

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**SUGAR CANE FIELDS FOREVER:
CARNAVALIZAÇÃO, SGT. PEPPER'S, TROPICALIA**

LAURO MELLER

FLORIANÓPOLIS, AGOSTO DE 1998

Lauro Meller

***SUGAR CANE FIELDS FOREVER:
Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia***

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de
Santa Catarina, sob a
orientação da Profa. Dra.
Maria Lucia de Barros
Camargo, visando à
obtenção do título de Mestre
em Literatura.

Florianópolis
1998

SUGAR CANE FIELDS FOREVER: Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia

LAURO WANDERLEY MELLER

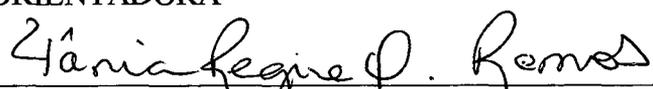
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
ORIENTADORA



Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Júlio Diniz (PUC/RJ)



Prof. Dr. José Gatti (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)
SUPLENTE

RESUMO

MELLER, Lauro Wanderley. *Sugar cane fields forever: Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia*. Florianópolis, 1998. 116p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador(a): Maria Lucia de Barros Camargo
Defesa: 18/08/98

Estudo comparativo dos discos *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967), dos Beatles, e *Tropicalia ou panis et circensis* (1968), do grupo formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes, Nara Leão, Torquato Neto, Tom Zé, Capinam e Rogério Duprat. As duas obras foram cotejadas sob a ótica da carnavalização bakhtiniana, e como resultado dessa comparação ressaltamos alguns motivos de ordem carnavalesca / carnavalizadora que são comuns às canções dos dois Lps, nomeadamente: a) as referências ao ciclo, à circularidade morte-vida; b) o travestimento, a camuflagem; c) o discurso dual, ambivalente; d) a ruptura com as hierarquias e compartimentações, originando uma paisagem heterogênea e multifacetada. Este trabalho pretendeu averiguar, de maneira mais detida, uma convergência que havia sido apontada apenas perfunctoriamente por outros pesquisadores.

Palavras-chave: Tropicalismo; Beatles; Bakhtin; Música popular.

ABSTRACT

This is a comparative study involving the records *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967), by the Beatles, and *Tropicalia ou panis et circensis* (1968), by the group formed by Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes, Nara Leão, Torquato Neto, Tom Zé, Capinam and Rogério Duprat. The two pieces were compared under the perspective of "carnavalization" proposed by Mikhail Bakhtin, and as a result of this procedure we have found some carnivalesque guidelines in the composition of the two albums, namely a) the references to the cycle, to the life-and-death circularity; b) the mask, the camouflage; c) the ambiguous discourse; and d) the rupture with the preestablished hierarchies, which originates a multiform and heterogeneous landscape. This work tried to examine the convergence between the work of the *Sgt. Pepper's* phase Beatles and the tropicalistas', a relationship which although had already been mentioned by some researchers before, had never been studied in more detail until the present work.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não se teria concretizado sem a ajuda, direta ou indireta, de

Vilson e Ana Helena, meus pais; Gustavo e Giovanna, meus irmãos;

Amador Ribeiro Neto, amigo / professor-odara;

Carlos, Sandro, Evandro, Márcio, Pablo: colegas do ap. 304, com quem aprendi um novo tipo de convivência;

Victor, Ana Cristina, Madalena, Célio, Paulo: os primeiros amigos que me acolheram neste Desterro;

Mariana, Genilda, Félix: conterrâneos velhos de guerra;

Nono, Nona, tios e primos, em especial tio Ênio, tia Sedna, Eduardo, Daiana e Ramon.

Professores e colegas da UFSC: no Mestrado, no Extracurricular;

Profa. Dra. Maria Lucia Camargo de Barros, orientadora;

CNPq, órgão financiador.

Agradeço, em especial,

à Profa. Dra. Sônia van Dijck;

a Aline;

E a John Lennon e Caetano Veloso, sem os quais...

SUMÁRIO

Introdução	6
I) Situação histórico-cultural	10
1. Strawberry fields: a paisagem dos Beatles.....	10
2. Sugar cane fields: a paisagem tropicalista.....	23
II) Carnavalização	38
Os motivos carnavalescos em <i>Sgt. Pepper's</i> e em <i>Panis et circensis</i>	
1. O ciclo, a renovação.....	41
2. A máscara, a dissimulação, o travestimento.....	51
3. A ambivalência, a percepção dual do mundo, a quebra do discurso oficial.....	65
III) Carnavalizando fronteiras	86
Conclusão	102
Notas	106
Bibliografia	110
Discografia	116
“Videografia”	116
Anexos	117

Os Beatles... os Beatles foram maravilhosos para nós [...] e o *Sgt. Pepper's* foi um disco que a gente amou e que eu amo intensamente até hoje.

Caetano Veloso

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, procuramos demonstrar como os Beatles e o grupo tropicalista (formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Mutantes, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa e Rogério Duprat) valeram-se de procedimentos carnavalescos na composição de seus LPs *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *Tropicalia¹ ou panis et circensis*, marcos da música popular.

Iniciamos nossos comentários situando os realizadores das obras em questão, por considerarmos os quadros político-culturais do Brasil, Inglaterra e Estados Unidos fatores determinantes das produções dos tropicalistas e dos Beatles.

Destacamos, neste sentido, o regime ditatorial no Brasil, que precipitou uma arte engajada, embuída de "violência poética" e de deboche, marcas oswaldianas assimiladas por José Celso Martinez Corrêa e, a seguir, por Caetano Veloso, que trouxe essas informações para o grupo tropicalista. Além disso, *Panis et circensis* não teria sido produzido não fosse a diversidade informativa de seus criadores, que absorveram influências da bossa nova, da poesia concreta, dos ritmos regionais, da música de vanguarda, do cinema novo e dos Beatles, que lançavam, em 1967, *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*.

A obra do Quarteto inglês sintetiza o espírito da contracultura, movimento que começou a se configurar no início da década de 60, por meio da consolidação

do *rock'n'roll*, um estilo musical dirigido aos jovens, e da gradual tomada de consciência dessa parcela da população acerca de sua participação decisiva na sociedade.

O movimento, de carácter comunitário – leia-se carnavalizador –, promovia uma saudável ruptura com as hierarquias, que é muito bem ilustrada na capa do álbum em questão. Do mesmo modo como os tropicalistas, os Beatles não estavam isolados no percalço de novos horizontes estéticos. *Pepper's* é um carnavalesco *melting pot*, cujos ingredientes incluem desde a literatura de Lewis Carroll à linguagem dos comerciais de TV, do espetáculo circense ao psicodelismo, do *jazz* ao *rock'n'roll*.

No Capítulo II, adotamos as formulações de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização, adaptando suas anotações de leitura da obra de François Rabelais para o contexto e para as obras de que estamos tratando. Levantamos, a seguir, alguns traços fundamentais dessa “estética carnavalesca”, a saber: a) a referência ao ciclo, à circularidade morte-vida, à renovação; b) a utilização da máscara, ou seja, de mecanismos de travestimento, de camuflagem; c) a ruptura com o discurso oficial por meio da ambivalência, da percepção dual do mundo.

A referência ao ciclo diz respeito à própria razão de ser do carnaval, que é a negação de uma ordem que já não se amolda às necessidades do povo, e que por isso precisa ser destruída, para que uma nova orientação aflore. Procuramos detectar, no nosso *corpus*, não só referências como aquelas encontradas por Bakhtin na obra rabelaisiana, mas também outros tipos de registro que apontassem para uma alegorização do motivo do ciclo. Afinal, a própria

contribuição de *Sgt. Pepper's* e *Panis et circensis*, que romperam com tantas ordens estéticas preestabelecidas, associa-se ao motivo da renovação.

A máscara traduz o aspecto mutante, evanescente do carnaval. Além disso, para que se desestruture uma verdade oficial, nem sempre é possível fazê-lo abertamente. Nos discos em questão, esse procedimento se verifica de várias maneiras, seja em letras redigidas numa linguagem cifrada, a fim de despistar os censores, seja em processos de gravação elaborados, que camuflam o seu processo de feitura e criam no ouvinte a ilusão de que se trata de um produto acabado.

O discurso ambivalente surge da necessidade de se questionar a verdade oficial. Enquanto há somente um discurso, ele assume um caráter dogmático; todavia, ao se introduzir um novo discurso, as verdades se relativizam, e o campo fica aberto à instauração de uma nova ordem. Em *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, bem como em *Tropicalia ou panis et circensis*, detectamos essa ambigüidade nas tensões geradas pelas vozes, aqui entendidas não só como os "eus" líricos, mas também como os instrumentos, interpretações e demais elementos constituintes das canções².

Finalmente, no Capítulo III, demonstramos a ruptura promovida pelos dois LPs, traço que pode ser verificado tanto na análise das canções como na própria embalagem do produto.

Segundo Augusto de Campos, os Beatles conseguiram, com *Sgt. Pepper's*, resolver o impasse da informação *versus* redundância na música popular – conquista extensiva a *Tropicalia ou panis et circensis*. O meio-termo entre elementos redundantes e informativos deveu-se à mescla irrestrita de códigos –

procedimento fundamentalmente carnavalesco –, que se traduz, no caso dos dois LPs, na justaposição de estilos, temas e instrumentações a princípio excludentes ou incomunicáveis, como música erudita e de consumo, sociedade industrial e meditação transcendental, batuque africano e literatura de vanguarda.

As capas dos dois LPs também sugerem essa heterogeneidade, em consonância com as composições dos discos propriamente ditos. A convergência de proposta estética entre a obra e sua embalagem – noção inédita até então – resulta num curioso senso de unidade, a despeito da diversidade dos materiais constituintes.

* * *

Muitos autores já mencionaram pontos de convergência entre a obra dos tropicalistas e a dos Beatles, mas quase sempre esses comentários não ultrapassam o nível da alusão, da referência. Esperamos que nossa leitura carnavalesca de *Sgt. Pepper's* e de *Panis et circensis* constitua uma primeira contribuição, ainda que modesta, no sentido de examinar, de modo mais detido, essa relação.

I. Situação histórico-cultural

1. *Strawberry Fields* : a paisagem dos Beatles

Nos anos 50, quando John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Richard Starkey ainda eram adolescentes, nascia, nos Estados Unidos, o *rock'n'roll*.

O estilo foi desenvolvido por Chuck Berry a partir de uma aceleração rítmica do *blues*. Este geralmente versava sobre bebedeiras, sexo e até pactos com o demônio, e não era, naturalmente, um gênero consumido pela América branca. Além disso, o andamento cadenciado do *blues*, carregado de sensualidade, escandalizava os setores puritanos.

O *rock'n'roll*, por outro lado, falava sobre temas de gosto adolescente, num ritmo dançante, jovial. A invenção de Berry conseguiu, após décadas de segregação, resolver o impasse entre música negra *versus* branca.

Logo surgiram outros astros do novo estilo, como Little Richard e Fats Domino, mas foi o surgimento de um astro branco de *rock'n'roll* chamado Elvis Aaron Presley que determinou a eclosão do novo estilo em escala mundial.

Toda essa movimentação era acompanhada do outro lado do Atlântico pela juventude européia, principalmente pelos ingleses. Os discos dos primeiros artistas de *rock'n'roll* chegavam à Inglaterra quase que imediatamente, através de

portas de entrada como Liverpool, uma das principais cidades portuárias do País³. Os jovens ingleses imitavam os ídolos norte-americanos, na tentativa de formar grupos, não raro recorrendo a instrumentos mais baratos que os originais, uma vez que os pais de muitos deles - dos Beatles, inclusive - pertenciam à classe operária.

Nos Estados Unidos, paralelamente à produção musical, a literatura, o teatro e, um pouco mais tarde, a pintura, também passavam por profundas reformulações. Em 1956, alguns poetas da esquerda literária, radicados em San Francisco, lançam a "Beat Generation", cuja pedra-inaugural foi o poema "Howl", de Allen Ginsberg. Outros membros do movimento, como Gregory Corso e William Burroughs (este retratado na capa de *Sgt. Pepper's*) atacaram os valores institucionalizados pela sociedade americana. Todos utilizavam alucinógenos, que, segundo eles, estimulavam a criação artística por meio de um alargamento da percepção, ou seja, adotavam um procedimento da geração psicodélica musical *avant la lettre*.

O "Living Theatre", por sua vez, trazia uma nova abordagem "através da improvisação, do silêncio, da utilização do corpo como elemento essencial da encenação, [quebrando] com a ditadura da palavra no teatro"⁴. Finalmente, a partir de 1963, nos Estados Unidos, e 1964, na Grã-Bretanha, a *Pop Art* propunha, nas artes plásticas, a justaposição e a colagem de qualquer tipo de material, desde cartazes a fragmentos de jornais, de detritos de toda espécie a elementos da vida cotidiana⁵.

O que se percebe é que, em todas essas instâncias artísticas - música, literatura, teatro, artes plásticas - as ferramentas de expressão eram diversas mas

apresentavam uma convergência de proposta: a busca de novos padrões estéticos, que questionassem e redimensionassem os antigos. Em suma, o que estava havendo era uma carnavalização da arte, e a somatória de seus setores (música, teatro, pintura, fotografia, dança, literatura) resultaram no enorme carnaval que foram os anos 60.

O fenômeno musical não estava, portanto, dissociado das demais expressões artísticas; ao contrário, todas estavam dialogando. O mesmo aconteceu no cenário do Tropicalismo, em que as produções musicais somavam-se ao teatro de José Celso Martinez, ao cinema de Glauber Rocha e às esculturas de Hélio Oiticica, além da poesia concreta de Décio Pignatari e dos irmãos Campos.

As propriedades “inspiradoras” das drogas, primeiramente difundidas pela “Beat Generation” foram potencializadas pela figura do Dr. Timothy Leary, professor de psicologia clínica na Universidade de Harvard. Em 1962, ele começou a fazer testes com seus alunos utilizando o LSD (Dietilamida do Ácido Lisérgico), cujas propriedades alucinógenas haviam sido descobertas em 1943, pelo Dr. Albert Hoffmann. Leary, por muitos considerado o “pai” do LSD, por ser o responsável pela difusão da droga nos anos 60, o que possibilitou a aparição de uma “arte psicodélica”⁶ (se é que podemos classificá-la assim), foi expulso de Harvard em 1963, juntamente com seu colaborador, o Dr. Richard Alpert. Imediatamente, diversos setores lhes prestaram solidariedade, inclusive o escritor Aldous Huxley (que figura na capa de *Sgt. Pepper's*), que se declarou “ardente fanático do LSD”⁷.

Por essa época, os Beatles alcançavam projeção nacional na Inglaterra com os compactos “Love me do/P.S. I love you” e “She loves you/I wanna hold your hand” e, em seguida, com o seu LP de estréia, *Please please me* (1963). Os Beatles causaram impacto pela sua destreza em interpretar o *rock'n'roll*, um estilo que os músicos ingleses pareciam inaptos para executar.

O sucesso dos Beatles e a conseqüente vendagem de milhões de discos no mundo inteiro gerou tantas divisas para a Grã-Bretanha que a Rainha Elizabeth Ihes conferiu a comenda M.B.E. (Member of the British Empire), em 1965. Tamanho potencial econômico não podia ser desperdiçado, e então se foi montando uma indústria voltada para o jovem, e pela primeira vez a juventude conquistou *status* de classe social, detentora de uma linguagem própria, que se traduzia no comportamento irreverente, no linguajar, no corte de cabelo, no vestuário, nas preferências musicais.

Após a absorção – ou “deglutição” – de traços da música americana, os Beatles conseguem engendrar um produto criativo com marcas próprias a partir daquele, em grande medida graças à liberdade de criação que a sociedade inglesa, livre de conflitos raciais entre negros e brancos, propiciava, e ajudados pela coincidência lingüística com os Estados Unidos. Graças a falarem a mesma língua, puderam “devolver”, em típica atitude antropofágica⁸, o *rock'n'roll* americano, reciclado e acrescido de um “molho inglês”, passando a servir de modelo à indústria fonográfica americana.

Com efeito, os anos seguintes assistiriam a uma proliferação de bandas americanas que “imitavam” os Beatles, ou pelo menos procuravam competir com eles, como os Monkees e os Beach Boys, repetindo um fenômeno que já

acontecia na Inglaterra (Rolling Stones, Gerry and the Pacemakers e tantos outros) e que se daria, também, no Brasil (Renato e Seus Blue Caps e vários intérpretes da Jovem Guarda).

Em 1964, graças aos esforços do empresário Brian Epstein, os Beatles conseguem um primeiro lugar nas paradas americanas com "I wanna hold your hand", o que determinou a sua primeira digressão pelos Estados Unidos. Essa turnê resultou em um estrondoso sucesso, sendo o estopim para a eclosão da Beatlemania.

A partir da excursão americana, os Beatles transformaram-se em um fenômeno mundial e - importante assinalar - tornaram-se mania também no Brasil. Em 1964, gravam os LPs *Beatles for sale* e *A hard day's night*⁹, que é também o nome de seu primeiro filme, lançado naquele mesmo ano. Estas produções se mantiveram na linha do *rock'n'roll* de temática adolescente, sem maiores pretensões estéticas ou ideológicas, pois os principais compositores da banda, John Lennon e Paul McCartney, preocupavam-se mais com a "sonoridade" que com as letras. Tal orientação pode ser comprovada ao se analisarem as letras escritas no início da carreira em contraste com aquelas produzidas a partir de 1965.

Um acontecimento decisivo para o amadurecimento dos Beatles como compositores se deu, entretanto, durante a turnê americana: o grupo foi apresentado a Bob Dylan. Como se sabe, Dylan, juntamente com Woodie Guthrie e Joan Baez, tinham popularizado, por volta de 1963-1964¹⁰, nos Estados Unidos, o estilo *folk*, cujos arranjos simples (violão, gaita, voz) eram propositadamente despojados, a fim de não distrair o ouvinte daquilo que consideravam o núcleo das

canções: as letras. De fundo político, as composições de Dylan, Guthrie e Baez de certa maneira desempenhavam, nos Estados Unidos, papel semelhante àquele das canções de protesto de Geraldo Vandré ou de Chico Buarque, no Brasil¹¹. Ou, por outra, o *folk* trazia letras mais politizadas que o *rock'n'roll*, assim como as canções de protesto em relação à bossa nova¹².

Dylan compunha canções politicamente engajadas que refletiam uma época em que se lutava pelos direitos civis e contra a Guerra do Vietnã, enquanto os Beatles ainda falavam de amores pueris. Deste modo, o autor de "Blowing in the wind" pode ser apontado como o principal responsável pela evolução de John Lennon como letrista, ou, pelo menos, como aquele que induziu Lennon a enxergar o enorme potencial das letras de canções.

Uma outra "contribuição" de Dylan aos Beatles foi ele lhes ter apresentado a *marijuana*, ainda durante a turnê de 1964; esse primeiro contato com um alucinógeno "moderado" pode ter sido decisivo para que, posteriormente, os Beatles fizessem uso do LSD, considerado uma droga poderosa¹³.

Em 1965, o Quarteto lança *Help!* (disco e filme homônimos)¹⁴, e, no final do ano, *Rubber soul*, o LP que marca uma mudança de orientação estética dos Beatles, em que ganham destaque letras mais elaboradas, maior exploração das potencialidades do estúdio de gravação e experimentação com instrumentos pouco convencionais num disco de *rock*, como a cítara. *Rubber soul* assinala a transição do *rock'n'roll* para o *rock*, e inaugura uma linha evolutiva que, passando pelo LP *Revolver* (1966), culminaria, em 1967, no LP *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* – alvo preferencial deste estudo.

Nos Estados Unidos, as universidades e as ruas tornaram-se palco de protestos contra a Guerra do Vietnã. O conflito entre as porções norte, comunista, e sul, não-comunista, iniciara-se em torno de 1955. Perante a iminência de vitória do Vietnã do Norte, os Estados Unidos, temerosos de um alastramento do comunismo na Ásia, passaram a enviar tropas para as áreas de conflito, principalmente a partir de 1960.

No final de 1965, 180 mil soldados americanos serviam no Vietnã, número que cresceu para 389 mil em 1967. A disputa, que parecia de menores proporções, consumiu muito mais material humano que se pensara. Milhares de jovens americanos morreram no conflito – que, afinal, não foi ganho, sendo, até hoje, a mais fragorosa derrota militar da história dos Estados Unidos.

Além da Guerra do Vietnã, havia a questão dos conflitos raciais. A maioria branca e puritana guardava (e ainda mantém) um ranço de preconceito contra a população negra, fato comprovado em conflitos de rua, ou através da formação de guetos sociais (como o Harlem), lingüísticos (o *creole English*) ou musicais e mercadológicos (a formação da Tamla-Motown, em 1960, uma gravadora exclusiva dos negros).

*

*

*

Diante desse quadro de intolerância, os jovens americanos foram aos poucos tomando consciência de que uma mudança político-ideológica era urgente. Descontentes com o sistema, organizaram-se, então, em uma rebelião pacífica, abandonando suas atividades relacionadas ao estudo e ao trabalho e passando a

compor comunidades rurais e urbanas, principalmente na Califórnia e em Nova York. Eram militantes de uma nova esquerda literária, musical e política, que adotavam princípios de resistência passiva, respondendo às rajadas de projéteis dos inimigos com flores. Pregavam o amor e a liberdade (sexual, inclusive), a fraternidade e a igualdade. Nessa vaga, festivais de música¹⁵ começaram a ser realizados, reunindo milhares de jovens, que cantavam e dançavam ao som de bandas que geralmente não cobravam cachê, pois o movimento era de cunho não-lucrativo. O consumo de drogas era irrestrito e, a essa altura, a lição de Timothy Leary já tinha sido assimilada por milhões de jovens dos dois lados do Atlântico.

Rendidos à força de mobilização dos jovens, as autoridades só poderiam reprimir o movimento através da sanção de leis que vetassem o consumo de drogas. Sendo assim, em 1966 vários Estados americanos proibem o uso do LSD. Evidentemente havia (e há até hoje) o consumo clandestino dessas substâncias e diversos artistas passaram a se utilizar de imagens alegóricas para lhes fazer referência em suas canções¹⁶.

Bob Dylan inaugura esse processo alegórico em “Mr. Tambourine Man”, repetindo o procedimento reiteradas vezes. No caso dos Beatles, encontramos exemplos a partir do álbum *Revolver*, notadamente nas canções “I’m only sleeping”, “Dr. Robert” e “Tomorrow never knows”; e, em *Sgt. Pepper’s*, há freqüentes alusões às drogas. De resto, a profusão de cores da capa daquele LP é, em si, um monumento ao psicodelismo.

Entre 1965 e 1966 o *folk rock* se espalha, portanto, pela América, substituindo o *rock’n’roll* de gosto pueril que, a esta altura, já tinha esgotado suas

possibilidades comerciais. Os Beach Boys, grupo vocal californiano que fundou, juntamente com Jan & Dean, a “Surf Music”, entenderam, por aquela altura, que o gênero que tinham consagrado estava superado – tanto quanto o *rock’n’roll* ingênuo dos Beatles – e que o mercado exigia novidades. Estas seriam em função de uma necessidade de evolução estética e também de uma natural demanda do contexto sócio-político-cultural, que exigia mais canções de fundo político à la Bob Dylan, como também canções psicodélicas.

Pet sounds, LP dos Beach Boys, foi uma das grandes influências de Paul McCartney na composição de *Sgt. Pepper’s*. Brian Wilson, líder e principal compositor da banda californiana, ouvira, no final de 1965, o álbum *Rubber soul*, dos Beatles. Ficou tão impressionado com o resultado alcançado pelo Quarteto inglês que, se os Beach Boys já rivalizavam com os Beatles na América, agora Wilson tomara aquela obra como desafio e estava disposto a superá-la. Decidiu então dedicar-se a um ambicioso projeto, cujo resultado seria “o melhor disco de *rock* de todos os tempos”.

Pet sounds é aclamado, por muitos, como sendo o primeiro disco conceitual. Embora essa seja uma discussão que não se possa resumir em poucas linhas¹⁷, de fato o disco trazia uma certa unidade temática e de estilo, dando a impressão de ter sido pensado como um todo - e não uma colagem de faixas que não guardavam nenhuma relação entre si. Essa unidade de conjunto de *Pet sounds* era, na altura, um conceito inédito. Além disso, calcado em experiências como a cítara que George Harrison utilizara em “Norwegian wood”, Brian Wilson e seu grupo abusaram das experimentações em seu novo disco, utilizando instrumentos inusitados e explorando ao limite os recursos do estúdio de

gravação. O disco, lançado em 1966, determinava que o diálogo cultural entre americanos e britânicos seguia, desta vez, o vetor oeste-leste.

Em agosto do mesmo ano, os Beatles fazem seu último *show* - mesmo sem saber que seria o último – por completo esgotamento. Afinal, haviam passado praticamente quatro anos trabalhando incessantemente, lançando discos à proporção de quase dois por ano¹⁸, ao mesmo tempo que faziam turnês, filmes e apresentações no rádio e na televisão. O que a princípio seria uma pausa para descanso acabou se convertendo em maior tempo em estúdio, em uma oportunidade de estar em contato com as suas possibilidades inventivas e de dedicar maior atenção a cada faixa a ser composta, arranjada e gravada.

O caráter místico da experiência psicodélica abria um canal a novas e diferentes concepções religiosas e filosóficas, e assim o Oriente começou a dialogar com o Ocidente de modo mais intenso. Os Beatles, sendo britânicos, tinham a vantagem de ter um contato com a cultura e a sociedade indianas de modo mais próximo, pelo fato de a Índia ter sido colônia britânica até 1948 e de haver muitos imigrantes indianos em Londres. A audição de Ravi Shankar, por George Harrison, revelou-lhe novos caminhos de autoconhecimento, levando-o, eventualmente, a seguir a seita Hare Krishna. No que concerne ao seu trabalho como músico, essas experiências trariam para o seio dos Beatles sonoridades e concepções orientais que haviam sido inauguradas em 1965, na canção “Norwegian wood”, confirmadas no ano seguinte, em “Love you to” e consolidadas na sua única faixa para o LP *Sgt. Pepper’s*, “Within you without you” onde, além da cítara, são utilizados outros instrumentos indianos, como a *tabla* (percussão), o *dilruba* (espécie de violino) e o *tamboura* (também utilizado em “Lucy in the sky

with diamonds”), sem falar no *swordmandel*, utilizado em “Strawberry fields forever”.

John Lennon conheceu, em 1966, a artista de vanguarda Yoko Ono, radicada em Nova York, que contribuiu enormemente para a evolução de suas concepções artístico-musicais. Juntamente com Yoko, Lennon produziria obras inovadoras e provocativas, impensáveis para aquele longínquo John Lennon que, em 1962/3, cantava “Love me do”. Ele havia sido também influenciado por Bob Dylan, com quem aprendera que a letra da canção não é mero acessório, sendo tão importante quanto os seus elementos estritamente musicais. Sentiu-se livre, a partir dessa concepção, para lançar mão de qualquer tema ou motivo para escrever uma letra: desde um comercial da TV (de cereais da Kellogg’s, que inspirou “Good morning, good morning”), a um cartaz de circo (“Being for the benefit of Mr. Kite”); de um recorte de jornal (sobre um acidente de carro e outro sobre os buracos nas ruas de Blackburn, que inspiraram a letra de “A day in the life”) a uma viagem lisérgica, fonte de inspiração, diga-se de passagem, de toda aquela geração de compositores, e até anteriores a eles, como a “Beat Generation” (“Lucy in the sky with diamonds”, cuja letra também revela traços da leitura de Lewis Carroll).

Paul McCartney, apesar de nessa época travar contato com a obra de músicos de vanguarda, como John Cage e Stockhausen (este retratado na capa de *Sgt. Pepper’s*), aponta o disco *Pet sounds*, dos Beach Boys, como a sua maior influência na composição de *Sgt. Pepper’s*. Saltou aos olhos de McCartney a unidade estética de *Pet sounds*, que se não foi de fato o primeiro disco conceitual, era uma das primeiras - e boas - empreitadas nessa direção, ao lado do LP *Freak*

out, de Frank Zappa. Vale frisar ainda que, dos realizadores de *Pepper's*, Paul foi o responsável pelo caráter "conceitual" do disco.

Diante das sugestões de Zappa e, principalmente, dos Beach Boys, *Sgt. Pepper's* foi pensado como o disco de uma banda imaginária, composto e interpretado por personagens como o Sargento Pimenta e Billy Shears, entre outros. O disco seria um *show* da referida banda, sendo esse o "conceito" a ser seguido.

Para a realização do projeto, além de todo o cenário cultural efervescente, de onde os Beatles puderam extrair informações para seu novo trabalho, houve ainda a indelével contribuição do maestro e produtor George Martin, que não pode ser esquecida, principalmente em se tratando de *Sgt. Pepper's*¹⁹.

A experiência de Martin como maestro de estúdio abrangia apenas a música erudita. Seu primeiro contato com músicos de *rock* foi com os Beatles, na histórica audição de 1º de janeiro de 1962, que lhes rendeu um contrato de gravação com a EMI. Desde então, Martin e os Beatles formaram uma equipe, de modo que em 1967 haviam atingido uma enorme facilidade de trabalho em conjunto. Certamente, sem o toque erudito de Martin, que pode ser ouvido em centenas de arranjos de canções dos Beatles, o som dos *Fab Four* não seria tão universal nem transporia tantas barreiras estéticas.

Os Beatles, que haviam gravado seu primeiro disco, *Please please me* (1963), em apenas uma sessão, demoravam agora dias e dias numa mesma canção. As composições eram trabalhadas sob diversas perspectivas, num constante processo de construção e desconstrução²⁰. Martin, que no início abrira as portas de um estúdio aos inexperientes rapazes, agora era o realizador de suas

mirabolantes idéias. Sem sua contribuição, não teríamos, hoje, o genial *crescendo* de “A day in the life”, tampouco a seqüência de ruídos de animais, em “Good morning, good morning”. Não por acaso, George Martin é considerado o quinto beatle.

* * *

Nunca um disco havia demorado tanto para ser gravado. Nunca um disco causou maior impacto. *Sgt. Pepper's* sintetiza as informações estéticas acumuladas naqueles irrequietos e irreverentes anos 60. Ali se encontram referências ao *rock'n'roll*, à *Beat Generation*, ao processo composicional de Bob Dylan, à *Pop Art*; e, pela primeira vez em um disco de música *pop* ocidental, avizinham-se a música erudita e a indiana, a tradição literária de Lewis Carroll e a linguagem dos comerciais de TV, o espetáculo circense, Marx e Timothy Leary, a vida e a morte, o belo e o repugnante, o tudo e o nada, no mesmo espaço, numa unidade de acontecimento: o carnaval.

2. *Sugar Cane Fields*: a paisagem tropicalista

Do mesmo modo como havia um ininterrupto diálogo entre as produções artísticas americana e britânica, o que se fazia no Brasil não estava isolado de um contexto mais amplo. Se a obra de artistas brasileiros “anteados” com as novidades estrangeiras, a exemplo do LP *Tropicalia ou panis et circensis*, não encontrou respaldo nos mercados americano e britânico, isto se deve, provavelmente, à barreira lingüística – embora tal discussão fuja ao alcance de nossos interesses, neste trabalho²¹.

Para que se compreenda, em sua totalidade, o impacto e o sabor de transgressão que o tropicalismo causou, é necessário conhecer os valores estéticos, culturais e políticos com os quais o movimento estava rompendo. Assim sendo, retrocedamos no tempo em relação ao ano de lançamento do disco-manifesto (1968), e vejamos qual era a paisagem cultural e política no Brasil a partir da fase de transição das décadas de 50 para 60, até o momento em que foi lançado *Panis et circensis*.

Em 1958, João Gilberto revoluciona a Música Popular Brasileira ao lançar o disco *Chega de saudade*, marco inicial da bossa nova. A técnica violonística e vocal que propunha, de foro intimista, contrastava radicalmente com uma tradição grandiloqüente da nossa música popular, representada por cantores como Orlando Silva, Vicente Celestino ou Néelson Gonçalves.

As canções bossa-novistas tratavam de temas simples, quase banais, de um lirismo infantilóide, cantadas quase que aos sussurros e tocadas ao violão; a despeito dessa aparente simplicidade, o estilo criado por João Gilberto era sutil,

marcado pela dissonância e pelo contratempo, e, por essa razão, um gênero de difícil execução.

No momento em que a bossa nova foi adotada por outros grandes nomes da nossa música popular, como Tom Jobim, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Edu Lobo, entre outros, passa a incorporar novos elementos e soluções de arranjo, como o piano, a orquestração e o coro, sem que isso, no entanto, afetasse seus princípios fundadores de lirismo exacerbado, de simplicidade temática e de arranjo, e, ao mesmo tempo, de intrincadas harmonias e melodias²².

Em 1964, os Beatles conquistam os Estados Unidos e, a partir daí, o mundo todo, incluindo o Brasil. Imediatamente, jovens brasileiros passam a formar bandas semelhantes, imitando-lhes os trajes, os instrumentos e o estilo. Muitos faziam *covers*, cantando em inglês as canções dos Beatles e de outras bandas estrangeiras que vieram nessa mesma vaga, como os Rolling Stones; outras bandas fizeram versões dessas canções com letras em português, ou mesmo passaram a compor material próprio.

Como consequência desse procedimento de adaptação, nasceu a versão brasileira do *rock'n'roll* norte-americano e britânico, a Jovem Guarda, que tinha como traço diferenciador o fato de que suas canções retratavam, em português, personagens e cenários do mundo jovem pequeno-burguês das grandes cidades brasileiras. Em comum, permaneciam a invariável temática amorosa entre adolescentes, os arranjos com guitarra, baixo, bateria e coro a duas ou mais vozes, e a indumentária: os característicos terninhos (sem gola) que os Beatles inauguraram, bem como os cabelos mais longos, um verdadeiro escândalo para uma geração habituada ao corte "norte-americano", i.e., militar. Esse corte de

cabelo andrógono já apontava, ainda que ingenuamente, para a revolução sexual que iria acontecer pouco depois, impulsionada pelo advento da pílula anticoncepcional.

A bossa nova, que fora acusada de “estrangeirismo” junto à Velha Guarda, agora, em contraste com os “cabeludos” da Jovem Guarda, soava bastante brasileira. Deste modo, aqueles que defendiam uma “brasilidade” na nossa música, adotaram a bossa nova como bandeira, contra a invasão de guitarras que a Jovem Guarda promovia.

Esse embate, que hoje nos parece bastante ingênuo, foi causa de acalorados enfrentamentos. A mais representativa manifestação desse tipo, a passeata contra as guitarras na Música Popular Brasileira, aconteceu em julho de 1967. A principal organizadora desse evento, Elis Regina comandava, na época, um programa de televisão, “O Fino da Bossa”, que disputava a audiência com o programa “Jovem Guarda”, de Roberto Carlos. Gilberto Gil, que participou do evento menos por apoiá-lo ideologicamente que pela amizade que tinha a Elis Regina, relembra o episódio:

Não era bem contra a guitarra. Na verdade era um ressentimento todo do pessoal se manifestando, uma coisa meio xenófoba, meio nacionalóide: vamos a favor da música brasileira. Aquela passeata era contra um bocado de coisas, mas toda a retórica dos *slogans* era contra a música estrangeira, a música alienante [...] ²³

Essa discussão também seria responsável pelas vaias recebidas por Caetano Veloso e Gilberto Gil nos festivais de música promovidos pela TV,

ocasião em que foram acompanhados pelas bandas de *rock* Beat Boys e Mutantes.

Conhecido esse aspecto da história de nossa música popular, aquela guitarra e aquele baixo elétricos na capa do LP *Tropicalia ou panis et circensis*, ostentados por Sérgio e Arnaldo, dos Mutantes, já não parecem tão inocentes, principalmente quando pensamos que o disco foi lançado justamente na época em que essa discussão efervescia.

Mas o cenário da música popular não se resumia à Jovem Guarda *versus* bossa nova. Estrelas como Milton Nascimento e Chico Buarque despontavam no cenário na Música Popular Brasileira. Esses não faziam um estilo que pudesse ser chamado de bossa nova. Na verdade, nem Elis Regina que, no fundo, “detestava bossa nova”, segundo declaração de seu ex-marido, o compositor Ronaldo Bôscoli. A tradição musical de Elis, calcada na Velha Guarda, em boleros, e o timbre de sua voz não se adequavam ao canto *cool* do estilo criado por João Gilberto. A canção que lançou Elis, “Arrastão”, bem como outros de seus maiores sucessos - “O bêbado e a equilibrista”, “Como nossos pais”, “Fascinação” – passam ao largo da bossa nova. Segundo Regina Echeverria, biógrafa de Elis, ao vencer o I Festival de Música Popular da TV Excelsior com “Arrastão” (de Vinicius de Moraes e Edu Lobo), a cantora dá “[...] um adeus formal à bossa nova. Um ciclo se encerrava naquele *canto atlético* com que defendeu a música”²⁴.

Havia ainda um grupo que tentava fazer um *rock'n'roll* de vanguarda, representado, principalmente, pelos Mutantes. Por volta de 1966, ainda no tempo em que se chamavam O'Seis²⁵, o grupo fazia adaptações da Marcha Turca de Mozart e das Fugas de Bach para um arranjo de banda de *rock*, elidindo as

fronteiras entre erudito e popular e escandalizando os setores mais “puristas”. Por essa época, os Beatles haviam lançado discos como *Rubber soul* e *Revolver*, em que já iniciavam experimentos estéticos inusitados na busca de novos timbres e sonoridades, e que certamente inspiraram os Mutantes na sua produção.

Além de “O Fino da Bossa” e da “Jovem Guarda”, surge, naquele mesmo ano de 1966, mais um programa de televisão, apresentado por Ronnie Von, e que tinha como atração fixa os Mutantes (que passaram a adotar esse nome a partir da estréia do programa, no dia 15 de outubro). “A idéia de Ronnie e da produção era fazer algo mais sofisticado que o programa do “Rei”, incluindo também música clássica, com uma ambientação de contos de fadas e algumas pinceladas de fantasia”²⁶. A concepção do programa de Ronnie Von e a da música dos Mutantes impulsionou as experimentações erudito/popular de modo a que se produzisse um *rock ‘n’ roll* mais sofisticado que o da Jovem Guarda. No fundo, esse passo equivalia à emancipação do *rock’n’roll* ao estilo *rock*, transição conseguida no exterior pelos Beatles com trabalhos como *Rubber soul* e *Revolver*, e assim o setor roqueiro do Brasil se atualizava com o que estava sendo produzido no estrangeiro.

Além desses novos estilos e tendências surgia também, impulsionada pela cena política, a canção de protesto, cujo maior porta-voz, Geraldo Vandré, rapidamente se filiou àqueles que lutavam “contra as guitarras elétricas”. De certo modo essa posição encerrava um contra-senso, pois o estilo que Vandré inaugurou no Brasil na verdade era uma adaptação do *folk song*, estilo consagrado por Woodie Guthrie, Joan Baez e Bob Dylan, e popularizado nas manifestações políticas da juventude norte-americana contra a segregação racial

e a Guerra do Vietnã. Vandr  popularizou-se após a apresenta o de sua can o "Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores", no III Festival Internacional da Can o, promovido pela TV Globo, em 1968 (o mesmo em que Caetano apresentou "  proibido proibir"²⁷).

Sobre a cena política brasileira, para um país que vivia um clima de euforia no início da década, o 1  de abril de 1964 foi um duro golpe²⁸. Mais ainda os acontecimentos que se seguiriam, culminando com a edi o do Ato Institucional n  5, em dezembro de 1968. Com o crescente recrudescimento da ditadura militar, o engajamento político passou a estar mais presente nas manifesta es artísticas, ao ponto de não se pensar em arte não-engajada, o que seria considerado aliena o. Segundo Zuenir Ventura,

A moda era politizar - do sexo  s ora es, passando pela própria moda, que, durante pelo menos uma esta o de 68, foi "militar": as roupas mimetizaram a cor e o corte das fardas e das t nicas dos guerrilheiros".²⁹

Se no início do governo militar o diálogo ainda era possível, por volta de 1968 o enfrentamento, através das passeatas e das manifesta es artísticas, tornou-se inevitável. A parcela da popula o brasileira que antes do golpe de 1964 era embalada pelo trin mio amor-sorriso-flor não fazia idéia do tipo de arte a que assistiria nos anos subseqüentes: as peças teatrais **O rei da vela** (de Oswald de Andrade) e **Roda-viva** (de Chico Buarque de Hollanda), adaptadas por José Celso Martinez Corrêa, o filme *Terra em transe* (de Glauber Rocha), ou o inflamado discurso de Caetano Veloso na apresenta o de "  proibido proibir", no IV Festival da Record.

José Celso, por exemplo, inaugura no Brasil um “Teatro da agressão”, “Teatro da grossura”, ou ainda “Teatro da porrada”, retratando o grotesco, o animalesco, e quebrando com os padrões estéticos e temáticas vigentes. Numa das cenas da sua montagem de **Roda-viva**, uma personagem oferecia o próprio “fígado” para ser devorado pela platéia, e despedaçava aquilo que era, na verdade, um pedaço de fígado de boi, salpicando sangue sobre o público.

A montagem de **O rei da vela**, por sua vez, impressionou o jovem Caetano Veloso, que passou a se interessar pela obra de Oswald de Andrade, principalmente pela noção de utilizar o deboche como arma, o que contribuiu grandemente para a formação de uma “estética tropicalista”. Caetano Veloso surpreendeu-se ao constatar que havia escrito “Tropicália”, sua canção-manifesto, uma semana *antes* de ir assistir ao espetáculo.

A canção “Tropicália” trazia à tona o questionamento dos dogmas e das instituições através, principalmente, do deboche. A convergência de propostas estéticas entre a sua obra e aquela a que acabara de assistir levou-o a concluir que uma transformação de caráter generalizado começava a se configurar no cenário artístico do País, e que a estética oswaldiana era elemento-chave dessa mudança, principalmente a sua noção de antropofagia.

Para formular o conceito de Antropofagia, Oswald de Andrade se inspira nos escritos de Hans Staden, um viajante alemão autor de um impressionante relato de suas aventuras em terras brasileiras nos primórdios de nossa colonização. Staden, que fora capturado pelos índios tupinambás, narra em detalhes seu cativeiro de nove meses, especialmente nos momentos em que alude aos hábitos antropofágicos de seus anfitriões.

Aproveitando a metáfora da antropofagia, Oswald propõe que a arte brasileira igualmente “devore” as matrizes européias que nos são impostas, mas que essa devoração seja crítica. Em outras palavras, deveríamos não apenas copiar as matrizes européias, mas reciclá-las, conferindo-lhes uma feição própria. Só assim poderíamos “ver com olhos livres”, isto é, conquistaríamos a nossa autoconsciência, libertando-nos, finalmente, da dominação do olhar europeu. Segundo Oswald, “todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde”³⁰.

A antropofagia torna-se, deste modo, o postulado que faltava para o projeto de atualização da Música Popular Brasileira que Caetano Veloso e Gilberto Gil tanto acalentavam. Adaptar o conceito de antropofagia ao tropicalismo significou libertar-se das amarras que impediam uma fusão da arte nacional com a estrangeira, da erudita com a popular, e assim por diante.

O cinema de Glauber Rocha foi outra grande influência para Caetano - como o fora para José Celso Martinez. Em *Terra em transe*, filme que retrata um certo país chamado Eldorado, clara alegoria para o Brasil dominado pela repressão, o compositor baiano encontrou novamente uma linguagem contundente, avessa ao *happy ending* e carregada da “violência poética” que estava procurando, e que iria se refletir em canções como “Lindonéia” ou em *happenings* do grupo tropicalista. Na edição do Natal de 1968 do programa “Divino, maravilhoso”, por exemplo, Caetano interpreta uma canção de Assis Valente com um revólver apontado contra a própria cabeça.

A cena política precipitou, portanto, um tipo de arte marcado por certa “violência poética”. É esse traço que funda a arte produzida na época da repressão, e que está no alicerce do movimento tropicalista. Importante que se diga, a Tropicália foi um movimento que abrangeu diversos setores da arte, do teatro de José Celso ao cinema de Glauber Rocha, passando pelas esculturas de Hélio Oiticica (que cunhou o termo “Tropicália”), e pela música e pela poesia de Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Mutantes, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, Nara Leão, Rogério Duprat e Tom Zé.

Foi esse o grupo que entrou nos estúdios da RGE em maio de 1968 para gravar o LP *Tropicalia ou panis et circensis*. Ao contrário dos Beatles, que tinham um *background* bastante semelhante (todos quase da mesma idade, da mesma classe social e oriundos da mesma Liverpool), e que puderam produzir *Sgt. Pepper's* graças a longos anos de trabalho em conjunto, o grupo tropicalista era marcado por uma notável heterogeneidade.

À época da gravação de *Tropicalia ou panis et circensis*, havia um grupo com acentuadas diferenças etárias, sociais e de formação artístico-cultural e acadêmica: Caetano Veloso (nascido em 1942), filho de um funcionário dos Correios e de uma dona de casa da cidade interiorana de Santo Amaro da Purificação (BA), cursara (e não concluíra) o curso de Filosofia (em Salvador, Bahia) e era músico autodidata, influenciado pelas canções da Velha Guarda da MPB e, mais recentemente, por João Gilberto.

Gilberto Gil (nascido também em 1942, em Salvador), era administrador de empresas e estava empregado na Gessy-Lever de São Paulo. Sua primeira grande influência havia sido Luiz Gonzaga; nada mais natural, então, que surgisse

um interesse pelo acordeão, instrumento que aprendeu logo cedo; mas, como toda sua geração, apaixonou-se pelo violão ao ouvir João Gilberto, adotando-o como instrumento principal. Entretanto, a mais recente descoberta de Gil, na época de *Panis et circensis*, eram os Beatles, por quem estava bastante entusiasmado.

Tom Zé, que na altura contava 31 anos de idade, estudara na tradicional Escola de Música da Bahia, aprendendo música contemporânea com Anton Walter Smetak e Ernst Widmer; a despeito disso, sua música tem fortes raízes populares e, sobretudo, nordestinas.

Nara Leão viu nascer a bossa nova no seu apartamento em Copacabana (pelo menos é o que reza a lenda), mas rompera com o grupo bossa-novista e mais recentemente estreará o show “Opinião”, de forte tom político.

O maestro e violoncelista Rogério Duprat estudara na Europa com nada menos que Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen³¹.

Os Mutantes (Rita, Arnaldo e Sérgio, nascidos entre 1947 e 1951), os mais novos do grupo tropicalista, vinham de famílias paulistas de classe média e classe média alta; Rita, que cursara Comunicação na USP, filha de pai norte-americano, interessava-se por música cantada em inglês e, nas bandas que formara na adolescência, procurava imitar grupos vocais, como as Shirelles.

No entanto, foi a paixão pelos Beatles que a aproximou de Arnaldo e Sérgio. Arnaldo, que abandonara os estudos no segundo ano clássico e Sérgio, que nem chegara a completar o ginásio, levavam uma vantagem musical: a de serem filhos de uma pianista, de modo que ouviam música erudita o dia inteiro, tendo-se habituado a assistir a óperas, concertos e balés no Teatro Municipal de

São Paulo, desde a infância. Do grupo do qual resultariam os Mutantes, todos eram autodidatas, e, importante ressalva para o nosso estudo, todos beatlemaníacos, sendo Arnaldo e Sérgio mais radicais nas suas preferências estrangeiras, sendo mesmo intolerantes com qualquer música produzida no Brasil ou cantada em português.

Porém, a coesão do trabalho se explica de algumas formas. Pensemos, por exemplo, no caso do desnível sócio-econômico do grupo. Os Mutantes já tinham enfrentado preconceito de sua vizinhança de classe média por serem filhos de família burguesa³². No momento em que passam a tocar *rock*, entretanto, as fronteiras sociais se diluem, o que permite adivinhar que esse estilo, através de seu caráter coletivo, nivela os vários estratos sociais, sejam eles econômicos, etários ou de qualquer outra ordem. Antes de ser um estilo, o *rock* é uma atitude, uma postura, e o seu feitio grupal (herdado do longínquo *blues*) seria confirmado nos grandes festivais.

Foi esse questionamento de valores sociais sugerido pelo *rock* que permitiu a aproximação de uma garota filha de sulista norte-americano (Rita Lee³³) com um negro (Gilberto Gil) e explica um dos caminhos pelos quais a heterogeneidade dos membros do movimento tropicalista não interferisse na sua realização, antes, fosse um de seus agentes catalisadores. Vale salientar também que a heterogeneidade do grupo auxiliou sobremaneira na construção do disco – bem mais do que se fosse um grupo homogêneo; contudo, o encontro só se concretizou porque todos estavam abertos à experimentação, ao conhecimento mútuo, à troca de informações. Esse intercâmbio incluiu a música popular de Caetano e Gil, a contribuição erudita de Rogério Duprat, a bossa nova de Nara

Leão, a poesia de Torquato Neto e o canto nordestino de Tom Zé. Graças a esses elementos, o disco resultou bastante eclético – e, talvez por isso mesmo, tão interessante.

Sob a óptica comparatista com os Beatles, todavia, a contribuição dos Mutantes talvez seja a mais relevante. Foram eles – e Gilberto Gil, em menor medida – que trouxeram para o seio do grupo tropicalista o “tempero” e as informações dos *Fab Four*.

A título de confirmar a influência dos Beatles na música dos Mutantes, basta escutar os cinco primeiros discos de sua carreira³⁴. Desde as capas até os arranjos, passando pelas vocalizações e pelos temas, tudo é um pouco evocativo dos Beatles. Na biografia da banda paulista escrita pelo jornalista Carlos Calado, são freqüentes as insinuações de paralelos entre as obras dos dois conjuntos. E, realmente, como se pode ouvir o piano e os vocais de “Lady lady” sem evocar imediatamente “Your mother should know”? Ou mesmo “Vida de cachorro”, cujo tema remete à canção “Martha, my dear”, que Paul McCartney compôs para sua cadela, mas cujo arranjo ao violão *folk* é nitidamente inspirado em “Blackbird”, dos Beatles?

Quanto a Gilberto Gil, seu contato com os Beatles já se dera antes de conhecer os Mutantes. Embora não se declarasse beatlemaníaco, como se proclamavam Rita, Arnaldo e Sérgio, Gil ouvira o compacto “Strawberry fields forever / Penny Lane” ainda em 1967³⁵. Entusiasmado, procurou obras lançadas anteriormente pelo grupo inglês, e assim travou contato com os álbuns *Rubber soul* (1965) e *Revolver* (1966). Mas

[...] quando escutou o então novo *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ficou realmente impressionado. Viu nesse disco um novo caminho, não só para suas canções, mas para a própria música popular brasileira. Pensou que estava na hora de fazer uma música que *soasse mais universal* e Gil sabia que esse som passava necessariamente pelo *rock* e pela guitarra elétrica³⁶.

De fato, Gil vinha nutrindo um desejo de renovar a música popular feita no Brasil, ao assistir à rivalidade entre setores como as alas radicais da bossa nova e da Jovem Guarda que, na sua intolerância mútua, impediam a música popular de avançar em qualquer direção. O mesmo sentia Caetano Veloso, que, na ocasião da passeata contra as guitarras, assistiu a tudo de uma janela, juntamente com Nara Leão. Ambos se assustaram com o caráter intolerante daquela demonstração³⁷.

Se Gil chegou à conclusão de que a Música Popular Brasileira precisava de um sopro renovador por causa de seu contato com a obra dos Beatles, Caetano, sugestionado pela irmã Maria Bethânia, despojou-se de qualquer preconceito bossa-novista e passou a acompanhar os programas liderados por Roberto Carlos.

Não se importando em se filiar a um estilo musical, Gil e Caetano passaram a compor utilizando arranjos, estilos e interpretações de várias tendências, mesclando-as. Os primeiros frutos desses experimentos transformaram-se em paradigmas do modo de compor tropicalista, como as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”. Inscritas e classificadas para o III Festival de Música Popular da TV Record, em 1967, a apresentação dessas composições garantiu projeção nacional para os então jovens compositores Caetano Veloso e Gilberto

Gil, e abriram espaço para o desenvolvimento e a divulgação do projeto tropicalista.

Não nos esqueçamos de que ambos se apresentaram com guitarras num festival de Música Popular Brasileira, numa época em que *rock* ainda era duramente discriminado por certos setores artísticos do Brasil. As vaias e os protestos seriam inevitáveis e logo os dois compositores entenderam que a melhor arma contra eles seria o deboche, aquele deboche certamente inspirado em Oswald de Andrade, e que foi também assimilado pelos Mutantes.

A propósito, o contato destes com Gilberto Gil deveu-se ao arranjo da canção “Bom dia”, inscrita para o III Festival de Música Popular da TV Record. Rogério Duprat sugeriu a Gil que se fizesse acompanhar dos Mutantes, uma vez que nessa época o compositor baiano procurava uma sonoridade à *la* Beatles. Logrado o sucesso do encontro, o trio paulistano seria também escalado para acompanhar “Domingo no parque”, canção arranjada por Rogério Duprat.

Duprat, por sua vez, tinha sido sugestão do maestro Júlio Medaglia, já que os dois tinham sido colegas na Europa. Medaglia

garantiu a Gil [...] que Duprat seria perfeito para o que ele estava querendo: alguém que possuía total capacidade de trazer elementos da música erudita para a popular. Em outras palavras, um maestro que tinha tudo para ser o seu George Martin³⁸.

A frutífera parceria de Duprat com Gil e com os Mutantes somou-se à produção de Caetano e dos outros integrantes do grupo tropicalista, que se reuniram para a gravação do LP *Tropicalia ou panis et circensis*. O resultado desse esforço coletivo, em que cada parte trazia informações distintas, foi um

disco rico em temas e estilos, mas que, a despeito de toda essa diversidade, conservava elementos comuns a todas as faixas, fossem as referências ao ciclo, a dissimulação das letras e arranjos ou a diluição das hierarquias – todos estes procedimentos carnavalescos.

II. Carnavalização

O espírito carnavalesco é inerente ao homem, pois lhe são próprios o riso, o deboche e o questionamento daquilo que lhe é imposto. Sendo assim, o espírito carnavalesco acompanha o homem desde a Pré-História, quando já havia manifestações paródicas que se contrapunham aos ritos, por assim dizer, sérios.

A noção de carnaval encerra uma visão **dual, ambivalente** do mundo. Quem quer que busque atitude carnavalesca procura, na realidade, questionar a verdade estabelecida ao introduzir um discurso paralelo. Quanto mais repressor for o sistema, maior será a necessidade de se recorrer a mecanismos carnavalescos que barrem o poder coercitivo desse sistema.

Ao apresentar a obra de Rabelais como ilustração para suas formulações sobre a carnavalização, Mikhail Bakhtin afirma que a festividade não se explica somente pela questão da necessidade fisiológica de descanso, mas é uma forma “**primordial, marcante, da civilização humana**”³⁹. Trata-se de uma concepção de mundo.

Na Idade Média, as formas e manifestações festivas associavam-se a uma cultura do riso e opunham-se à oficial. Mesmo as festas religiosas tinham seus contrapesos paródicos, como a “Festa dos Tolos” e a “Festa do Asno”.

A presença dessas manifestações paródicas (etimologicamente *para-ode*, i.e., um canto paralelo à “ode”, ao discurso oficial) era quase que obrigatória na Idade Média. Ao discurso oficial havia sempre seu equivalente paródico, que servia de “válvula de escape” para o povo. É surpreendente a revelação de que o

homem medieval, tantas vezes retratado de modo sorumbático, dedicasse praticamente três meses por ano às festividades carnavalescas.

A razão de ser do carnaval é, portanto, a **negação da ordem vigente e a instauração de uma percepção ambivalente do mundo**. Essa necessidade, como vimos, não é privilégio de determinado período da História, tendo acompanhado o Homem em toda a sua trajetória. Onde houver repressão e imposição de uma ordem, haverá a necessidade de questioná-la e de negá-la.

* * *

No início da década de 1960, o mundo estava, como sempre estivera, sufocado por discursos oficiais. Mais que nunca a cultura “séria” imperava, sem que houvesse uma cultura “cômico-popular” que relativizasse essas “verdades”. A tradição britânica de rigor e austeridade, bem como o patriotismo militarista norte-americano, impostos com o peso de dogmas à sociedade, principalmente aos jovens, precisavam ser reavaliados e relativizados.

O jovem, principal agente mobilizador e questionador da sociedade, viu-se então forçado a tomar uma atitude que modificasse o curso dos acontecimentos. Desde a Segunda Guerra Mundial, a juventude já percebera sua enorme importância para os agentes governamentais. Agora, nos anos 60, a cultura oficial ainda se aproveitava da população jovem como escudo para resolver suas questões políticas, como foi o caso da Guerra do Vietnã.

Foi a autoconsciência dos jovens que propiciou o surgimento de uma cultura autocentrada, que previa uma indumentária, um linguajar e um estilo de

música que lhes dissessem respeito. Esse estilo musical, o *rock'n'roll*, surgido nos Estados Unidos, foi logo absorvido pela Inglaterra e, como foi visto no capítulo anterior, encontrou um mercado favorável também em território nacional. No Brasil, havia um regime ditatorial que se acirrava gradativamente, culminando com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

O processo de relativização dos discursos oficiais encontrou nos Beatles e nos tropicalistas porta-vozes, e os LPs *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *Panis et circensis* podem ser lidos como estandartes dessa luta política, comportamental e estética, que se deu por vias profundamente carnavalescas. Vejamos de que maneira a carnavalização, segundo propõe Bakhtin, se revela no nosso objeto de estudo.

Os Motivos Carnavalescos em *Sgt. Pepper's* e em *Panis et circensis*

O carnaval detém procedimentos e uma estética peculiares. Tomando por base as considerações de Bakhtin sobre o assunto, procuramos adaptar as noções de carnavalização ao nosso *corpus*, os LPs *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *Tropicalia ou panis et circensis*. Por uma razão metodológica, arrolamos alguns motivos próprios do processo de carnavalização, que serão explicados e a seguir ilustrados com exemplos extraídos dos dois discos em estudo.

1. O ciclo, a renovação

Se carnavalizar é instaurar uma nova ordem, é preciso que se destrua a verdade anterior. O carnaval configura-se, então, como **ciclo**. Tudo que diz respeito ao que está em processo, em mutação, tem um sentido carnavalesco. As referências às partes “baixas” do corpo e aos fenômenos que dali decorrem – os atos de copular, parir, urinar, defecar –, bem como da região oposta – boca – e a relação de causa-e-efeito que mantêm fazem parte da estética carnavalesca.

O princípio cômico do carnaval, longe de atrelar-se a qualquer dogma, vincula-se à vida cotidiana, chã, e ao homem no seu aspecto mais telúrico. O carnaval é dessacralizador, desmitificador, em todas as instâncias: religiosa, moral, social, etc. Ao parodiar a cultura oficial, o carnaval rebaixa-a, deslocando aquilo que é etéreo para um plano material.

Esse rebaixamento é uma das marcas do realismo grotesco, definido por Bakhtin como o “sistema de imagens da cultura cômica popular”⁴⁰. Essas imagens dessacralizadoras seriam aquelas que afastam o homem de sua aura metafísica, veiculada pelo discurso oficial da Igreja, e que o aproximam de sua condição de ser falho, imperfeito.

Longe de lamentar essa condição, o carnaval celebra o lado bestial do homem, exaltando as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais. “O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância”⁴¹. Os elementos material e corporal são vistos positivamente no carnaval.

O ato de rebaixar, que figura no carnaval através dos insultos, remete para as partes baixas do corpo. Na Idade Média, desenvolveram-se até gêneros cômicos cujo princípio era o rebaixamento. Exemplo disto são os debates carnavalescos, as disputas, diálogos e “elogios” cômicos. Esse tipo de manifestação chegou até nossos dias nas “emboladas”, em que os repentistas se insultam mutuamente, em torno de um mote (tema).

Porém, o homem medieval, ao desferir um insulto, guardava uma carga ambivalente que já se perdeu nas manifestações hodiernas. O ato de remeter o adversário às partes baixas, utilizando expressões grosseiras que dizem respeito à genitália, encerram não só o desejo de destruição, mas sobretudo o de renovação. Segundo Bakhtin, “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”⁴².

Decorre disso o caráter ambivalente desses fenômenos, pois os pólos de mudança só podem ser pensados conjuntamente: o novo só o é em relação ao velho, o belo ao feio, e só se pode nascer passando pela morte – ou, por outra, “é morrendo que se vive para a vida eterna”. A partir dessa concepção, a morte se reveste de um feitiço positivo: “O baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida”⁴³.

Para que se possa fruir obras de feitiço inovador como *Sgt. Pepper's* e *Panis et circensis*, é necessário que o ouvinte se despoje de seus referenciais e adote novos parâmetros de apreensão. Em outras palavras, a carnavalização de *Pepper's* e de *Panis* não é estéril, pois obriga o receptor a reformular sua sensibilidade – processo que, segundo Bakhtin, é também necessário na

decifração da obra de Rabelais. Urge que o receptor veja essas obras “com olhos livres”, para citar Oswald de Andrade, e só assim possa assimilá-las.

Sendo o motivo do ciclo primordial na concepção carnavalesca do mundo, vejamos como ele se revela no nosso objeto de estudo.

* * *

Sgt. Pepper's é aclamado como o primeiro disco conceituai. Embora a atribuição seja discutível, vejamos do que se trata.

Até o lançamento de *Pepper's* os LPs não passavam de coletâneas de sucessos que eram agrupados arbitrariamente. Não se levava em conta a inter-relação entre as faixas, tampouco o suporte em que as canções eram registradas – na época, o disco de vinil. Pode-se traçar um paralelo entre o LP – como era entendido até o lançamento de *Pepper's* – e uma coletânea de contos, i.e., um conjunto cujas partes não mantinham nenhuma relação de dependência.

O LP conceituai, em contrapartida, vincula-se estruturalmente ao romance. Nesta nova forma de composição, as canções estão inter-relacionadas, e até o suporte onde se registrara a obra é explorado esteticamente, formando uma unidade. Exemplo disto é a capa de *Pepper's*, que apresentava um cuidado de elaboração jamais visto, e que estava tematicamente relacionada à Banda do Sargento Pimenta de que tratava a faixa-título.

O primeiro conceito, i.e., fio condutor, pensado para o novo disco, seria a infância dos Beatles em Liverpool. O LP seria uma ode ao lugar mágico de infância que todas as pessoas trazem dentro de si. “Strawberry fields forever” e

“Penny Lane” foram compostas e gravadas com esse conceito em mente. Mas como os Beatles demorassem demais para lançar novas canções nas paradas – devido ao alto grau de elaboração de suas novas composições, que demandavam tempo para serem preparadas – o empresário Brian Epstein convenceu-os a lançar as duas canções como um compacto, em fevereiro de 1967.

Essa medida sacrificou o conceito inicial do LP, e os Beatles assim se viram obrigados a criar um outro fio condutor. Veio então a idéia da Banda do Sargento Pimenta. Em atitude francamente carnavalesca, os Beatles se travestiriam na *Sgt. Pepper’s band*, e o LP seria nada menos que o *show* desse grupo.

Sendo *Pepper’s* um disco conceitual, que encerra essa noção global – e só se pode falar em ciclo se houver uma totalidade – , detectamos, além dos naturais ciclos que são as canções isoladas, um ciclo mais amplo, delimitado pelas faixas “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band” e “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band (reprise)”. A primeira é a faixa-título, onde a Banda se apresenta:

We’re Sgt. Pepper’s lonely hearts club band
 We hope you will enjoy the show
 Sgt. Pepper’s lonely hearts club band
 Sit back and let the evening go.

Neste trecho, observam-se o espírito coletivo e a expectativa quanto aos eventos futuros, próprios do carnaval⁴⁴. A fronteira entre público e artista também se dilui, na medida em que a platéia se manifesta ao longo da canção e, tal qual ocorre no carnaval, o povo também faz parte do espetáculo. Ao final do LP, na penúltima faixa, a banda volta, mas para se despedir, estabelecendo um ciclo com a canção inicial:

We're Sgt. Pepper's lonely hearts club band
 We hope you have enjoyed the show
 Sgt. Pepper's lonely hearts club band
 We're sorry but it's time to go.

O discurso de “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band (reprise)”, associado ao da faixa-título, pretensamente garantiria a unidade de conjunto do LP, seu caráter “conceitual”. Muito já se discutiu sobre a legitimidade dessa atribuição a *Pepper’s*, e as opiniões não apontam para um consenso. A controvérsia quanto à unidade ou não do disco ocorre porque são utilizados parâmetros diversos para julgar o que viria a ser “disco conceitual”. Se a unidade de conjunto dependesse de coerência *temática* entre as faixas, de fato Lennon teria razão ao declarar:

It was a peak [...] but I don't care about the whole concept of *Pepper*. [...] *Sgt. Pepper* is called the first concept album, but it doesn't go anywhere. All my contributions to the album have absolutely nothing to do with the idea of Sgt. Pepper and his band⁴⁵.

De fato, as várias atrações do *show* que se desenvolve em *Sgt. Pepper’s* são autônomas, e dificilmente conseguiríamos associar as personagens numa única história.

Do mesmo modo, as personagens de *Panis et circensis* não se relacionam diretamente até a faixa final, que corresponde ao momento da confraternização – mas ainda não de libertação, uma vez que suas vozes são caladas por bombas.

No entanto, há outros modos de se enxergar um sentido de unidade em *Sgt. Pepper’s* (e, a partir dele, em *Panis et circensis*). Em ambos os casos, não nos esqueçamos da relação temática entre a embalagem e o produto (capa e

canções) e da supressão do *banding* (o intervalo em silêncio entre as faixas), recursos que, se não garantem coerência total a esses pretensos “discos conceituais”, ao menos indicam que houve certa preocupação nesse sentido.

Embora não se tenha conseguido, até agora, definir com precisão qual o fio condutor do LP, é inegável que *Pepper's* guarda certa uniformidade estética – ainda que essa uniformidade passe pela heterogeneidade, comum a todas as faixas. Não por acaso, após seu lançamento, o *Long Play* passou a ser o formato preferencial da indústria fonográfica, suplantando os compactos, e os anos que se seguiram assistiram ao lançamento não só de LPs, mas de álbuns duplos e até triplos. Se o “conceito” de *Pepper's* não pudesse ser explicado pela via da coerência temática entre as faixas, haveria, portanto, a unidade do formato (LP).

Como muito bem aponta Allan Moore, há muitas sugestões plausíveis de “temas” que garantiriam a virtual “unidade” de *Sgt. Pepper's*, e talvez o erro de muitos críticos seja o de querer reduzir *Pepper's*, uma obra multifacetada, a um só conceito⁴⁶.

Sendo assim, um dos possíveis viéses de leitura conceitual dos dois LPs em tela, resida na referência ao Jornal do Brasil, na letra de “Geléia geral”. Ela nos remete a uma metáfora utilizada por Bakhtin para explicar a unidade de conjunto que defendia nas obras de Dostoiévski. Tanto nos romances do escritor russo como nos discos ora analisados, debate-se com um paradoxo: a busca de uma unidade de conjunto (inerente à condição de romance no primeiro caso, inédita no caso do disco, até os Beatles e os tropicalistas), a despeito da heterogeneidade do material.

Bakhtin defende que a unidade dos romances dostoievskianos se explica pelo processo de composição do jornal, em que informações as mais diversas convivem lado a lado, tendo em comum uma unidade temporal: os eventos ali noticiados submetem-se a uma mesma data.

A referência ao Jornal do Brasil em “Geléia geral” e às notícias de jornal em “A day in the life” (“I read the news today oh boy [...]”) apontam, portanto, para um caminho de leitura que permite considerar *Panis et circensis* e *Sgt. Pepper’s* discos conceituais, a despeito de sua heterogeneidade.

* * *

Das metáforas mais usualmente empregadas para a idéia de ciclo estão as referências ao alimento – que será metabolizado e transformado em adubo, encerrando, assim, mais um ciclo. Em *Panis et circensis*, observamos o motivo do alimento logo no título, “Panis”. O outro termo, “Circensis”, mais que carnavalesco, é o circo, a diversão, o próprio carnaval. A faixa-título reforça o motivo da comida e da devoração, ressaltando a condição animalesca do homem: “As pessoas na sala de jantar”. Também a marca de circularidade, de ciclo de morte-renovação, tão evidente no carnaval, é nítida na letra da canção: “São ocupadas em nascer e morrer”.

Em *Pepper’s*, o motivo da comida aparece na canção “Lovely Rita”, em que um casal sai para jantar. A letra se derrama na direção de um desejo erótico reprimido, que *quase* se consubstancia em coito – e, novamente, em ciclo – quando voltam do jantar: “Took her home and *nearly made it*”. O desejo também

permanece irrealizado na canção “Panis et circensis”, em que as raízes põem-se a “procurar, procurar”: a repetição do verbo indica a frustração do intento.

As referências eróticas dão-se também em “Enquanto seu lobo não vem”. Além de a fábula que deu origem à canção permitir uma leitura de fundo erótico, pelo fato de o lobo “comer” a vovozinha e de esta ser salva por um caçador que invade a casa brandindo um “punhal”⁴⁷, a letra da canção começa com um convite de intenções duvidosas: “Vamos passear na floresta escondida, meu amor”.

Já em “When I’m sixty-four”, o ciclo de vida e morte é obvio. O “eu” lírico é um jovem que se projeta algumas décadas adiante e que não deixa de incluir, nessa projeção, seus futuros netos: “Grandchildren on your knees / Vera, Chuck and Dave”.

As referências à comida e ao sexo, metafóricas do ciclo, associam-se ao corpo grotesco, eternamente incompleto, veículo de mutações. O corpo grotesco privilegia as fases da vida que retratam as mutações de forma acentuada, como o par antagônico infância/velhice. Nisso opõe-se diametralmente à imagem clássica do corpo perfeito, finito, desprovido de orifícios, equidistante do berço e da sepultura.

A natureza mutante do corpo grotesco permite que ele se revele sob várias configurações, inclusive nos seres híbridos que Jeronimus Bosch soube retratar de forma magistral em suas telas. Em seus trabalhos, peixes com braços humanos convivem com seres humanos cujas cabeças conjugam-se diretamente aos membros inferiores, criando imagens assustadoras que, dependendo do ponto de vista, podem revestir-se de um caráter mais cômico que horripilante. Imagens como essas, frutos de imaginações muito férteis ou de mentes estimuladas por

produtos químicos não-ortodoxos, são uma marca também do surrealismo de um Dali, bem como das canções inspiradas na vaga do psicodelismo.

Em “Lucy in the sky with diamonds”, John Lennon dá vazão a uma torrente de imagens híbridas que são, a um só tempo, exemplos de carnavalização, de surrealismo, de psicodelismo e do princípio de inadequação do Kitsch, este ilustrado por sintagmas como “marmalade skies”, “cellophane flowers”, “newspaper taxis” ou “looking glass ties”. O corpo grotesco está ali também representado, seja em “The girl with kaleidoscope eyes”, “Plasticine porters” ou em “Rocking-horse people”.

A respeito dessa última referência, não seria demais lembrar que ela foi inspirada na obra **Through the looking glass**, de Lewis Carroll, uma das maiores influências do Lennon letrista, ao lado de Bob Dylan (a propósito, tanto Carroll quanto Dylan foram retratados na capa de *Sgt. Pepper's*).

Afirma Bakhtin que o corpo grotesco “sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais do cômico que aparecem no circo e nos números de feira”⁴⁸. Também sob essa configuração o corpo grotesco encontra ilustrações em *Sgt. Pepper's*.

A faixa “Being for the benefit of Mr. Kite!”, ambientada num circo, transporta o ouvinte até aquele ambiente e, ao som de órgãos e fanfarras, chega a “smell the sawdust”, como desejara George Martin ao compor o arranjo. O circo é um dos espaços carnavalizados por excelência. Ali, várias manifestações do corpo grotesco ganham forma, sendo o palhaço a principal delas: suas calças largas, seus enormes sapatos, seu nariz redondo e vermelho, seus cabelos coloridos,

seus olhos pintados, sua voz estridente e a variedade cromática de sua figura constituem um verdadeiro monumento ao corpo grotesco.

Segue-se ao palhaço um desfile de homens com pernas-de-pau, mulheres barbadas e anões que ilustram o caráter multifacetado do corpo grotesco. Há notícia até de um “homem-elefante”, o inglês John Merrick, cujas deformações congênitas eram exibidas no circo, o espaço privilegiado das excentricidades. A propósito, o circo e o carnaval estão profundamente associados: o carnaval é o momento de extrapolação do ambiente circense – ou, por outra, este é a síntese do que se vê no carnaval – e as fantasias que os foliões ostentam são uma manifestação do corpo retratado segundo os princípios do realismo grotesco.

A noção carnavalesca da circularidade morte-renovação faz-se ainda mais evidente no final de cada um dos LPs estudados. Em “A day in the life”, última faixa de *Sgt. Pepper's*, um “eu” lírico dolente arremata seus comentários com a ambígua – leia-se dual, ambivalente, carnavalesca – frase “I'd love to turn you on”. A expressão “turn on”, além de ser uma alusão ao estado psicológico vivenciado por quem faz uso de drogas, refere-se também ao estado de excitação sexual, sendo uma referência ao baixo corporal.

Em seguida, a orquestração descreve uma curva melódica gradual e ascendente, que se encerra abruptamente, com um intervalo e um acorde ao piano (E)⁴⁹. Essa passagem permite dupla leitura: é uma alegoria para a morte, ou para o orgasmo. Ou ainda, conjugando-se as duas interpretações, pode-se tratar da “morte risonha” de que falava Bakhtin. A interpretação psicanalítica da passagem é corroborada pelo produtor George Martin, que a define como “a giant orgasm of sounds rising from nothing at all to the most incredible sound”⁵⁰. E o

caráter “risonho”, positivo, desse aniquilamento reside no fato de a canção – e o LP, já que se trata da última faixa – encerrar-se num tom maior⁵¹.

Também em *Panis et circensis* é possível verificar a alusão à circularidade morte-vida, no ruído das bombas – que assumem um óbvio papel denunciador num cenário de país politicamente reprimido. As bombas, que surgem pela primeira vez entre a primeira e a segunda faixas do LP, “Miserere nobis” e “Coração materno”, ressurgem somente no final do LP, quando o canto coletivo do “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia”, tradicionalmente entoado pelos baianos na Quarta-feira de Cinzas, é sufocado pela violência das bombas.

A propósito, o arranjo dessa canção é épico, grandiloquente, apropriado ao arremate de um disco que se propõe a contar a história de um povo. O título e o tema da canção – na verdade, a canção pode ser entendida como uma prece – fecham um ciclo de religiosidade que se inaugurara em “Miserere nobis”. E se o disco se iniciara com uma súplica, agora o povo retribui a graça alcançada – sua liberdade – com o canto coletivo.

2. A máscara, a dissimulação, o travestimento

O motivo da **máscara** é um dos mais ricos dentro do sistema de imagens do carnaval. Bakhtin afirma que “a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos

apelidos [...]”⁵². A máscara é, portanto, sinônimo de simulação, de jogo de aparências.

Na Idade Média, a presença de um discurso paralelo ao oficial era visto com tolerância pelas estruturas poderosas. Porém, a partir do regime de classes e de Estados, o poder de dogma do discurso oficial se potencializa, e não se admitem mais as paródias.

O contexto de que estamos tratando – década de 1960 – situa-se no segundo caso. A máscara continua a ser veículo das transformações, do jogo de aparências – mas essa dissimulação tem função certa contra o inimigo “oficial”: é o único modo de afirmar as segundas verdades, pois dizê-las abertamente acarretaria repressão. Utiliza-se, pois, da dissimulação como arma para afirmar a nova ordem, a ordem subversiva, a ordem carnavalesca⁵³.

Deve-se entender o motivo da máscara como a metáfora para a estética da dissimulação, que se verifica em vários momentos dos discos ora analisados. Quando se utiliza uma linguagem cifrada, que demanda a leitura das entrelinhas para que se lhe apreenda o sentido, tem-se um procedimento carnavalesco. O mesmo ocorre com arranjos instrumentais muito elaborados que, por sua profusão, desnorream o ouvinte, que não consegue mais perceber com clareza quantos e quais elementos estão sendo executados.

Na Idade Média, o carnaval era a catarse temporária da situação “da verdade dominante e do regime vigente”, momento de “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”⁵⁴. Sabendo-se do contexto político ditatorial, período em que o LP *Panis et circensis* e em que o próprio movimento tropicalista floresceram, justifica-se o uso de linguagem cifrada

– máscara – em várias canções, partindo do título do disco, que reinaugurava em solo pátrio uma Roma Imperial festiva e hipócrita que obnubilava o espírito crítico do povo fartando-o de comida e de diversão.

Em “Miserere nobis”, faixa de abertura do disco, há referências carnavalescamente “mascaradas” contra a situação política adversa logo no título – “Tende piedade de nós” – um clamor de misericórdia extraído do Salmo 50, sendo, portanto, bem familiar a um país de maioria católica.

Havia também versos esperançosos, como “Tomara que um dia dia um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja”. Ou ainda denunciativos da repressão e mesmo do processo de tortura das vítimas do regime: “Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue”.

Mais adiante, na estrofe “Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil / Fê-u-fu-z-i-lê-zil / C-a-ca-nê-h-a-o-til-ão / Ora pro nobis”, os tropicalistas cantam um Brasil estraçalhado por fuzis e canhões, utilizando-se de uma técnica concretista. O arranjo reforça a denúncia, ao se ouvirem os tiros de canhão, que silenciam o ritual litúrgico.

A canção “Enquanto seu lobo não vem” indica o travestimento carnavalesco de modo patente. Tanto quanto o “Lobo bobo” bossa-novista, este lobo nada tem de inocente, e as duas canções carregam acirradas críticas, porém de modo a ludibriar os alvos desses ataques, por intermédio de cenas ingênuas, de vozes aveludadas e de arranjos adocicados.

O convite ao passeio, primeiramente pela floresta, depois pelos Estados Unidos do Brasil, é prontamente aceito pelo ouvinte, mas acaba se convertendo em um antipasseio: termina “debaixo da cama”, destino de quem tenta se proteger da perseguição política. No percurso, passa-se pela Avenida Presidente Vargas.

Essa menção é significativa: além de Vargas ter sido ele próprio um ditador, a referida avenida tem fortes laços com a História recente do País. Primeiramente, porque fez parte do trajeto da Passeata dos Cem Mil, uma demonstração popular de repúdio à ditadura, em 1968; em segundo lugar, porque nela se situava a Polícia do Exército, onde vários presos políticos foram torturados e local onde ficaram detidos, Caetano Veloso e Gilberto Gil, antes de sua deportação para a Inglaterra.

A atitude daquele que faz o passeio em “Enquanto seu lobo não vem” é de desconfiança e medo, pois esse passeio é feito às escondidas, debaixo das bombas, das bandeiras, das botas (note-se as referências ao militarismo e a sugestão fonostilística da plosiva [b], que simula as explosões das bombas).

O arranjo reserva surpresas. Notavelmente construído sobre um único acorde (C), o despojamento dessa base faz com que o ouvinte se volte à letra. Como já foi dito, esse mecanismo é marcado no processo composicional de artistas politicamente engajados, como Geraldo Vandré, ou, no exterior, Bob Dylan e Joan Baez, que, pretendiam não distrair a atenção do ouvinte com arranjos elaborados, de modo a lhes direcionar a atenção para as letras.

No entanto, o arranjo, que parecia tão sóbrio, vai gradualmente acumulando novos elementos, em processo similar ao das composições minimalistas, e eis que o ouvinte descobre que aquele vocal feminino, aparentemente ininteligível, está, como afirma Celso Favaretto, “demarcando os limites do passeio”, com a frase “Os clarins da banda militar”⁵⁵.

Também dissimulada é a linha melódica do vocal principal, aparentemente estagnada, imutável, como o quer a ordem oficial, mas que se constrói, na

verdade, em escala ascendente, culminando com dois gritos de guerra: “Presidente Vargas” e “Debaixo da cama”, indicados pelo tom agudo com que são cantados.

O “eu” lírico convoca o ouvinte, de fato, à revolução. Enquanto os estudantes brasileiros incendiavam bandeiras norte-americanas nas ruas, o acompanhante do passeio – ou melhor, da passeata – marcha ao som do Hino à Bandeira (brasileira), que é discretamente citado entre os versos “Vamos por baixo das ruas (Os clarins da banda militar)” e “Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas (Os clarins da banda militar)”.

“Parque industrial” também exemplifica o motivo carnavalesco da máscara, do travestimento, da camuflagem. Aquilo que a princípio soa como uma sincera apologia à sociedade industrial, logo se converte em uma crítica aos Estados Unidos, este, como se sabe, um dos financiadores do golpe militar de 1964. Essa crítica é claramente detectada no refrão, cantado em inglês, como se o Brasil fosse grande produtor de bens acabados, quando o que ocorre é que exportamos matéria-prima a preço baixo e importamos as mercadorias produzidas a partir da nossa matéria-prima a preços exorbitantes. Diante dessa situação desvantajosa, preparar um cenário de festa, ao som de uma provinciana bandinha de música, e ainda retocar o nosso “céu de anil” para receber a nossa “redenção”, o avanço industrial, só pode ser típica provocação tropicalista, de gosto carnavalesco.

“Parque industrial” é também uma crítica ao nosso estereótipo de povo dócil e, por sua condição de ex-colônia, sempre de braços abertos e receptivos ao estrangeiro, como se confirmássemos pertencermos à mesma linhagem dos índios que ingenuamente entregavam nossas riquezas naturais aos saqueadores

européus: “Pois temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e tabelado / É somente requeentar e usar”.

Se na letra detectamos o recurso irônico, de afirmar algo para que se alcance o seu oposto, no arranjo o que se nota é a camuflagem⁵⁶. Os recursos do arranjo são exemplares, neste sentido. Em “Parque industrial”, ouve-se, logo de início, o ruído das sirenes de fábricas a que a letra faz alusão. Contudo, não se trata de sirenes, tanto quanto a canção *não* é uma apologia á sociedade industrial: são vozes que simulam o ruído das sirenes. As vozes se travestem, ocultando sua verdadeira identidade e diluindo, carnavalescamente, a fronteira voz / instrumento⁵⁷.

Mais um aspecto dissimulado de “Parque industrial” são os comentários de Gil, que pontuam e incentivam o coro de “Made in Brazil”: “Vamos voltar á pilantragem”, “Mais uma vez”, “Às margens plácidas”, uma verdadeira provocação a um regime militar que supervalorizava os símbolos nacionais, como o Hino Nacional (ou o Hino á Bandeira, parodicamente comentado em “Enquanto seu lobo não vem”).

Esses comentários são gravados de forma quase ininteligível. No refrão, ouve-se o trecho instrumental do Hino Nacional que acompanha o verso “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”, tocado pomposamente aos metais, mas desfechado com uma singela flauta, o que causa um efeito ridículo.

Ainda em *Panis et circensis*, encontramos informações nas entrelinhas. Em “Baby”, Caetano cita, ao final, o sucesso “Diana”, de Paul Anka, descomprometendo-se de vez com uma MPB nacionalóide; no interlúdio de “Panis et circensis”, ouvimos o burburinho das “pessoas na sala de jantar”, que, ao som

da valsa “Danúbio azul”, de Strauss, emitem frases do convívio familiar no momento ritualístico da refeição: “Passa a salada, por favor”, “Pão, por favor”, “Só mais um pedacinho”. Esse caráter coletivo está na própria etimologia do verbo comer (do latim, *comere*); ademais, as referências ao alimento e à coletividade são próprias do realismo grotesco.

Continuando o inventário de registros “dissimulados”, anotamos, no curtíssimo intervalo entre “Batmacumba” e “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia”, a exclamação: “Que lindo!”. Na faixa que se segue, bem ao final, já no trecho em que só se ouvem bombas, o ouvinte que se detiver com maior atenção perceberá que, subjacente às bombas, há ruídos desconexos, provavelmente do ambiente do estúdio (ouvem-se metais, um violão sendo afinado, uma conversa ininteligível e uma pessoa tossindo).

Finalmente, citemos, ao final de “Parque industrial”, uma platéia entusiasmada (tanto quanto aquela da faixa “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band”, ou de sua reprise), e ainda uma marca de brasilidade, que comenta o “Brazil” do refrão: um quase inaudível apito de juiz de futebol. Este elemento joga nova luz interpretativa à platéia que acabamos de ouvir (que pode estar não num teatro, mas num estádio). O toque antropofágico – e irônico – reside no fato de o futebol, criação britânica, ter sido deglutido e transformado em símbolo da identidade brasileira – assim como o violão, invenção espanhola, ou a bossa nova, que é tributária do jazz norte-americano.

O apito e a torcida, somados à pronúncia americanizada de “Brazil”, confirmam o estereótipo a que estamos fadados, aos olhos do estrangeiro. Somos a eterna terra do futebol, do samba (em “Geléia geral”, fala-se em “Três destaques

da Portela”, “Um carnaval de verdade”; e em “Enquanto seu lobo não vem”, temos a “Estação Primeira de Mangueira”), e das mulheres libidinosas (“Doce mulata malvada”, em “Geléia geral”). O tropicalismo reformula, com ironia, essa imagem estereotipada do Brasil.

A multiplicidade de informações, muitas vezes surpreendentes, que encontramos em meio a uma paisagem profusa, fato que ilustramos com diversos exemplos de *Panis et circensis*, ocorre também em *Sgt. Pepper's*. Pensemos em alguns desses elementos que se camuflam na capa do LP: quem poderia supor que a inocente boneca no canto extremo direito traz em sua blusa a provocativa inscrição “Welcome the Rolling Stones”, marca de uma “hospitaleira amizade”, tal qual canta Gil em “Geléia geral”? E o que dizer do aparelho de TV, veículo da comunicação de massa que foi fundamental para a popularização dos astros da música a partir dos anos 50 (e até hoje, via MTV), incluindo-se aí os próprios Beatles, Stones e várias estrelas brasileiras, como Roberto Carlos, Elis Regina, Caetano Veloso ou Gilberto Gil? Seriam as inocentes plantinhas do proscênio, de fato, pés de *Cannabis sativa*? E o que faz aquela tropicalíssima palmeira na capa de um LP dos Beatles?

No disco propriamente dito, há muitas informações latentes. Em “Being for the benefit of Mr. Kite!”, por exemplo, temos, após o verso em que se fala sobre “Harry, the horse”, uma passagem ao órgão sublinhada por um emaranhado de ruídos desconexos. A bibliografia existente sobre as sessões de gravação dos Beatles revela-nos que, para produzir essa seqüência, George Martin tomou uma fita em que estava registrada música circense, cortou-a em pedaços de mais ou

menos 30cm, misturou-os e colou-os ao acaso (alguns com a face de gravação virada, de modo a não produzir nenhum som), em franco procedimento dadaísta.

Ainda outros ruídos incidentais são o de uma garrafa de champagne estourando (efeito provavelmente feito com a boca, e não com uma garrafa de verdade), em “Lovely Rita”, não por acaso após o verso “Had a laugh and over dinner [...]”; a voz de John Lennon dizendo “bye” no início de “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band (reprise)” (mais exatamente entre os números 2 e 3, na contagem de Paul), comentário muito a propósito do caráter de despedida dessa canção; ou a contagem dos compassos na ponte instrumental de “A day in the life”, culminando com um despertador que comenta o verso “Woke up, fell out of bed”. Esse tipo de experimentação no estúdio, pelo qual *Sgt. Pepper’s* e os trabalhos subseqüentes dos Beatles são conhecidos, inaugura uma concepção do disco enquanto enigma, enquanto fenômeno não reproduzível ao vivo. Longe iam-se os tempos em que o artista e a orquestra sentavam diante de um microfone e o que o ouvinte tinha em casa era exatamente o registro daquele momento. Técnicas como a mixagem, em que os instrumentos podem ser gravados separadamente, tornaram-se um padrão, e para que se desnude o minucioso trabalho de feitura de um disco, é necessário recorrer aos registros de ensaios e mixagens, tal como o crítico genético de literatura recorre aos manuscritos⁵⁸.

Um dos procedimentos técnicos inovadores mais recorrentes, no caso dos Beatles, consistia em gravar trechos de canções de trás para a frente. Ao final de *Sgt. Pepper’s*, já no sulco central do LP, há ruídos desconexos que, se girados ao contrário, convertem-se na frase “We’ll fuck you like supermen” – registro que seria naturalmente censurado se aparecesse na ordem normal. Outros exemplos

de gravações invertidas, na obra dos Beatles, são o primeiro verso da canção “Rain”, que é gravado ao contrário no final da faixa, e “Revolution 9”, onde a voz que diz “Number 9”, se rodada ao contrário, dirá “Turn me on, dead man”.

Esse processo demonstra a até então inédita exploração das potencialidades do suporte de gravação, fato para o qual ninguém, até os Beatles, havia atentado. Os registros ao contrário estão intimamente associados ao suporte em vinil, uma vez que não se podem reproduzir, ao contrário, fitas cassete ou CDs, pelo menos não em aparelhos domésticos.

Em *Panis et circensis*, tem-se uma mostra de como a lição de engenharia de som dos Beatles foi bem assimilada pelos tropicalistas: na canção homônima, grava-se o ruído do disco parando no prato do toca-discos, como se houvesse faltado energia.

Outro interessante recurso utilizado pelos Beatles era o de alterar a velocidade normal de gravação. Assim, em “When I’m sixty-four”, Paul queria que sua voz soasse bem juvenil, como soava quando compusera a canção – aos dezesseis anos. Reproduziu-se a gravação em rotação acelerada e o resultado é que temos mesmo a impressão de um adolescente imaginando o dia em que teria sessenta e quatro anos.

A mais notável dessas montagens, entretanto, foi a mixagem da versão definitiva de “Strawberry fields forever”, canção que, apesar de não estar em *Pepper’s*, foi originalmente gravada para aquele disco. A gravação definitiva daquela composição de Lennon foi produzida a partir de dois *takes* que tinham, entre si, meio tom de diferença. George Martin desacelerou uma versão e acelerou a outra, de modo que não mais houvesse essa variação de tom. A

emenda é quase imperceptível (ela se encontra exatamente no primeiro minuto da canção), menos para o próprio Martin – claro! – que afirma ouvi-la nitidamente a cada audição de “Strawberry fields forever”.

Todos esses registros permitem que o ouvinte trespasse a máscara do produto acabado e o flagre em seu processo de feitura, tal como fez Fellini ao final de “E la nave va”, em que a câmera se afasta e nos revela que o balanço do navio é, na verdade, efeito de um palco sobre molas, e que não devemos crer em tudo aquilo que vemos ou ouvimos. Tudo é um jogo de máscaras.

Além dos ruídos e citações, técnicas de gravação e montagens, que se mascaram sob a égide de um produto acabado, outro notável aspecto de dissimulação reside nos arranjos. Por trás de sua elaborada máscara deparamo-nos, muitas vezes, com uma notável simplicidade composicional.

A melodia de “Panis et circensis”, por exemplo, combina poucas notas numa seqüência repetitiva. A melodia da primeira e da segunda estrofes é construída em torno de apenas seis notas (A, C#, E, B, F#, D) que, re combinadas, dão a impressão de a melodia ser mais elaborada do que realmente é. Auxiliam nessa camuflagem um arranjo rico de elementos, que incluem várias vozes, percussão, órgão, baixo, bateria, trompete (à la “Penny Lane”, diga-se de passagem), flauta e efeitos como o do disco que pára de girar e as vozes e ruídos das pessoas retratadas na canção⁵⁹.

tar sol
 mi sol
 can de
 nha tei
 quis i da
 can lu os nos
 Eu ção mi-na pa

A C# E B F# D B A C# B A A C# E B A C# B A C#

Eu quis can-tar minha canção i – lumi – na – da de sol, soltei os panos [...]

A terceira estrofe, que apresenta a mesma métrica de suas antecessoras, se lida como poema, ganha identidade própria enquanto melodia. Esta, que soa “totalmente diferente” daquela das estrofes iniciais, difere apenas por uma nota (G), e também é notável o fato de que há um intervalo inteiro de oitava (A – A), o que sugere, semioticamente, certa instabilidade:

de tas
 so sa
 lhas nho plan
 no bem
 fo jar as
 dei do
 Man plan-tar dim so-lar

A B A A D F# A G F# E D A B A A D F# A G F#
 Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As plantas sabem [...]

De modo análogo, há arranjos dos Beatles que, por sua complexidade, encobrem a simplicidade da linha melódica principal. A aparentemente elaborada “Lucy in the sky with diamonds” tem uma introdução instrumental construída a partir de sete notas (E, A G, Gb, F, D, Db), que se repetem e combinam variadamente. Sobre essa base, executada ao teclado, sobrepõe-se uma linha melódica vocal de simplicidade notável:

_____ mar- _____

 _____ ma-
 Pic-ture your-self__ boat__ ri-__ tan-__ trees and__ lade__

 _____ in__ on__ ver__ ge-__

 _____ a__ a__ with__ rine__ skies__

C# C# C# C# B A C# B A C# B A C# B A C# C# E D C# A
 “Picture yourself in a boat on a ri – ver / with tan – ge – rine trees and marmalade skies.”

Essa linha melódica, cujos volteios sugerem maior elaboração que as singelas cinco notas que a compõem (C#, B, A, E, D), simplifica-se ainda mais na segunda estrofe:

Cellophane flowers of yellow and green towering over your he- _____

 _____ ad _____

D D D D D D D D D D D D D D D D A#
 “Cellophane flowers of yellow and green / towering over your head.”

Look for the girl with the sun in her eyes _____

 _____ and _____
 _____ she's _____

 _____ gone _____

D D D D D D D D D D D C B A
 “Look for the girl with the sun in her eyes and she’s gone.”

Esse despojamento melódico, no entanto, mascara-se sob o rebuscado véu do arranjo. Observemos toda a sua riqueza mais de perto.

A introdução de “Lucy in the sky with diamonds” é feita ao órgão, sugerindo uma aura etérea que será confirmada por uma letra de imagens surrealistas. A voz de Lennon entra acompanhada do baixo, que até aqui apenas pontua a melodia. No terceiro verso, somam-se ao arranjo o chimbau da bateria, que marca o ritmo, e o *tamboura*, um instrumento indiano que produz uma espécie de zumbido e que auxilia na atmosfera de sonho que caracteriza a canção⁶⁰.

Dois versos adiante, na entrada da segunda estrofe, ocorre uma nova mudança no arranjo: o *tamboura* cede lugar ao *slide guitar*, que dobra a linha melódica da voz; o baixo, que apenas pontuava a melodia, agora é executado em escalas, continuamente; e a bateria também se torna mais constante. A reduzida presença de instrumentos na introdução gradualmente se adensa, e atinge um ápice no refrão.

Após uma pausa em que se ouvem os ton-tons da bateria serem percutidos três vezes, a riqueza do arranjo vem com força total, sublinhada por uma voz em

registro agudo que canta sozinha os dois primeiros versos, mas que é dobrada por uma segunda voz no terceiro verso do refrão. A partir daqui, o arranjo mais ou menos se repete, à exceção dos refrões seguintes, que já se iniciam a duas vozes.

Poderíamos exemplificar a riqueza dos arranjos com quaisquer outras canções de *Sgt. Pepper's* e *Panis et circensis*, afinal, essa profusão constitui uma das marcas diferenciais dos discos tela. Certamente, o leitor/ouvinte que se debruçar com atenção sobre as demais gravações será surpreendido pela quantidade de informações latentes, que passariam despercebidas em audições não muito cuidadas. Não obstante, acreditamos que nossa análise de "Lucy in the sky with diamonds" já tenha sido suficiente para demonstrá-lo. Passemos, pois, ao próximo motivo carnavalesco.

3. A ambivalência, a percepção dual do mundo, a quebra do discurso oficial

A meta do processo de carnavalização é a instauração de uma nova ordem. Ela se inicia a partir da destruição da ordem anterior, do questionamento do dogma, o que determina um ciclo. A nova ordem abrange todas as manifestações que eram negadas na sua predecessora: permite-se colocar lado a lado elementos outrora submetidos a uma relação hierárquica, ridiculariza-se o sagrado e venera-se o profano. Os mecanismos utilizados nesse processo incluem desde o insulto ao travestimento, passando pelo deboche.

Esse espírito de subversão carnavalesca, que impulsionou os acontecimentos políticos, sociais e culturais nos anos 60, rege também o processo de feitura dos LPs *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *Tropicalia ou panis et circensis*.

Uma das maneiras pelas quais os Beatles rompem com o discurso oficial e instauram uma nova ordem – ou, pelo menos, relativizam o discurso dogmático – é através dos *backing vocals*. A técnica de *call & response*, que os Beatles utilizam em canções como “With a little help from my friends” e “Help!”, é marcante nos *spirituals* negros e consiste em um cantor provocar o coro, que lhe responde, num constante jogo de vai-e-vem. Essa técnica, que remonta, na verdade, à Grécia Antiga, encontra ecos, hoje em dia, na missa, em que os fiéis respondem às imprecações do celebrante.

A diferença primordial entre o discurso dos rituais religiosos e aquele que se verifica numa canção como “Getting better” é que naquele os vocais corroboram o discurso do pregador, isto é, há uma só verdade, que é confirmada; neste, os *backing vocals* contrapõem-se ao discurso “oficial” do cantor principal.

“Getting better” trabalha com a tensão presente/passado: um “eu” lírico regenerado (ou que se crê como tal) canta um presente/futuro radiante, em que tudo “está melhorando”, contra um passado de amarguras e fatos que lhe provocam remorso.

Assim, em oposição a “It’s getting better all the time / Better, better, better”, temos “I used to get mad at my school”, “Me used to be angry young man” ou ainda “I used to be cruel to my woman”; o “eu” lírico se regenera, contudo,

afirmando: “Man I was mean but I’m changing my scene / And I’m doing the best that I can”.

O “eu” lírico nos transforma em cúmplices, fato indicado pelo seu tom confessional em versos como “I’ve got to *admit* it’s getting better” e “*Man I was mean but I’m changing my scene / And I’m doing the best that I can*”. Os temas abordados, de foro íntimo, são também indicativos dessa cumplicidade.

No entanto, seu discurso é contradito pelos *backing vocals*, que podem ser interpretados como o *alter ego* do “eu” lírico. Instaura-se no ouvinte, desde o primeiro verso, uma leitura dual, ambivalente, que ora concorda com o “eu” lírico, ora com os *backing vocals* – ou, ainda, que relativiza as verdades.

Deste modo, aquele “eu” lírico atormentado pelos professores, colocado em posição de vítima, é denunciado pelas segundas vozes: “I used to get mad at my school (but I can’t complain) / The teachers who taught me weren’t cool (though I can’t complain)”.

Encontramos outro exemplo dessa dualidade na segunda estrofe, quando o brado exultante do “eu” lírico (“It’s getting better all the time”) é colocado em xeque por uma segunda voz que comenta, maliciosamente: “It couldn’t get much worse”. Esses “contrapontos paródicos” assemelham-se à função dessacralizadora das festas profanas medievais.

“Fixing a hole” tematiza um “eu” lírico enclausurado, com laivos de esquizofrenia, que crê apenas em suas verdades. Desdenha, por conseguinte, os elementos do mundo exterior, divergentes de sua visão de mundo: “See the people standing *there* who *disagree* and *never win*”, “*Silly people*”. O elemento carnavalesco reside na possibilidade de negação de uma só verdade, “oficial”,

vislumbrada pelo próprio “eu” lírico: “And it really doesn’t matter *if I’m wrong*, I’m right”.

Em “A day in the life”, o efeito dual se amplia, pois há duas vozes distintas (cantadas por Lennon e McCartney). Os dois “eus” líricos são bem diferentes; aquele cantado por Lennon descreve eventos na condição de mero espectador, não tomando parte nos acontecimentos. Esse distanciamento é garantido por ele ter acesso aos fatos por meio de veículos de comunicação de massa, em especial o jornal e o cinema: “I read the news today oh boy / About a lucky man who made the grade”; “I saw a film today oh boy / The English Army had just won the war”; “I read the news today oh boy / Four thousand holes in Blackburn, Lancashire”.

As notícias são comunicadas num tom de voz dolente, entre resignado e irônico, como se tudo aquilo não lhe dissesse respeito. O efeito de distanciamento é potencializado pelo pronunciado eco utilizado na gravação da voz de Lennon.

O outro “eu” lírico, em contrapartida, é a imagem da praticidade. O contraste é acentuado pelo arranjo; as duas primeiras e a última estrofes da canção, interpretadas por Lennon, têm um andamento lento; o *intermezzo*, em que entra McCartney, apresenta andamento acelerado, e inicia-se com um piano que pode ser lido como o batimento cardíaco da personagem de McCartney, que acorda sobressaltada, por estar atrasada: “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”.

Esse *intermezzo* permite adivinhar que se trata do mesmo “eu” lírico, que estava sonhando nas estrofes interpretadas por Lennon. Este “eu” lírico, dissociado dos eventos que o cercam, não guarda qualquer parentesco com

aquele cantado por McCartney, ocupado em se preparar para ir ao trabalho: “Found my coat and grabbed my hat / Made the bus in seconds flat”.

A ponte orquestral que une as duas partes, um gigantesco *crescendo*, corrobora a leitura de um “eu” lírico em estado letárgico que gradualmente vai sendo arrebatado de seu sonho para o mundo da realidade, através do despertador que se ouve logo após essa passagem instrumental⁶¹.

A última estrofe é novamente cantada por Lennon; para isso, é necessário que o “eu” lírico de McCartney volte ao estado de torpor em que se encontrava. A solução para esse impasse permite entrever uma sugestão à *marijuana*. Eis o que afirma aquele “eu” lírico de espírito prático, no arremate do *intermezzo*: “Found my way upstairs and had a *smoke* / And somebody spoke and I went into a dream”. A menção a “dream” é a senha para que este “eu” lírico se cale e dê lugar àquele de Lennon, que de fato é ouvido a seguir.

O embate dessas duas vozes antagônicas, que na verdade dizem respeito a uma só personagem, remete-nos para a dualidade do ser humano, encerrando, portanto, uma noção carnavalesca.

Nem sempre é necessário ouvirmos duas vozes distintas – como as de Lennon e McCartney em “A day in the life” – para que estejamos diante de dois discursos contraditórios, e que por isso carregam uma carga ambivalente. Em algumas canções, o discurso do “eu” lírico, que se dirige a “você”, permite adivinhar a posição ideológica dessa segunda pessoa, mesmo que ela não se pronuncie. A ausência dessa segunda voz se torna uma presença, por intermédio do discurso do “eu” lírico. E mesmo o arranjo pode ser lido como uma (ou várias) voz(es), que corroboram ou negam o discurso principal.

* * *

“Baby” tematiza, através de metonímias, a sociedade de consumo, urbana, ágil. O andamento brando do arranjo, em contrapartida, sugere bucolismo. Os dois elementos excludentes – paisagem urbana e rural – dialogam pacificamente, numa demonstração de que a nova estética tropicalista, calcada na mescla irrestrita de códigos, era, de fato, possível.

O eu lírico de “Baby”, interpretado por Gal Costa, é fruto de uma sociedade de consumo, massificada, nula de individualidade. *Slogans* como “Eu sei que é assim”, sintetizam o pensamento alienado de boa parcela da população. Simplesmente “é assim”, tanto quanto, em comerciais veiculados pela televisão brasileira na década de 90, “Coca-cola é isso aí” (isso aí o quê?), ou a “Rede Globo e você [têm] tudo a ver” (tudo o quê?).

Todavia, a fim de não se sentir marginalizado na sociedade de consumo da qual faz parte, o indivíduo tem de se submeter às suas regras. O ouvinte se coloca como interlocutor do “eu” lírico – que canta em segunda pessoa – e recebe as instruções repetitivas e imperiosas: “Você precisa”. A posição que o “eu” lírico assume, de doutrinador, é oposta àquela do receptor, de doutrinado. A ambivalência da letra deve ser percebida no discurso de um “eu” lírico que “sabe de tudo”, enquanto seu interlocutor ainda “precisa saber”.

Essa frase, por sua vez, vem recheada com vários objetos inusitados: saber da piscina, da margarina, da carolina, da gasolina. Desfilam signos próprios de uma sociedade de consumo, da qual curiosamente faz parte um nome próprio

que, grafado com letra minúscula, reduz-se também a produto. A referência a Carolina nos remete à canção homônima de Chico Buarque o qual, lido em contraste com o Roberto (Carlos) da estrofe seguinte, permite-nos novamente detectar o projeto de mescla estética dos tropicalistas: um projeto que rechaça uma MPB que se engalfinha com a Jovem Guarda em discussões inócuas como a do violão *versus* guitarra, e que desfaz esse antagonismo, ao colocar Chico Buarque e Roberto Carlos numa mesma canção, e ao dar voz a um “eu” lírico que fala de um e de outro com iguais naturalidade e reverência.

Outros signos da sociedade de consumo se vão acumulando. Em posição de vantagem com relação ao seu interlocutor, o “eu” lírico declara: “Você precisa aprender o que eu sei”, para em seguida render-se, admitindo que numa sociedade tão “acumulativa”, que demanda do indivíduo o consumo de tudo que lhe é oferecido, há coisas que esse “eu” lírico ainda não experimentou: “E o que eu não sei mais, e o que eu não sei mais”. A confissão de não saber de alguns assuntos se fará insistente daí por diante: “Não sei, comigo vai tudo azul” [...] “Não sei, leia na minha camisa”. O “eu” lírico deixa entrever ao ouvinte (e ao interlocutor) que carrega algumas dúvidas, motivadas talvez por um resquício de individualidade que lhe restou após o bombardeio propagandístico da sociedade de consumo. Ademais, essas dúvidas relativizam o discurso oficial de um “eu” lírico que sabia de tudo.

O surgimento de uma outra voz (a de Caetano Veloso) no final da canção lança nova luz interpretativa: o interlocutor do “eu” lírico, que a princípio pensávamos ser qualquer um de nós, ouvintes (fato indicado pelo discurso em segunda pessoa), passa a ser aquela voz que lhe responde: “Oh, please stay by

me, Diana”. Afinal, toda a letra de “Baby” é uma declaração de amor, sendo os mecanismos de persuasão retirados de uma paisagem consumista. O “eu” lírico tenta, ao longo de toda a canção, persuadir seu interlocutor, que afinal ascede.

Não percamos de vista, todavia, o dado mais relevante desse processo: os dois, inseridos numa paisagem latino-americana (“Vivemos na melhor cidade da América do Sul”) e, mais particularmente, brasileira (Chico Buarque, Roberto Carlos), trocam juras de amor na língua do invasor cultural (“Você *precisa* aprender inglês”). “Baby” denuncia o Brasil que “precisa falar inglês” e que trata de seus sentimentos mais íntimos num idioma que lhe é estranho.

Do mesmo modo como em “As três caravelas” exalta-se Cristóvão Colombo, mas com a intenção de denunciar a invasão que sofremos, em “Baby” um “eu” lírico alienado faz uma apologia à sociedade de consumo com o fim de causar no receptor, através da relativização das verdades, o questionamento do discurso oficial e, conseqüentemente, a subversão da ordem, o carnaval.

O embate entre dois discursos ocorre também em “Mamãe coragem”. O elemento ausente se faz presente logo no título, e é a razão de ser da canção. “Mamãe coragem” é a história de uma menina que sai de casa (quem sabe aquela de “She’s leaving home”) e que abandona a mãe, motivada pelo sonho de uma vida melhor na cidade grande – tema que está intimamente relacionado com a experiência de milhões de brasileiros.

O título da canção é exemplar da ambivalência: pode-se ler o termo “coragem” como um epíteto conferido à mãe (“Mamãe Coragem”), à guisa de sobrenome ou título; ou como o oposto disto, ou seja, um apelo lançado pela filha a uma mãe desencorajada (“Mamãe, coragem!”).

A primeira coisa que se ouve é uma sirene, insistente, tal qual a campainha intermitente de um telefone que chama. Lembramo-nos de “Parque industrial”, e situamo-nos numa sociedade industrializada. A voz da filha começa a sua preleção em tom de conselho: “Mamãe, mamãe, não chore”. Ela tenta convencer a mãe acerca dos motivos que a levaram a sair de casa, tentando uma saída conciliatória, ainda que se mantendo firme em sua posição: “Eu nunca mais vou voltar por aí”. Neste verso, ao mesmo tempo que a filha renega sua origem, estabelece seu lugar de enunciação (subentendido: aqui), em oposição àquele onde a mãe se encontra (aí).

Na primeira estrofe, a mãe está inconsolável. Dos oito versos, quatro são “Mamãe, mamãe, não chore”, e irão escasseando ao longo da canção, indicando a resignação da mãe. Na segunda estrofe, ouve-se um ritmo de baião, que localiza a mãe: ela e, por conseguinte, a filha, são nordestinas, e com esse dado compreendemos estarmos falando de um dos maiores problemas brasileiros, as migrações internas.

À medida em que ouvimos o baião, a filha sugere à mãe que trate de seus afazeres (“Leve uns panos pra lavar, leia um romance”), atividades típicas de uma vida pacata, sem maiores emoções, ou seja, exatamente a vida que a filha levaria caso tivesse permanecido no lar materno. Ela abandona essa vida do mesmo modo que a protagonista de “She’s leaving home”, e pela mesma razão: em busca de aventura. Curiosamente, nenhuma das duas é nomeada, o que generaliza o episódio: pode-se tratar (e trata-se, de fato) da história de milhões de garotas iguais a elas.

Na estrofe que se segue, Caetano e Torquato, compositores da canção, lançam mão da tradição e a reinventam. Subvertem a frase de Coelho Neto, “Ser mãe é desdobrar o coração fibra por fibra”, ao cantarem “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração dos filhos”. Após esse dito, de sabor irônico, a filha, à beira do pranto (é o que indica a interpretação, em registro agudo), desfaz qualquer esperança de conciliação: “Seja feliz, seja feliz”.

A reação da mãe é clara, apesar de não a podermos ouvir. Ela volta a chorar, o que leva a filha a repetir: “Mamãe, mamãe, não chore”. E seu discurso se vai tornando mais incisivo, numa gradação, acompanhada de uma gradação melódica, uma vez que sua voz vai ficando mais e mais aguda. A filha tem de firmar sua personalidade (“Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz [...]”), dissuadindo a mãe de perpetuar esse cordão umbilical e comunicando-lhe o seu rompimento (“Mamãe, seja feliz”, “Não chore nunca mais, não adianta”). Ao mesmo tempo, tenta transmitir à mãe a sua coragem, de mulher que “tem um jeito de quem não se espanta”. Entrevemos aqui a máscara – pois a coragem da filha é apenas uma carapaça, uma vez que ela tem somente “um jeito” de quem não se espanta. Nessa estrofe, em que a filha tem de se mostrar inabalável em suas convicções, a interpretação e o arranjo confirmam seu discurso, por meio das sílabas bem pronunciadas e sublinhadas por metais: “Não chore nunca mais, não adianta / Eu tenho um beijo preso na garganta / Eu tenho um jeito de quem não se espanta”.

Essa decisão tem de ser provada novamente quando a mãe lhe indaga sobre como tem passado. Por isso, as frases são novamente bem pronunciadas nos versos “Eu por aqui vou indo muito bem / De vez em quando brinco o carnaval”. Ao recomendar à mãe a leitura de **Alzira, a morta-virgem**, a filha

emancipada tenta quebrar os tabus da mãe, recomendando-lhe um livro cujo título insinua a inutilidade de se preservar, uma vez que a vida é efêmera.

A passagem, cujo espírito poderia ser resumido no dito latino *Carpe diem*, guarda um subdiscurso de fundo carnavalesco: enquanto a mãe ecoa o discurso da Igreja (mais especificamente a “pureza” atribuída a Maria), a filha lhe responde com uma profana apologia aos prazeres carnais – e que é reforçada no verso “De vez em quando *brinco o carnaval*”.

Os signos que representam a sua escolha – a cidade grande, a vida urbana, etc. – são referidos com otimismo e grandiloquência. Não por acaso o outro livro que ela recomenda à mãe intitula-se **O grande industriai**, e a cidade que ela “plantou” para si – “selva de pedra” – não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim.

Tal qual num telefonema, ouvimos só a voz da filha que se comunica com a mãe, mas podemos adivinhar as réplicas desta. A canção finda abruptamente, como se mãe e filha estivessem falando ao telefone e, após algumas interferências na transmissão (indicadas pelo som dos chocalhos, ao final) a ligação tivesse caído.

Citemos mais um exemplo de ambivalência, desta vez do discurso romântico, veiculado na letra de “Lovely Rita” e de um realismo com pitadas de malícia, que deve ser percebido nas entrelinhas.

“Lovely Rita” promove um deslocamento da musa de tradição romântica do Século XIX para o espaço urbano do Século XX. Nessa canção, um “eu” lírico apaixonado passa de uma atitude de contemplação à interpelação e, a partir daí, à ação.

Rita é uma garota suburbana, uma figura do povo (curiosamente todas as personagens das canções são “figuras do povo”, ilustres desconhecidas, contrapondo-se à galeria de celebridades que encontramos na capa de *Sgt. Pepper's*). A tensão reside na condição chã de Rita, contrária àquela das musas do Romantismo: ela trabalha, e se insere numa paisagem metropolitana do Século XX.

Rita é retratada com realismo: parece mais velha do que é, e chega até a ostentar certa carga de masculinidade, por causa de sua indumentária: “In a cap she looked much older / And a bag across her shoulder / Made her look a little like a military man”.

Esses dados começam a nos indicar que o discurso do “eu” lírico é ambíguo, pois, se por um lado o ouvimos apaixonado, por outro, o realismo de suas descrições nos faz entender que sua paixão é motivada por um gosto muito pessoal. Rita é a *sua* musa, mas não uma musa como aquelas idealizadas no Romantismo.

Nas três primeiras estrofes, o “eu” lírico contempla o objeto amado. Em franca atitude platônica, equipara Rita às musas idealizadas do Romantismo, ao declarar: “Nothing can come between us”. O próprio nível formal de sua linguagem, em versos como “When I caught a glimpse of Rita”, indica esse distanciamento. Na terceira estrofe, temos uma pista de que a história está sendo contada com algum distanciamento temporal, e não no presente, como a primeira estrofe faria supor. Essa indicação se confirma pelo comentário “[...] she looked much older”, que só poderia ser feito se o “eu” lírico conhecesse a idade de Rita, o que permitiria a comparação de sua idade real com aquela que ela aparenta (ou

seja, há um subdiscurso: “She looked much older *than she actually was*”). O conhecimento da idade de Rita, pelo “eu” lírico, anuncia o encontro entre ambos.

E, de fato, na quarta estrofe, vem a interpelação, feita de modo muito galante, à moda dos heróis românticos: “May I inquire you discreetly / When are you free to take some tea with me?”. Como em todo primeiro convite amoroso, o discurso passa ao largo das verdadeiras intenções/motivações de quem o formulou: afinal, não é para tomar chá que o “eu” lírico esperou tanto tempo (três estrofes)⁶².

A expectativa do ouvinte acerca de Rita ter ou não aceito é potencializada na medida em que, logo após essa estrofe, não temos aquela que lhe daria seguimento, mas um solo de piano. Finalmente, quando retomamos o fio da história, encontramos esse mesmo “eu” lírico, só que agora com uma diferença fundamental: ele nos fala em terceira pessoa, tornando-nos (mais uma vez) cúmplices de seu discurso e nos revelando os meandros de seu encontro com Rita.

Aquele discurso galanteador em segunda pessoa da primeira parte da canção desaparece e agora uma outra voz, maliciosa, nos confessa: “Took her home and tried to *win* her”. Ora, o uso do verbo “win” permite-nos ler intenções bem menos cavalheirescas. Mais ainda quando, no terceiro verso, ele usa o discurso indireto e agora, com distanciamento, confia-nos: “Told her I would really like to see her again”. Dizer que “gostaria muito de rever determinada pessoa”, após um primeiro encontro, é um clichê; e dito em discurso indireto, dá-nos a impressão de que o “eu” lírico realmente nos quer dizer: isto eu disse a ela, e ela acreditou; mas foi mero artifício para “win her”. Desdobra-se assim um

discurso ambivalente, em que vozes antagônicas caminham lado a lado, permitindo múltipla interpretação.

O convite para o chá realmente se confirma como simples pretexto na medida em que o casal sai para jantar e, na volta, ele não só a deixa em casa como entra e chega a sentar no sofá – e só não consumam suas intenções libidinosas por causa da presença das irmãs de Rita. Curioso notar que, ao final do jantar, é Rita quem paga a conta. Além de quebrar a expectativa do ouvinte (o costume de o homem arcar com as despesas é derrubado), esse fato nos revela uma Rita emancipada, e aí toda a leitura que fizemos até aqui se inverte: ela deixa de ser vista como vítima indefesa, pois também desempenha papel ativo no desenrolar da trama.

E, de fato, veremos mais adiante que o ato sexual se consuma, ainda que seja indicado de forma velada (não nos esqueçamos de que estamos em 1967, época em que a revolução sexual apenas começava): no final da canção, ouvem-se sussurros, que se vão adensando em volume e intensidade. Após um vertiginoso *crescendo* de vozes, um piano desfecha a canção abruptamente, desta vez em escala descendente. Semioticamente, podem-se ler os sussurros e vozes como os parceiros durante o ato sexual, culminando com o orgasmo (vozes em *crescendo*) e o conseqüente desfalecimento dos corpos (piano em escala descendente). Confirma-se, assim, a leitura erótica de versos como “Nearly made it”.

Vale mencionar que, pouco antes desse desfecho, ouve-se uma voz masculina (do “eu” lírico, provavelmente), dizer “I’m leaving”, como se estivesse deixando o quarto, após o ato sexual; o corte abrupto que ouvimos pode então ser

relacionado a uma porta que bate. A atitude do “eu” lírico instaura uma dupla leitura: a de ele ser um oportunista que se aproveita da ingenuidade de Rita; e a de ele não o ser, simplesmente porque Rita não é a musa romântica do Século XIX, mas uma garota trabalhadora do Século XX, emancipada, e que, assim como o “eu” lírico, opta por ter relações amorosas casuais. Desmonta-se, deste modo, a expectativa de um ouvinte que pensava tratar-se de uma história de amor nos moldes românticos.

Há ainda a possibilidade de uma leitura *gay* da canção, pois, sobre a voz que ouvimos ao final, dizendo, “I’m leaving”, podemos seguramente dizer que é masculina, mas não forçosamente que seja a do “eu” lírico. Pode-se tratar de “Rita”, que na verdade é um homem, suspeita reforçada pelo fato de ela “look a little like a military man”. Estaríamos então utilizando um molde tradicional (do Romantismo) e subvertendo-lhe o sentido, não só porque a época já é outra, mas porque o objeto de contemplação, Rita, está inserida numa sociedade industrial, trabalha, não se coloca em posição passiva (pois paga o jantar) e é liberal em relação a costumes (pois leva o companheiro para casa num primeiro encontro).

As intenções das personagens também fogem ao modelo proposto pelo Romantismo, pois passamos de amor platônico a puro desejo carnal (que, uma vez resolvido, deixa de justificar o encontro: “I’m leaving”). Finalmente, preenche-se o molde tradicional com um recheio inesperado: a relação amorosa entre dois homens.

Desta maneira, pode-se inferir que o campo dos costumes é um dos possíveis panos de fundo tanto de um como do outro LP, isto é, propõe-se o

aniquilamento dos costumes já arraigados em favor de uma nova ordem comportamental, política, estética.

*

*

*

Além do questionamento da ordem oficial por meio de discursos paralelos e antagônicos, como os que acabamos de estudar, detectamos no motivo carnavalesco da loucura uma outra maneira de relativizar as verdades: o louco e a sua percepção de mundo se enquadram perfeitamente com o espírito carnavalesco da instauração de uma nova visão, de uma nova ordem.

A loucura não se manifesta somente na figura do louco. “Louco” é aquele que tem um ponto de vista diferente daquele aceito socialmente, é aquele que se libera “da falsa ‘verdade deste mundo’ e [passa a] contemplá-lo com um olhar ‘liberto’ dessa verdade”⁶³. Sob esta acepção, a loucura é uma questão de ponto de vista, e passa pela noção de normalidade que, como se sabe, é bastante relativa. Os pais da geração *hippie*, seguidores de padrões comportamentais rígidos, certamente consideraram “loucura” o fato de seus filhos defenderem o amor livre e o uso de alucinógenos.

Em vários momentos de *Sgt. Pepper’s* e de *Panis et circensis*, “eus” líricos se libertam da verdade oficial e instauram uma percepção de mundo alterada, afastada daquela que se considera a “normal”. Há insinuações de que os olhares “livres” de algumas dessas canções são motivados pelo efeito de substâncias alucinógenas.

No refrão de “With a little help from my friends”, por exemplo, o “eu” lírico afirma: “I get by with a little help from my friends / I get *high* with a little help from

my friends / Mm, gonna *try* with a little help from my friends”. Além da óbvia menção ao estado de mente alterado em “I get *high*”, não nos esqueçamos de que um dos sentidos de “try” é experimentar.

O verso “I’d love to turn you on”, em “A day in the life”, também constitui clara referência ao consumo de alucinógenos. Essa interpretação pode ser confirmada pelo turbilhão orquestral que se segue, uma metáfora para a *trip*. A menção a “Four thousand *holes* in Blackburn, Lancashire”, nessa mesma canção, foi interpretada como apologia à heroína. “A day in the life” teve sua execução vetada nas rádios britânicas na época do lançamento de *Sgt. Pepper’s*, em decorrência dessas virtuais alusões às drogas.

Entretanto, o caso mais célebre de referência a substâncias alucinógenas, em se tratando dos Beatles, continua sendo “Lucy in the sky with diamonds”. Quando *Sgt. Pepper’s* foi lançado, logo surgiram ouvintes que, sugestionados pelo teor psicodélico da letra e pelas iniciais das palavras “Lucy”, “sky” e “diamonds”, afirmaram que ela teria sido composta durante uma “viagem” de ácido lisérgico, ou LSD⁶⁴.

De fato, as imagens da letra, aliadas ao arranjo, permitem essa leitura. A introdução ao órgão é delicada, etérea. Os espectadores que estavam assistindo à performance de Billy Shears, na canção anterior, são transportados para um barco que vaga num rio, a partir do convite do “eu” lírico: “Picture yourself in a boat on a river”, iniciando uma “viagem” que continuará nas outras estrofes: “Picture yourself on a train in a station” [...] “Newspaper taxis appear on the shore / Waiting to take you away / Climb in the back with your head in the clouds / And you’re gone”.

O que parecia uma ocorrência natural acaba causando estranhamento a partir do segundo verso, pois os elementos combinados quebram a nossa expectativa. Na verdade, esta canção trabalha com dois princípios que se podem filiar ao Kitsch⁶⁵, e que são excludentes: as associações óbvias e o princípio de inadequação. Isto gera uma tensão no ouvinte, que se debate entre o conforto óbvio de “boat on a river”, “tangerine trees” e “train in a station” e o estranhamento causado por “marmalade skies”, “plasticine porters” ou “girl with kaleidoscope eyes”.

Ao contrário do antipasseio de “Enquanto seu lobo não vem”, aquele de “Lucy in the sky with diamonds” reserva um toque de novidade pela paisagem inusitada e pela natureza *sui generis* da cicerone: Lucy, a menina com “olhos caleidoscópicos”. Evanescente, ela nos encanta com as imagens que nos apresenta, e logo nos conquista.

“Lucy in the sky with diamonds” é, à sua maneira, um jogo de sedução, uma declaração de amor nos moldes românticos, com o diferencial de que é a musa quem faz os galanteios. A musa (Lucy) é inatingível (in the sky) e pura (with diamonds). As oposições entre céu e terra, que se multiplicam ao longo da canção, dizem respeito às posições que ocupam Lucy e o ouvinte. Somos fincados no chão, em nossa condição telúrica. Temos acesso somente aos pés de tangerina, de sabor azedo. Ao alcance da musa, os céus de marmelada.

O poder de sedução de Lucy se confirma na medida em que o seu encontro com o ouvinte não se consuma. Ao longo da canção, é-nos dado conhecê-la – mas não tocá-la. Aquela que era uma estranha na primeira estrofe (“A girl with kaleidoscope eyes”) já nos conquistou na última (“*The* girl with kaleidoscope

eyes”). Mas nem por isso renuncia ao seu posto privilegiado (in the sky with diamonds) e aqueles que já se enfeitiçaram com Lucy contentam-se em exaltá-la: “Lucy in the sky with diamonds / Lucy in the sky with diamonds / Lucy in the sky with diamonds / Ah...”.

Em “Fixing a hole”, as sugestões às drogas iniciam-se no título. Segundo o **Oxford advanced learner’s encyclopedic dictionary**, “fix”, além da usual conotação de “consertar, remendar”, etc., é usado, na gíria, como “inject oneself with (a narcotic drug)”. O outro termo, “hole”, é facilmente apreensível: trata-se da perfuração causada pela picada da agulha em quem faz uso de drogas injetáveis.

“Hole”, “buraco”, numa tradução literal, também é gíria, ainda de acordo com o **Oxford advanced learner’s encyclopedic dictionary**, para “awkward or difficult situation”. Esse “eu” lírico tenta se libertar de uma situação difícil isolando-se nas drogas, que criam para si um mundo próprio. Ou, sob outro viés, ele está tentando consertar (“fixing”) ou livrar-se de uma situação dificultosa (“hole”).

Sob esta óptica, os termos e frases ganham novo sentido: “wandering”, “I’m painting the room in a colourful way”, etc. Explica-se, também, o isolamento do “eu” lírico: ele se encontra num estado de consciência alterado, que o impede de interagir com outras pessoas. O “room” passa a ser sua mente, e tudo mais se rege não pela visão “normal” socialmente aceita, mas pela sua percepção.

A loucura também constitui uma possível chave de leitura para “Panis et circensis”, pelo fato de sua letra ser difusa, cifrada, *nonsense*. As frases e estrofes parecem não se relacionar, fragmentando-se em enunciados que sozinhos nos dizem muito pouco e, lidos em conjunto, quase nada, soando como um discurso

do absurdo. Um “eu” lírico voluntarioso “quer” fazer e “manda” fazer, dominando a ação.

Na primeira estrofe, evocam-se alguns signos que podem ser relacionados ao Brasil e à sua condição tropical. Afinal, “iluminada de sol” é a situação geográfica dos trópicos; e o verso “Soltei os panos sobre os mastros” remete-nos às caravelas que aportaram na América. Essas referências ao nosso passado histórico, que já foram vistas em “Miserere nobis” (“Já não somos como na chegada”) e que se confirmam em “As três caravelas”, funcionam como um tema que sublinha o LP como um todo, e que aponta para uma leitura do disco como um raconto de nossa história, desde o descobrimento, até aspectos de nossa realidade atual (atual, bem entendido, em relação ao contexto histórico em que o disco foi lançado, isto é, a ditadura militar, a sociedade industrial, etc.). O importante é que se trata de uma história não-oficial: apagam-se os registros históricos, os estereótipos formados sobre nós, e afirma-se uma verdade interna.

Na segunda estrofe de “Panis et circensis”, tem-se uma cena de violência gratuita e inexplicável. A arma usada pelo campônio para matar a “mãezinha”, em “Coração materno”, ressurgiu aqui (embora não tivesse sido nomeada lá), e agora o “eu” lírico utiliza esse punhal de aço *luminoso* (veja-se os signos de luminosidade dos trópicos que permeiam o disco) para matar seu amor. E o faz num cenário urbano e à vista de todos, na Avenida Central. Causa estranhamento o modo natural com que esse fato grave é dito pelo “eu” lírico: plácida, candidamente. Nem mesmo o arranjo comenta o fato, permanecendo inalterado, linear. Lembremo-nos, em contrapartida, de que, em “Coração materno”, o “eu” lírico conta as atrocidades do campônio sem se envolver com os fatos, de modo

tranquilo, mas as cordas do arranjo estão ali, denunciando o assassinato (e ecoando a interpretação grandiloqüente de Vicente Celestino).

Em “Panis et circensis”, ao contrário, a canção denuncia, justamente, a indiferença das “pessoas na sala de jantar” que, alheias ao que se passa no mundo exterior, ocupam-se com seus “afazeres” burgueses. Esse efeito de contraste é reforçado pela conjunção adversativa “mas”, que introduz este mote ao final de cada estrofe: “Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer”.

A terceira estrofe toda ela faz menção à vegetação, por meio de signos como “plantar”, “folhas”, “jardim”, “raízes”. Se o sol, mencionado na terceira estrofe, é traço dos trópicos, também o é a vegetação. Nesse momento, o “eu” lírico, que havia friamente assassinado seu amor, coloca-se agora em atitude bucólico-contemplativa. Mas não se trata apenas de plantas, são “folhas de sonho”, que tanto podem metaforizar o sonho/ideal de mudança, de liberdade, tão almejado naquele momento histórico, como índice de uma outra marca de época, as drogas alucinógenas.

As pessoas na sala de jantar, exaltadas ao longo de toda a canção, aparecem somente ao final, absolutamente “ocupadas”: comem e bebem (panis), enquanto ouvem uma valsa (circensis).

III. Carnavalizando fronteiras

Toda obra apresenta, de modo geral, uma carga de informação, de originalidade, de imprevisibilidade, mas também de redundância, de banalidade, de previsibilidade. Enquanto a redundância confirma a expectativa do receptor, a informação rompe com essa expectativa.

Essas duas orientações raramente se combinam de modo equilibrado numa mesma obra. Ao contrário, as obras de consumo e de arte são marcadas por uma acentuada tendência ora para a redundância, no primeiro caso, ora para a informação, no segundo, e como resultado disso formam-se públicos específicos para cada tipo de produto. A condição ideal, de equilíbrio entre elementos previsíveis e imprevisíveis numa mesma obra, só foi alcançada, segundo Augusto de Campos, pelos Beatles, com *Sgt. Pepper's*:

Foram os Beatles, já na presente década [de 60] , na fase de consolidação do mais massificante dos meios de comunicação – a televisão – que lograram um novo salto qualitativo, colocando em outras bases o problema da informação original em música popular. Os Beatles rompem todos os esquemas de previsibilidade comunicativa usualmente admitidos. Ninguém diria, *a priori*, que um LP como o *Sgt. Pepper's* pudesse ser, como o foi, altamente consumido. [...] A opção, aparentemente inevitável, entre artistas de produção (eruditos) e artistas de consumo (populares) ganha com os Beatles uma nova alternativa – aquilo que Décio Pignatari chama de “produssumo” (produção e consumo reunidos)⁶⁶.

Os comentários de Augusto de Campos a *Sgt. Pepper's* aplicam-se a *Panis et circensis*. Tanto os Beatles quanto os tropicalistas lançaram obras que redimensionaram a música popular, ao inserirem elevado grau de informação num terreno antes minado pela redundância, alcançando um inédito meio-termo, e conferindo a obras de consumo *status* de obra artística.

Se a temática de uma canção como “Batmacumba” está profundamente atrelada a fontes populares, a construção espacial de sua letra vincula-se à *avant-garde* literária daquela época, a Poesia Concreta; se “Good morning, good morning” inova por alternar andamentos 3/4, 4/4 e 5/4 no espaço de uma mesma canção⁶⁷, o que revela uma riqueza musical raramente encontrada em canções de consumo, por outro lado o proletário inglês se reconhece nas referências a elementos do seu cotidiano, que figuram na letra, como a novela “Meet the wife” ou a movimentação dos trabalhadores após o expediente.

A leitura de Campos engendra, todavia, uma indagação: por que, de fato, *Pepper's* foi tão consumido? Será que realmente por causa das “doses homeopáticas” de redundância? Não seriam esses momentos redundantes irrisórios diante do turbilhão informativo despejado pelos Beatles que, na altura, ouviam Cage e Stockhausen? Afinal, a despeito do contentamento geral no estúdio de Abbey Road, o próprio George Martin se questionava, às vésperas do lançamento do LP, se os Beatles não teriam ido longe demais, se o público estaria preparado para as ousadias de *Sgt. Pepper's*⁶⁸.

Estava. Segundo Bill Harry, autor de minucioso estudo sobre o Grupo,

[...] the reaction was staggering. It sold 250,000 copies in Britain during the first week and topped the half million mark within the month. It was issued in America [...] on 2 June 1967 with advance orders of over a million copies and it sold over two and a half million copies there within three months. It also topped the charts all over the world. The album was #1 in Britain for 27 weeks and topped the charts for nineteen weeks in America, remaining in the charts there for a total of 113 weeks.

The album received four *Grammy Awards* during the year of release: (1) Best Album, (2) Best Contemporary Album, (3) Best Album Cover, (4) Best Engineered Album. In 1977 the British Phonogram Industry announced a special award to celebrate 25 years of British Music: Best British Pop Album 1952-1977. It went to *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁶⁹.

A explicação para a grande receptividade gozada por *Pepper's* se explica de várias formas. A primeira delas é mercadológica: não se tratava do novo disco de uma banda desconhecida. Era o novo disco dos Beatles, que tinham deixado de excursionar e pela primeira vez se mantinham afastados, por tanto tempo, da cena pública. O trabalho que eles estavam desenvolvendo no estúdio certamente teria algo de especial, e a demora a ser lançado gerou comentários maldosos de alguns setores jornalísticos. Vinte e cinco anos após o lançamento de *Sgt. Pepper's*, Paul McCartney comenta o fato, com deliciosa ironia:

The musical papers which we used to read were starting to slag us off because we hadn't done anything – 'cos it took five months to record – and I remember with great glee seeing one of these newspapers: "The Beatles have dried up; there's nothing coming from them there in the studio; they can't think what they're doing." [...] I used to sit just rubbing my hands and saying: "You just wait"⁷⁰.

A segunda justificativa para a calorosa acolhida dispensada a *Pepper's* diz respeito ao momento em que o álbum foi lançado. A juventude tinha sede de novidade, e as outras esferas da arte estavam empenhadas em propostas inovadoras. A ordem do dia era carnavalizar, romper com a tradição, promover o

novo. E neste sentido *Sgt. Pepper's* serviu como uma luva, ao elidir várias fronteiras, notadamente aquela que marca arte erudita e arte popular.

No Brasil, esse papel de “diluidor de barreiras estéticas”, na área musical, foi desempenhado por *Tropicalia ou panis et circensis*. O disco inicia-se com um órgão, instrumento de extração mais erudita que popular e relacionado à música sacra. Esse dado situa o ouvinte no ambiente de uma igreja. Em seguida, ouve-se uma sineta (de bicicleta?), e então entram um agitado violão e a voz de Gilberto Gil, imbuída de certa “violência poética”, num tom pouco adequado ao ambiente sugerido pelo órgão.

“Miserere nobis” apresenta uma riqueza musical que não é própria dos hinos católicos. Há pelo menos quatro soluções melódicas distintas, iniciadas pelos versos “Miserere nobis”, “Já não somos [...]”, “Tomara que um dia [...]” e “Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil [...]”. Como se sabe, durante a missa, cânticos são entoados – seguindo-se a máxima “Cantar é louvar ao Senhor” –, hábito regido pela crença no poder mágico da palavra e da repetição. Esse princípio, observável no fato de as pessoas não falarem em doenças “para não atrair”, confirma-se não só nos hinos, mas em outras instâncias da Igreja, como na prática de rezar o terço ou, por ocasião da confissão, no fato de a penitência consistir, quase sempre, em rezar determinadas orações várias vezes.

Musicalmente falando, os hinos e canções do ritual litúrgico têm de ser de fácil assimilação, para que os fiéis possam entoá-los sem muita demora. Essas composições apresentam melodias fáceis e previsíveis (marcas de redundância, segundo Abraham Moles⁷¹), e seus refrões são repetidos constantemente (geralmente seguindo a estrutura uma estrofe, um refrão, uma estrofe, um refrão,

etc). Não é o que ocorre em “Miserere nobis”, uma canção que, apesar de sua máscara de hino religioso, seria inaplicável num ritual, seja por seu ritmo agitado, seja por sua variedade melódica.

Além disso, em procedimento antropofágico, os tropicalistas se apropriam do discurso religioso, e o utilizam como veículo de denúncia das suas próprias causas. Deste modo, por trás da máscara de versos como “Derramemos vinho no linho da mesa”, que aparentemente diz respeito a ícones do ritual litúrgico católico, percebe-se uma incitação à luta, à subversão da ordem.

De modo análogo a “Miserere nobis”, a faixa de abertura de *Sgt. Pepper's* inicia-se com uma orquestra afinando seus instrumentos, situando-nos, portanto, numa sala de espetáculos, e caracterizando-nos, a nós, ouvintes, como o público que a frequenta.

Quando a suposta “orquestra” começa a tocar, no entanto, o que temos é um pesado arranjo de baixo e bateria, pontuados por uma vibrante guitarra elétrica. Os metais adicionam ainda outro elemento a essa mistura, pois as frases que executam são próprias de uma bandinha de coreto. Esse dado está em consonância com a capa do LP e contribui para a unidade de conjunto do disco, pois ali a banda do Sargento Pimenta ostenta instrumentos de sopro.

Um outro dado que deve ser notado em obras como *Sgt. Pepper's* e *Panis et circensis* é que, como elas redimensionam a questão da informação *versus* redundância na música popular, as letras e arranjos nem sempre se combinam da maneira mais óbvia. A letra de “Miserere nobis”, sendo um lamento, seria mais própria de estilos musicais de gosto mais introspectivo, que apresentassem andamentos lentos. Ao contrário, a dor da letra é mascarada por um

acompanhamento musical festivo e, como tal, coletivo. O templo eclesiástico é transformado em templo de diversão, num procedimento muito próximo dos rituais cômicos que acompanhavam os sérios, na Idade Média. Note-se, porém, que a alegria dos que partilham desse banquete é uma explosão calculada, pois não se trata de um canto ingênuo; canta-se um ritmo alegre mas num tom amargo, mordaz, irônico. Ri-se, mas com o canto da boca.

“Batmacumba”, é exemplar da ruptura de fronteiras do carnaval. O título é uma aglutinação de Batman, personagem-ícone de uma sociedade estrangeira, industrializada e “superior”, e da religiosidade africana, “primitiva”, de cultura “inferior”. O processo de composição da canção ilustra, de forma exemplar, a mescla estética tropicalista, de sabor antropofágico e carnavalesco: a construção do texto remete à vanguarda literária, a poesia concreta; mas se o texto representa a modernidade, o modo como ele é cantado remonta a uma das primeiras manifestações artísticas do homem, o canto tribal.

Há duas passagens musicais, em “Batmacumba”, ilustrativas da diluição de fronteiras estéticas. Uma delas é a parada que antecede a retomada do coro (em que Gil canta “Batmacumba... ôôô...”, ao som de um solo de violão), um procedimento na verdade típico do *blues*, e que aponta para mais uma diluição de fronteiras – neste caso, de estilos musicais.

A outra passagem – e esta nos interessa diretamente – é uma citação à seqüência final de “I wanna hold your hand”, dos Beatles; em ambas as canções, o desfecho é melodicamente idêntico. Como se não bastasse a citação, a pandeirola que se ouve ao final de “Batmacumba” dirime qualquer dúvida quanto à

referência ao Quarteto inglês, pois se insere na melhor tradição dos *rocks* e baladas gravados pelos Beatles (como, por exemplo, “Anna (go to him)”).

“Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia” tem em comum com “Batmacumba” o fato de serem cantos coletivos, inserindo-se numa tradição carnavalesca. A primeira frase musical da canção comenta, com a pompa de instrumentos de banda marcial, nada menos que a linha melódica do canto popular de “Batmacumba”.

Ao reverberar a canção anterior, “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia” tece um fio condutor com aquela, contribuindo para a unidade de conjunto do disco. Nas entrelinhas, insinua-se que um dia os militares, naquela altura soberanos, estariam entoando o hino do povo e, o que é surpreendente, utilizando-se de suas próprias armas (os metais – tanto os instrumentos musicais como os de artilharia) para exaltar a voz popular. Esse procedimento pode ser lido sob a óptica antropofágica: o povo deglute o inimigo (os militares) para se apoderar de sua força (metonimicamente: os instrumentos), utilizando-a em benefício próprio (para entoar “Batmacumba”).

“Coração materno” é bastante ilustrativa das tensões entre redundância e informação, entre tradição e ruptura, e do conceito de mescla. Originalmente gravada por Vicente Celestino, a canção é considerada um hino ao mau-gosto, e figura num disco de vanguarda justamente para demonstrar que o caldeirão carnavalesco inclui, antropofagicamente, qualquer ingrediente. Segundo Zuenir Ventura,

Quando se pergunta a Caetano Veloso o que o levou a resgatar Roberto Carlos, rei do iê-iê-iê, e, principalmente, Vicente Celestino, um

monumento ao mau-gosto, ele responde: “Pela curtição descoberta em mim mesmo de poder gostar daquilo”. A sua liberdade de “conhecer uma beleza que passa primeiro pelo feio” foi, aliás, uma experimentação revolucionária, que ajudou a criar um fenômeno na época: a valorização estética do *Kitsch* ⁷².

Observemos as marcas de redundância no nível da composição. As rimas, por exemplo, são de um primarismo flagrante: verbos rimam com verbos, substantivos com substantivos:

E ela disse ao campônio a brincar
 Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vai buscar
 De tua mãe inteiro o coração

A inversão sintática é também utilizada como artifício para deslocar os verbos para o fim das frases, garantindo, assim, rimas fáceis. A simplicidade dessas construções, aliadas ao caráter sentimentalóide da letra, buscam a mesma reação: a catarse imediata do ouvinte, que não necessita de treinamento específico ou de fruição mais detida para assimilar a canção:

E a correr o campônio partiu
 Como um raio na estrada sumiu
 Sua amada qual louca ficou
 A chorar na estrada tombou

Em oposição ao primarismo da composição, surge a interpretação *cool*, bossa-novista de Caetano Veloso, contrapondo-se à grandiloquência de Celestino. Ao gravar uma canção melodramática em tom intimista, Caetano realiza a quebra de fronteiras estéticas anunciada pelo Tropicalismo. A inserção de uma canção piegas num disco de vanguarda prova, de resto, que também constitui atitude

vanguardista resgatar a tradição, reinventando-a, automaticamente, no momento da recontextualização.

Por essa mesma razão figura no LP *Panis et circensis* o bolero “Lindonéia”, e do mesmo modo cria-se uma tensão entre o estilo e a letra, de inspiração mais Naturalista que Romântica:

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando.

O resgate do bolero, um gênero musical considerado obsoleto, num disco de vanguarda, encontra um equivalente em *Sgt. Pepper's*: “When I’m sixty-four” é um jazz no estilo das grandes orquestras da primeira metade deste século, e é cantado por uma voz juvenil. Além da natural tensão entre o estilo dessa canção e aquele que se esperaria de um disco dos Beatles (*rock*, bem entendido), há ainda uma tensão que se estabelece pela temática: não se trata do corriqueiro relato amoroso entre dois jovens, mas entre dois velhos.

Um dos momentos em que a mescla estética ocorre de modo mais pronunciado é na meta-canção “Geléia geral” que, ao lado da canção-manifesto “Tropicália” e de “Alegria, alegria”, é uma carta de princípios do movimento tropicalista, sendo a única das três a figurar no LP *Panis et circensis*. A letra, escrita por Torquato Neto, resume a proposta de mescla estética do Tropicalismo.

A introdução de “Geléia geral”, em que se destaca o baixo elétrico, sugere *rock’n’roll*. O ouvinte é surpreendido pelo ritmo de baião que se segue, rompendo com a previsibilidade.

As referências aos trópicos ocorrem logo no primeiro verso: em vez do verbo “desfraldar” (a bandeira), Torquato opta por “desfolhar”; e as alusões ao ambiente tropical se multiplicam: “manhã tropical”, “resplandecente”, “calor”, “girassol”. Toda essa luminosidade matinal sugere renovação, logo ciclo, e pode ser detectada em vários momentos dos dois discos em questão: na canção “Good morning, good morning”; e nos versos “The girl with the sun in her eyes” (“Lucy in the sky with diamonds”); “Wednesday morning at 5 o’clock as the day begins” (“She’s leaving home”); “O sol já é claro nas águas quietas do mangue” (“Miserere nobis”); “O sol batendo nas frutas, sangrando” (“Lindonéia”); “Mandei fazer / Com puro aço luminoso punhal” (“Panis et circensis”), etc.

Logo na primeira estrofe, percebe-se que, malgrado o título da canção, que sugere descontração e informalidade, sua métrica é rígida – e esses versos eneassílabos confirmar-se-ão nas estrofes seguintes, estabelecendo mais uma tensão, dentre as muitas que já se acumulam ao longo dos dois LPs.

Na letra, justapõem-se elementos da cultura popular (bumba-meu-boi), da comunicação de massa (Jornal do Brasil) e da literatura (citações de Oswald de Andrade); da mesma maneira, em *Sgt. Pepper’s*, convivem pacificamente o circo (“Being for the benefit of Mr. Kite!”) e a televisão (“Meet the wife”, seriado da TV britânica mencionado em “Good morning, good morning”); finalmente, “Lucy in the sky with diamonds” poderia muito bem intitular-se “Alice in the sky with diamonds”, tão clara é a alusão a Lewis Carroll.

Outros ingredientes são ainda adicionados a esse “caldeirão”. Em se tratando de um procedimento antropofágico, nada mais natural que a absorção da

cultura indígena, que acontece nos versos “Tumbadora na selva selvagem / Pindorama, país do futuro”.

Na terceira estrofe (após o *intermezzo*, comentado a seguir), há uma exaltação à mulher brasileira: novamente, uma referência ao carnaval (folia), a Chico Buarque (por intermédio daquela mesma “Carolina” que aparecia na letra de “Baby”) e uma devoração do Hino à Bandeira: “Salve o lindo pendão dos teus olhos”.

Na quarta estrofe, temos a imagem de um pilão de concreto. O pilão, sendo de madeira, é ícone indígena e negro; sendo de concreto, insinua a industrialização, a chegada do citadino ao espaço rural (e vice-versa), e anuncia os fenômenos (étnicos, culturais, sociais, etc.) resultantes desse contato.

Se nas estrofes já havia a justaposição de referências as mais distintas no espaço de uma mesma canção, há um *intermezzo* em que o efeito de diversidade se potencializa, dada a variedade e a velocidade com que esses elementos desfilam:

(É a mesma dança na sala, no Canecão, na tv
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil:
 Doce mulata malvada
 Um elepê de Sinatra
 Maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim)

Nesse trecho, uma voz estridente (a de Gilberto Gil) enumera, à guisa de anúncio, todos esses elementos, que são os mais desencontrados. Esse “eu” lírico, ao promover o desfile de ícones de natureza vária, demonstra que, na geléia geral brasileira, tudo pode ser oswaldianamente absorvido.

Salientamos a importante função do arranjo, que comenta os versos: toca-se *jazz* quando se faz menção a Sinatra, e *samba* quando se fala na Portela.

No final dessa canção, completando a mescla de temas, ritmos e vozes, ouvimos uma bateria executando várias viradas sucessivas, num estilo muito mais próximo do *jazz* que do *samba*.

* * *

Sgt. Pepper's lonely hearts club band e *Tropicalia ou panis et circensis* diluem, carnavalescamente, hierarquias, como culturas “superior” erudita e “inferior” popular. Sendo obras que buscaram uma unidade de conjunto, esse caráter dessacralizador é extensivo á embalagem. Vejamos como a carnavalização se faz presente nas capas dos dois discos.

Em *Panis et circensis*, vários tipos brasileiros são justapostos num jardim de inverno, cenário tipicamene burguês. Celso Favaretto comenta a fotografia:

[...] sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato representam o casal recatado; Nara, em retrato [como ela mesma canta em “Lindonéia”, i.e., “na fotografia”] é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávena-urinol, significa Duchamp⁷³.

A ruptura com as convenções – leia-se “discurso oficial” – é óbvia. Na foto, roqueiros posam ao lado de nordestinos; em comum, têm o fato de pertencerem a classes marginalizadas, e de estarem no ambiente da classe que os repudia, a burguesia. As indumentárias de Gil, Gal (retratando as cores nacionais) e Caetano (calça vermelha) não estão em consonância com o refinado ambiente, e muito menos com o respeitável modelo de retrato patriarcal, segundo a leitura de Celso Favaretto.

As poses de Gil, (sentado no chão), de Caetano (sentado sobre o encosto do banco) e de Torquato Neto (que cruza as pernas de modo mais feminino que masculino) também se opõem ao modelo proposto.

Os retratos emoldurados que figuram nas poses tradicionais de família – geralmente do patriarca ou de algum outro membro da família, quando *in memoriam* – não estão, no caso da foto tropicalista, no lugar que lhes conviria, isto é, na parede; ao contrário, espalham-se descontraidamente sobre o colo das personagens. A foto tropicalista, ou o “retrato”, como diz Favaretto, “[...] é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais [...]. O título – *Tropicalia ou panis et circensis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores”⁷⁴.

O título indica mais um tipo de justaposição: entre idiomas, o que aponta para a música “mais universal” que Gil pretendeu fazer quando ouviu *Sgt. Pepper’s*. Além do português, idioma da maioria das canções, e do latim (no título do disco e na canção homônima, e ainda em “Miserere nobis”), há o castelhano (“Las tres caravelas”) e o inglês (“Baby”). Além da variedade de idiomas, há ainda os diferentes sotaques e tonalidades de pronúncia, que indicam, no disco, o

convívio de vozes de diversas origens regionais, etárias e sócio-econômicas, uma verdadeira Torre de Babel.

Se na capa de *Panis et circensis* vislumbramos uma variedade de orientações que, justapostas, apontam para uma quebra hierárquica, fenômeno tipicamente carnavalesco, na capa de *Sgt. Pepper's* esse efeito é potencializado, devido à quantidade de elementos que a compõem.

A embalagem de *Pepper's* é um capítulo à parte. Além de ter inovado pelo número de informações que trazia, foi também revolucionária pelo formato adotado. *Pepper's* foi o primeiro LP com capa dupla (*gatefold*), e o primeiro a ter as letras impressas. Dentro da capa, vinha também um encarte para ser recortado, com as divisas e os bigodes do Sargento Pimenta.

A colagem da capa reflete a colagem sonora que é o disco em si. Tendo a “Sgt. Pepper’s band” à frente, isto é, a *avant-garde* no sentido militar do termo (a tropa que vai à frente da guarda) – e também no sentido disseminado no meio artístico – a capa do disco é povoada por uma multidão de personagens, famosos e anônimos, homens e mulheres, velhos e novos, mortos e vivos, negros e brancos, de várias nacionalidades e de ocupações diversas.

Dentre esses personagens, estão os próprios Beatles, que observam a banda do Sargento Pimenta. Esta ganha identidade própria, por intermédio das fantasias – leia-se máscaras – que os Beatles portam. Na capa estão alegorizados os motivos carnavalescos da máscara e da ironia, bem como o da quebra de hierarquias e da negação do discurso oficial.

A concepção carnavalesca de que não só a ordem oficial está ali representada, mas também algumas ordens marginais, é reforçada pela presença

de vários artistas “malditos” ou que de alguma forma questionaram os valores vigentes.

Ali estão Edgar Allan Poe, escritor americano, autor de uma obra de cunho mórbido e que por isso foi marginalizado, tendo morrido em decorrência do alcoolismo; Oscar Wilde, poeta irlandês preso por ser homossexual; Alester Crowley, um britânico praticante de magia negra, envolvido em muitos escândalos; Lenny Bruce, comediante americano que chocava as platéias com o uso indiscriminado de palavras de baixo calão; Audrey Beardsley, artista plástico inglês da era vitoriana que quase arruinou sua carreira por causa de uma série de desenhos eróticos; Aldous Huxley, escritor inglês, autor, entre outras obras, de **Brave new world** e **The doors of perception**, consumidor declarado de alucinógenos; William Burroughs, pertencente à *Beat Generation* literária; Stephen Crane, romancista americano morto por tuberculose aos 28 anos de idade, em 1900; o compositor de vanguarda Karlheinz Stockhausen; o teórico político Karl Marx, mentor do comunismo; e o *folk singer* Bob Dylan, cujas canções de protesto, entoadas por milhões de jovens americanos, questionaram a força das estruturas oficiais.

Ao lado desses “malditos” ou “subversivos”, estão nomes consagrados, como a atriz Mae West, o psiquiatra suíço Carl Gustaf Jung, o cientista Albert Einstein, o dançarino e ator Fred Astaire, os também hollywoodianos Marilyn Monroe, Oliver Hardy e Stan Laurel, Lucille Ball, Binnie Barnes, Marlon Brando, Tom Mix, Tony Curtis, Tyrone Power, Johnny Weissmuller (o Tarzã), Shirley Temple, W. C. Fields e Marlene Dietrich; o poeta Dylan Thomas, o romancista Herbert George Wells, o escritor George Bernard Shaw; o escultor Horace Clifford

Westermann; músicos e artistas (alguns de menor expressão), como Huntz Hall, Bobby Breen, Dion, Terry Southern, Issy Bonn, Julia Adams, Tommy Handley, Wallace Borman, Max Miller, Diana Dors; e ainda pintores e escultores pouco conhecidos, como Richard Merkin, Simon Rodia, Larry Bell, Richard Lindler e Stuart Sutcliffe⁷⁵.

Fechando o inventário, temos ainda políticos, como o ex-Primeiro Ministro britânico, Sir Robert Peel; desportistas, como o boxeador americano Sonny Liston e o jogador do Liverpool F. C., Albert Stubbins; o missionário e explorador britânico, Dr. David Livingstone; o guerrilheiro das forças árabes na Primeira Guerra Mundial, Thomas Edward Lawrence (também conhecido como Lawrence da Arábia); e gurus indianos sugeridos por George Harrison, como Sri Yukteswar Giri, Sri Mahavatara Babaji, Sri Paramahansa Yogananda e Sri Lahiri Mahasaya. Curiosamente, nenhuma das personagens das canções figuram na capa, como Billy Shears, Mr. Kite, Lucy ou Rita.

As personalidades retratadas na capa de *Pepper's* ecoam a diversidade de orientações também verificada nas canções, no que diz respeito a temas, arranjos e instrumentos utilizados. Essa diversidade aplica-se, também à capa e às canções de *Tropicalia ou panis et circensis*.

Em suma, nos dois casos, produto e embalagem apresentam uma relativa unidade estética, traço que, como vimos, também pode ser detectado entre as faixas. Paradoxalmente, essa coesão, inédita na indústria fonográfica até aquela altura, estava calcada na carnavalesca heterogeneidade de seus elementos constituintes.

CONCLUSÃO

Mil novecentos e noventa e oito é o ano do trigésimo aniversário do lançamento de *Tropicalia ou panis et circensis*. O reconhecimento da obra tropicalista tem se manifestado por meio de *shows* comemorativos, edições especiais em CD, bem como publicações especializadas. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, por sua vez, completou trinta anos no ano passado (1997); recebeu o mesmo tipo de reconhecimento, e soa tão atual quanto em 1967.

Nunca houve tanta comunicabilidade entre estilos musicais como nesta década de 1990. A geração anterior à de 1960 não poderia vislumbrar a total ruptura de dogmas estéticos que estava por ocorrer. Desde o advento da obra dos Beatles – e da obra dos tropicalistas, no Brasil – vimos acumulando provas de que essas fronteiras são cada vez mais tênues.

Citemos alguns exemplos de como, a partir de *Pepper's* e de *Tropicalia*, a arte e, mais especificamente, a música, vem buscando um direcionamento mais eclético e menos compartimentado.

No Festival de Woodstock, em agosto de 1969, Jimi Hendrix scandalizava os setores mais puristas ao executar "The star spangled banner" na guitarra – ao mesmo tempo que deliciava uma platéia de 500 mil assistentes. Pouco depois, no início da década de 70, Rick Wakeman, o mago dos teclados, interpretava obras de Brahms em concertos do Yes, banda de *rock* progressivo. Por essa época, os

ingleses do Queen inauguravam um novo estilo, de designação híbrida: a *opera-rock*. Anos depois, seu vocalista, Freddie Mercury, contracenava com a diva do canto lírico, Montserrat Caballé.

No Brasil, os Secos & Molhados musicavam, em 1973, “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes, “Prece cósmica” e “As andorinhas”, de Cassiano Ricardo, e “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira, turvando as distinções entre poema e letra de música. E os Mutantes davam seguimento à estética anunciada em *Panis et circensis*, pelo caminho da mescla irrestrita de códigos e, sobretudo, do deboche.

Essa carga de ironia perpetuou-se na década de 80, quando houve uma proliferação de bandas de *rock* no país do samba. Dentre os grupos que mais se utilizaram do deboche, destacam-se o Ultraje a Rigor e a Blitz.

Ainda na vaga do bom humor, algumas bandas, como Lobão & os Ronaldos, João Penca & seus Miquinhos Amestrados e Kid Abelha & os Abóboras Selvagens resgatam, ironicamente, nomes de conjuntos dos anos 50, como Bill Halley & his Comets e Buddy Holly & the Crickets⁷⁶.

Num tom mais sério, as canções de Renato Russo, vocalista e compositor da Legião Urbana, atingiram em cheio um público jovem ora revoltado com o sistema (“Que país é esse?”), esperançoso (“Tempo perdido”) ou, simplesmente, romântico (“Eduardo e Mônica”).

Finalmente, os Titãs trouxeram para a música jovem a contribuição da poesia concreta, principalmente na figura de Arnaldo Antunes.

Nos anos 90, Chico Science, um cantor e compositor de Pernambuco, cria o *mangue-beat*, traçando um paralelo entre a agilidade do repente nordestino e a do *rap*. O paraibano Zé Ramalho, por seu turno, comemora, em 1997, 20 anos de carreira, lançando um álbum duplo cuja sonoridade acusa um irrefutável parentesco entre a viola sertaneja e a cítara.

Nos templos outrora considerados imaculados, houve espaço para o diálogo entre estilos. Nas missas, mensagens otimistas foram adaptadas à melodia de “The sounds of silence”, de Paul Simon, integrante da trilha sonora do *cult movie* “The graduate”⁷⁷, cujo enredo seria certamente tachado de imoral, pela Igreja. Nos cultos evangélicos de linha mais progressista, as bandas de *rock* já se tornaram lugar-comum.

Mesmo a música erudita, certa vez dissociada da popular, vem confirmando a diluição de fronteiras estéticas anunciada por *Pepper's* e *Tropicalia*. Várias orquestras já dedicaram programas às canções dos Beatles, do Pink Floyd e – quem diria – dos Rolling Stones.

O intercâmbio de estilos, inédito até o lançamento dos dois LPs em foco – ou, pelo menos, jamais visto de forma tão acentuada – é profundamente fértil, por produzir novos sentidos a elementos que, isoladamente, não trariam novidade. Desta maneira, a experiência de ouvir uma cítara, uma guitarra, um violão, a explosão de uma bomba, uma canção piegas, uma oração, um canto de terreiro e uma orquestra *separadamente* causa uma determinada reação; entretanto, inserir um mantra no LP de um grupo de rock inglês (e entoá-lo na língua de Shakespeare), ou abafar o canto alegre e otimista de um salmo com tiros e bombas faz com que esses dados assumam insuspeitadas conotações.

Estamos ciente de que não foram somente as contribuições dos Beatles e dos tropicalistas que garantiram a heterogeneidade que temos hoje: conforme demonstramos, as obras em questão só foram viáveis graças ao momento histórico que se vivia. Ao mesmo tempo, consideramos suas obras peças fundamentais na construção dessa nova orientação estética.

Com efeito, *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *Tropicalia ou panis et circensis* trouxeram vitalidade para o cenário da música popular daqueles longínquos, contraditórios e carnavalescos anos 60.

Indubitavelmente, Beatles e tropicalistas prestaram, com obras que mantêm sua carga de novidade mesmo trinta anos após seu lançamento, uma indelével contribuição à música e à arte de modo geral, cujos ecos ainda se fazem ouvir.

N O T A S

¹ Optamos pela grafia não-acentuada, tal qual aparece na capa do LP (curiosamente, na contracapa o termo figura acentuado).

² Consideramos elementos constituintes da canção popular a letra, a melodia, a harmonia, o arranjo e a interpretação.

³ E da Europa, naturalmente. Por ser ponto estratégico, chegou a ser duramente bombardeada durante a Segunda Guerra pela *Luftwaffe*, a força aérea de Hitler.

⁴ DAUFOUY, Philippe, SARTON, Jean-Pierre. **Pop Music / Rock**. 2. ed. Trad. Carlos Lemos. Lisboa: A Regra do Jogo, 1974, p. 83.

⁵ A capa de *Sgt. Pepper's* é tributária das concepções da *Pop Art*, bem como algumas das letras do disco. A de "Being for the benefit of Mr. Kite" foi inspirada num antigo cartaz de circo; a de "Good Morning good morning", num *jingle* dos cereais da *Kellogg's*, veiculado pela televisão, assim como no seriado "Meet the Wife", da BBC; a letra de "A day in the life" faz menção a recortes de jornais, e a de "Lucy in the sky with diamonds" é fortemente inspirada em Lewis Carroll.

⁶ E de uma "música psicodélica" que, arriscaríamos dizer, encontra um hino em "Lucy in the sky with diamonds", cujas iniciais formam LSD. O artista plástico Antônio Peticov, amigo dos tropicalistas, foi um dos pioneiros do uso do LSD no Brasil, por volta de 1969. Peticov logo colocaria os Mutantes a par da novidade, e não por acaso essa banda - que, sublinhemos, participou da gravação do LP *Tropicalia ou panis et circensis* - fez música de inspiração psicodélica bem ao estilo das canções dos LPs *Sgt. Pepper's* e *Magical mystery tour*, dos Beatles sendo, em decorrência disso, chamados de "Beatles brasileiros" e o bairro da Pompéia, em São Paulo, de "Liverpool brasileira".

⁷ DAUFOUY & SARTON, **op. cit.**, p. 80.

⁸ Estamos utilizando "antropofagia" na acepção oswaldiana, que será explicada no capítulo I.2.

⁹ No Brasil, lançado como *Os Reis do iê-iê-iê*.

¹⁰ Embora seu primeiro álbum, *Bob Dylan*, seja de 1962, Robert Zimmerman (seu verdadeiro nome) só conseguiu maior projeção a partir do álbum *The freewheelin' Bob Dylan* (1963).

¹¹ A convergência de propostas entre Chico Buarque e Bob Dylan rendeu uma tese de doutoramento, a da profa. Lígia Vieira Cesar: **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Carlos: Ed. da Universidade de São Carlos; São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

¹² Num cenário de ditadura militar, continuar falando de "barquinho" e da "garota de Ipanema" seria, no mínimo, sinal de alienação. Ou mesmo falar de "carango". E, de fato, os seguidores da Jovem Guarda foram tachados de alienados pela jovem esquerda musical.

¹³ Segundo George Harrison, "*Marijuana is like a couple of beers, really, but LSD is something else - LSD is more like going to the moon.*" Depoimento no documentário **The Making of Sgt. Pepper's**. (Dir. Alan Benson; Filmatic-UK, 1992).

¹⁴ Lançados no Brasil como *Socorro!*.

¹⁵ O maior e mais importante deles, o de Woodstock, realizado na fazenda homônima próxima a Nova York, reuniu mais de 500.000 jovens, durante três dias, em agosto de 1969. Woodstock continua a ser o estandarte da geração *hippie*. Outros festivais importantes, como o da Ilha de Wight, na Grã-Bretanha (1970) também figuram entre as principais manifestações do movimento. Coincidentemente, Caetano Veloso e Gilberto Gil assistiram a esse festival.

¹⁶ No Brasil, a alegoria também foi utilizada, mas para denunciar o estado de repressão pós-64.

¹⁷ Discutiremos a questão de disco conceituai mais adiante.

¹⁸ A saber: *Please please me*. *With the Beatles* (1963), *Beatles for sale*, *A hard day's night* (1964), *Help!*, *Rubber soul* (1965), *Revolver* (1966).

¹⁹ Martin é co-autor, juntamente com William Pearson, do livro **Paz, amor e Sgt. Pepper's** (Trad. Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994), onde narra minuciosamente o processo de composição e gravação daquele LP.

²⁰ Paradigma desse processo são as gravações da canção "Strawberry fields forever", cujos *takes* principais, registrando a evolução da canção de uma balada *folk* à apoteótica versão final encontram-se no cd *Beatles Anthology 2*. De resto, a série *Anthology* constitui um autêntico acervo de "manuscritos" dos Beatles, no aguardo de uma crítica genética.

²¹ O fato de a língua portuguesa constituir uma barreira para uma divulgação mais ampla da arte produzida no Brasil já foi levantado por diversos estudiosos. Sobre Oswald de Andrade, anota Augusto de Campos: "[...] o grande pecado de Oswald parece mesmo o de ter escrito em português. Tivesse ele escrito em inglês ou francês, quem sabe até em espanhol, e a sua Antropofagia já teria sido entronizada na constelação de idéias de pensadores tão originais e inortodoxos como McLuhan, Buckminster Fuller [...], John Cage [...] ou Norman O. Brown [...]". In *REVISTA DE ANTROPOFAGIA* (Edição fac-similada). São Paulo: Metal Leve, 1976.

²² É interessante notar que a música estrangeira não se infiltrou no Brasil somente na época da Jovem Guarda. Nos anos 40 e 50, havia uma enorme quantidade de ouvintes brasileiros adeptos do *jazz* norte-americano, o que propiciou a formação de muitos conjuntos especializados nesse estilo e de astros como Dick Farney, que mereceu, ao lado de Frank Sinatra, um fã-clube brasileiro. Farney eventualmente fez uma curta carreira nos Estados Unidos, cantando em inglês, em consonância com seu pseudônimo americanizado. Houve também cantoras brasileiras que seguiram uma linha *jazzística*, como Dolores Duran.

²³ ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica/Círculo do Livro, 1985, p. 65.

²⁴ ECHEVERRIA, Regina. **Op. cit.**, p. 34. Grifo nosso.

²⁵ Note-se a dupla informação da grafia e da pronúncia do nome da banda, de sabor antropofágico: ao mesmo tempo que a grafia retratava um anglicismo, a pronúncia ("Ocês", contração de gosto caipira de "Vocês") trazia uma marca profundamente brasileira.

²⁶ CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 84.

²⁷ Slogan da revolução de maio de 1968, na França. Nesse episódio, os jovens franceses, em consonância com a juventude de todo o mundo ocidental, insurgem-se contra as amarras comportamentais e políticas às quais estavam submetidos, incluindo a academia. Pela primeira vez em aproximadamente 700 anos de história, a tradicionalíssima Sorbonne fechou suas portas.

²⁸ Sobre a ditadura militar no Brasil, algumas obras são obrigatórias. Destacamos, entre outras: **Brasil: nunca mais** (Arquidioscese de São Paulo. 21.ed. Pref. de D. Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1988); **1968: o ano que não terminou** (de Zuenir Ventura. 13.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988); **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. (de Jacob Gorender. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.); **O que é isso, companheiro?** (de Fernando Gabeira. 33.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982).

²⁹ VENTURA, Zuenir. **Op. cit.**, p. 83. Essa moda se confirma na capa do disco de Gilberto Gil de 1968, em que ostenta um fardão da Academia Brasileira de Letras; na japona militar trajada por Caetano Veloso na estréia do programa "Divino, Maravilhoso", em 1968; e nos fardões envergados pelos Beatles na capa do LP *Sgt. Pepper's*.

³⁰ Oswald de Andrade *apud* ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald**: itinerário de um homem sem profissão. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989, p. 55.

³¹ Este também uma influência de Paul McCartney e uma das personagens da capa de *Sgt. Pepper's*.

³² Assim como Cazusa, que tentou lutar contra esse estigma na canção "Burguesia": "Sou rico mas não sou mesquinho / E eu também cheiro mal [...]".

³³ O "Lee" do sobrenome de Rita é um tributo de seu pai, o Dr. Charles Fenley Jones, ao General Lee, que comandou as tropas sulistas na Guerra da Secessão. Curiosamente, o "Winston" de John W. Lennon é uma homenagem a Winston Churchill.

³⁴ A partir daí, já sem Rita Lee no vocal, a grande influência dos Mutantes seria o *rock* progressivo de outra banda inglesa, o Yes.

³⁵ O compacto foi lançado na Inglaterra em fevereiro de 1967. Os lançamentos estrangeiros demoravam em média dois meses para chegarem ao Brasil. Assim, o LP *Sgt. Pepper's Lonely*

hearts club band, lançado no Reino Unido em 1/6/67 e nos EUA em 2/6/67, chegou ao Brasil somente em setembro daquele ano.

³⁶ CALADO, Carlos. *Op. cit.*, p. 95.

³⁷ Carlos Calado relata o episódio: “Quando o desfile passou em frente ao Hotel Danúbio, Caetano Veloso e Nara Leão, amigos de Gil que tinham se recusado a participar do ato, assistiam [a] tudo de uma janela, bastante constrangidos com aquele passo em falso de seus colegas: - ‘Nara, eu acho isso muito esquisito...’ – ‘Esquisito, Caetano? Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista! É fascismo mesmo!’” In CALADO, Carlos. *Op. cit.*, p. 96.

³⁸ CALADO, Carlos. *Op. cit.*, p. 97.

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3.ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnb, 1993, p. 7. Grifo do Autor.

⁴⁰ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 17.

⁴¹ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 17.

⁴² BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 21.

⁴³ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ Essa esperança no futuro também se verifica em várias outras canções de *Sgt. Pepper's* e de *Panis et circensis*: Billy Shears, o “eu” lírico de “With a little help from my friends”, está confiante na “ajudinha dos amigos”; o protagonista de “Getting better” é de um otimismo incontido, esforçando-se por não mais cometer os erros do passado; a garotinha de “She’s leaving home” abandona o lar paterno motivada por um sonho; o “eu” lírico de “Within you, without you” crê na nossa redenção por vias místicas, ao passo que aquele de “When I’m sixty-four” tem esperança numa velhice tranqüila, na companhia de sua amada, rodeados de netos. Finalmente, é a esperança de encontro amoroso que impele o “eu” lírico de “Lovely Rita” a abordar o objeto de seus desejos. Essa expectativa quanto ao porvir perpassa, também, *Panis et circensis*: o tom esperançoso de “Miserere nobis” ilustra bem esse fato, bem como o de outras canções: “Parque industrial”, “Três caravelas”, “Baby”, “Mamãe coragem”, “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia” – todas elas regem-se pelo desejo de que as coisas mudem para melhor, o que é nada menos que a força-motriz do carnaval.

⁴⁵ LENNON, John *apud* ROBERTSON, John. *The art and music of John Lennon*. New York: Citadel, 1993, p. 67.

⁴⁶ Para uma discussão mais detida deste assunto, conferir o livro *The Beatles - Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), de Allan F. Moore, em particular o capítulo 6.

⁴⁷ Cf. *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (9.ed. Trad. de Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992).

⁴⁸ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Adotaremos o sistema de cifras para fazer alusão às notas musicais. A equivalência é a seguinte: A=Lá; B=Si; C=Dó; D=Ré; E=Mí; F=Fá; G=Sol. Os demais símbolos utilizados são idênticos: # (sustenido), b (bemol); M (maior); m (menor); 7 (sétima), etc.

⁵⁰ Em *The making of Sgt. Pepper's*. Dir. Alan Benson; Filmatic(UK), 1992.

⁵¹ Na nossa percepção, os modos maiores conotam positividade, alegria, excitação, ao passo que os menores sugerem melancolia, negatividade. Ressaltamos que esta é uma impressão nossa – subjetiva, portanto –, perfeitamente aceitável em se tratando de música. Segundo o maestro Sergio Magnani, “[...] se o signo musical fosse indicativo ou icônico, ele nos reportaria – necessariamente, no primeiro caso, e potencialmente, no segundo – a determinado evento estético, com a consequência de provocar emoções preestabelecidas classificáveis em termos de ciência. [...] é escusado dizer que as ilações de cada um são estritamente pessoais, fruto de belas intuições poéticas, fatalmente desprovidas, porém, de objetividade científica”. MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996, p. 55.

⁵² BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 35.

⁵³ Os pseudônimos e letras cifras utilizados por artistas brasileiros na época da repressão são exemplos de procedimentos carnavalescos, segundo nossa leitura.

⁵⁴ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1977, p. 68.

⁵⁶ Os tropicalistas, em consonância com outros setores da esquerda intelectual, utilizaram o disco como instrumento de denúncia. A imprensa escrita, por exemplo, principalmente após o AI-5, quando a censura se tornou institucional, detinha mecanismos próprios de denúncia: publicavam receitas de bolo e trechos de **Os Lusíadas** nos espaços destinados aos artigos que haviam sido vetados.

⁵⁷ Esse recurso também ocorre em *Sgt. Pepper's*: em "Lovely Rita", o som de chocalho que se ouve na terceira estrofe é na verdade produzido com a boca.

⁵⁸ Com relação à obra dos Beatles, veja-se a excelente trilogia de Cds *Anthology*, em que se pode acompanhar a evolução composicional de vários de seus maiores sucessos, através de *takes* não utilizados. Esses registros serão melhor compreendidos se o ouvinte tiver em mão o livro **The complete Beatles recording sessions**, de Mark Lewisohn (New York: Harmony Books, 1988), em que cada sessão de gravação dos Beatles, de 1962 a 1970, é esmiuçada nos mínimos detalhes. Lamentavelmente, a obra do grupo tropicalista ainda não foi brindada com esse tipo de material, que seria muitíssimo útil num trabalho como o que estamos realizando.

⁵⁹ O diagrama que se segue, elaborado por Luiz Tatit para a análise da linha melódica das canções populares, baseia-se na equivalência de um semitom para cada linha. Para maiores detalhes, conferir TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

⁶⁰ Lembramos que, na tradição musical indiana, acredita-se que o timbre do tamboura assemelha-se à voz dos deuses.

⁶¹ Vislumbramos a possibilidade de uma leitura freudiana dessa canção, em que *id* e *superego* se debatem. Todavia, esse projeto será adiado para uma outra oportunidade, por fugir aos objetivos desta dissertação.

⁶² Pichaske propõe um interessante subdiscurso para o ato de tomar chá: drogar-se. Do mesmo modo, a insinuação aos alucinógenos é plausível em "With a little help from my friends" ou no verso "Digging the weeds", de "When I'm sixty-four". Apud MOORE, Allan, **The Beatles - Sgt. Pepper's lonely hearts club band**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 60.

⁶³ BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 43. Grifos do Autor.

⁶⁴ Na mesma vaga, o apresentador televisivo Flávio Cavalcanti insinuou que as iniciais do verso "sem lenço, sem documento", da canção "Alegria, alegria", de Caetano Veloso, fariam também referência ao LSD.

⁶⁵ As considerações que utilizamos sobre o Kitsch baseiam-se nas formulações de Abraham Moles, em seu **O Kitsch: a arte da felicidade** (Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. Debates, 68).

⁶⁶ CAMPOS, Augusto de. Informação e redundância na música popular. Em seu **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 185-6. (Debates, 3).

⁶⁷ Observação feita pelo maestro George Martin no documentário **The making of Sgt. Pepper's**. Dir. Alan Benson. Filmatic(UK), 1992.

⁶⁸ Cf. **The making of Sgt. Pepper's**. Dir. Alan Benson. Filmatic(UK), 1992.

⁶⁹ HARRY, Bill. **The ultimate Beatles encyclopedia**. London: Virgin, 1992, p. 590.

⁷⁰ Cf. **The making of Sgt. Pepper's**. Dir. Alan Benson. Filmatic(UK), 1992.

⁷¹ A esse respeito, conferir artigo de Augusto de Campos, "Informação e redundância na música popular", em seu **Balanço da bossa e outras bossas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 179-88. (Debates, 3).

⁷² VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. 13.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 31. Grifo do Autor.

⁷³ FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁴ FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁵ Este um estudante de artes plásticas morto em decorrência de um tumor cerebral, aos 21 anos; amigo de John Lennon, foi o primeiro baixista dos Beatles.

⁷⁶ *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* foi um título irônico, criado por McCartney, para se referir a esses grupos dos anos 50. O próprio nome do Quarteto de Liverpool foi inspirado na banda de Buddy Holly, "Crickets" (grilos). A sugestão inicial de Stuart Sutcliffe, "Beetles" (besouros), foi acrescida do trocadilho de Lennon ("Beat", i.e., batida, ritmo).

⁷⁷ Lançado no Brasil como "A primeira noite de um homem".

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. de Luiz João Baraúna, rev. por João Marcos Coelho. In **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 165-191. (Os Pensadores).
- _____. Idéias para a sociologia da música. Trad. de Roberto Schwarz. In **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 259-68. (Os Pensadores).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Reedição fac-similada. São Paulo: Metal Leve, 1976, p. 3;7.
- _____. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: José Olympio / Civilização Brasileira / Editora Três, 1973. (Literatura Brasileira Contemporânea, 5).
- _____. **O rei da vela**. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1996. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. **Pau-Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1990. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rablais**. 3. ed. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1993.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A câmara clara**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1992.
- BENEVIDES, Roberto. Biografia. In CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso: songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 199-, v. 1, p. 10-30.
- BENNHAAUM, David (org.). **The Beatles after the break-up**. London: Omnibus Press, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald. In **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28. (Os Pensadores).
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.
- CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 3).
- _____. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. Em seu **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-62.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CESAR, Ligia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Carlos: Ed. da Universidade de São Carlos; São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos, 68).

-
- CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock – nos passos da moda:** mídia, consumo e indústria cultural. Campinas: Papirus, 1989.
- DAFOUY, Philippe, SARTON, Jean-Pierre. **Pop-music – rock.** 2. ed. Trad. de Carlos Lemos. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música.** São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 195).
- DAVIES, Hunter. **The Beatles:** the only authorised biography. London: Arrow, 1992.
- DUNN, Christopher. Caetano Veloso: o tropicalismo revisitado (entrevista). Revista BRASIL-BRAZIL. Porto Alegre, Mercado Aberto / PUC-RS / Brown University, ano 7, n.1, p. 99-110. 1994.
- EASTHOPE, Anthony. **Literary into cultural studies.** New York: Routledge, 1991.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 19).
- _____. **Obra aberta.** Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 4).
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald:** itinerário de um homem sem profissão. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989.
- FAVARETTO, Celso F. **Tropicália:** alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.
- FONSECA, Heber. **Caetano:** esse cara. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- FRITH, Simon. **Music for pleasure.** New York: Routledge, 1988.
- _____. **Sound effects:** youth, leisure and the politics of rock'n'roll. New York: Pantheon, 1981.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. Em seu **Saco de gatos:** ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical.** 2. ed. Trad. de Nicolino Simone Neto. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1992.
- HARRY, Bill. **The ultimate Beatles encyclopedia.** London: Virgin, 1992.

-
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Tudo é História, 41).
- LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Trad. e notas de Sérgio Milliet; bibliografia Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- LEWISOHN, Mark. **The Beatles recording sessions**. New York: Harmony, 1988.
- LUCCHESI, Ivo, DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano. Por que não?** Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MALTZ, Bina, TEIXEIRA, Jerônimo, FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993. (Síntese Universitária, 38).
- MARTIN, George, PEARSON, William. **Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores de Sgt. Pepper**. Trad. de Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.
- MILES, Barry (org.). **Beatles in their own words**. London: Omnibus Press, 1978.
- MOORE, Allan F. **The Beatles - Sgt. Pepper's lonely hearts club band**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MORAES, J. Jota de. **O que é música**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Primeiros Passos, 80).
- MUGGIATI, Roberto. **Rock: o grito e o mito**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- _____. **Rock: de Elvis à Beatlemania (1954-1966)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **O que é jazz**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Primeiros Passos, 93).

-
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1995.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. (Debates, 68).
- NEVES, Paulo. **Mixagem: o ouvido musical do Brasil**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- NORMAN, Philip. **Shout: the Beatles in their generation**. New York: Warner Books, 1982.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Primeiros Passos, 100).
- PERRONE, Charles A. Trad. José Luiz Paulo Machado. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PUGIALLI, Ricardo, FRÓES, Marcelo. **Os anos da beatlemania**. Rio de Janeiro: Gráfica JB, 1992.
- RABELAIS, François. **Gargantua**. 3.ed. Paris: Sociéte des belles lettres, 1946.
- _____. **Pantagruel**. Paris: Sociéte des belles lettres, 1946.
- RIBEIRO NETO, Amador. **Errante folião viajante: uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso**. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1995.
- ROBERTSON, John. **The art and music of John Lennon**. New York: Citadel, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Debates, 155).

-
- SAVILLE, Jimmy (org.). **The Beatles lyrics**. London: Futura, 1991.
- SOUZA, Tárík de. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Trad. Guiomar de Carvalho Franco; transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet; Prefácio de Mário Guimarães Ferri; introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- SUZIGAN, Geraldo. **O que é música brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Primeiros Passos, 238).
- TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. **Semiótica da canção**. São Paulo: Escuta, 1994.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VÁRIOS. **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria: uma caetanave organizada por Wally Salomão**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 197-.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIVACQUA, Renato. **Música popular brasileira: histórias de sua gente**. Brasília: Thesaurus, 1984.
- WISNIK, José Miguel. Letras, músicas e acordes cifrados. In CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso: songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 199-, v.2, p. 8-16.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DISCOGRAFIA

VELOSO, Caetano et al. *Tropicalia ou panis et circensis*. Philips, 512.089-2, 1968.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Parlophone/EMI, 746442-2, 1967.

"VIDEOGRAFIA"

The making of Sgt. Pepper's. Dir. Alan Benson. Filmatic(UK) Ltd., 199-.
(Gravação doméstica).

The Beatles anthology. Dir. Geoff Wonfor. Apple Corps. Ltd. (UK), 1995.
(Gravação doméstica).

Caetano - 50 anos. Dir. Walter Salles Jr. e José Henrique Fonseca.
Videofilmes/Conspiração Filmes, 1992. (Gravação doméstica).

A N E X O S

Capas dos Discos

Letras das Canções

a) Tropicalia ou panis et circensis

b) Sgt. Pepper's lonely hearts club band

TROPICALIA



OU PARIS ET CINQUENS



Miserere Nobis (de Gil e Capinan / Interpretam: Gil e os Mutantes)

Miserere re nobis
Ora ora pro nobis
É no sempre será ôi-iá-iá
É no sempre sempre serão

Já não somos como na chegada
Caiados e magros esperando o jantar
Na borda do prato se limita a janta
As espinhas do peixe de volta pro mar
As espinhas do peixe de volta pro mar

Miserere re nobis
Ora ora pro nobis
É no sempre será ôi-iá-iá
É no sempre sempre serão

Tomara que um dia dia um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia dia um dia não
Para todos e sempre metade do pão

Tomara que um dia dia um dia seja
Que seja de linho a toalha da mesa
Tomara que um dia dia um dia não
Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere re nobis
Ora ora pro nobis
É no sempre será ôi-iá-iá
É no sempre sempre serão

Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue
Derramemos vinho no linho da mesa
Molhada de vinho e manchada de sangue
Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere re nobis
Ora ora pro nobis
É no sempre será ôi-iá-iá
É no sempre sempre serão

Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil
Fê-u-fu-z-i-lê-zil
C-a-ca-nê-h-a-o-til-ão
Ora pro nobis
Ora pro nobis
Ora pro nobis

(Ah....)
Miserere re nobis
Ora ora pro nobis
É no sempre será ôi-iá-iá
É no sempre sempre serão

Coração Materno (de Vicente Celestino / Interpreta: Caetano)

Disse um campônio à sua amada
Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar
Embora tristezas me causes, mulher

Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti não importa matar ou morrer!

E ela disse ao campônio a brincar:
Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vai buscar
De tua mãe inteiro o coração

E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu
Sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou

Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar

Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando:
"Vitória! Vitória! Tem minha paixão!"

Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração

Nesse instante uma voz ecoou:
"Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me, que ainda sou teu!"

Lindonéia (de Gil e Caetano / Interpreta: Nara)

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss, linda, feia
Lindonéia desaparecida

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
(Oh, meu amor
a solidão vai me matar de dor)

Lindonéia
Cor parda, frutas na feira
Lindonéia, solteira
Lindonéia, domingo, segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
(Oh, meu amor
a solidão vai me matar de dor)

No avesso do espelho
Mais desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
(Oh, meu amor
a solidão vai me matar
vai me matar
vai me matar de dor)

Parque Industrial (De: Tom Zé / Interpretam: Gil, Gal, Caetano, Mutantes e coro)

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação

Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requentar e usar
É somente requentar e usar

Porque é made made made
Made in brazil
Porque é made made made
Made in brazil

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação

Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que nunca se espreme
Porque pode derramar

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado
É somente folhear e usar
É somente folhear e usar

Porque é made made made
Made in brazil
Porque é made made made
Made in brazil
Porque é made made made
Made in brazil
Made in bra-zil

Geléia Geral (De: Gil e Torquato / Interpreta: Gil)

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente candente fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Refrão:

Ê bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança meu boi
Ê bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança meu boi

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza, teu porto seguro
Minha terra, onde o sol é mais limpo
E Mangueira, onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva selvagem
Pindorama - país do futuro

Refrão

(É a mesma dança na sala, no Canecão, na tv
E quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada, um elepê de Sinatra...
Maracujá, mês de abril; santo barroco baiano, superpoder de paisano, formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela, carne seca na janela, alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim)

Refrão

Plurialva, contente, brejeira
Miss-linda-brasil diz bom dia
E outra moça, também Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

Refrão

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor *colorido*
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

Refrão

Baby (De: Caetano / Interpretam: Gal e Caetano)

Você precisa saber da piscina
Da margarina
Da carolina
Da gasolina
Você precisa saber de mim

Baby, baby
Eu sei que é assim
Baby, baby
Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com a gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção do Roberto

Baby, baby
Há quanto tempo
Baby, baby
Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais

Não sei, comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Você precisa
Você precisa

Não sei, leia na minha camisa

Baby baby
I love you
Baby baby (Oh please stay by me, Diana)
I love you (Oh please stay by me, Diana)
Baby baby (Oh please stay by me, Diana)
I love you (Oh please stay by me, Diana)

Três Caravelas (De:A. Alguero e G. Moreau / Interpretam: Caetano e Gil)

Un navegante atrevido
Salió de Palos un día
Iba con três caravelas
La Pinta, la Niña
Y la Santa Maria

Hacia la tierra cubana
Con toda su valentia
Fué con las três caravelas
La Pinta, la Niña
Y la Santa Maria

Muita coisa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior, que que há

Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina
E a Santa Maria

Em terras americanas
Saltou feliz certo dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina
E a Santa Maria

Mira tu que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mi querer

Viva el señor Don Cristobal
Que viva la patria mia
Vivan las tres caravelas
La Pinta, la Niña
Y la Santa Maria

Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
La Pinta, la Niña
E a Santa Maria

E a Santa Maria
E a Santa Maria
(Uh!)

Enquanto Seu Lobo Não Vem (De: Caetano / Interpretam: Caetano, Gal e Rita)

Vamos passear na floresta escondida, meu amor

Vamos passear na avenida

Vamos passear nas veredas, no alto, meu amor

Há uma cordilheira sob o asfalto (Os clarins da banda militar)

A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas (Os clarins da banda militar)

Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas (Os clarins da banda militar)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil

Vamos passear escondidos

Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

Vamos por debaixo das ruas (Os clarins da banda militar)

Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas (Os clarins da banda militar)

Debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da lama (Os clarins da banda militar)

Debaixo da cama (Os clarins da banda militar)

Mamãe Coragem (De: Caetano e Torquato / Interpreta: Gal)

Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo e eu fui embora
Mamãe, mamãe não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo e eu quero mesmo é isto aqui
Mamãe, mamãe não chore

Pegue uns panos pra lavar, leia um romance
Veja as contas do mercado, pague as prestações

Ser mãe é
Desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz

Mamãe, mamãe não chore
Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz, mamãe, seja feliz
Mamãe, mamãe não chore
Não chore nunca mais, não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta
Braço de ouro vale dez milhões
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe não chore, não tem jeito

Pegue uns panos pra lavar, leia um romance
Leia "alzira a morta-virgem", o "grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando eu brinco o carnaval
E vou vivendo assim felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim
Não tem mais fim
Não tem mais fim

Batmacumba (De: Gil e Caetano / Interpretam: Gil, os Mutantes, Gal, Caetano)

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaie
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê (só voz - coro)
batmacumba ôôôô (só voz - Gil)
batmacumbaieiê batmacumbaobá-á-á

Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia (De: J. A. Wanderley e P. Vilar / Interpretam: Caetano, Gil, Mutantes, Gal, coro)

Glória a ti, neste dia de glória
Glória a ti, redentor que há cem anos
Nossos pais conduziste à vitória
Pelos mares e campos baianos

Refrão:

Dessa sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dá-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia
Dá-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Glória a ti, nessa altura sagrada
És o eterno farol, és o guia
És senhor, sentinela avançada
És a guarda imortal da Bahia

Refrão

Aos teus pés que nos deste o direito
Aos teus pés que nos deste a verdade
Canta e exulta num férvido preito
A alma em festa da tua cidade

Refrão

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

It was twenty years ago today,
Sgt. 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,
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,
We hope you will enjoy the show,
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,
Sit back and let the evening go
Sgt. Pepper's lonely, Sgt. Pepper's lonely,
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

It's wonderful to be here,
It's certainly a thrill.
You're such a lovely audience,
We'd like to take you home with us,
We'd love to take you home.

I don't really want to stop the show,
But I thought that you might like to know,
That the singer's going to sing a song,
And he wants you *all* to sing along.
So let me introduce to you
The one and only Billy Shears
And Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

With a little help from my friends

What would you think if I sang out of tune,
Would you stand up and walk out on me.
Lend me your ears and I'll sing you a song,
And I'll try not to sing out of key.

Oh, I get by with a little help from my friends,
Mm, I get high with a little help from my friends.
Mm, gonna try with a little help from my friends.

What do I do when my love is away
(Does it worry you to be alone)
How do I feel by the end of the day
(Are you sad because you're on your own)

No, I get by with a little help from my friends,
Mm, get high with a little help from my friends,
Mm, gonna try with a little help from my friends.

Do you need anybody
(I need somebody to love)
Could it be anybody
(I want somebody to love)

Would you believe in a love at first sight
(Yes, I'm certain that it happens all the time)
What do you see when you turn out the light
(I can't tell you but I know it's mine)

Oh, I get by with a little help from my friends,
Mm, I get high with a little help from my friends,
Mm, gonna try with a little help from my friends.

Do you need anybody
(I just need someone to love)
Could it be anybody
(I want somebody to love)

Oh, I get by with a little help from my friends,
Mm, gonna try with a little help from my friends,
Oh, I get high with a little help from my friends.
Yes, I get by with a little help from my friends,
With a little help from my friends.

Lucy in the Sky with Diamonds

Picture yourself in a boat on a river
With tangerine trees and marmalade skies
Somebody calls you, you answer quite slowly
A girl with kaleidoscope eyes.

Cellophane flowers of yellow and green
Towering over your head.
Look for the girl with the sun in her eyes
And she's gone.

Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds... Ah

Follow her down to a bridge by a fountain
Where rocking-horse people eat marshmallow pies
Everyone smiles as you drift past the flowers
That grow so incredibly high.

Newspaper taxis appear on the shore
Waiting to take you away.
Climb in the back with your head in the clouds
And you're gone.

Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds... Ah

Picture yourself on a train in a station
With plasticine porters with looking glass ties
Suddenly someone is there at the turnstile
The girl with kaleidoscope eyes.

Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds... Ah

Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds ... Ah

Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds
Lucy in the sky with diamonds.... Ah
(fade out)

Getting Better

It's getting better all the time
I used to get mad at my school (but I can't complain)
The teachers who taught me weren't cool (though I can't complain)
You're holding me down, (aah) turning me round (aah)
Filling me up with your rules. (Wooo)

I've got to admit it's getting better (better)
A little better all the time (It couldn't get much worse)
I have to admit it's getting better (better)
It's getting better since you've been mine.

Me used to be angry young man
Me hiding me head in the sand
You gave me the word
I finally heard
I'm doing the best that I can.

I've got to admit it's getting better (better)
A little better all the time (it couldn't get much worse)
Yes I admit it's getting better (better)
It's getting better since you've been mine.

Getting so much better all the time
It's getting better all the time
Better, better, better
It's getting better all the time
Better, better, better

I used to be cruel to my woman
I beat her and kept her apart from the things that she loved
Man I was mean but I'm changing my scene
And I'm doing the best that I can

I admit it's getting better (better)
A little better all the time (it couldn't get much worse)
Yes I admit it's getting better (better)
It's getting better since you've been mine.

Getting so much better all the time
It's getting better all the time
Better, better, better
It's getting better all the time
Better, better, better
Getting so much better all the time.

She's leaving home

Wednesday morning at five o'clock as the day begins
Silently closing her bedroom door
Leaving the note that she hoped would say more

She goes downstairs to the kitchen clutching her handkerchief
Quietly turning the backdoor key
Stepping outside she is free

She (We gave her most of our lives)
Is leaving (Sacrificed most of our lives)
Home (We gave her everything money could buy)
She's leaving home after leaving alone (bye bye)
For so many years.

Father snores as his wife gets into her dressing gown
Picks up the letter that's lying there
Standing alone at the top of the stairs

She breaks down and cries to her husband
Daddy, our baby is gone
Why would she treat us so thoughtlessly
How could she do this to me

She (We never thought of ourselves)
Is leaving (Never a thought for ourselves)
Home (We struggled hard all our lives to get by)
She's leaving home after leaving alone
For so many years.

Friday morning at nine o'clock she is far away
Waiting to keep the appointment she made
Meeting a man from the motortrade

She (What did we do that was wrong)
Is having (We didn't know it was wrong)
Fun (Fun is the one thing that money can't buy)
Something inside that was always denied (Bye bye)
For so many years.
She's leaving home.
(Bye bye).

Being for the benefit of Mr. Kite!

For the benefit of Mr. Kite
There will be a show tonight on trampoline
The Hendersons will all be there
Late of Pablo Fanques Fair - what a scene
Over men and horses hoops and garters
Lastly through a hogshead of real fire!
In this way Mr. K. will challenge the world!

The celebrated Mr. K.
Performs his feat on Saturday at Bishopsgate
The Hendersons will dance and sing
As Mr. Kite flies through the ring - don't be late!
Messrs. K. and H. assure the public
Their production will be second to none
And of course Henry The Horse dances the waltz!

(Circus vertigo)

The band begins at ten to six
When Mr. K. performs his tricks without a sound
And Mr. H. will demonstrate
Ten summersets (sic) he'll undertake on solid ground
Having been some days in preparation
A splendid time is guaranteed for all
And tonight Mr. Kite is topping the bill.

(Circus vertigo)

Fixing a hole

I'm fixing a hole where the rain gets in
And stops my mind from wandering
Where it will go

I'm filling the cracks that ran through the door
And kept my mind from wandering
Where it will go

And it really doesn't matter if I'm wrong, I'm right
Where I belong I'm right
Where I belong.
See the people standing there who disagree and never win
And wonder why they don't get in my door.

I'm painting the room in a colourful way
And when my mind is wandering
There I will go

(Yeah) - Guitar Solo

And it really doesn't matter if I'm wrong, I'm right
Where I belong I'm right
Where I belong.
Silly people run around they worry me
And never ask me why they don't get past my door.

I'm taking the time for a number of things
That weren't important yesterday
And I still go.

I'm fixing the hole where the rain gets in
And stops my mind from wandering
Where it will go.

(fade out)

I'm fixing a hole where the rain gets in
Stops my mind from wandering

Within you without you

We were talking about the space between us all
And the people who hide themselves behind a wall of illusion
Never glimpse the truth
When it's far too late
When they pass away

We were talking about the love we all could share
When we find it to try our best to hold it there
With our love (With our love)
We could save the world
If they only knew

Try to realise it's all within yourself
No one else can make you change
And to see you're really only very small
And life flows on within you and without you.

(Solo-duelo de instrumentos orientais e ocidentais: dilruba, cítara, cellos, violinos em *pizzicato*)

We were talking about the love that's gone so cold
And the people who gain the world and lose their soul
They don't know
They can't see
Are you one of them?

When you've seen beyond yourself
Then you may find peace of mind is waiting there
And the time will come when you see we're all one
And life flows on within you and without you.

When I'm sixty-four

When I get older losing my hair
Many years from now
Will you still be sending me a Valentine
Birthday greetings bottle of wine.

If I'd been out till quarter to three
Would you lock the door
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four.

You'll be older too
And if you say the word
I could stay with you.

I could be handy, mending a fuse
When your lights have gone
You can knit a sweater by the fireside
Sunday morning go for a ride.

Doing the garden, digging the weeds
Who could ask for more
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four.

Every summer we can rent a cottage in the Isle of Wight if it's not too dear
We shall scrimp and save (we shall scrimp and save)
Grandchildren on your knee
Vera, Chuck & Dave.

Send me a postcard, drop me a line
Stating point of view
Indicate precisely what you mean to say
Yours sincerely, wasting away.

Give me your answer, fill in a form
Mine for evermore
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four.
(Hoo)

Lovely Rita

Lovely Rita meter maid
Lovely Rita meter maid

Lovely Rita meter maid
Nothing can come between us,
When it gets dark I tow your heart away.

Standing by a parking meter
When I caught a glimpse of Rita
Filling in a ticket in her little white book.

In a cap she looked much older,
And the bag across her shoulder
Made her look a little like a military man

Lovely Rita meter maid (Lovely Rita)
May I inquire discreetly, (Lovely meter maid)
When are you free to take some tea with me (Aah)
(Rita)

(Solo Piano)

Took her out and tried to win her
Had a laugh and over dinner,
Told her I would really like to see her again

Got the bill and Rita paid it
Took her home and nearly made it
Sitting on the sofa with a sister or two

Oh, Lovely Rita meter maid
Where would I be without you
Give us a wink and make me think of you

Lovely Rita meter maid (Lovely Rita... maid)
Lovely Rita meter maid (Rita Rita maid)
Lovely Rita meter maid (Oh Lovely Rita meter meter maid)
Lovely Rita meter maid (da da da da da da ah ah ah ah ah)

Good morning, good morning

Good morning, good morning, good morning, good morning...

Nothing to do to save his life call his wife in
Nothing to say but what a day how's your boy been
Nothing to do it's up to you
I've got nothing to say but it's OK

Good morning, good morning, good morning..

Going to work you don't want to go feeling low down
Heading for home you start to roam then you're in town
Everybody knows there's nothing doing
Everything is closed it's like a ruin
Everyone you see is half asleep
And you're on your own you're in the street.

After a while you start to smile now you feel cool
Then you decide to take a walk by the old school
Nothing has changed it's still the same
I've got nothing to say but it's OK

Good morning, good morning, good morning,...

(Guitar solo)

People running round it's five o'clock
Everywhere in town is getting dark
Everyone you see is full of life
It's time for tea and meet the wife

Somebody needs to know the time, glad that I'm here
Watching the skirts you start to flirt now you're in gear
Go to a show you hope she goes
I've got nothing to say but it's OK

Good morning, good morning, good (cock)
Good morning, good morning, good (birds)
Good morning, good morning, good (cat)
Good morning, good morning, good (dog)
Good morning, good morning, good (horse)
Good morning, good morning, good (lion)
Good morning, good morning, good (elephant)
Good morning, good morning, good (dogs, carriage, horn)
(cat-guitar)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (reprise)

(One, two (bye), three, four)

We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

We hope you have enjoyed the show

Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

We're sorry but it's time to go

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

We'd like to thank you once again

Sergeant Pepper's one and only Lonely Hearts Club Band

It's getting very near the end

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's lonely

Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band.

A day in the life

I read the news today oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph
He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure if he was from the House of Lords

I saw a film today oh boy
The English Army had just won the war
A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book
I'd love to turn you on.

(Orchestral vertigo; alarm clock)

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

Found my coat and grabbed my head
Made the bus in seconds flat
Found my way upstairs and had a smoke
And somebody spoke and I went into a dream

(Ah....)

I read the news today oh boy
Four thousands holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill be Albert Hall
I'd love to turn you on.

(Orchestral vertigo)