’”, Ele apenas murmurou, mais ou menos, e apertou minha mão de qualquer maneira”, depois destaca a distância física e sentimental que havia entre ela e seus pais, de como fora tratada como ‘estrangeira’ em uma sessão de gravação, onde “É difícil lembrar sobre seus olhos puxados e sua pele [...] mas suponho que seja a primeira coisa que os atinge quando tentam se comunicar”. A fluidez da vida e da existência também estão presentes em suas linhas, afirmando que quando está no palco “surta pensando na estranheza do encontro. Em cerca de quatro horas, todos os assentos estariam vazios novamente. Em dez anos ninguém se lembraria que essas pessoas estiveram aqui, ou isso não importaria para ninguém. Em cem anos, todos eles estariam mortos”. Por fim, expõe os ataques que sofreu desde seu envolvimento com John Lennon, todos os julgamentos e exposições que enfrentou, mas confirma que isto não alterou sua essência ou modificou aquilo que ela acredita:

²²³ Everything we see is connected to sun because without sun no object can be seen. Everything is a molecule. But the weight of the light changes the molecule. Therefore, we can never really see a molecule until it ceases to be a molecule and be part of larger totality (No original).

As pessoas dizem que nos últimos cinco anos eu fui um objeto de ódio do mundo. Era uma espécie de moda me rebaixar. Você não me machuca, porque eu te conheço e te amo. Posso suportar o ódio, porque não acredito que as pessoas sejam capazes de ódio verdadeiro. Estamos muito solitários para isso. Nós desaparecemos rápido demais para isso. Você já odiou uma nuvem? Como alguém pode odiar as pessoas que estão em seu leito de morte? É onde todos nós estamos desde o dia do nascimento.

O ódio é apenas uma forma estranha de amor. Cuspimos nas pessoas quando queremos beijá-las. Batemos nelas quando só queremos ser abraçados. Falamos sobre mal-entendidos e mágoas. Mas como poderíamos nos machucar ou nos entendermos mal se somos tão parecidos, quando somos as únicas pessoas que compartilham este mundo nesta década, neste ano, neste dia, sob o mesmo céu? Bem lá no fundo, e lá fora, nenhum de nós realmente entendeu nada mal. Não perdemos nenhum truque. Nós sabemos. Mas todos nós fingimos, para nós mesmos e para os outros, que não.

Tudo o que temos a fazer é nos admirar e amar vinte e quatro horas por dia até desaparecermos. Isso é o que realmente queremos fazer. O resto são apenas preliminares para chegar a isso.

O texto termina com uma ironia e triste realidade que contrastam com o conselho dado nas últimas linhas e com a esperança de que o ódio não pode vencer o amor, mostrando o que muitas mulheres ainda eram obrigadas a ouvir por parte de seus companheiros, por uma pequena anedota: “‘Eu disse a ela que ela deveria parar de trabalhar agora, sim, agora que ela está casada. E você sabe o que aquela vadia disse, ela disse, 'você pararia de trabalhar se se casasse?' Quero dizer, o que vai acontecer com a indústria da música?’ Em minha mente, sou realmente uma esfinge eterna”. Tal frase pode ter servido de inspiração para o projeto gráfico do disco, que apresenta uma colagem das pirâmides do Cairo, no Egito, onde o rosto de Yoko está no da esfinge, assim como no de uma pessoa montada em um camelo junto dos demais integrantes da banda, uns em cima do referido animal e outros ao redor, sentados ou em pé. No canto há uma dedicatória da artista, onde explicita o seu envolvimento com o feminismo: “Esse álbum é dedicado às irmãs que morreram na dor e tristeza e daquelas que agora estão nas prisões e nos hospícios por serem incapazes de sobreviver na sociedade masculina”.

Neste trabalho, mais do que o anterior, ela se volta para a música pop, para a sonoridade convencional, com clichês que estavam em voga à época, como o uso de mellotron, teclado, sax e coro vocal, numa forma padronizada, inclusive em sua maneira de cantar, bem como em suas letras, cada vez mais coladas à realidade que, como vimos

anteriormente, limita seu potencial revolucionário, haja visto não apresentar alternativas para um mundo novo e diferente daquele atual. Quatro delas ganham destaque por serem diretamente feministas, sendo elas, *Woman of Salem*, *Angry Young Woman*, *Woman Power* e *Men, Men, Men*, as quais estão acompanhadas de outras composições mais existenciais, com a subjetividade da própria artista, como aquela que abre o disco, chamada *Growing Pain*, na qual os versos iniciais e o refrão possivelmente estão destacando sua dura infância, com uma educação rígida e conservadora, depois as dificuldades de se relacionar com um beatle, sendo vista apenas como ‘uma esfinge’ ao seu lado e por fim, ressalta seu desprendimento social (sem país nem estado), pois somos e fazemos o Universo numa junção de dor e alegria constantes:

Eu sou um navio de guerra, congelado pela raiva da minha mãe,
Ancorado no mar do Polo Norte.
Eu sou uma esfinge, estampada no pôster Hilton,
Na esperança de ver o deserto.
Sou uma mulher sem país ou estado.
Abrindo sua cabeça para o universo,
Cem mil pessoas em mim.

Refrão:
Todos os dias eles estão crescendo,
Todos os dias eles estão sentindo.
Dor crescente, alegria crescente,
Dor crescente, alegria crescente.
Crescendo juntos, alcançando um ao outro.

Assim também o é a canção intitulada *A Thousand Times Yes*, com o discurso em primeira pessoa predominando, ditando a temática e os problemas a serem levantados no decorrer dos versos. Ela retrata de forma metafórica as contradições da vida e o poder que cada um tem de mudar uma situação, por mais difícil e perene que possa parecer, daí os versos de abertura: “Eu disse sim, eu disse sim, eu disse sim/Rezei mil vezes sim/E o ‘não’ que pairava sobre os edifícios/Desvaneceu-se como a lua ao amanhecer” e a sequência traz sua contraposição: “Eu disse não, disse não, disse não/Eu disse não um milhão de vezes para não/Mas o ‘sim’ que estava em seu último suspiro/Ainda pairava em uma sala com uma gripe permanente”, ou seja, a resposta mudara e a consequência também, desta vez a vitória sobre o ‘sim’ foi mais custoso, pois insistia em se sobressair e ecoar sua força e seus efeitos, como ‘uma gripe’.

No entanto, os destaques, especialmente para nossa pesquisa, são aquelas em que o tema da mulher, sua luta e dificuldades em se inserir em um mundo machista,

como Yoko ressaltou em seu disco, estão presentes nas composições. A primeira que aparece, presente no lado A, é *Woman of Salem*, na qual faz nítida referência à perseguição e queima de cerca de 200 mulheres acusadas de praticarem bruxaria, na cidade de Salem, em Massachusetts, nos Estados Unidos, no ano de 1692. É este evento que é apresentado na canção, mas com o acréscimo de ironia crítica, criando a personagem chamada Sally Kegley, de 34 anos, que teria sido uma das mulheres perseguidas pelos religiosos conservadores e num lapso de tentar salvar a si e à sua família, ela parece entregar sua filha ao reacionarismo e abdicar de seus dons, nos versos seguintes:

Deixe minha filha queimar meu livro,
Deixe-a aprender a costurar e cozinhar.
Ensine-a a não ler, mas a tecer,
Peça a ela para não falar, mas chorar.
[...]
Sally Kegley sabe como curar os doentes,
Sally Kegley vê através de nós à vontade.

Ao fim, ela canta o fatídico destino de Sally, mostrando que seus apelos não foram atendidos, haja visto que: “Todas as pessoas da cidade correndo para a colina/Seus olhos brilhando, prontos para a morte/A carne de Sally amarrada à cruz/Seus olhos procuram quem está perto” e clama: “Oh por que? Oh por que? Oh por que?...Por que? Por que? Por que? Por que?/Ajuda! ajuda! ajuda! ajuda!/Ajuda! ajuda! ajuda! ajuda!”), mas recebe a resposta da multidão: “Deve matar, deve enforcar, deve matar, deve enforcar...”. Nestes versos finais, o andamento da música acelera, os gritos de Yoko são mais fortes ao perguntar (por que?), acompanhados de uma cacofonia instrumental e vocal no momento em que pedem para ‘matar’ e ‘enforcar’, fazendo coro com a situação desesperadora da personagem que estava prestes a ser queimada viva em uma fogueira. A situação havia ocorrido quase 300 anos do lançamento da canção da artista, mas expunha uma situação que ainda fazia parte da vida de muitas mulheres, qual seja, a de perseguição em massa, do julgamento prévio e até de serem assassinadas por seus atos e ações. Ela mostrava que o horror ocorrido na cidade norte-americana não estava tão longe da vida contemporânea como muitos achavam ou tentavam fazer crer.

Se a supracitada canção tratava das mulheres de um modo coletivo, a outra, denominada *Angry Young Woman*, até mesmo pelo título, no singular, mostra que ela se refere à experiência de sua compositora, mas também a de muitas outras mulheres que

enfrentaram dificuldades em suas vidas. Esta narra sua história, suas dificuldades enfrentadas para seguir seus ideais e seus sonhos, os percalços de um casamento opressor, no qual deveria ser a mulher “do lar” e não a artista que desejava ser, os abortos sofridos, mas também mostrando seu otimismo e sua determinação em continuar firme, sem deixar seu passado lhe atrapalhar, pois um ‘novo mundo’ estaria à frente, no ‘dobrar a esquina’. Por se tratar de uma história triste, marcada por muitos percalços, a música acompanha o lamento de Yoko, sendo lenta e com base na *steel guitar*, a qual traz todo o lamento presente no canto da artista. No último verso, quando há uma frase de resiliência “Não há caminho de volta, então continue andando”, é inserido um coro de mulheres cantando a referida parte, numa espécie de união feminina, mostrando que Yoko não estava sozinha, que todas estavam com ela na luta contra o machismo e a predeterminação do destino das mulheres. Seus primeiros versos então destacam:

Jovem furiosa na faixa do nascer do sol,
Indo embora para o novo mundo.
Ela deixou seu homem, ela deixou seus filhos,
Porque ela sabe que tem apenas uma vida para viver.

Jovem furiosa com o fundo na testa,
Três filhos e dois abortos.
Tocou piano há dez anos.
E alguns datilografando da faculdade onde conheceu o marido.

Jovem furiosa na escuridão da noite,
Ouve seus filhos chorando para o jantar,
Ouve o homem gritando por sua camisa
E pensa nos primeiros domingos que passaram no parque.

Na sequência de composições engajadas, há aquela que é praticamente um hino feminista, chamada *Woman Power*, na qual ela se volta para a coletividade novamente e dá seu grito revolucionário, numa espécie de chamamento para a luta. Sua letra é um desabafo sobre os abusos que as mulheres já tiveram que aguentar na sociedade machista, mas também um recado para aqueles homens que se acham superiores a elas, pois o ‘poder da mulher’ está avançando, sem, no entanto, desejar se sobrepor uns aos outros. Ela convida a se unirem, não segregarem, pois, a luta deve ser uma só: uma nova sociedade. Nesta não haveria distinções de gênero, classe ou raça, não haveria determinações sociais pré-estabelecidas para homens e mulheres, cada um seguiria seus desejos, sem marcas daquele passado opressor e conservador, onde as moças eram

criadas para cuidarem da casa, dos filhos e de seu marido, enquanto este saía à procura do provento da família. Yoko canta uma nova realidade desejada, mas não totalmente realizada como sabemos, pois, apesar de muitos avanços e conquistas, ainda há diversas portas fechadas para as mulheres. Porém, naquele período, aquelas palavras atiçava os ânimos e trazia esperanças de novos tempos, e seu poder não estava somente em sua letra, mas também em sua música, que remete ao *funk* norte-americano, muito em voga nos anos 1970, com a guitarra saturada e distorcida e *power chords* no canto do refrão (*Woman Power*) reforçando seu potencial e seu caráter de chamamento à revolução. Sua letra, então destaca:

Você já ouviu falar da nação de mulher,
Bem, isso está vindo, baby.
O que precisamos é o poder da confiança,
Que ele está vindo.
Você já ouviu falar da lei de seleção,
Bem, isso é como nós vamos fazê-lo, baby.
Permitimos que os homens que querem se juntar a nós
O resto só pode ficar sós.

Poder da mulher! (Poder da mulher!)
Poder da mulher! (Poder da mulher!)

Dois mil anos da sociedade masculina,
Que o medo e a tirania.
Busca de notas e dinheiro,
Apego a valores vãs e falsas.

[Refrão]

Você sabe que um dia você perdeu seu caminho, homem?
Você sabe que algum dia que você tem que pagar, homem?
Você tem alguma coisa a dizer, homem, exceto
"Não se enganem sobre isso, eu sou o Presidente, ouviu?
Eu quero esclarecer uma coisa, eu sou o Presidente, ouviu? "

[Refrão]

Você não os ouviu cantando canções,
Você não os vê vivendo a vida,
Porque eles não têm nada a dizer, além de
"Não se enganem sobre isso, eu sou o Presidente, ouviu?
Eu quero esclarecer uma coisa, eu sou o Presidente, ouviu? "

[Refrão]

Você pode ser o Presidente agora,
Você ainda pode ser um homem.
Mas você também deve ser um ser humano,

Então abra-se e junte-se a nós na vida

[Refrão]

Nos próximos anos da sociedade feminina,
Vamos recuperar nossa dignidade humana.
Vamos colocar alguma verdade e clareza
E trazer de volta a beleza da natureza.

[Refrão]

Toda mulher tem uma canção para cantar,
Toda mulher tem uma história para contar.
Não se enganem sobre isso, irmãos,
Nós mulheres temos o poder de mover montanhas.

[Refrão]

Você teve que cozinhar as refeições?
Você teve que tricotar?
Você teve que cuidar da vida em vez de matar?
Não há nenhum erro nisso, irmãos,
Nós mulheres temos o poder de mudar o mundo.

Poder da mulher! (Poder da mulher!)
Poder da mulher! (Poder da mulher!)
Poder da mulher!
Poder da mulher!
Poder da mulher! (Poder da mulher!)

A revolução proclamada e almejada por elas, dentro do contexto da contracultura, a qual fortaleceu e trouxe à baila as reivindicações de grupos antes excluídos, como os negros, as mulheres e os homossexuais, foi violentamente sufocada e derrotada pela ascensão de governos liberais e conservadores. Apesar de todos os esforços e engajamento, hoje sabemos que a utopia contracultural seria vencida pela distopia capitalista. Esta tentativa de engajamento político nas artes, afastando-se do embate estético, foi, ao nosso intento, uma espécie de último suspiro do desejo de construir uma nova sociedade, haja visto que a década de 1970 trouxe fortes embates entre a juventude e velhas políticas opressoras, resultando na vitória desta, como vimos nos capítulos anteriores.

Para fechar o disco, na sequência da referida canção que se caracteriza como um hino feminista, há a composição em que Yoko inverte os papéis pré-estabelecidos pela sociedade machista e canta frases que costumeiramente são ditas às mulheres e ressalta julgamentos estabelecidos a elas, como sendo objetos de desejo e seres frágeis, mas desta vez direcionada aos homens. Como eles se sentiriam se fossem tratados como

seres inferiores e sempre submissos? Se significassem apenas objetos de desejo? E se sua beleza estivesse sempre em julgamento? Essas e outras questões estão presentes na composição da artista que, desta forma, confronta a banalização do tratamento que é dado às mulheres, à normatização de serem tratadas desta forma, como se fossem seres inanimados, apenas fantoches de seus companheiros. Essa ironia é acompanhada por uma sonoridade de cabaré, com a abertura feita por solo de sax, seguido pelo canto quase sussurrado de Yoko, trazendo sensualidade à canção, junto de notas de piano acompanhado pelo sax. Portanto, a música faz coro à letra irônica e sexualizada, como se ela colocasse o homem na posição de dançarino de boate, inclusive declamando ao fim: "senhoras e senhores, gostaria de apresentar a vocês a minha metade inferior, sem a qual eu não estaria respirando tão pesadamente. Docinho, você pode sair da caixa agora ... ", na sequência, ouve-se a voz de John Lennon afirmando: "sim querida", mostrando total obediência a ela, tal como ocorre com muitas mulheres. Antes de iniciar o canto, ela também declama: "J.o.h.n.n.y., pequeno presente de Deus, creme e torta", mostrando, portanto, de quem ela iria tratar em seguida, além de reforçar o caráter objetificador da canção,

Homens, homens, homens, humm, humm,
Homens, homens, homens, humm, humm,
Homens, homens, leite e mel,
O pequeno presente de Deus para a mulher.

Eu quero você inteligente, mas não muito inteligente,
Eu te quero muito, mas não muito.
Eu quero você forte, mas não muito forte,
Eu quero que você experimente sua posição correta.

Oh, tão, tão, quero dizer, é tão bom.

Homens, homens, caracóis e cachorros,
Seus músculos não são para lutar na guerra.
Seus lábios não são para expressar opiniões,
Seus olhos estão lá para nós olharmos.
Eu quero que você tome sua posição de direito.

Oh, tão, tão, quero dizer, é tão bom.

Homens, homens, uvas e nozes,
Suas calças nunca são apertadas o suficiente,
Suas botas nunca são longas o suficiente.
Sua pele nunca é jovem o suficiente,
Eu quero que você mantenha sua posição de direito.

Perdoe-me, querido, seu pedaço de cabelo está escorregando.

Homens, homens, maçãs e figos,
Eu gosto que você seja fiel, mas não muito exigente,
Gosto que você esteja atrás de mim, mas não apenas ao meu lado.
Eu gosto que você cale a boca, mas saiba quando dizer sim,
Eu quero que você aprenda sua posição assustadora.

Perdoe-me, garanhão, seu tapa-sexo está aparecendo.

Agora você sabe o que tem que fazer, oh,
Agora você sabe o que é esperado de você-hoo-hoo-hoo.
Então venha, venha, venha, venha,
Venha e cantarole,
Venha e cantarole,
Venha me ver algum dia,
Venha me ver algum dia.

Frases tais como “Eu quero você inteligente, mas não muito inteligente”, “Seus lábios não são para expressar opiniões”, “Sua pele nunca é jovem o suficiente” e “Eu gosto que você cale a boca, mas saiba quando dizer ‘sim’”, eram confrontadoras e deveriam servir como um choque de realidade à sociedade que normatizava elas serem ditas às mulheres, mas talvez não achasse de bom tom serem direcionadas aos homens. Além disso, ela traz uma conotação sexual em seu desenrolar, pois começa com as exigências comportamentais e termina com o pedido de “Agora você sabe o que tem que fazer/Agora você sabe o que é esperado de você-hoo-hoo-hoo/Então venha, venha, venha, venha”, ou seja, na ironia de Yoko, ele sabe que deve satisfazer sua mulher apesar de tudo. Era, portanto, a junção da imagem objetificada com a sexualizada, que estavam presentes na vida de muitas delas. E não se tratava de inverter os papéis como forma de vingança ou incentivo a uma sobreposição de um sobre o outro, mas sim para que houvesse uma reflexão a respeito de tal situação, pois em seus trabalhos, Yoko demonstrava que seu desejo era transformar a sociedade, ajudar a construir um novo mundo igualitário. Seu sonho não conseguiu se realizar, o que fora possível e imaginável na década de 1960 e início da seguinte, começava a se esfacelar diante da derrota sofrida. O casal acabou reatando depois de um ano e meio separado e em 1975 conseguiram ter um filho juntos, chamado Sean Ono Lennon, que nasceu no mesmo dia em que seu pai (9 de outubro), uma feliz coincidência para eles que já haviam sofrido com diversos abortos anteriores.

Com o nascimento de Sean, o casal tirou um tempo sabático para cuidar do recém-nascido, retornando às produções somente nos anos 1980, com o disco *Doubly Fantasy*. Porém, antes mesmo de seu lançamento, em uma tarde de 8 de dezembro daquele ano, John Lennon foi alvejado por um suposto fã, vindo a falecer naquele fatídico dia, deixando uma legião de fãs órfãos e inconsoláveis. Sua morte era mais do que a perda de um ídolo e símbolo de uma época utópica, era a constatação de que o sonho havia acabado, aquela sociedade que possibilitou a união da vanguarda com o pop, resultando na feminilização, era soterrada pelo velho mundo, o qual dava as caras novamente. A sociedade se armava, matava uns aos outros, a violência era legalizada, a discriminação racial, social e sexual insistia em sobreviver, o capitalismo selvagem, solidificado com as bases neoliberais vinha com força máxima. Embora a frase de Yoko tentasse ecoar na sociedade: “Um sonho que você sonha sozinho é apenas um sonho/Mas o sonho que sonhamos juntos é a realidade”, parecia que não havia mais espaço para sonhadores, pois a realidade se colocava nua e crua diante da juventude que um dia tentou mudar seu destino.

Apesar de todos os percalços, a artista deu continuidade à realização e lançamento do disco *Doubly Fantasy*, depois fez carreira solo com outras produções musicais nas duas décadas seguintes, mas esta é outra história e que não nos cabe nestas páginas pois, neste momento, o trem da história no qual Yoko havia se criado e se formado artisticamente havia passado, os anos 1980 já não mais pertenciam à sua geração utópica e a realidade era a de que “*the dream is over*”.

CONCLUSÃO

Certa vez, John Lennon afirmou: “o rock será o que nós fizemos dele” e realmente assim o foi. Mas isso não ocorreu de forma simples, espontânea e imediata, foi preciso que a sociedade se modificasse e que uma artista como Yoko Ono adentrasse o reduto masculino e pop dos Beatles. Aos poucos, o que começou como brincadeira de adolescentes em busca de aventuras se transformou em um fenômeno mundial, dando origem à beatlemania – um fenômeno de massa pouco explicado até hoje – e chegando ao auge com o lançamento de um álbum que marcaria aquela geração, as futuras e também a história da música, o *Sgt. Pepper*, de 1967, que dava as caras com seus sons experimentais. A partir de então, só o tempo e o fim de uma Era foram capazes de parar a banda de Liverpool, que foi se superando a cada novo lançamento, não se prendendo a nenhum som ou fórmula pré-estabelecida. Os Beatles se modificavam junto da passagem do *rock’n’roll* para o rock e da sociedade contracultural, com aqueles jovens que buscavam novas experiências, que almejavam construir uma sociedade diferente daquela de seus pais e que estavam abertos para ouvir e consumir sons e formas musicais que nem imaginavam que pudessem existir dentro da música pop.

Nesse processo de mudança na forma musical do rock, a cena *underground* teve importante papel, pois possibilitou que músicos do *mainstream* tivessem contato com artistas de vanguarda, cujas produções artísticas eram pautadas pela inovação, pelo confronto com a sociedade burguesa e pela busca por alternativas ao pré-estabelecido. Foi nesse cenário que o maior ídolo pop (John Lennon) encontrou a já famosa multiartista vanguardista (Yoko Ono) que não tinha nenhum contato, até então, com o universo pop. A partir de então, ela foi um dos combustíveis propulsores para que os Beatles utilizassem sem receio as novas possibilidades sonoras que a vanguarda vinha desenvolvendo e que o avanço tecnológico aprimorou, pois, se antes faziam experimentações mais comedidas e pontuais, a partir de então, as experimentações figuravam já na capa de seus discos e seguiam em suas faixas. Junto ao momento histórico conhecido como contracultura, Yoko – direta ou indiretamente – mostrou outras possibilidades sonoras e os ajudou a questionar os limites da música pop (como ocorreu em *Revolution 9*), haja vista que até mesmo Paul McCartney, o beatle que mais frequentava o *underground* londrino e que tinha contato com artistas de vanguarda, chegando a financiar a construção de espaços alternativos, como a *Indica Gallery*, e fomentar o jornal *International Times*, não chegava a trazer tais ideias para dentro da

banda, pois sua concepção de música pop ainda estava restrita e possivelmente carregada por receios e pressões da indústria fonográfica. Daí a importância de Yoko Ono, que conseguiu abrir ‘as portas da percepção’ dos integrantes da banda, os quais puderam aproveitar o momento histórico em que estavam inseridos e o poder midiático e musical que haviam alcançado após a beatlemania para explorarem seus potenciais criativos e realmente fazer do rock aquilo que quiseram fazer durante a década de 1960.

Ademais, o estúdio de gravação também teve destacado papel nesse processo, pois passou a ser visto como um instrumento da banda, dado que era lá que eles poderiam mexer na velocidade das gravações tanto de voz quanto de seus instrumentos, que conseguiriam cortar e depois juntar pedaços de fitas aleatoriamente, assim como acrescentar sons eletroacústicos, enfim, poderiam “bagunçar” a sonoridade pré-estabelecida do universo da música pop. E neste momento, após já terem assumido o relacionamento amoroso entre eles, Yoko passou a acompanhar Lennon nas gravações, expondo seus conhecimentos musicais e seu lado vanguardista aos integrantes da banda. Tinha início, portanto, o processo de feminilização do rock. Tal categoria de análise que desenvolvemos no presente trabalho nos mostrou que ela só é possível de ser pensada nos anos 1960, sendo histórica, pois só ocorreu naquele momento, haja visto que em nenhum outro houve a aproximação da música pop com a vanguarda. Essa especificidade possibilitou que o rock tensionasse ao máximo a padronização do mercado ao mesmo tempo em que era uma mercadoria altamente vendável, ou seja, estava inserida na lógica mercadológica, mas não se dobrou às regras pré-estabelecidas. Isso foi possível, dentre outras coisas, pelo público contracultural que estava ávido por novidades e por produções que rompessem com a realidade vivida, a qual desejavam ver transformada.

A feminilização do rock, portanto, não diz respeito à aparição de bandas que tinham mulheres como líderes, como a *Big Brother And The Holding Company* com Janis Joplin ou a *Jeferson Airplane*, liderada por Grace Slick, entre outras, mas ressalta um fenômeno histórico que ampliou as possibilidades sonoras da música pop, fazendo com que esta rompesse (ou buscasse ao máximo fazê-lo) com os limites que haviam sido impostos pela indústria fonográfica; a Grande Divisão (termo de Andreas Huyssen) entre música pop e música de concerto, entre alta e baixa cultura conseguiu ser rompida, e não de forma localizada e diminuta, mas sim de maneira global, como foi o fenômeno ‘Beatles’, por exemplo. O rock passou a ser mais do que uma música, ele era a

identidade de uma juventude, de um momento histórico pautado por mudanças e tensionamento dos padrões pré-estabelecidas, por isso é visto como uma forma cultural e não um gênero musical. Apesar de ter um fundamento comum, de não se limitar às formas mercadológicas, o rock dos anos 1960 não apresentou aspectos sonoros em comum que unissem uma banda a outra, cada uma buscou a sua própria sonoridade, fez seus experimentos e tensionou as regras do mercado de formas distintas, daí não ser possível categorizar o rock como um gênero musical, pois isto seria limitador a tudo que ele representou e um erro de entendimento conceitual do que seja um ‘gênero musical’.

Mas como todo sonho tem um fim, foi novamente John Lennon quem vaticinou “*the dream is over*”, no início dos anos 1970. As modificações políticas, sociais e culturais não davam mais margem a que a sociedade pudesse almejar novos horizontes. Assim, a feminilização deu lugar para o feminismo, ou seja, as experimentações sonoras e a aproximação do pop com a vanguarda foram perdendo espaço nas composições de rock, a atenção voltava-se para as letras, as quais traziam um conteúdo aguerrido e político, enquanto as músicas ficavam em segundo plano, pois apresentavam as fórmulas pré-estabelecidas pela indústria fonográfica, com clichês e sonoridade padronizada. Portanto, o feminismo apontou a volta do rock à padronização, pois embora apresentasse letras com teor político, conclamando a população ao engajamento e à luta, tais produções seguiam a lógica mercadológica, reafirmavam o *status quo* e não abriam margem para se pensar uma sociedade nova e modificada ao passo que somente reafirmava seus problemas e descontentamentos.

Desta forma, quando a feminilização e tudo que ela significou foi cedendo espaço para o feminismo, o rock foi deixando de ser uma forma cultural para se estabelecer como um gênero musical, inserido no mercado musical e também na lógica da padronização, não rompendo (ou buscando isso) com as fórmulas pré-estabelecidas do mercado. Nesse sentido, vale destacar que o engajamento político explícito nas canções não representa uma quebra com a sociedade constituída, um rompimento ou um tensionamento do *status quo*, pelo contrário, é a aceitação dos padrões, a criação de produtos mercadológicos destituídos de crítica e de uma capacidade transformadora, haja vista estar colada à realidade, sem abertura para novas realidades. Somente quando há uma autocrítica da linguagem musical ou quando, por exemplo, os limites do pop foram estendidos e esticados ao máximo durante a segunda metade de 1960 até os

primeiros anos de 1970 é que os padrões mercadológicos e o sistema capitalista foram colocados em xeque.

No entanto, a partir do início da década de 1970, a indústria fonográfica foi se reorganizando, a sociedade contracultural perdeu sua força, e políticas liberais passaram a dominar, deixando sem alternativas tanto a juventude que buscava mudanças quanto as bandas de rock que exploraram os experimentos sonoros e as maneiras vanguardistas de composição. Uma nova realidade se fazia difícil de ser pensada e concretizada, o que restava era adentrar a lógica mercadológica e criar dentro dos padrões da indústria fonográfica. Por isso é que o engajamento político, com canções que traziam letras combativas e que instigavam o povo a sair às ruas para lutar, a composição de hinos revolucionários, campanhas pela paz mundial, discos com mensagens de apoio à luta feminista, nada disso foi suficiente para a vitória contracultural. A ascensão liberal, o crescimento desenfreado das gravadoras que se uniram em grandes conglomerados, a violência estatal e a barbárie das guerras internas e externas fizeram com que os ideais contraculturais e a autonomia musical que diversos músicos e bandas, como os Beatles e Yoko Ono/John Lennon, conseguiram desfrutar por um momento, fossem soterrados pela realidade capitalista que se impunha a eles.

Assim, os anos 1960 mostraram que uma nova realidade é possível de ser pensada e vivida, que utopias devem estar presentes na sociedade e que as artes são um importante elemento para que elas consigam se tornar realidade. E numa realidade cada vez mais dominada pelo conservadorismo, por práticas racistas, nazistas, fascistas e machistas, em que a indústria cultural estendeu seus alcances e domínio, limitando o poder dos artistas, as utopias são mais que necessárias. É preciso enxergar novas possibilidades para além daquilo que nos é apresentado; o poder da imaginação e de se sonhar juntos não pode serem subestimados, por mais dura e crua que seja a realidade. Como, enfim, afirmou certa vez Yoko Ono: “Temos que trabalhar para obter paz e amor. Quando conseguirmos e soubermos que foi o resultado do nosso trabalho, ficaremos tão orgulhosos que esqueceremos a dor que tivemos para obtê-lo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Jornais e Revistas

INTERNATIONAL TIMES

OZ

Discos

- Yoko Ono

Fly, Secretly Canadian (1971, CD)

Approximately Infinite Universe, Secretly Canadian (1972, LP)

Feeling the Space, Apple Records (1973, LP).

- Plastic Ono Band

Unfinished Music No.1: Two Virgins, Apple Records (1968, LP)

Unfinished Music No.2: Life With The Lions, Zapple (1969, LP)

Wedding Album, Apple Records (1969, CD)

Yoko Ono/Plastic Ono Band, Rykodisc (1970, LP).

Some Time in New York City, Apple Records (1972, LP).

- The Beatles

Revolver, Parlophone Record (1966, LP).

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Parlophone (1967, LP).

The White Album, Apple Records (1968, LP).

Abbey Road, Apple Records (1969, LP).

Let It Be, Apple Records (1970, LP).

Livros

ADLINGTON, Robert. *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

ADORNO, Theodor W. On popular music. Cultural theory and popular culture: A reader, p. 73-84, 2006.

_____. Sobre música popular. COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-145.

_____. Résumé sobre indústria cultura. In: Memória e vida social. Assis: UNESP, 1999.

_____; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. São Paulo: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Karina Campos de, e OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. *Urdimento*, v.1, n.28, p. 15-34, julho 2017.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARRUDA, Ricardo S. *Crise no underground londrino: uma análise do Led Zeppelin IV*. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, p.125. 2019.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERAM, Nell; BORISS-KRIMSKY, Carolyn. *Yoko Ono: collector of skies*. Abrams, 2013.

BERNSTEIN, David W.; HATCH, Christopher. *Writings through John Cage's music, poetry, and art*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2001.

BIESENBAACH, Klaus et al. *Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971*. Museum of Modern Art, 2015.

BLACKMAN, Cally. *Clothing the cosmic counterculture: Fashion and psychedelia*. In. GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005, p.201-222.

BUCKINGHAM, Kathryn. “The Evolving Presence of Feminism and Women in Rock and Roll”. *Story of a Phoenix*. 2014, p. 1-16.

BROWN, Shelina. *Scream from the Heart: Yoko Ono's Rock and Roll Revolution*. In: WHITELEY, Sheila; SKLOWER, Jedediah (orgs). *Countercultures and popular music*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate, 2014, p. 171-186.

BROWN, Arlene. Has anyone reading this article met a woman bass player, *International Times*, London, p. 13, 27 ago. – 10 set. vol. 1, Issue: 86, 1970.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, v. 41, p. 695-715, 2010.

CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

_____. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARINA, Cláudia S. *A Balada de John Lennon e Yoko pelos editors de 'Rolling Stone'*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CARONE, Iray. *Adorno em Nova York: Os estudos de Princeton sobre música no rádio (1938-1941)*. São Paulo: Alameda, 2019.

_____. A face histórica de "On Popular Music". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n. 3, p. 148-178, 2011.

CEVASCO, Maria E. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. *Rock e Indústria*. História e política da indústria musical. (Trad. Manuel Ruas). Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

CLAYSON, Alan; JUNGR, Barb and JOHNSON, Robb. *Woman: The Incredible Life of Yoko Ono*. New Malden: Chrome Dreams, 2004.

COCKBURN, Alexander e BLACKBURN, Robin (ed). *Student Power: Problems, Diagnosis, Action*. London: Penguin Books, 1969.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (org). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018.

COVACH, John. "The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock". In: SPICER, Mark Stuart. *Rock music*. Farnham; Burlington, VT: Ashgate, 2011, p. 65-75.

CURA, Kimberly. *She Loves You: The Beatles and Female Fanaticism. Nota Bene: Canadian Underground Journal of Musicology*, v. 2, 2009.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. *O Descredenciamento Filosófico da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. *O que é a arte*. Belo Horizonte: Relicários Edições, 2020.

DAVIES, Hunter. *A vida dos Beatles*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

DE ARAÚJO, Jair Araújo e MONASTÉRIOS, Sylvia. Educação, Feminismo E Contracultura: O Pensamento De Betty Friedan. *Revista Saber Acadêmico* 12, v.1, n.12, jun-dez. 2011.

DOGGETT, Peter. *A batalha pela alma dos Beatles*. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 46, p. 429-441, 2005.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FABRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. IV Seminário Música Ciência e Tecnologia, São Paulo, n. 4, 2012, p.31-47.

FARIAS, Sérgio. *John Lennon: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2011.

FEIJÓ, Martin. Cultura e Contracultura: relações entre conformismo e utopia. *Revista FACOM*, nº 21. 1º semestre de 2009, pp. 04-13.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, pp.371-396, 2009. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1944/1582>. Acesso em 31 Jul 2016.

FORNATALE, Pete. *Back to the Garden: The Story of Woodstock*. Nova York: Touchstone, 2009.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Gwendolyn Audrey. Self-Stylization and Performativity in the Work of Yoko Ono, Yayoi Kusama and Mariko Mori. *Quarterly Review of Film and Video*, v.27, n.4, pp.267–275, 2010.

FRANK, Thomas. *The Conquest of the Coll: business culture, counterculture and the rise of hip consumerism*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Kobo edition.

FRANK, Whitney. Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art. *Intersections*, 10, n. 1, Winter, 2009, p. 571-607.

FRIDMAN, Luiz Carlos. Rock and Roll, John Lennon e a esfera pública. *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 04, p. 519-541, 2014.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Nova York e Londres: W. W. Norton & Company, 2001.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FRIEDMAN, K. *The Fluxus Reader*. Wiley & Sons, Inc., 1998.

FRITH, Simon e McROBBIE, Angela. *Rock and Sexuality*. In: *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, ed. Simon Frith e Andrew Goodwin. Nova York e Londres: Routledge, 1991, p. 371-389.

_____. *Performing On the Value of Popular Music Rites*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GAAR, Gillian G. *She's a rebel: the history of women in Rock & Roll*. Nova York: Seal Press, 2002.

GARY, Maggie. *Alan Moore, Out from the Underground: Cartooning, Performance, and Dissent*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOFFMAN, K.; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOSSE, Van. *Rethinking the New Left: An Interpretive History*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

GLASER, André L. *Materialismo Cultural* (tese), 2008.

GLUCKSMANN, André; GLUCKSMANN, Raphaël. *Maio de 68 explicado a Nicolas Sarkozy*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *La contracultura através de los tiempos: de Abraham al acid-house*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- GOMES, Elaine A.; PASTA, Leda. *The Beatles: Letras e canções comentadas*. São Paulo: Lira Editora, 2004.
- GOSSE, Van. *The Movements of the New Left, 1950-1975: A Brief History with Documents*. Boston-Nova York: Bedford/St. Martin's, 2005.
- GOULD, Jonathan. *Can't buy me Love. Os Beatles, a Grã-Bretanha e os EUA*. São Paulo: Larousse, 2009.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREENE, Doyle. *Rock, counterculture and the avant-garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground defined an era*. McFarland, 2016.
- GROPPO, Luís A. Mídia, Sociedade e Contracultura. *InterCom*. Campo Grande, 2001.
- GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____; LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.
- HARDING, James Martin. *Cutting performances: collage events, feminist artists, and the American avant-garde*. Michigan: The University of Michigan Press, 2012.
- HARTMAN, Caroline; SCHMID, Letizia. "Girly Boys and Boyish Girls: Gender Roles in Rock and Roll Music". *Rutgers dialogues* 9, 2014, p. 55-70.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

_____; JEFFERSON, Tony (eds.). *Rituales de resistência: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madri: Traficantes De Suenos, 2014.

HAMILTON, Scott. *The crisis of theory: EP Thompson, the New Left and postwar British politics*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. *Rebelarse vende, El negocio de la contracultura*. Barcelona: Taurus, 2005.

HELLER, Alberto A. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HICKS, Michael. *Sixties Rock: Garage, psychedelic, and others satisfactions*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOPKINS, David. *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2006.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

JACKSON, Andrew G. *1965: o ano mais revolucionário da música*. São Paulo: LeYa, 2016.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

_____. *La imaginación didéctica: Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madri: Taurus, 1989.

JORGENSEN, Sebasoon. *YOU MIGHT THINK IT'S A LOAD OF OLD COMMAN, BUT THAT'S YOUR HANGUP'*. OZ, Londres, 1968, p.35.

JUNKERMAN, Charles. *Modeling Anarchy: The Example of John Cage's Musicircus*. *Chicago Review*, Vol. 38, No. 4, 1993, pp. 153-168.

KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse: The New Left and the 1960s*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

KENNY, Michael. *The First New Left: British Intellectuals after Stalin*. London: Lawrence & Wishart, 1995.

KURLANSKY, Mark. *1968: o ano que abalou o mundo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

KRENEK, Ernest. *O que é e como surge música eletrônica*. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 97-103.

- KREROWICZ, Aaron. *The Beatles & The Avant-Garde*. Hartford: AK Books, 2014.
- LEONARD, Marion. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- LIPPARD, Lucy R. *A Arte Pop*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- LOWY, Michael. *A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LUCA, Tânia R. de. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 111-153. 2º edição.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.
- MACDONALD, Scott. Yoko Ono: Ideas on Film: Interview/Scripts. *Film Quarterly*, Vol. 43, No. 1, 1989, pp.2-23.
- MACHADO, Carlos E. J. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MAERHOFER, John W. *Rethinking the Vanguard: Aesthetic and Political Positions in the Modernist Debate, 1917-1962*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- _____. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Herbert Marcuse: a grande recusa*. Isabel Loureiro (organizadora). Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Maquetación Fly, 1967.
- _____. *Contra-revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973a.
- _____. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____. *Razão e Revolução: Hegel e o advent da teoria social*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O Homem Unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARION, Leonard. *Gender in the music industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

MARTIN, Christopher R. *The Naturalized Gender Order Of Rock and Roll*. JOURNAL OF COMMUNICATION INQUIRY, 1995, p. 53-74.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

McMILLIAN, John; BUHLE, Paul. *The new left revisited*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May 1993), pp. 177-190.

MILANI, Vanessa P. *She's Leaving Home: o processo de feminilização nas canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura*. In: SOUSA, Rainer G. (org.). *Nas trilhas do Rock: Experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Kelps, 2018a.

_____. 'We all want to change the world': John Lennon, Yoko Ono e a nova esquerda. *Ideias*, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 189–208, 2018b.

_____. *Rock, feminismo e imprensa underground na Inglaterra dos anos 1960*. In: Direitos e democracia [recurso eletrônico]: Assis, SP, 15 a 18 de outubro de 2018/Áureo Busetto, Paulo Henrique Martinez e Thiago Henrique Sampaio (organizadores). Assis: UNESP – Campus de Assis, 2019.

MILES, Barry. *London Calling: A countercultural history of London since 1945*. Londres: Atlantic Books, 2010.

_____. *The Zapple Diaries: The Rise and fall of the last Beatles label*. Nova York: Abrams Image, 2016.

MITCHELL, James A. *John Lennon em Nova York: os anos da revolução*. Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

MUNROE, Alexandra e HENDRICKS, Jon. *Yes: Yoko Ono*. New York: Japan Society and Harry N. Abrams Inc., 2000.

MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge university press, 1999.

NEFF, Severine. Point/Counterpoint: John Cage Studies with Arnold Schoenberg. *Contemporary Music Review*, p.451-482, 2014.

NELSON, Elizabeth. *The British Counter-Culture, 1966-73: A Study of the Underground Press*. Londres: MACMILLAN PRESS, 1989.

NEWFIELD, Jack. *La Nueva Izquierda Norteamericana. Una Minoría Profética*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1969.

O'NEILL, William L. *The New Left: A History Wheeling*: Harlan Davidson, 2001.

ONO, Yoko. *Grapefruit*. Nova York: Simon & Schuster, 2008.

_____. The Feminization of Society. *The New York Times*, Feb. 23, 1972.

_____ et al., *Yoko Ono: One Woman Show: 1960–1971*. New York: Museum of Modern Art, 2015.

PENDLE, Karin e BOYD, Andmelinda. *WOMEN INMUSIC: A RESEARCH AND INFORMATION GUIDE*. Nova York e Londres: Routledge, 2005.

PERONE, James. *Music of the counterculture era*. Connecticut: Greenwood Press, 2004.

PERRY, Charles. *The Haight-Ashbury: A History*. Nova York: Random House, 1984.

PINTO, Céli R. J. Feminismo, História e Poder. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, nº 36, jun 2010, p. 15-23.

POGGIONI, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.

QUATTROCCHI, Angelo; NAIRN, Tom. *O Começo do Fim*: França, Maio de 68. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ROBERTS, Mike. *How Art Made Pop and Pop Became Art*. London: Tate Trustees, 2018.

ROCKWELL, John. *Rock e vanguarda: os trabalhos em conjunto de John e Yoko em disco*. In: CARINA, Cláudio S. A balada de John e Yoko pelos editores de “Rolling Stone”. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 272-277.

RODNITZKY, Jerry L. *Feminist Phoenix: The Rise and Fall of a Feminist Counterculture*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 1999.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSZAK, Theodore. *A CONTRACULTURA: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1972.

ROYLANCE, Brian; et al. *The Beatles. Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ROWBOTHAM, Sheila. *Women, Resistance and Revolution*. London: Pelican Books, 1974.

SADER, Emir (org.). *Vozes do Século: entrevistas da New Left Review*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SALLES, Evandro (coord.). *O Que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Curadoria John Hendricks; texto Arthur C. Danto. Brasília: CCBB, 2002.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenager revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009

SIMONELLI, D. *Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s*. Plymouth: Lexington Books: 2013.

SOUSA, Rodrigo F. de. *De Port Huron aos Weathermen: Students for a Democratic Society e a nova esquerda Americana, 1960-1969*. 2007. 288f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

STILES, Kristine. Unbosoming Lennon: The Politics of Yoko Ono's Experience. In: *Art Criticism*. Nova York: Art Department, 1992, pp.21-52.

TAVARES, Hugo M. Raymond Williams: pensador da cultura. *Revista Ágora*, Vitória, n.8, 2008, p.1 -27.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage a Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

VALLE, Maria R. do. *A Violência Revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse: raízes e polarizações*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WALL, Tim. *Studying Popular Music Culture*. Nova York: United States of America by Oxford University Press Inc., 2003.

WHITELEY, Sheila. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Londres: Routledge, 2000.

_____; SKLOWER, Jedediah (eds.). *Countercultures and popular music*. Nova York: Routledge, 2014, p. 171-186.

WIENER, Jon. *Come Together: John Lennon in his time*. Nova York: Random House, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *The long revolution*. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.

_____. *A Política e as Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

WILSON, Andrew. *Spontaneous underground: An introduction to London psychedelic scenes, 1965-68*. In. GRUNENBERG, Christoph and HARRIS, Jonathan (ed.). *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005, p.63-98.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

YU, Xia. *Yoko Ono and Her Contributions to Feminist Art*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Texas, 2015.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *ARS* (São Paulo), vol.2 no.3 São Paulo, 2004, p. 11-21.

ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. 1968: Eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ZIAREK, Krzysztof. *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.

ZICMAN, Renée B. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, São Paulo, v.4, p.89-102, 1985.