

Entre Pífanos e Epifanias: *Strawberry Fields Forever* e o Poder Mediador da Canção¹

Amilcar Almeida BEZERRA²
Luiz Claudio Ribeiro Sales FONSECA³

Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE

RESUMO

Em abril de 1967 Gilberto Gil veio a Pernambuco para apresentar ao público o espetáculo de seu primeiro álbum, Procissão. Na ocasião, impactado pela audição do single *Strawberry Field Forever* dos Beatles, foi à cidade de Caruaru para assistir a uma apresentação da banda de pífanos. A junção dessas duas experiências representa, para Gil, um dos marcos de referência para a concepção do Movimento Tropicalista. Tomaremos os conceitos da sociologia de Bruno Latour (2012) para esclarecer 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; *The Beatles*; Tropicalismo; banda de pífanos

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. Todavia, Bruno Latour (2012), na contramão desta 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

¹ Trabalho apresentado na DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) atualmente em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Núcleo de Design e Comunicação (NDC) do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) e do Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: amilcar.bezerra@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 3º. período do Curso de Comunicação Social com ênfases em Mídias Sociais e Produção Cultural do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: pwluiiz@gmail.com

explicações sociais”. 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 os 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 os 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 Tropicalismo.

Podemos classificar sob a alcunha de “mediação” as diversas formas possíveis e imagináveis de um ator ou objeto atuar sobre determinada situação. Sobre os 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”⁴ (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 influência 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 argumenta que os objetos também agem e que sua atuação não pode ser desprezada. Um artefato qualquer é sempre produto das ações de inúmeros mediadores. Cada uma destas ações pode ou não ser levada em consideração numa descrição do artefato e pode ainda ser interpretada de diferentes formas. Do mesmo modo, como mediador, aquele artefato pode atuar de maneiras distintas, a depender da situação, dos 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. O cientista deve então ser suficientemente

⁴ 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 denomina “intermediários” e considera as situações em que esse tipo de relação é observada como de menor interesse para a sociologia que ele propõe.

modesto 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 na capacidade cognitiva entre quem produz e quem consome o objeto. No encontro entre o o objeto e o usuário 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? (LATOURE, 2012) Sugerimos aqui um relato que visa esclarecer alguns aspectos desta questão.

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 entender como ela é recebida e interpretada no Brasil por Gilberto Gil em 1967. Inseridos nos debates que afligiam a intelectualidade nacional na época, vários músicos 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. Embora em março de 1967 Gilberto Gil tivesse lançado um LP de inspiração nacional-popular com pegada politicamente engajada à esquerda, ao gosto das tendências artísticas predominantes na época, deixava transparecer um incontornável fascínio pelos Beatles. O que por muitos era visto como uma contradição insolúvel, ao ser considerado uma combinação possível criou as condições para 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.

1. 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 igualmente creditada à dupla, mas escrita por Paul McCartney. Os lançamentos aconteceram em 17 de fevereiro (Grã-Bretanha) e 13 de fevereiro (Estados Unidos) de 1967. No Brasil, o lançamento do compacto se daria 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 (KOZINN, 1995). Apresentada à banda por Lennon com o título provisório *It's not too bad*, a canção cresceu em estúdio graças, dentre outros fatores, ao capricho da produção musical de George Martin⁵:

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.)

A canção convida o ouvinte a um passeio por *Strawberry Fields*, antigo orfanato do exército da salvação em Liverpool, próximo à casa onde 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 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*

⁵ Tido para muitos como o “Quinto Beatle”, Martin trabalhava no departamento de música sinfônica da BBC quando foi chamado nos final dos anos 1950 pela gravadora EMI para ser produtor musical. Trabalhou com jazz, stand-ups de comediantes, e com música pop, tendo com os Beatles uma parceria importantíssima e duradoura. Ambos se influenciaram mutuamente, como descreve Lopes (2016):

“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.”

down / cause I'm going to/Strawberry Fields/Nothing is real / and nothing to get hung about / Strawberry Fields forever”

Embora a idealização do passado seja tema recorrente na cultura ocidental pelo menos desde o Romantismo, a canção foge do lugar comum pela maneira como nos apresenta a esse 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*”. 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 my tree / I mean, it must be high or low / That is you can't, you know, tune in / But it's all right / That is, I think, It's not too bad*”. 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 nas quais os Beatles e outros músicos populares da época já começavam a embarcar.

Segundo o próprio George Martin,

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 semi-acústica Epiphone Casino e Paul McCartney no Mellotron, uma espécie de teclado eletrônico 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. Cada uma das versões tinha um andamento e uma tonalidade específica, sendo a mais rápida coincidentemente também aquela que estava um semitom mais alta. 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 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

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)

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* 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 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*, apenas o oitavo. A crítica 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* 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 guiarão 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):

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 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.

Por tudo isso é impossível ignorar as inúmeras vibrações (estéticas, afetivas, narrativas) dessa canção pelo mundo e pelos anos.

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

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)

Strawberry Fields 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.

2. Os Beatles no Brasil

No Brasil, o sucesso dos Beatles começou com o *abrasileiramento* das músicas da banda de acordo com Alonso (2017, p. 19), em seu artigo “Tomorrow Never knows: as influências das músicas dos Beatles no Brasil”:

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.

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 a Tropicália, movimento cultural de cunho antropofágico (ALONSO, 2017).

Ao propor uma junção da própria Jovem Guarda e de uma MPB naturalmente vinculada à esquerda democrática do espectro político com o som dos Beatles pós-*Strawberry Fields Forever* e *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e com a música popularizada de forma geral, como se vê na escolha em executar “Coração Materno”, de Vicente Celestino, no disco-manifesto “Tropicália ou Panis Et Circensis”, a Tropicália deu um passo importante ao integrar o som dos Beatles a uma experiência estética inovadora no Brasil.

Os Beatles em geral bateram muito mais no Gil do que em mim. Bateu em mim também, eu achei *Sgt. Pepper* maravilhoso, mas quando *Sgt. Pepper* saiu a gente já estava gostando dos Beatles. O Gil ficou louco e entusiasmado com “Strawberry Fields Forever”, que foi antes de *Sgt. Pepper*. [...] 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*: o Mellotron.

O Mellotron foi inovador para o campo de música eletrônica, como uma espécie de pré-sintetizador. Além da música, marcava presença em estúdios de TV e cinema, graças a sua capacidade de imitar sons e facilidade que ele proporcionava ao compor trilhas. Conforme se instalavam melhorias na “máquina”, a partir dos anos 70 foi lançado um novo modelo de Mellotron, o M400. Bandas progressivas como *Genesis* e *Yes* “tomaram” conta dele.

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. Contudo, vários depoimentos de Caetano Veloso apontam que tanto ele como Gil já haviam escutado o compacto e que Gil teria ficado particularmente impressionado com *Strawberry Fields*.

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 Pífaros 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)

3. Enquanto isso, em Pernambuco...

O 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. 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, p. 51)

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, Marcelo Melo (que depois faria 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. As conexões que estabeleceu e os debates dos quais participou na ocasião inspiraram uma guinada considerada crucial para sua carreira artística e conseqüentemente para a música popular com pretensões artísticas no Brasil.

4. Os Beatles de Caruaru

Segundo relatos, o compositor caruaruense Carlos Fernando, à época morando no Recife, foi o responsável por articular a ida de Gilberto Gil a Caruaru em Maio de 1967 para conhecer a famosa feira da cidade e assistir à apresentação da Banda de Pífanos. Havia chegado na cidade um dia antes de Gilberto Gil, pois havia também articulado a realização do show-pesquisa “Do modernismo à bossa-nova” que aconteceria na véspera da visita do músico baiano. O referido show era baseado num livro homônimo 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 Brasil.

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, 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, Esquentamulher, Quebra-resguardo, Banda de Couro ou Banda de Pife, entre outras denominações.

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)

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 vivia, a família se deslocou como retirante por várias localidades da região até se estabelecer nas redondezas de Caruaru (PE) 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 mudanças 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 Pipoca 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. 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 européia/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 nos tínhamos 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)

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 daquele inusitado encontro com um músico baiano profundamente tocado por uma canção dos Beatles.

5. A canção popular mediando sensibilidades

“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, Gil 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. (p.7)

Para aqueles músicos brasileiros que desejavam se abrir à influência da cultura de massas anglosaxônica e incorporá-la a seu repertório criativo sem abandonar as pretensões vanguardistas e o diálogo com a tradição popular local, *Strawberry Fields Forever* teve um papel mediador fundamental ao demonstrar o que era possível fazer em termos criativos no seio da indústria. Tanto *Penny Lane* quanto *Strawberry Fields* 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 de Londres, onde moravam os Beatles desde 1964. 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*, uma poética da introspecção pouco usual na música popular daquela época. A canção sugere um momento de epifania do autor, no qual ele, 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.

A origem do termo “epifania” remete à Grécia Antiga e quer dizer “significação divina”. Essa palavra também foi usada no cristianismo para se referir à revelação aos pastores da natureza messiânica do menino Jesus (AZEVEDO, 2004).

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 um olhar diferenciado 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.

A epifania como expressão de sensações delicadas e evanescentes pode a partir de então estar relacionada às situações mais prosaicas do cotidiano como Lucia Azevedo (2004), por exemplo, identifica na obra de James Joyce : eram “ relatos de sonhos,.. instantes de percepção fascinada de qualquer evento do mundo, sinais do

mundo tal como ele os percebia e em sua mais absoluta realidade”. Ainda segundo Azevedo (2004), “o momento epifânico deve fazer o sujeito apreender-se através do objeto”, ou seja, na medida em que o sujeito cria uma nova leitura para o mundo em seu entorno, ele recria a si próprio.

Em determinadas situações, certas canções parecem ter este poder de mediar, não raro de maneira inusitada, uma transformação na sensibilidade das pessoas. A ouvidos atentos, apenas um detalhe de canção pode ser o suficiente para deflagrar epifanias, a partir de livres 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 Biano, naquela conjuntura específica, não só fez com que Gil aguçasse sua sensibilidade para qualidades intrínsecas a modalidades musicais comumente desprezadas pelos cultos, mas também o transformou por dentro, expandindo sua capacidade criativa.

De toda forma, dificilmente Gilberto Gil, ou qualquer outro músico da época, passaria incólume à audição de *Strawberry Fields Forever*. Mas certamente os resultados desta mediação teriam sido outros se os atentos ouvidos de Gilberto Gil não tivessem sido capazes de registrar a semelhança entre dois sons tão parecidos, mas de procedência tão díspare.

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.

AZEVEDO, Lúcia. James Joyce e suas epifanias. **Cogito**, Salvador, v. 6, p. 147-149, 2004. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 maio 2018.

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

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

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

LATOURE, 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 Ípsilon. **Público**, Lisboa. 9 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/03/09/culturaipylon/noticia/morreu-george-martin-o-quinto-beatle-1725616>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

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

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.

REIS, Luis Augusto. Arte e política no Recife pré-1964: o Teatro Popular do Nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna. In: **Revista Investigações**. Recife, v. 30, n. 1, p. 1-21, jan./jun. 2017.

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

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

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.

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.

