

O *Big Bang* tropicalista: mediações sensíveis entre os Beatles e a Banda de Pífanos de Caruaru (PE)

The Tropicalist Big Bang: sensible mediations between The Beatles and The Fife Band from Caruaru (Pernambuco/Brazil)

Amilcar Almeida Bezerra

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do Campus Agreste e do Programa de pós-graduação em Música do Campus Recife da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com estágio de pós-doutorado concluído no programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sob a supervisão do prof. Igor Sacramento (2019). Lidera o Grupo de Estudos em Crítica Cultural e Artes (GECCA), integra a equipe nacional de pesquisadores do Inventário Nacional das Matrizes Tradicionais do Forró e atua como cantor e compositor na banda Joana Francesa.

Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca

Estudante do curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e voluntário do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq, no qual desenvolve pesquisa sobre a vida e a obra do compositor caruaruense Carlos Fernando (1938-2013). É membro do Grupo de Estudos em Crítica Cultural e Artes (GECCA), integra a equipe de editores e articulistas do portal de Jornalismo Cultural Café Colombo e atua como cantor e compositor nas bandas Rasga Mortalha e Joana Francesa.

Submetido em 22 de Março de 2020

Aceito em 05 de Maio de 2020

RESUMO

Em 1967, Gilberto Gil assistiu pela primeira vez a uma apresentação da Banda de Pífanos de Caruaru (PE), encontro considerado marcante para sua carreira. Ainda sob o impacto da audição do então recém-lançado *single Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, gravado em Londres com os recursos tecnológicos mais avançados da indústria fonográfica da época, Gil teve um *insight* ao perceber semelhanças entre as sonoridades dos dois grupos. O episódio é relatado por ele em entrevistas como uma experiência seminal para a posterior criação do movimento Tropicália. Neste artigo, utilizamos alguns elementos da teoria do ator-rede (Latour, 2012) para compreender de que maneira uma canção pôde atuar, neste caso, como mediadora de sensibilidades, sugerindo novas leituras do mundo e proporcionando novas empreitadas criativas.

PALAVRAS-CHAVE: *Música popular; mediação; Tropicália; Banda de Pífanos de Caruaru (PE).*

RESUMEN

En 1967, Gilberto Gil asistió, por primera vez, a una presentación de la Banda de Pífanos de Caruaru, una reunión considerada notable para su carrera. Aún bajo el impacto del recién-lanzado *single Strawberry Fields Forever*, de los Beatles, grabado en Londres con los recursos tecnológicos más avanzados de la industria discográfica en ese momento, Gil tuvo un *insight* al darse cuenta de las similitudes entre los sonidos de los dos grupos. El episodio es reportado por él en entrevistas como una experiencia fundamental para la posterior creación de Tropicália. En este artículo, utilizamos algunos elementos de la teoría del actor-red (Latour, 2012), para comprender cómo una canción podría actuar, en este caso, como mediadora de sensibilidades, sugiriendo nuevas lecturas del mundo y proporcionando nuevos esfuerzos creativos.

PALABRAS CLAVE: *Música popular; mediación; Tropicália; Banda de Pífanos.*

ABSTRACT

In 1967, Gilberto Gil first attended a performance by Banda de Pífanos de Caruaru (Pernambuco, Brazil). It was considered a remarkable event in his career. Still under the impact of the Beatles' recently released *single Strawberry Fields Forever*, recorded in London with the most advanced technological resources of the recording industry at the time, Gil noticed similarities between the sounds of the two groups. The episode is reported by him in interviews as a seminal experience for the later creation of Tropicália. In this article, we use some categories of actor-network theory (ANT), based on Latour (2012), to understand how a song could

act, in this case, as a mediator of sensibilities, suggesting new perspectives on the world and providing new creative developments.

KEYWORDS: *Brazilian pop music; mediation; Tropicalia; Fife Band.*

Introdução

Desde os primórdios de sua existência, a sociologia da arte se constrói em contraposição às vertentes que abordam os objetos artísticos sob uma perspectiva estritamente estética. Bruno Latour (2012), todavia, na contramão dessa tendência, propõe que a sociologia da arte dedique mais atenção às obras de arte. Critica as tendências que tratam a arte como mero adereço sociológico, cujo estudo se resumiria a compreender seus usos enquanto demarcação de status ou representação de identidades culturais. Atento às limitações deste tipo de abordagem, o autor sugere: é preciso “alterar o esquema padrão” e examinar “primeiro os objetos, sem sair à cata de explicações sociais” (Latour, 2012, p. 337)

A abordagem recomendada começa por escutar as pessoas: “se ouvirmos as pessoas, elas sustentarão demoradamente como e por qual motivo ficam atraídas, comovidas e afetadas pelas obras de arte que as ‘fazem’ sentir coisas” (Latour, 2012, p. 145). Contudo, não basta dar ouvidos às pessoas. É preciso também renunciar à tentação de tomar suas falas seletivamente como ilustrações ou confirmações de teorias previamente assumidas como corretas pelo pesquisador. Ouvir xs atores pode, portanto, ser um caminho interessante para mapear como, no fluxo das ações sociais, os objetos artísticos atuam como mediadores de sensibilidades.

Seguindo a orientação de ouvir xs atores e atentar para os objetos, tentamos neste trabalho entender de que modo a canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, exerceu um papel mediador relevante, numa situação específica, para a deflagração do movimento cultural que ficaria conhecido no Brasil como Tropicália

ou Tropicalismo¹. Podemos classificar sob a alcunha de “mediação” as diversas formas possíveis e imagináveis de um ator ou objeto atuar sobre determinada situação. Sobre xs mediadores, Latour afirma ainda que “o que entra neles nunca define exatamente o que sai. Sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes”² (Latour, 2012, p. 65). A tarefa propriamente científica seria então acompanhar o fluxo das ações sociais, verificar como se conectam umas às outras e que tipo de atuação exercem em cada situação abordada.

Fugindo dos clichês sociológicos que teimam em reduzir os objetos a meras “reificações”, “representações” ou “expressões” das relações sociais, atribuindo-lhes papel passivo no fluxo das ações, Latour (2012) argumenta que os objetos também agem e que sua atuação não pode ser desprezada. Um artefato qualquer é sempre produto das ações de inúmerxs mediadores. Cada uma destas ações pode ou não ser levada em consideração numa descrição do artefato, podendo ser interpretada de diferentes formas.

Do mesmo modo, como mediador, aquele artefato pode atuar de maneiras distintas, a depender da situação, dxs atores e dos outros objetos envolvidos; e esta atuação também pode ser descrita ou interpretada de várias formas diferentes, a depender da perspectiva de quem relata. Cientistas devem então ser

¹ Para todos os efeitos, adotaremos aqui a nomenclatura “Tropicália”, como denominação do movimento. Sobre as diferenças semânticas entre as nomenclaturas “Tropicália” e “Tropicalismo”, afirma Veloso (1997): “O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução - a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de ‘tropicalismo’. O nome [...] Tropicália, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “luso-tropicalismo” de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo ismo, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados” (p. 16).

[...] Mas sobretudo eu achava que, ao contrário de tropicália, uma palavra nova, tropicalismo me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente, talvez ligado ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (o que mais tarde se comprovou), de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente” (p. 151).

² Esta definição é importante porque o mediador nunca atua de forma mecânica como causa ou consequência direta e determinante para alguma ação. Aos atores e objetos envolvidos neste tipo de relação causal, Latour (2012) denomina “intermediários”, e considera as situações em que esse tipo de relação é observada como de menor interesse para a sociologia que ele propõe.

suficientemente modestxs em suas ambições a ponto de admitir que seus relatos, por mais cuidadosos e detalhados que sejam, serão sempre parciais e provisórios.

Por tudo isso, muitas vezes o objeto atua de maneira tão inusitada numa dada situação que extrapola qualquer previsão que possa eventualmente ter sido realizada por seus artífices a respeito de seus usos ou impactos futuros. Contribui para este descompasso a distância no tempo, no espaço e as diferenças socioculturais entre quem produz e quem consome o objeto. No encontro entre o objeto e x usuárix distanciado, emerge uma “conjuntura de novidade” que merece ser analisada. Nessas situações, é possível observar o objeto se comportando como mediador, ou seja, alterando o curso rotineiro das ações. A pergunta a ser feita seria então: o que há de estranho, arcaico, exótico, misterioso, que altera o curso normal da ação com a irrupção de um dado objeto no curso da ação social? (Latour, 2012). Sugerimos aqui um relato que visa esclarecer alguns aspectos dessa questão.

O evento que abordamos tem como um de seus protagonistas o cantor, compositor e ex-ministro da cultura do Brasil Gilberto Gil, que, na época em início de carreira, viajava pelo país para divulgar seu primeiro álbum, “Louvação”, lançado em março de 1967.

A década de 1960 foi uma época de grandes transformações no mundo ocidental, principalmente no campo das artes e do comportamento. Mais especificamente no âmbito da música popular, o grupo de rock inglês *The Beatles* alcançou uma notoriedade global sem precedentes na História. Neste trabalho, vamos nos debruçar sobre uma de suas canções, *Strawberry Fields Forever*, considerada um marco não só na carreira do grupo como também na trajetória da indústria fonográfica. Lançaremos primeiramente um olhar detalhado sobre sua produção nos estúdios *Abbey Road*, em Londres, para depois relatar de que modo ela se conecta às inquietações artísticas de Gilberto Gil em 1967. Isso porque, nos debates que afligiam a intelectualidade nacional na época, várixs músicxs brasileiros se voltavam para as culturas populares locais como fonte de inspiração

para seus processos de criação, ao passo que enxergavam com desconfiança a forte influência que a música comercial anglo-saxônica começava a exercer entre parcela da juventude urbana brasileira.³

Louvação era um apanhado de canções de inspiração nacional-popular com pegada politicamente engajada à esquerda, ao gosto das tendências artísticas hegemônicas no Brasil da época (Schwarz, 2002). Contudo, a partir do momento em que escutou o single *Strawberry Fields Forever*, lançado na Inglaterra em fevereiro daquele ano, Gilberto Gil deixava transparecer um irresistível fascínio pelos Beatles.

O que por muito tempo era visto como uma contradição insolúvel, propiciou, ao ser considerado uma sobreposição possível, que o encontro de Gilberto Gil com a Banda de Pífanos de Caruaru, em maio daquele ano, após ouvir *Strawberry Fields Forever*, funcionasse como uma espécie de *Big Bang* tropicalista dentro da cabeça do músico.

Strawberry fields: expandindo as fronteiras da música popular

Embora creditada à dupla Lennon-McCartney, *Strawberry Fields Forever* foi composta por John Lennon, em 1966, entre a Espanha e a Alemanha, durante as filmagens de “How I won the war”, único filme em que atuou sem os demais companheiros de banda. Demorou seis meses para ser composta, e foi lançada como o lado B de um compacto em cujo lado A estava *Penny Lane*, canção

³ Havia nos anos 1960 a crença, adotada por parcela da classe artística, de que a guitarra elétrica, largamente usada pelo movimento musical Jovem Guarda, era uma das representações mais palpáveis da invasão norte-americana no Brasil. Em julho de 1967 organizou-se uma manifestação em que se bradava “Abaixo à guitarra elétrica!”, numa clara oposição ao rock e à música estrangeira. Dentre os participantes, Elis Regina e, curiosamente, Gilberto Gil, meses após encontrar a Banda de Pífanos. De acordo com Guimarães (2014): “Posteriormente ridicularizada por alguns dos presentes, comparada por Nara Leão – que se recusou a integrá-la, embora tenha sido convidada – a um ato fascista, rejeitada por participantes aparentemente arrependidos, como Gilberto Gil, talvez hoje em dia ainda atraísse adeptos” (p. 146). Sobre o caso, Gilberto Gil comenta no documentário “Uma noite em 67” (2010) que teria participado do evento para atender a um apelo de Elis Regina e de outros colegas, mas que “não era um defensor ideológico da divisão dos territórios”.

igualmente creditada à dupla, mas escrita por Paul McCartney. Os lançamentos aconteceram em 13 de fevereiro (Estados Unidos) e 17 de fevereiro (Grã-Bretanha) de 1967. No Brasil, o lançamento do compacto ocorreu em junho (Silva, 2004).

Originalmente, na fita demo gravada na Espanha, há apenas uma estrofe. Em seguida, foram se adicionando as outras estrofes e o conhecido refrão (Kozzin, 1995). Apresentada à banda por Lennon com o título provisório *It's not too bad*, a canção cresceu em estúdio, entre outros fatores, graças ao capricho da produção musical de George Martin⁴:

Se 'Strawberry Fields Forever' deve ser lembrada como uma faixa inovadora na carreira fonográfica dos Beatles é, primeiramente, porque representa um tempo inédito de 55 horas de estúdio distribuídas ao longo de cinco semanas. Além disso, a banda gastou a maior parte dessas 55 horas experimentando com diferentes instrumentos e diferentes técnicas de tratamento de som, literalmente construindo a estrutura e a sonoridade da canção conforme eles avançavam nela. (JULIEN, 2008, p. 5).⁵

A canção convida o ouvinte a um passeio por *Strawberry Fields*, antigo orfanato do exército da salvação em Liverpool, próximo à casa em que John Lennon vivia com a sua tia e onde costumava ir para se divertir com as crianças que lá moravam. A melodia lânguida que, segundo Martin, evocava o calor do verão espanhol no qual a canção havia sido composta, também aludia à atmosfera

⁴ Tido para muitos como o "Quinto Beatle" (Lopes, 2016), Martin trabalhava no departamento de música sinfônica da BBC quando foi chamado no final dos anos 1950 pela gravadora EMI para ser produtor musical. Trabalhou com jazz, *stand-ups* de comediantes e com música pop, firmando com os Beatles uma parceria importantíssima e duradoura. Ambos se influenciaram mutuamente. "Inicialmente, o trabalho de George Martin era 'fornecer ideias para o princípio e o fim das canções ou onde incluir os solos. Tudo muito simples', como nos recordou em 2006. Os anos seguintes seriam, porém, de uma evolução vertiginosa, à medida que a música dos Beatles se complexificava e que George Martin começava não só a ser mais solicitado mas também a abrir os seus domínios – a direção, à época praticamente proibida aos músicos – à curiosidade crescente da banda" (Idem).

⁵ If 'Strawberry Fields Forever' must be regarded as a groundbreaking track in the Beatles' recording career, it is firstly because it represents an unprecedented 55 hours of studio time spread out over five weeks. Furthermore, the band spent most of those 55 hours experimenting with different instruments and different sound treatment techniques, literally building the structure and the sound of the song as they advanced. (Julien, 2008, p. 5.)

nostálgica que envolvia as memórias da infância de Lennon relatadas nos versos. O movimento de introspecção que busca recompor os fragmentos da memória afetiva constrói um cenário idílico, uma espécie de refúgio no qual nada é real e onde não há nada com que se preocupar. “*Let me take you down/cause I’m going to/Strawberry Fields/Nothing is real/and nothing to get hung about/Strawberry Fields forever*”⁶.

Embora a idealização do passado seja tema recorrente na moderna cultura ocidental pelo menos desde o Romantismo, a canção foge do lugar comum pela maneira como nos apresenta a este passado, abrindo caminhos para outras possíveis leituras a respeito do movimento introspectivo de Lennon. *Livin’ is easy with eyes closed / misunderstanding all you see / It’s getting hard to be someone / But it all works out / It doesn’t matter much to me*⁷. Como forma de se desvencilhar do sentimento de inadequação ao mundo que o cerca - algo que pode ser considerado típico da adolescência como fase de transição para a vida adulta -, Lennon sugere, por meio de metáforas insólitas, o desligamento do mundo real e o refúgio na fantasia: *No one I think is in mytree / I mean, it must be high orlow / That is you can’t, you know, tune in / But it’s all right / That is, I think, It’snot too bad*⁸. O uso de linguagem coloquial nos mantém atentos ao convite realizado no primeiro verso da canção, e os efeitos sonoros, de última geração na época, provocam um efeito de estranhamento análogo às propaladas viagens lisérgicas associadas ao uso de drogas, nas quais os Beatles e outros músicos populares da época já começavam a embarcar.

Segundo o próprio George Martin,

⁶ Me deixe te levar/ Porque eu estou indo para Strawberry Fields/ Nada é real/ E nada para se preocupar/ Para sempre Strawberry Field

⁷ Viver é fácil/ Com olhos fechados/ Confundindo tudo o que você vê/ Tá ficando difícil ser alguém, mas tudo se resolve/ Para sempre Strawberry Fields

⁸ Acho que não tem ninguém na minha árvore/ Digo, deve estar no alto ou embaixo/ Ou seja, você não pode, sabe, sintonizar/ Mas tudo bem/ Ou seja, acho que não é tão ruim assim

“Strawberry Fields Forever” era uma delicadeza, um sonho bem pouco característico de John naquela época. Ele invadiu um território diferente, um lugar que eu não conseguia reconhecer em suas músicas anteriores (...). Era completamente diferente de qualquer coisa que fizéramos antes. (...) O outro mundo de John, aquele que trazia dentro de sua cabeça, foi sempre o mundo em que preferiu viver. Era um lugar bem mais agradável. O mundo de verdade, de certa forma, nunca se encaixou em suas expectativas. (Martin, 2017, p. 28-29)

Ao longo de cinco semanas de gravação, a canção teve três versões. A primeira, concluída em 29 de novembro de 1966, foi gravada por John Lennon com sua clássica guitarra semiacústica *Epiphone Casino*, com Paul McCartney no Mellotron, espécie de precursor dos modernos sintetizadores que, ao imitar uma flauta transversal tocando notas em um espaço entre dois semitons, produzia uma sutil dissonância na gravação, ampliada posteriormente com sobreposição de *takes* e aceleração de *overdubs*. Além deles, a gravação contou com Ringo Starr na bateria e George Harrison na guitarra, num arranjo com *slide*. Apenas nove dias depois, Lennon decidiu gravar uma nova versão com músicos extras (Olivier, 2008). Ao final das gravações, em dúvida sobre qual versão teria preferido, Lennon sugeriu a George Martin que produzisse uma terceira versão a partir de fragmentos das duas já gravadas. A versão final se tornou uma colagem de fragmentos das duas primeiras (com arranjo para quatro trompetes e três violoncelos, escrito por George Martin), e ainda mais sete *takes*.

Martin, utilizando o que havia de mais avançado em termos de manipulação de material fonográfico na época, tirou proveito da pequena diferença tonal entre as duas versões para produzir, depois de quatro horas e meia de trabalho, “a edição do século”, segundo ele próprio. Algumas semanas antes, o empresário Brian Epstein havia anunciado que a banda não faria mais apresentações em público, o que, de certa forma, livrava músicos e produtores de preocupações a respeito de como reproduzir as sonoridades de estúdio ao vivo. *Strawberry Fields Forever* havia sido pensada como uma produção exclusivamente de estúdio, o que permitiu a incorporação de inovações tecnológicas e estéticas ousadas para a

época. Com um arranjo composto para violoncelo e trompete, além de mesclar a música de câmara com a música *pop*, Martin ajudou a criar, a partir da canção de Lennon, um ambiente de imagens oníricas responsável pela primeira incursão dos Beatles na música psicodélica (Derogatis, 2003).

Martin assinalou posteriormente a analogia daqueles procedimentos com a produção de filmes, numa alusão ao uso de técnicas de corte, edição e montagem:

Creio que houve um desenvolvimento gradual por parte dos rapazes, na medida em que eles tentavam tornar a vida um pouco mais interessante no estúdio. Eles perceberam: 'Nós não precisamos subir num palco para fazer isso. Nós podemos fazer isso apenas para nós mesmos, e apenas para ser gravado. Assim, essa atitude se tornou uma forma diferente de arte – **como fazer um filme** ao invés de uma performance ao vivo. Aquilo afetou a forma como eles pensavam e compunham, e a forma como estruturei o Sgt. Pepper, também. (Beatles, 2000, p. 252)⁹

A produção daquelas poderosas imagens sonoras trazia, também em seu processo criativo, elementos que, além de estabelecer uma cisão entre gravação e performance ao vivo como nunca antes na história da indústria fonográfica, aproximavam o trabalho musical do fazer cinematográfico. Não por acaso, o vídeo promocional de *Strawberry Fields Forever* exhibe vários efeitos que alteram a velocidade e o fluxo das imagens, o que aponta para uma óbvia analogia com as técnicas que haviam sido utilizadas na edição do fonograma final, além de provocar o estranhamento sensorial comumente associado ao uso de drogas alucinógenas.

Strawberry Fields Forever foi gravada, mixada e masterizada nos estúdios *Abbey Road*, em Londres, onde os Beatles costumavam produzir seus álbuns. O compacto *Penny Lane/ Strawberry Fields Forever*, contudo, falhou em atingir o topo das paradas do Reino Unido, posição que vinha sendo sistematicamente alcançada

⁹ I think there was a gradual development by the boys, as they tried to make life a bit more interesting on record. They felt: 'We don't have to go up on stage to do this; we can do it just for ourselves, and just for the studio.' So it became a different kind of art form – like making a film rather than a live performance. That affected their thinking and their writing and it affected the way I put [*Sgt. Pepper*] together, too. (Beatles, 2000, p. 252)

pelos singles dos Beatles desde o lançamento do compacto *Please Please Me/Ask Me Why*, em 1963. Nos EUA, o single *Penny Lane* atingiu o primeiro lugar, mas *Strawberry Fields Forever* chegou apenas ao oitavo. A crítica especializada se percebeu num misto de confusão e deslumbramento. Especulavam sobre o futuro da banda e sua sonoridade. As opiniões do *Daily Mail* e da revista *Time*, um dos maiores jornais britânicos e uma das maiores revistas norte-americanas, respectivamente, são contrastantes: se, no primeiro, o crítico se perguntava o que estaria acontecendo com os Beatles, no segundo, destacava-se a inventividade do quarteto no single “mais criativo da música pop” (Splitz, 2005, p. 657).

Strawberry Fields Forever preparou o mundo para aquele que muitos consideram o álbum mais importante da carreira dos Beatles: o *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). A gravação da faixa expressava, de maneira sintética, os princípios que guiariam a produção dos Beatles a partir de então.

Em 1967, com quatro anos de carreira, os Beatles já eram a banda musical mais conhecida do planeta. A popularidade de suas canções já havia alcançado uma dimensão sem precedentes na história da indústria fonográfica, como afirma Whitehead (2014):

Diferente de artistas que vieram antes deles, os Beatles tinham poder sobre milhões de pessoas ao redor do mundo. De acordo com um crítico, por exemplo, foi com o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967, que a Europa mais se aproximou de uma unificação, desde o Congresso de Viena, em 1815. Muitos acreditaram que a América do Norte poderia ter sido incluída também. E os Beatles tornaram-se a personificação do “Summer of Love” com a transmissão global da canção “All You Need Is Love” no canal de televisão da BBC, em junho de 1967. Aproximadamente, 400 milhões de pessoas por todos os cinco continentes sintonizaram neles. Esse tipo de poder era algo novo. Anteriormente, apenas papas, reis, e possivelmente alguns intelectuais poderiam exercer uma influência como aquela durante suas vidas.¹⁰

¹⁰ Unlike artists before them, the Beatles had power over millions of people worldwide. In 1967, for example, with the release of their *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* album, as one critic noted, it was the closest Europe had been to unification since the Congress of Vienna in 1815. Most thought North America could have been included as well. And the Beatles became the embodiment of the Summer of Love with their live global BBC television broadcast of "All You Need Is Love" in June

Pete Townshend, guitarrista e compositor da banda *The Who* e um dos primeiros artistas a escutar o resultado daquelas gravações, a convite do próprio George Martin, descreve suas impressões na época:

Lembro de ter sido totalmente pego de surpresa pela complexidade daquela sonoridade. Era óbvio que a master havia sido em parte fisicamente recortada, de uma forma semelhante à música eletrônica... Era cheia de imagens, cores e texturas – quase como o filme brilhantemente indulgente que havíamos acabado de ver. Mas claro que aquilo era apenas música, apenas uma canção pop (TOWNSHEND, 2000, p. 146).¹¹

Strawberry Fields Forever era claramente um divisor de águas. Fosse na inovação tecnológica e estética, fosse no invulgar mergulho introspectivo de Lennon às profundezas de sua memória afetiva mesclado às influências lisérgicas da época. Por tudo isso, é impossível ignorar as inúmeras vibrações (estéticas, afetivas, narrativas) dessa canção que ecoaram pelo mundo ao longo dos anos.

Os Beatles no Brasil

De acordo com Alonso, em seu artigo *Tomorrow Never knows: as influências das músicas dos Beatles no Brasil*, o sucesso da banda neste país começou com o *abrasileiramento* das suas músicas:

1967. Approximately 400 million people across five continents tuned in. This type of power was something new. Previously, only popes, kings and perhaps a few intellectuals could hope to wield such influence in their lifetime.

¹¹ I remember being taken aback at the complexity of the sound. It was obvious that the master had been partly cut into shape physically, like electronic music... It was full of images and colour, textures – almost like the brilliantly indulgent film we had just watched, but of course this was just music, just a pop song. (Townshend, 2000, p. 146)

Não era incomum que as versões regravadas por músicos brasileiros fossem conhecidas no Brasil antes das originais dos Beatles. [...] Isso acontecia porque os discos ingleses demoravam cerca de seis meses para serem comercializados no Brasil (Alonso, 2017, p. 19).

A influência do quarteto de Liverpool reverberou, ao longo dos anos 1960, no movimento da Jovem Guarda e, *a posteriori*, na própria MPB, com a segunda fase dos Beatles, mais complexa e “madura”, dando origem à Tropicália, movimento cultural de cunho antropofágico (Alonso, 2017).

Ao reunir uma MPB naturalmente vinculada à esquerda democrática do espectro político com o som dos Beatles e da Jovem Guarda, a Tropicália põe em prática um projeto estético inovador no Brasil. Além daquela fusão inusitada de estilos contemporâneos, a Tropicália se voltava para a música então considerada popularesca e *démodé*, que havia dominado a audiência das rádios nas décadas anteriores, e se preocupava em atribuir-lhe uma nova acepção de valor. É pelas mãos dos tropicalistas que Luiz Gonzaga, por exemplo, é resgatado do ostracismo em que se encontrava no Sudeste desde pelo menos o advento da bossa-nova.

Caetano Veloso salientou de forma clara os diferentes pontos de partida dele e de Gil, a partir dos quais chegaram ao *insight* tropicalista:

Os Beatles em geral bateram muito mais no Gil do que em mim. Bateu em mim também, eu achei *Sgt. Pepper's* maravilhoso, mas quando *Sgt. Pepper's* saiu a gente já estava gostando dos Beatles. O Gil ficou louco e entusiasmado com “Strawberry Fields Forever”, que foi antes de *Sgt. Pepper's*. [...] Mas eu ouvia mais Jovem Guarda, eu estava mais interessado em Roberto Carlos (Alonso, 2017, p. 27-28 *apud* Veloso, 1999).

Devido à enorme notoriedade dos Beatles naquela época, um instrumento pouco usual acabou se tornando conhecido por figurar na introdução da música *Strawberry Fields Forever*: o Mellotron.

O Mellotron foi inovador para o campo de música eletrônica, como uma espécie de pré-sintetizador, como já dito anteriormente. Além da música, marcava presença em estúdios de TV e cinema, graças à sua capacidade de imitar sons e à

facilidade que ele proporcionava ao compor trilhas. Conforme se instalavam melhorias no equipamento, modelos como o Mellotron M400 foram lançados no mercado, e bandas de rock progressivo como Genesis e Yeso incorporariam a suas sonoridades ao longo da década de 1970.

Quando Gilberto Gil estreou sua primeira temporada de shows no Recife, em 28 de abril de 1967, o compacto *Penny Lane/ Strawberry Fields Forever* ainda não havia sido lançado no Brasil. Tanto ele quanto Caetano Veloso, contudo, já haviam escutado o compacto, e Gil teria ficado particularmente impressionado com *Strawberry Fields Forever*.

Já o Gil, pelo lado dele, sozinho, ouviu a gravação de “Strawberry Fields Forever” antes de mim, e ficou falando que eu tinha que ouvir. Acho que saiu primeiro em compacto, ele insistiu que eu devia ouvir. De fato eu achei espetacular. Ele foi para Pernambuco, porque ele tinha um negócio para fazer por lá, e ficou uma temporada. Foi quando ele ouviu a Banda de Pífanos de Caruaru. (...). Na cabeça dele era preciso combinar essa força, combinar a energia histórica que havia no fato de ele ter encontrado a Banda de Pífanos de Caruaru logo depois de ouvir “Strawberry Fields Forever”. (Veloso, 2011)

Ao chegar ao Recife para seus shows no Teatro Popular do Nordeste (TPN), Gilberto Gil falou de seu interesse em assistir a uma apresentação da Banda de Pífanos de Caruaru.

A agitação cultural no Recife

O Teatro Popular do Nordeste (TPN), fundado em 1959 por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna (Reis, 2017), havia se tornado o centro aglutinador de uma efervescente mobilização cultural de vanguarda no Recife a partir de 1966, ano em que inaugurou sua sede na Avenida Conde da Boa Vista, 1242, região central da cidade. Em anexo, funcionava um espaço denominado Aroeira

Artesanato, espécie de cooperativa de artesãos que abrigava uma loja, um bar e um salão de exposição (Aretakis, 2016). Ali se reunia o grupo Raiz, que

destacava-se por sua proposta de colocar em diálogo as mais diferentes expressões culturais brasileiras. Do popular ao erudito, a poesia, a literatura, o teatro, a música e o cinema eram postos em debate entre seus membros e o público, através de encontros culturais, inicialmente denominados de ‘Ensaio’” (Aretakis, 2016, p. 51)

Entre outubro e dezembro de 1966, o Raiz realizou no Aroeira oito encontros que denominavam “ensaio”, nos quais estudavam manifestações da música popular tradicional do Nordeste com o intuito de abrir espaço para experimentos que as conectassem com representações da modernidade (Aretakis, 2016).

O grupo chegou a conseguir um espaço cativo na televisão com o programa “Chegou a vez”, voltado para a juventude universitária local e produzido pela *TV Jornal do Commercio*. Sobre o programa, o cantor e compositor Geraldo Azevedo, um de seus integrantes, afirmou, em depoimento ao pesquisador:

Eu era o diretor musical e apresentador. O programa era relativo à cultura. Havia a parte literária, encabeçada por Jomard, e a parte musical, encabeçada por mim. Às vezes eu levava uma pessoa. Um outro cantor. E sempre trazia algum grupo folclórico. Levei banda de pífanos, cirandeiros e violeiros. Cada programa levava um grupo desse estilo. Praticamente não apresentei nenhuma música minha. Eu não tinha música nesses tempos. Cantava Cartola, Mestre Pastinha. Pesquisava músicas que tivessem a ver com a verve da gente, e apresentava. Às vezes eu ouvia o Festival da Record para aprender música nova. “Chico Buarque lançou música nova”, anunciava o festival: aquilo ali já fazia parte do meu repertório. A gente ficava antenado no que acontecia para poder reproduzir e também representar nosso conhecimento. A partir disso, comecei a botar pra fora algumas coisas (Azevedo, 2018).

Alguns dos seus integrantes transitavam também por outro importante grupo cultural da época, o Construção, fundado em 1964 pelo dramaturgo Benjamin Santos. Embora não se reunisse de forma tão sistemática quanto o grupo

Raiz, o Construção foi responsável por alguns dos principais espetáculos produzidos no Recife entre 1965 e 1967. Teca Calazans, Geraldo Azevedo e Marcelo Melo (que depois fazia parte do Quinteto Violado) eram alguns dos músicos que acompanhavam o corpo de artistas do grupo Construção em espetáculos como *Cantochão* (1965) e *Mora na Filosofia* (1965), inspirados no modelo musical-engajado cujo emblema maior era o show *Opinião*, que havia estreado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964.

Assim que desembarcou na capital pernambucana junto com seu empresário Guilherme Araújo, Gilberto Gil deparou-se com esta movimentada cena cultural. Por meio da convivência com integrantes dos grupos Raiz e Construção, teve acesso às pesquisas que vinham sendo realizadas por seus integrantes e também a uma maneira peculiar de reinterpretar a tradição musical brasileira e, mais especificamente, a bossa-nova. Na época integrante do Congo Trio, grupo local de músicos que serviu como banda de apoio para Gilberto Gil no Recife, Geraldo Azevedo relata:

A minha convivência com Gil nessa época era uma coisa constante. Gil também era muito influenciado pela Bossa Nova. A gente ficava trocando conhecimentos. O que ele queria, eu também queria. Ficávamos na casa de um, de outro, revezando o violão. Ele pedia para eu repetir as coisas. Minha convivência com Gil foi muito importante. Assim como para ele conviver comigo. Fez três apresentações no Teatro Popular do Nordeste (TPN), acompanhado por Guilherme Araújo e Roberto Santana, e ficou hospedado na casa de Dedé Santana. Passou mais de um mês por aqui. Foi quando Carlos Fernando criou essa viagem para nós conhecermos a Banda de Pífanos, que nessa época já era uma coisa acintosa. (Azevedo, 2018)

As conexões que estabeleceu no Recife e os debates dos quais participou na ocasião o conduziram a uma guinada considerada crucial para sua carreira artística e conseqüentemente para a música popular com pretensões artísticas no Brasil daquela época.

Os Beatles de Caruaru

Segundo relatos, o compositor caruaruense Carlos Fernando (1938-2013), à época morando no Recife, foi o responsável por articular a ida de Gilberto Gil a Caruaru (PE) em maio de 1967 para conhecer a famosa feira da cidade e assistir à apresentação da Banda de Pífanos. Tinha chegado na cidade um dia antes de Gilberto Gil, pois houvera também articulado a realização do show-pesquisa *Caminhos da música popular brasileira*, que aconteceria na véspera da visita do músico baiano. O referido show era baseado no livro *Do modernismo à bossa-nova*, recém-lançado por Jomard Muniz de Britto, que a partir daquele encontro em Caruaru selaria uma longa amizade com Gil e se tornaria o autor do primeiro (e único) manifesto Tropicalista escrito no Brasil¹². No espetáculo, Jomard era acompanhado por Geraldo Azevedo no violão e pelas irmãs Da Paz e Euda Brasil nos vocais.

As bandas de pífanos – também chamadas *cabaçais* e eventualmente *zabumbas* – são formações musicais que utilizam instrumentos rústicos de sopro e percussão e podem ser encontradas em quase todos os estados do Nordeste. Apresentam-se tradicionalmente em ocasiões festivas, sagradas ou profanas. Criado em 1924 no sertão de Alagoas - em Olho d'água do Chicão, perto do município de Mata Grande -, o grupo hoje conhecido como Banda de Pífanos de Caruaru era chamado na época de Cabaça ou Zambumba de seu Manuel. Sebastião Bianco, membro centenário e único remanescente da formação original, lembra que costumavam tocar em festas e funerais que aconteciam naquele meio rural. Segundo a pesquisadora Cristina Eira Velha, é possível encontrar grupos do gênero por toda a região Nordeste. Os nomes variam bastante: podem ser chamados de Zabumba, Terno de Zambumba, Terno de Pife, Esquenta-mulher, Quebra-resguardo, Banda de Couro ou Banda de Pife, entre outras denominações.

¹²O texto “Manifesto Tropicalista: porque somos e não somos tropicalistas” foi originalmente publicado no Jornal do Commercio do Recife em 20 de abril de 1968.

Em todos eles as características comuns são: a presença de um duo de pifes ou pífanos (tipo de flauta transversa feita de taboca, taquara ou outras espécies de bambu), tocados junto com a zabumba ou a caixa ou o tarol e algumas vezes também o surdo (instrumentos de percussão de tipo membranofones, espécies variadas de tambores) e o prato. (Velha, 2008)

Sem acesso à educação formal, Bianco, além de ter aprendido a tocar pífanos como autodidata, sempre fabricou seu próprio instrumento. Seu primeiro pífano foi feito a partir de uma folha de Jerimum. Atento aos sons que o circundavam, foi aos poucos aprendendo a reproduzir sonoridades diversas no pífano. O assobio de uma melodia, o canto de um pássaro, a “carreira” de um animal; estes e muitos outros sons eram percebidos e intuitivamente traduzidos por Bianco em toques de pífano.

A relação entre construir o instrumento e experimentar fazer músicas parece ser muito estreita e fazer parte de um mesmo processo criativo baseado na experimentação e na vivência sensorial do instrumento, suas possibilidades sonoras, criativas, e a percepção sonora do ambiente que ele tentava traduzir na linguagem do pife (Velha, 2008, p. 51).

Os Bianco sobreviviam como pequenos lavradores em condições bastante adversas. Habitavam casas de taipa e cultivavam a lavoura com técnicas rústicas. Dada a situação de pobreza na qual viviam, a família se deslocou como retirante por várias localidades da região até se estabelecer nas redondezas de Caruaru a partir de 1939.

Após a mudança para Caruaru, maior cidade do interior pernambucano, a família Bianco passa ter contato com o cotidiano urbano e assimilar algumas destas influências a suas criações. O caso da música *Pipoca Moderna* é um exemplo das transformações ocorridas em consequência deste movimento de migração: “O nome da música ‘Pipoca Moderna’, dado por Sebastião, segundo ele foi inspirado nas máquinas de fazer pipoca, em Caruaru, quando ele se deparou pela primeira vez com essas máquinas presentes na cidade” (p. 181). Bianco já havia composto uma música chamada *Pipoquinha*, que emulava o ruído do milho estourando na panela à moda tradicional. A pipoqueira moderna, segundo ele, era maior, “parecia

um cravo”, e a máquina fazia com que o estampido dos grãos ocorresse com maior frequência e velocidade. Essas características foram traduzidas para a música instrumental, e o resultado impressionou tanto a Gilberto Gil quanto a Caetano Veloso.

Segundo Pedrasse (2002), a Banda de Pífanos de Caruaru se diferenciaria das outras “cabaças” da região pelo potencial criativo de seus músicos, que, além de instrumentistas, são também compositores, enquanto a maioria dos grupos do gênero é apenas intérprete. Além disso, o próprio repertório da banda ia além do tradicional repertório de novenas apresentadas por outros grupos similares, sendo isso mais um indicativo de sua abertura a outros influxos.

Avaliada conforme as normas vigentes no campo da música erudita ocidental, contudo, a banda de Pífanos de Caruaru poderia ser considerada apenas um grupo de “flautistas toscos”, como outrora descreveu Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997), pois seus integrantes não tiveram acesso à educação formal em música e sua sonoridade não se enquadraria nos padrões técnicos e estéticos da música formal.

Percebemos que embora tenham sido influenciados fortemente pelo sistema tonal/diatônico da música ocidental, os pifeiros do grupo encontraram caminhos diferentes de abordagem musical, utilizando-se de recursos estéticos e expressivos que não se restringem ao sistema temperado, mas valem-se também de características musicais medievais, mouras, indígenas e africanas. A fusão entre as duas tendências, a europeia/temperada e a música oriunda de povos “primitivos” e da cultura medieval, levou o grupo a criar uma sonoridade que não se encaixa dentro dos parâmetros da música formal, pois cria uma relatividade das tonalidades, modos e escalas utilizadas. (Pedrasse, 2002, p. 212)

Todavia, eram aquelas supostas deficiências técnicas as responsáveis por gerar as dissonâncias que Gilberto Gil imediatamente associou ao que havia de mais avançado nos experimentos da música *pop* da época.

A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna - a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nostínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada "Strawberry fields forever", que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a "Pipoca moderna" da Banda de Pífanos. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito. Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado. (Veloso, 1997, p. 131)

Em 1972, depois de anos no exílio, Gil retorna a Caruaru e inclui Pipoca Moderna, interpretada pela própria Banda de Pífanos, como faixa de abertura de seu novo álbum, o *Expresso 2222*. No mesmo ano, o grupo grava seu primeiro Long-play e se estabelece definitivamente em São Paulo. Em 1975 Caetano Veloso grava uma versão de *Pipoca Moderna*, com letra dele próprio, em seu álbum *Jóia*. A Banda de Pífanos de Caruaru teria, até 1980, cinco LPs gravados por selos de expressão nacional, como *Continental* e *Marcus Pereira* e, até hoje, permanece em franca atividade na cidade de São Paulo. Em 2019, Sebastião Bianco completou cem anos e foi a Caruaru como homenageado dos festejos de São João na cidade.

A Banda de Pífanos de Caruaru foi a primeira a possuir um registro fonográfico próprio, e tornou-se o grupo mais conhecido do gênero, entre outras razões, por conta de um inusitado encontro com aquele músico baiano profundamente tocado por uma canção dos Beatles.

A canção popular mediando sensibilidades

Aqui retomamos a pergunta de Latour (2012): o que há de estranho, arcaico, exótico, misterioso, que altera o curso normal da ação com a irrupção de um dado objeto no curso da ação social? Se entendermos a canção *Strawberry Fields Forever* como um objeto mediador, cuja trajetória e inserção num dado momento histórico, numa situação social específica, interfere na mobilização de atores e na construção de projetos coletivos, podemos ter um exemplo relevante de como uma canção popular pode mudar o curso da ação social.

“Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem”, comentou Gil com aqueles que assistiam com ele à apresentação da Banda de Pífanos. (Rodrigues, p. 18). Mais tarde, em entrevista a Geneton Moraes Neto, ele diria que sua maior contribuição à música popular brasileira teria sido

levar a Banda de Pífanos para a música popular. Na verdade, foi propor a Caetano Veloso que a gente juntasse a banda de pífanos com a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (álbum dos Beatles lançado em 1967). É uma contribuição que, no fim das contas, veio dar em Chico Science, veio dar em todas essas coisas. (Gil, p.7, 2001)

Para aqueles músicos brasileiros que desejavam se abrir à influência da cultura de massas anglo-saxônica e incorporá-la a seu repertório criativo sem abandonar as pretensões vanguardistas e o diálogo com a tradição popular local, *Strawberry Fields Forever* desempenhou um papel mediador fundamental ao demonstrar o que era possível fazer em termos criativos no interior da indústria. Tanto *Penny Lane* quanto *Strawberry Fields Forever* eram ao mesmo tempo canções nostálgicas, com referências à infância e à juventude de McCartney e Lennon em Liverpool, e experimentos de vanguarda, influenciados pela agitada cena artística da *Swinging London*, onde moravam os Beatles desde 1964. Portanto, o compacto chegava aos ouvidos daqueles músicos brasileiros como uma evidência de que era

possível para o músico popular trabalhar sobre a memória afetiva, flertar com o experimentalismo e ao mesmo tempo alcançar o grande público.

Havia ainda, especificamente na canção *Strawberry Fields Forever*, uma poética da introspecção pouco usual na música popular daquela época. A canção sugere um momento no qual o autor, ainda na infância, se dá conta de que não seria igual aos outros e de que teria dificuldades de adaptação ao mundo real. *Strawberry Fields* representaria o lugar onde estaria a salvo daquela difícil realidade, fosse no conforto das memórias da infância, fosse nos recantos mais íntimos de sua introspecção ou no alívio de uma percepção alterada pelo consumo de drogas.

Com o lento processo de secularização da arte no mundo ocidental, as sensações transcendentais que nos conectavam ao divino por meio da linguagem ritual e da arte sacra tendem a ser cada vez mais trazidas para o cotidiano. A ideia de que seria possível, a partir de uma percepção inusitada ou de um mergulho introspectivo, estabelecer novas relações do eu com o mundo é parte de uma perspectiva essencialmente moderna sobre o lugar do ser humano neste mundo. A arte se presta, nesta conjuntura, a inúmeras possibilidades de mediação sensível no processo de criação e recriação do mundo pelo próprio sujeito. Se é verdade, como sugere Latour (2012), que os objetos “agem” sobre nós, talvez seja lícito imaginar os objetos artísticos como artefatos que propiciam a apreensão de perspectivas singulares do mundo, inapreensíveis de outras maneiras. Na medida em que, afetado pelo objeto artístico, o sujeito elabora uma nova leitura para o mundo em seu entorno, recria a si próprio.

Em determinadas situações, certas canções parecem ter este poder de mediar, não raro de maneira inusitada, uma transformação nas sensibilidades vigentes. A ouvidos atentos, um pequeno detalhe de uma canção pode ser o suficiente para deflagrar epifanias, a partir de associações com elementos conjunturais. No caso em questão, a formidável coincidência entre os timbres dissonantes do mellotron na canção dos Beatles e dos pífanos dos Bianco, naquela

conjuntura específica, não só fez com que Gil aguçasse sua audição para qualidades intrínsecas a modalidades musicais comumente desprezadas pelas pessoas cultas, mas também lhe permitiu ressignificar o rock como elemento a ser considerado em seus processos criativos. A semelhança entre os sons se impõe como uma evidência material, objetiva, que, naquela situação, impele Gilberto Gil a considerar a pluralidade de figurações que podem ser atribuídas a uma mesma forma.

Chorei quando eles tocaram “Pipoca Moderna”. Aquilo tinha uma aparência de rústico, de primário, mas era, na verdade, altamente sofisticado. Era muito moderno, como o título da canção, orgulhosamente, anunciava. E aquela composição radicalmente nordestina me fez entender de fato, e pela primeira vez, o primitivismo moderno e complexo que soava no ritmo seguro das guitarras do *rock and roll*. Ou seja: a cultura popular pernambucana me ensinou a amar os Beatles. (GIL *Apud* TELES, 28 mai. 2018)

O encontro das duas sonoridades idênticas justapõe a inventividade popular oriunda dos rincões do Nordeste brasileiro com os experimentos de vanguarda em voga na *Swinging London* e desestabiliza noções preconcebidas que entendem as polaridades nacional/ estrangeiro e arcaico/ moderno como oposições mutuamente excludentes. Implodida essa ordenação, tais classificações passam a atuar como partículas fugidias, cujos movimentos rápidos e imprecisos nos obrigam a um esforço intelectual mais arguto para delimitar sua provável localização, esforço cujos resultados deixariam perplexos aqueles ainda arraigados às velhas ordenações. Daí deriva uma das questões centrais que motiva e impregna o empreendimento artístico tropicalista: refletir tanto sobre o que há de arcaico em nossa modernidade quanto sobre o que há de potencialmente moderno em nossos supostos arcaísmos, sem abrir mão de uma visão que compreende a cultura como entidade dinâmica.

A concatenação de mediadores que vai de John Lennon a Sebastião Biano, passando por George Martin e Gilberto Gil, acompanha os deslocamentos de sentido do fonograma *Strawberry Fields Forever* desde a produção em Londres até

seu cotejamento com os sons do pífano dos Bianco em Caruaru (PE). O experimento mais ousado dos Beatles até então só seria lançado no Brasil em junho, mas, conforme relatamos, Gilberto Gil já havia tido acesso a ele antes de sua viagem a Pernambuco, provavelmente através de uma cópia britânica ou norte-americana do compacto. Já *Pipoca Moderna* fora moldada pela experiência dos Bianco com a modernidade urbana vislumbrada numa Caruaru que, em 1970, contaria com cerca de 140 mil habitantes¹³. Neste encadeamento, identificamos ainda a mediação daqueles jovens artistas e intelectuais pernambucanxs que, empenhados em integrar manifestações das culturas populares a suas experiências musicais e intelectuais, acolheram Gilberto Gil no Recife em 1967.

Se, como diz Latour, “toda competência, mergulhada no silêncio da interioridade, deve vir primeiro de fora, afundar-se aos poucos e adentrar um porão bem construído cujas portas serão cuidadosamente aferrolhadas” (2012, p. 306), o mapeamento destes trânsitos é um dos caminhos que nos permite, objetivamente, identificar alguns influxos sob os quais Gilberto Gil foi capaz de operar a síntese tropicalista.

Referências Bibliográficas

ALONSO, G. Tomorrow Never Knows: as influências da música no Brasil. *Estudos Universitários*. Recife, v. 34, n. 1 e 2, p. 17-38, set. 2017.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 1996

AZEVEDO, Geraldo. *Entrevista realizada por Amilcar Almeida Bezerra em 26 de Julho de 2018*.

BEATLES, The. *The Beatles Anthology*. San Francisco: Chronicle Books, 2000.

¹³ Dados do IBGE.

BRITTO, Jomard Muniz de. Manifesto Tropicalista. In: Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). *Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

DEROGATIS, Jim. *Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2004.

GIL, Gilberto. A Receita secreta do Tropicalismo: uma mistura de Caruaru com Liverpool. Entrevista a Geneton Moraes Neto. In: *Revista Continente Multicultural*. Ano I, n. 11, nov. 2001. p. 6-15

GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, C.C.; LUCA, T.R; GUIMARÃES, V.(Orgs.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 145-173.

JULIEN, Olivier. Their production will be second to none”: an introduction to Sgt. Pepper’s. In: JULIEN, Olivier (Org.). *Sgt. Pepper’s and The Beatles: it was forty years ago today*. Hampshire: Ashgate, 2008. p 1-9

KOZINN, Allan. *The Beatles*. London: Phaidon, 1995

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOPES, Mário. “Chamavam-lhe o “quinto Beatle”, George Martin foi muito mais do que isso. Caderno Ìpsilon. *Público*, Lisboa. 9 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/03/09/culturaipsilon/noticia/morreu-george-martin-o-quinto-beatle-1725616>>. Acessoem: 27 mar. 2018.

MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2017.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade de Campinas. Campinas, 2002. 289 p.

RODRIGUES, Joana. “Gil Chora”. In: *Revista Continente Multicultural*. Ano I, n. 11, nov. 2001 p. 16-18

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Luiz Antonio da. (Org.). *Beatles por eles mesmos*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27479

TELES, José. Gilberto Gil foi conhecer os Beatles de Caruaru. *JC Online*. 28 mai. 2018.

Disponível em:

<<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/05/28/gilberto-gil-foi-conhecer-os-beatles-de-caruaru-340964.php>> Acesso em 12 mai. 2020.

TOWNSHEND, Pete. 'I know that it's a dream'. In: *MOJO*, Special Edition: John Lennon – His Life, His Music, His People, His Legacy. Peterborough: Bauer, 2000. p. 146.

UMA NOITE em 67. Direção: Ricardo Calil e Renato Terra. Brasil, 2010, 93 min.

VELHA, Cristina Eira. *Significações Sociais, Culturais e simbólicas na trajetória da banda de pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. 307 p.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O som do Vinil*. Entrevista a Charles Gavin. Exibido e 11 jul. 2011. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>> Acesso em 21 mai. 2018.

WHITEHEAD, John. *50 Years After the Beatles: Isn't It Time for Another Political & Cultural Revolution?* The Rutherford Institute. 3. Fev. 2014. Disponível em:

<https://www.rutherford.org/publications_resources/john_whiteheads_commentary/50_years_after_the_beatles_isnt_it_time_for_another_political_cultural> Acesso em: 25 de março de 2018.