

# GEOGRAFICIDADES MUSICAIS:

PENSANDO ATRAVÉS DO ÁLBUM A *HARD DAY'S NIGHT*

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 81-98 | jul. 2019

**Jucimara Pagnozi Voltarelli**

jucimarapagnozi@hotmail.com | UNOESTE | CNPq

**Claudio Benito O. Ferraz**

cbenito2@yahoo.com.br | UNESP



## MUSICAL GEOGRAPHICS: THINKING THROUGH THE ALBUM *A HARD DAY'S NIGHT*

Recebido em: 11/01/2019

Aprovado em: 29/06/2019

## RESUMO

Este artigo é o desdobramento do projeto de Iniciação científica "Linguagens Geográficas: outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*" (bolsa CNPq/UNESP), e fez parte das experimentações do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG), vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP; o grupo tem como objetivo explorar novas perspectivas para a ciência geográfica através de linguagens artísticas, neste caso a sonora/musical. Aqui abordaremos o álbum *A Hard Day's Night* (BEATLES, EMI-Odeon, 1964) visando contribuir para pensar outras potencialidades e imagens espaciais como experimentação do encontro de linguagens.

Não objetivamos elaborar um manual metodológico, mas sim experimentar novas possibilidades para se pensar a geografia, tanto epistemologicamente como sua reverberação no ensino, entendendo-a como linguagem a qualificar qualquer fenômeno pela perspectiva da dinâmica espacial, de como se orientar e se localizar no mundo a partir do local em que se encontra.

### PALAVRAS-CHAVE:

Geografia; Música; Linguagem; Espaço; *A Hard Day's Night*.

## ABSTRACT

This article is the result of the research project "Geographical Languages: other spatial senses in *A Hard Day's Night*" (CNPq/UNESP scholarship), and was part of the experiments of the Geographical Languages Research Group (GPLG), coordinated by Prof. Claudio Benito Oliveira Ferraz Ph.D. where it aims to explore new sciences through artistic languages, in this case, geographic languages.

In this work, we will focus on the album *A Hard Day's Night* (BEATLES, EMI-Odeon, 1964), and how its music can contribute to think of other potentialities and spatial images as experimentation of the encounter of languages, although it is not a methodological manual, new experiences in the teaching of geography through potencies created by the teacher in the exercise of analyzing beyond the institutionalized geography, observing the world as a contradictory form and establishing it as geographic, thus having the thought of any phenomenon that can be qualified geographically through this approach.

### KEYWORDS:

Geography; Music; Language; Space; *A Hard Day's Night*.

## GEOGRAFICIDADES MUSICAIS: PENSANDO ATRAVÉS DO ÁLBUM *A HARD DAY'S NIGHT*

Jucimara Pagnozi Voltarelli  
jucimarapagnozi@hotmail.com | UNOESTE | CNPq  
Claudio Benito O. Ferraz  
cbenito2@yahoo.com.br | UNESP

### Introdução

Este trabalho é o desdobrar do projeto de Iniciação científica “Linguagens Geográficas: outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*” (bolsa CNPq/UNESP), e fez parte das experimentações do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG), vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP. O GPGL tem por objetivo principal explorar novas possibilidades científicas, dentro das temáticas, conceitos e práticas geográficas, por meio do encontro e atravessamento das/com as linguagens artísticas. Como o grupo faz parte da Rede Internacional Imagens, Geografias e Educação, a qual congrega diversos polos e centros de pesquisa que trabalham na interface entre ensino, epistemologias geográficas e as potencialidades das linguagens artísticas, nossa pesquisa se encontra nesse contexto de abordagens e objetivos.

No projeto de iniciação científica foi estudado especificamente a articulação entre as músicas e as imagens que compuseram o filme *A Hard Day's Night* (direção: Richard Lester, Reino Unido, p/b, 92 min. 1964), musical protagonizado pela banda de rock inglesa The Beatles. Porém, neste artigo iremos abordar mais especificamente as músicas do álbum lançado junto com o filme (que no Brasil foi denominado *Os Reis do iê, iê, iê*), delimitando nossa abordagem quanto a força sonora dessas canções na contribuição para pensar outras potencialidades e imagens espaciais.

Por termos nossa perspectiva atravessada pela questão do ensino de geografia, destacamos que nossa abordagem não visa fazer um manual didático de como trabalhar música em sala de aula, nem de ser uma proposta metodológica de ensino, e sim como uma experimentação do encontro das linguagens que podem possibilitar a pensar outros sentidos epistemológicos para a geografia, de maneira que possa reverberar nos processos com os quais o professor venha trabalhar essa linguagem em sala de aula. Aqui nos posicionamos com o entendimento teórico/político do fazer ciência geográfica como, ao invés “de aceitar e trabalhar com entidades/identidades já construídas, essa política enfatiza a construtividade relacional [...]” (MASSEY, 2015, p. 30).

Iniciaremos então com o abordar de tal obra artística. Começando com Moraes (1983), temos a seguinte questão. A música deve ser pensada dentro da sua base, estrutura e forma.

Estrutura seria a maneira de organizar os elementos tendo em vista o conjunto geral dessa ordenação; forma seria exatamente esse aspecto geral – soma de estruturações particulares, locais – tomado em si mesmo. Referir-se à música a partir dessa perspectiva seria atentar para a materialidade do discurso; o que ele comporta, como seus elementos se estruturam, qual a forma alcançada nesse processo. (MORAES, 1983, pp. 194-195).

Entendemos esse trabalho como uma experimentação capaz de instigar as potencialidades do professor, de maneira que o exercício o torna capaz de analisar e perceber novas criações através da conversa de linguagens, para que possamos ir além da Geografia institucionalizada e pensar o mundo enquanto sua forma contraditória. Nossa postura é ir além do já estabelecido como geográfico, pensando que qualquer fenômeno pode ser qualificado por meio dessa abordagem.

Como se sabe, no domínio da música – setor que a cultura ocidental etiqueta de arte – não existe verdade absoluta. [...] as linguagens artísticas são portadoras de significados múltiplos e, assim, são abertas a muitos tipos de leitura. (MORAES, 1983, p. 186).

Neste trabalho relacionaremos o álbum musical (assim como fizemos com o filme) enquanto mercadoria (é um produto da indústria fonográfica e assim é produzido, comercializado e consumido) e obra artística (pois sua fundação musical se pauta em elementos artísticos de criação e expressão). Para isso, iremos analisar então as letras das músicas, sua estrutura sonora e imagens que delas derivam. Estabelecendo relações com o período em que o disco foi publicado, assim como todo o trabalho industrial de divulgação. Disto abordaremos então o impacto no consumidor.

Depois iremos analisar essa sonoridade como inerente ao estilo *rock* dos anos 60 e o que elas apresentam de potencialidade para se pensar a mudança de comportamento, de imaginário social no contexto da lógica de mercado capitalista, e de como reverbera e se deriva no encontro com os consumidores. Como uma música é construída pelo artista, como ela é trabalhada e distribuída pela indústria, e como ela pode ser absorvida pelo ouvinte. Como os *afectos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992) provocam diferentes sensações e emoções no ouvinte, que a recria de significado.

[...] a música é labirinto, enigma a ser decifrado a cada instante. Mas um labirinto que, a cada escuta, nos mostra novos percursos a serem seguidos, novas saídas para que, de fora, se tenha dela uma visão diferente, depois de percorrido cada novo itinerário (MORAES, 1983, p. 195).

Para entender tal intenção de estudo, iniciaremos com textos que pesquisam a linguagem musical e seus fundamentos na interação com a linguagem científica (FERRAZ, 2013; OLIVEIRA JR, 2005). Após isso, partiremos para leituras que analisam por diferentes matrizes a própria banda, The Beatles, permitindo compreendê-la em seu cenário cultural (AURÉLIO, 2009; HEWITT, 2014; RUSSELL, 2009). Abordaremos também leituras que pontuam os elementos culturais na constante criação da multiplicidade espacial (MASSEY, 2015), e pontuaremos todas essas leituras a partir dos intercessores orientadores de nossas abordagens, os textos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), através de pensamentos que nos auxiliam para os planos filosóficos, artísticos e científicos, dando condições teóricas e práticas de se desenvolver uma pesquisa onde há o contato da linguagem científica com a artística.

## **A noite de um dia difícil**

O fenômeno The Beatles foi um dos mais lucrativos produtos culturais da década de 1960. Até hoje falamos de marcos estabelecidos pela banda, em especial os altos níveis de vendagem de seus álbuns. O ponto é que pela primeira vez houve um produto cultural elaborado de acordo com um padrão estético em nível mundial; tal articulação entre indústria fonográfica, diversas mídias imagéticas, merchandising em escala global e potencialidade estética para atrair e atender a um público consumidor, afetou um mercado ainda pouco explorado (o público adolescente), permitindo a demarcação de signos comerciais e estéticos que até hoje influenciam a indústria de entretenimento em escala internacional (DIX, 2010).

Não podemos falar do álbum *A Hard Day's Night* sem entender seu ano de lançamento, 1964, e certas coisas que estavam acontecendo com os Beatles. No dia 7 de fevereiro daquele ano, no aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, os Beatles pisaram em terras estadunidenses pela primeira vez (AURÉLIO, 2009). Apesar do clima pesado que ocorreu por conta do assassinato de JFK no ano anterior, os Beatles trouxeram alguma leveza para aquele país, já que *I Wanna Hold Your Hand* era número 1 nas *playlists* das rádios naquele período (HEWITT, 2014).

*I Wanna Hold Your Hand* também é o título do filme de 1978 de Robert Zemeckis (no Brasil, *Febre de Juventude*), que representa a obsessão dos fãs por meio de 4 garotas e 2 garotos que se aventuram para conseguir ingressos para a apresentação dos Beatles no programa *The Ed Sullivan Show* (1948-1971). Essa apresentação ocorreu em 9 de fevereiro de 1964, quando foi batido o recorde de audiência estadunidense até a transmissão da chegada do homem à lua em 1969.

A ida dos Beatles aos Estados Unidos foi o ponto onde a *Beatlemania* se consolidou e se tornou praticamente uma histeria coletiva. “*Beatlemania represents one of the first instances of so-called mass hysteria directed towards a musical group [...]*” (COPPINS, 2016, p. 7). A banda atingiu seu auge em termos de popularidade e presença midiática; logo, qualquer decisão que tomasse teria sucesso praticamente garantido. Foi a partir daí que a ideia de realizar um filme se tornou possível. “Se os Beatles deixaram Londres como exploradores rumo ao Novo Mundo, voltavam agora como heróis conquistadores. Nenhum astro pop britânico tinha faturado tanto nos EUA.” (SPITZ, 2007, p. 482).

Uma das explicações para isso foi que, nos anos 1960, chegava à adolescência e juventude o que foi denominado da geração *Baby Boom*, ou seja, as crianças nascidas durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Essa geração foi colocada num contexto temporal e espacial de um novo arranjo territorial capitalista. Mundo mais urbano que rural, acesso a meios de comunicação e entretenimento até então restrito ao universo adulto, ou a camadas sociais mais ricas, como a televisão em quase todos os lares, discos de vinil e aparelhos de som mais baratos e de melhor qualidade, cinemas em larga escala e discutindo temas juvenis, telefones e eletrodomésticos para todos da classe média, roupas com signos próprios para os adolescentes, não mais copiando as vestimentas dos adultos. Porém, também existia a insegurança para com o futuro devido a Guerra Fria, a grande resistência de um pensamento conservador e moralista que queria controlar comportamentos, corpos e pensamentos, assim como um mercado massificado que dava seus primeiros passos para um padrão uniforme de consumo globalizado (MORIN, 2007).

Esses elementos, que de forma alguma eram homogêneos em nível espacial, se territorializaram, com suas devidas singularidades, ao longo de toda a extensão mensurável do mundo, envolvendo tantos os países e nações que resistiam aos padrões aparentes da lógica capitalista, como os ditos Socialistas, quanto os periféricos e dependentes dos Estados centrais do capitalismo. Temos, portanto, na década de 60, os referenciais imagéticos, econômicos e ideológicos que consolidaram os padrões societários do final do século XX em nível mundial (MORIN, 2007).

Os Beatles são a expressão desse contexto; eles não são os únicos, mas possuem a força imagético/simbólica capaz de expressar esse ambiente temporal e espacial preñado de contradições e conflitos, o qual envolvia os diversos grupos sociais e permitiu a indústria cultural se consolidar como uma espécie de “válvula de escape” perante os conflitos, assim como estabelecendo uma imagem integradora dessa diversidade num sentido de identidade comum para os diversos povos da Terra (AITKEN; ZONN, 1994). Os Beatles foram um dos elementos principais, tanto para o que há de positivo quanto

de negativo, nesse processo de “entretenimento/identidade” em nível mundial (COPPIN, 2016). É nesse contexto pós Segunda Guerra que se ouve pela primeira vez o termo *teen*, e junto com ele emerge o poder aquisitivo desses jovens, que devido ao retorno do crescimento econômico mundial, agora tinham o luxo de ganhar mesadas e afins; logo, produtos para essa nova camada de consumidores eram criados, e a “marca” Beatles foi um desses artefatos.

[...] A cultura e a vida privada nunca haviam entrado a tal ponto no circuito comercial e industrial, nunca os murmúrios do mundo - antigamente suspiros de fantasmas, cochichos de fadas, anões e duendes, palavras de gênios e de deuses, hoje em dia músicas, palavras, filmes levados através de ondas - não haviam sido ao mesmo tempo fabricados industrialmente e vendidos comercialmente. Essas novas mercadorias são as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma (MORIN, 2002, pp. 13-4).

Com o retorno dos Beatles à Inglaterra, começou o planejamento para o primeiro longa metragem, inaugurando a exploração de outra mídia. Logo, houve a necessidade de criar novas canções para esse filme. O filme foi um marco para a indústria, com sua linguagem dinâmica e irreverente, e o que poderia ser uma febre consumista passageira, acabou por inaugurar um processo que perdura até hoje (VOLTARELLI, 2016).



Figura 1: Capa do álbum *A Hard Day's Night* no Reino Unido (1964).  
Fonte: *Beatlemania.net*

Até então, *singles* eram mais importantes que álbuns, já que a música era assim divulgada para atender a lógica de reprodução das rádios; apesar de atenderem a esse padrão de criação e divulgação de música, os Beatles insistiram na produção de um álbum articulado de canções. Para tal, não poderiam gravar rapidamente, num mesmo dia, como era uso corrente até então. O ápice dessa tendência foi o álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967), mas já há prenúncios dessa postura em *A Hard Day's Night*, por conta de seu processo de gravação, não mais realizado em apenas um dia. Isso

muda a perspectiva de um álbum de rock, não mais como suporte para divulgação de *singles* nas estações radiofônicas, mas ser entendido como uma obra em que se tem uma proposta de discussão, para além do meramente comercial. Com o sucesso nos Estados Unidos, a indústria fonográfica permitiu esse pequeno luxo para os rapazes.

Ainda se esperava que a maioria das bandas de *rock'n roll* terminasse um disco inteiro em um dia, mas para os Beatles essa pressão havia sido eliminada, graças ao enorme sucesso. Como resultado eles podiam trabalhar em paz (SPITZ, 2007, p. 485).

Foi determinado que a banda apenas registrasse nesse álbum músicas inteiramente compostas apenas por seus membros, já que os álbuns anteriores - *Please, Please Me* (1963) e *With the Beatles* (1963) – havia *covers* de grupos e compositores que fizeram sucesso na década de 50. Temos com *A Hard Day's Night*, portanto, o primeiro disco inteiramente autoral dos Beatles.

Ainda que o disco seja considerado a trilha sonora do filme, vide a forma que foram lançados nos Estados Unidos e no Brasil, a trilha sonora real está apenas no lado A do LP. O lado B não é utilizado no filme, e ainda há músicas no filme do álbum anterior *With the Beatles* (1963). Então, o disco não se restringe a ser a trilha sonora para o filme, ou seja, o roteiro do filme se adequa ao ritmo de algumas canções, que expressam a suposta dinâmica caótica de um dia na vida do quarteto, mas a riqueza conceitual do álbum vai além daquelas imagens, abrindo-se para outras potencialidades sonoras, para além da película, apesar de com ela se relacionar.

Iniciaremos então nossa análise do álbum, suas letras e sua musicalidade, e como tratamos do espaço a partir disso. Porém, reforçamos com a ideia de essa análise, e toda a possibilidade de leitura dos processos espacializantes feita nesse trabalho não se voltar para ser um manual a ser seguido, e sim, como experimentação desse encontro entre linguagens. Experimentação que pode reverberar, ou se desdobrar, a partir de singularidades encontradas pelo professor em sala de aula, criando novos pensamentos, novas geografias.

Sendo assim, abordaremos a geografia pensada através do que chamamos de geografias menores (OLIVEIRA JR, 2005), onde tal ciência foge do estabelecido pelo discurso institucionalizado e busca formas alternativas de se potencializar outras leituras científicas através da vivência dos conceitos, tensionando a Geografia “maior” quanto a sua postura de inibir o pensar diferente do já estabelecido (BELLEZA, 2014). E a música tem a possibilidade de perceber e instigar, por sua própria linguagem, outras leituras, colocando em deriva os elementos fixadores e generalizantes das verdades reproduzidas

pela Geografia majoritariamente praticada nos centros de pesquisa e reproduzida nas escolas e salas de aula.

A chamada “Geografia Maior” parte de um entendimento já delimitado do que o geográfico é aquilo passível de ser mensurável, de fixado num conceito que representa e identifica o fenômeno em sua forma extensível e cartografável, portanto, é algo uniforme, fixo, sem interações, sem intensidades.

[...] reconhecemos o espaço como produto de inter-relações, como sendo constitutivo através de interações, desde a intensidade do global até o intimamente pequeno [...] compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem (MASSEY, 2015, p. 29).

Sabemos que as linguagens artísticas, filosóficas e geográficas são distintas, mas não distantes. Cada uma possui sua própria forma de abordagem, porém, quando colocadas em situação de encontros e atravessamentos, podem permitir outros pensamentos, sendo assim, Deleuze e Guattari (1992) usam do conceito de “geofilosofia”, a partir de Nietzsche, para criar pensamentos em sua gênese geográfica, como condição de encontros de fenômenos; fenômenos estes que se dão como elemento extensivo que atravessam corpos em seus encontros. Esse extensivo se dobra em múltiplas intensidades nos corpos que afeta, o qual se desdobra em outras forças extensivas de sentidos espaciais, novas formas e sentidos, fazendo aí o mundo acontecer como vida, como lugar e como expressão (FERRAZ, 2013).

## **Faixas problematizadoras**

Para este tópico abordaremos apenas certas canções que nos instigaram e afetaram, critério usado nesta experimentação. Esses afetos podem ser tanto em relação a produção da música, quanto em relação a letra. Para isso, o conjunto letra-e-música é importante.

Iniciamos o álbum com a música título *A Hard Day's Night*. Ela já tinha sido lançada em um compacto simples no dia 10 de julho de 1964, juntamente com a música *Things We Said Today*. Esta era uma estratégia de venda utilizada comumente para a venda do disco; com o sucesso da música, os fãs procurariam pelo disco de 12 polegadas – por isso o álbum tem o mesmo título da canção “chamariz”. O filme, claro, também fez parte dessa mesma estratégia.





Figura 2: Capa do compacto simples *A Hard Day's Night/Things We Said Today* (1964).  
 Fonte: *Beatlemania.net*.

A canção começa com um acorde de guitarra que sugere o início de uma narrativa épica; após esse acorde, a voz de John Lennon se sobressai com a primeira frase “*It’s been a hard day’s night, and I’ve been workin’ like a dog*”.<sup>1</sup> *A Hard Day’s Night* foi uma frase dita por Ringo Starr, baterista da banda, após um dia de gravação dos primeiros álbuns da banda. Como eram horas e horas dentro do estúdio, Starr perdeu a noção do tempo, e ao dizer que foi um dia difícil de gravação, percebeu que já era noite, então falou “foi um dia difícil... (It’s been a hard day’s...) noite (night)”.

Já a segunda frase “*And I’ve been workin’ like a dog*” ainda se refere ao trabalho duro da banda. Até o dia 29 de agosto de 1966, dia do último concerto dos Beatles no estádio *Candlestick Park* em São Francisco, a banda não parava de trabalhar desde 1960, quando começou os primeiros shows em Hamburgo, Alemanha. O ritmo intenso de trabalho, com apresentações seguidas, muitas vezes foi associado com consumo de estimulantes e drogas.

Mais a frente, na mesma música, temos o trecho “*When I’m home, everything seems to be right, when I’m home, feeling you holding me tight*”, cantado por Paul McCartney, baixista e vocal da banda, que enfatiza novamente a questão do cansaço. A melodia é animada, e se não prestarmos atenção na letra, a sensação é de alegria. Apesar do cansaço, os Beatles tinham que aparentar felicidade.

A canção finaliza com um acorde arpejado em *fade out*.<sup>2</sup> Assim, pode-se interpretar que a canção começa “pelo fim” (acorde tenso) e termina “pelo começo” (acorde suave). Ou seja, na vida dos Beatles tudo é ao contrário, tudo é do avesso.

O fato de a música dizer sobre uma realidade difícil e ser alegre, nos instiga a pensar em como os Beatles tinham que produzir um *espaço* para si, pois, eles estão presos em sua própria realidade. Os Beatles correm da sua própria criação. Sua territorialidade se

<sup>1</sup> Tradução: “Tem sido a noite de um dia difícil, e eu tenho trabalhado como um cachorro”.

<sup>2</sup> Efeito de desaparecimento gradual do som nas gravações.

desfaz a partir de que eles estão territorializados, onde não existe um território consolidado. Os Beatles

[...] estão presos no mesmo padrão de fuga e busca, ou seja, se encontram numa geografia que os limita a um mundo que não conseguem entender (não sabem ler os referenciais de orientação), mas que anseiam por escapar e, paradoxalmente, estão a construir enquanto espacialidade limitante, os fixando em uma função de serem meros consumidores de símbolos travestidos numa mercadoria sonora [...] (VOLTARELLI, 2015, p. 76).

A próxima música é “*I Should Have Known Better*”, onde o diálogo e sobreposições da voz e da gaita tocada por John Lennon evidenciam o uso de técnicas de estúdio em pelo menos duas trilhas, prenúncio do seria um dos dilemas dos Beatles, que o fizeram parar de se apresentar ao vivo. A crescente elaboração e complexidade dos arranjos impossibilitaria suas realizações futuras ao vivo, no palco, porque faltavam equipamentos e recursos tecnológicos suficientes (SPITZ, 2007).

A Beatlemania se desenvolveu com a forte identificação do público com as letras das músicas. Os Beatles diziam aquilo que seus fãs queriam ouvir (ainda mais para sua grande maioria, formada por mulheres). “*I should have known better with a girl like you; That I would love everything that you do*”<sup>3</sup> e “*That when I tell you that I love you, you’re gonna say you love me too*”,<sup>4</sup> são frases que contidas na letra dessa canção. É aí que se cria o *espaço*, pois, “O Espaço não existe antes de identidades/entidades e de suas relações” (MASSEY, 2009, p. 30).

Vamos explicar melhor essa relação. Apesar de direcionar a música ao público feminino, surgem questões que antes não eram faladas dentro de canções. Quando Lennon coloca “*you’re gonna say you love me too*”, a intenção foi soar como romântico, mas nos dias de hoje vemos problematizações quanto ao machismo empregado nesses tipos de letras onde o homem diz o que a mulher terá que fazer em relação ao amor dele. Ainda que haja músicas mais sexistas na carreira de Lennon com os Beatles, como “*Run For Your Life*” (*Rubber Soul*, 1965), já percebemos o ciúme que havia no cantor, posteriormente confirmado por seus cônjuges Yoko Ono e Cintia Powell<sup>5</sup> e pela música “*Jealous Guy*” (álbum solo *Imagine*, 1971).

Nesse caso temos jovens falando para jovens, daí o foco de muitas canções em relacionamentos amorosos. Mas temos uma visão predominantemente masculina. Apesar de a revolução feminina ter acontecido grande parte na década de 1960, temos

---

<sup>3</sup> Tradução: “Eu deveria saber que uma garota como você; Que eu amaria tudo o que você faz”.

<sup>4</sup> Tradução: “E quando eu te contar que eu te amo, você vai dizer que me ama também”.

<sup>5</sup> Ver em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/53mega/john-lennon-era-sexista-e-admitiu-ter-batido-em-mulheres](https://www.vice.com/pt_br/article/53mega/john-lennon-era-sexista-e-admitiu-ter-batido-em-mulheres)

que entender a rebeldia da época ainda é mediada pelos valores da sociedade patriarcal, que destacam a importância de alguns gestos, tanto de comportamento feminino, quanto de afetividade entre casais (segurar nas mãos, fazer o corpo balançar, beijar etc.). Àquela época, tais gestos serviram como elementos catalizadores para um outro sentido de corpo jovem, tanto para homens como para mulheres. Ser dono do próprio corpo e mobilizá-lo para o que te afeta, para o que intensifica de vida nele, isso é a grande força das músicas dos Beatles a instigar toda uma relação do corpo individual/adolescente e feminino como o território delimitado e autoritário da época.

[...] a vida sexual das mulheres começava a se modificar. O tema da sexualidade feminina passava a fazer parte de discussões pouco comuns até então. "Nosso corpo nos pertence", era uma afirmação geral de mulheres em várias partes do mundo. E elas tornavam-se, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e o direito de ter prazer, [...] (DINIZ, 2009, p. 1543).

A música "*If I feel*" vem na sequência, e também possui um ar romântico como a anterior. É uma "balada" composta por John Lennon, a qual se inspirou em clássicos do gênero dos anos 50 e no período que estiveram na Alemanha. Nesta, começamos a entender algumas referências pessoais encontradas em outras canções dos Beatles, que anos mais tarde chegaram a ser pensadas como um álbum completo, mas a ideia acabou sendo transformada para o *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967) e as únicas músicas que restaram dessa ideia foram *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever* (RUSSELL, 2009). A frase "*And I found that love was more than just holding hands*"<sup>6</sup> faz referência ao lançamento do ano anterior de "*I Want to Hold Your Hand*". Essa música foi uma das únicas compostas por John deste gênero balada.

Os Beatles mudaram sua música conforme foi mudando o pensamento e o que estava acontecendo na sociedade. Suas letras variaram com a Beatlemania, com o movimento *hippie* e seu *flower power*<sup>7</sup>, com o *hare krishna*<sup>8</sup>, entre outros, ou seja,

[...] o fenômeno musical é extremamente complexo de ser definido, fantasticamente variado ao ponto de rejeitar abordagens estreitas. Como a vida, a música está em contínuo movimento, áreas inteiras suas mudam os aspectos a cada dia que passa [...] (MORAES, 1983, p. 186).

Pensando na melodia, o começo da música possui apenas o violão e a voz de Lennon, o que faz lembrar uma serenata a dois, e após a entrada da bateria de Starr

<sup>6</sup> Tradução: "E eu descobri que o amor era mais que só andar de mãos dadas".

<sup>7</sup> *Flower Power* [Poder das Flores] foi um slogan usado pelos hippies dos anos 60 até o começo dos anos 70 como um símbolo da ideologia da não-violência em repúdio à Guerra do Vietnã. O termo provavelmente foi utilizado pela primeira vez pelo poeta Allen Ginsberg em 1965.

<sup>8</sup> O Movimento Hare Krishna tem suas origens na Índia e faz parte do contexto do hinduísmo, ficou muito famoso na década de 60 com o líder Maharishi Mahesh Yogi que ensinava a meditação Transcendental ao redor do mundo.

somos transportados á uma apresentação da década de 1950 de grupos vocais que permanecem ao resto da música com a voz de Lennon e McCartney sincronizadas; o que chama a atenção desta música é ela ser cantada sem pausas para solos dos instrumentos, ou seja, a música é inteira cantada e não há momentos para respirar.

Ainda que a música pareça dos anos 1950 em todos os aspectos, sua veiculação ocorre em no momento em que se consolida uma revolução feminista, logo o estilo das músicas mais antigas dos Beatles não se sustentou, e foi modificado ao longo dos anos seguintes.

A luta das mulheres está na libertação das amarras de um senso moral construído pela cultura machista, cristalizada durante séculos. Não é apenas pela igualdade econômica e política que as mulheres conquistam seu espaço; mas são, também, na construção de uma sociedade livre de relações preconceituosas e discriminações. Trata-se de uma luta pela liberdade, para além da equiparação de direitos, e pelo respeito à alteridade (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 5).

A próxima é chamada de “Tell Me Why”, e apesar de uma melodia dançante, a letra tem um tom negativo compostas por frases como “Tell me why you cried, and why you lied to me”<sup>9</sup> e “[...] I gave you everything I had, but you left me sittin' on my own. Did you have to treat me, oh, so bad?”<sup>10</sup>. “Tell me Why” pode ter sido baseada no relacionamento de Lennon com sua primeira esposa. Apesar de encerrar o filme *A Hard Day's Night*, a composição não é considerada uma grande composição do grupo, seguindo um padrão consolidado pela sociedade.

A partir do momento em que o conceito de gênero passa a ser constatado, é possível verificar com maior clareza as discriminações relativas a gênero, que, até então eram vistas com naturalidade para a maior parte das sociedades e, através dessa naturalização, cada sociedade emprega seus conceitos de comportamentos considerados adequados à mulheres. Na maior parte delas, a mulher deve apresentar características como sensibilidade, protetora da prole e do lar, procriadora dentre outras que revelam o sexo frágil. Ao contrário, aos homens são exigidas características como a de responsável por solucionar problemas, provedor do lar e o insensível. (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 4).

“*Can't Buy Me Love*” fecha o lado A do LP, e curiosamente foi a primeira do álbum a ser lançada. Seu compacto simples saiu do dia 16 de março de 1964, juntamente com a música “*You Can't Do That*”. Logo, ela serviu como divulgação do disco como um todo ao longo do ano. Ela é tão parecida com “*A Hard Day's Night*”, que podemos até mesmo a considerar como uma releitura (RUSSEL, 2009).

---

<sup>9</sup> Tradução: “Me diga por que você chora, e por que você mentiu pra mim”.

<sup>10</sup> Tradução: “[...] eu lhe dei tudo o que eu tinha, mas você me deixou sentado sozinho. Precisou me tratar tão mal?”.



Figura 3: Capa do compacto simples *Can't Buy Me Love/You Can't Do That* (1964).  
Fonte: *Beatlemania.net*

A canção, que foi escrita por Paul McCartney, tem os seguintes dizeres: “*I don't care too much for Money*”. Se pensarmos nisso, essa música é um paradoxo na vida do cantor já que ele é o músico mais rico da Grã-Bretanha, com uma fortuna avaliada em 1 bilhão de euros em 2015<sup>11</sup>, e na letra diz não se importar com dinheiro, e que dinheiro não compra o amor. Vale lembrar que de todas as músicas, essa tem a temática mais diferenciada em todo o álbum. Ou seja, o falar apenas de amor estava saindo do pensamento dos Beatles que anos mais tarde se tornaria um marco revolucionário nas canções de protesto e afins.

O lado B traz canções que não estão no filme. Pode-se supor que essas canções foram escritas com mais tempo, já que não havia pressa de estarem prontas para a gravação do longa. Também vale levar em consideração que tais músicas não são grandes sucessos dos Beatles, nenhuma delas foi lançada em compactos ou em outras mídias. “*Any Time At All*”, que abre o lado B, é ambígua com relação a seu endereçamento: versos como “*Any time at all, all you've gotta do is call, and I'll be there*”,<sup>12</sup> soam como amizade fraterna, mas o sentido muda com o verso: “*If you need somebody to love, just look into my eyes*”.<sup>13</sup>

“*I'll Cry Instead*” é a próxima faixa do álbum. Possui referências de *Country & Western*, feita pela guitarra de George Harrison, misturada ao *rockabilly*. Porém o que mais nos intriga é o fato de tal música vir depois de “*Any Time At All*”. O personagem compreensivo e atencioso da primeira canção é sucedido por outro que se mostra frustrado, possessivo e machista. Frases como “*If I could see you now, I'd try to make you sad somehow*”<sup>14</sup> e “*I'm gonna break their hearts all round the world, yes, I'm gonna*

<sup>11</sup> Fonte: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/04/paul-mccartney-e-o-musico-mais-rico-do-reino-unido.html>

<sup>12</sup> Tradução: “A qualquer instante, tudo o que você tem que fazer é me ligar, que eu estarei lá”.

<sup>13</sup> Tradução: “Se você precisa de alguém para amar, apenas olhe dentro dos meus olhos”.

<sup>14</sup> Tradução: “Se eu pudesse ver você agora, eu tentaria fazer com que você ficasse triste de alguma forma”.

*break 'em in two, and show you what your lovin' man can do*”,<sup>15</sup> e que tais coisas só não são feitas por falta de oportunidade, e enquanto isso ele só pode se lamentar sobre o término. “*But I can't, so I'll cry instead*”.<sup>16</sup> Ambas canções estão na voz de Lennon.

Como podemos perceber a representação do homem como parte dominante da relação com a mulher em muito dos seguimentos da sua vida o que acaba sendo incorporado pelo senso comum como algo natural. Ora considere-se que as próprias mulheres acabam incorporando essa relação de poder em sua vida como algo que é irreversível, visto que já está naturalizado na sociedade, e não percebendo sua condição de dominada a mulher acaba reproduzindo essa forma de violência até mesmo com outras mulheres. (SILVA; ANJOS, 2012, pp. 3-4).

A canção “*You Can't Do That*” foi lançada como lado B de “*Can't Buy Me Love*”, e assim como “*Things We Said Today*”, também não fez muito sucesso. A voz rouca de Lennon foi uma tentativa de imitar Wilson Pickett, cantor estadunidense contemporâneo dos Beatles. Temos nessa música, demonstração de ciúme e possessividade, com direito a estrofes machistas: “*So please listen to me if you want to stay mine, I can't help my feelings i'll go out of my mind, I'm gonna let you down (let you down), and leave you flat (gonna let you down and leave you flat), because I told you before, Oh, you can't do that*”.<sup>17</sup> Ou ainda, versos onde a falta de autocontrole no convívio com a parceira demonstra intolerância em relação a terceiros: “*It's the second time, I've caught you talking to him, do I have to tell you one more time I think it's a sin*”<sup>18</sup> e “*But if they'd seen, you talking that way, they'd laugh in my face*”.<sup>19</sup>

A dominação masculina é um processo de construção social contra as mulheres, é uma forma de violência física, moral, psicológica como também simbólica que se reproduz ao longo da história da humanidade. Essa violência simbólica não consiste em algo concreto, mas sim uma violência que se dá de forma subjetiva e nas representações socioculturais, [...] (SILVA; ANJOS, 2012, p. 3).

“*I'll Be Back*” é a última música do álbum, e apesar de ser conhecida no Brasil pela versão feita pela banda Renato e Seus Blue Caps, intitulada “Eu sei” de 1965, a original possui um ótimo título. Nela os Beatles prometiam que iriam lançar um próximo álbum, ainda que sabemos que será de maneiras diferentes, ou seja, *I'll be back!*<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Tradução: “Eu vou quebrar seus corações ao redor do mundo, sim, eu vou quebra-lo em dois, e mostrar o que o seu homem encantador pode fazer”.

<sup>16</sup> Tradução: “Mas eu não posso, então eu vou chorar ao invés disso”.

<sup>17</sup> Tradução: “Então, por favor me escute, se você quer continuar sendo minha, não posso evitar meus sentimentos, vou perder a cabeça, eu vou decepciona-la (decepciona-la) e deixa-la secamente (decepciona-la e deixa-la secamente), pois eu já lhe disse, você não pode fazer isso.”

<sup>18</sup> Tradução: “Bem, é a segunda vez que peguei você falando com ele, devo lhe dizer mais uma vez que acho isso um pecado?”.

<sup>19</sup> Tradução: “Mas se eles vissem você falando assim, eles ririam na minha cara”.

<sup>20</sup> Tradução: “Eu estarei de volta!”

## Música e espaço

Escolhemos algumas músicas do álbum que retrata o paradoxo dos Beatles quanto o pensamento do comportamento feminino, sobre dinheiro e sobre comportamento. Porém pensamos primeiro pelo fator de que os Beatles eram produtos feitos para a faixa etária adolescente, aquela faixa etária que não era mais criança, assim como ainda não eram adultos. Revistas, discos, ingresso de cinema, roupas parecida, perucas e até grama onde pisavam (vide no filme *Febre de Juventude*) eram compradas pelos Beatlemaníacos, que agora não somente ouvir as músicas era sinal do fanatismo.

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão [...] nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” [...] o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada, mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda, uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 16).

Essa identificação permite os jovens consumi-los, subjetivando em seus corpos/pensamentos os referenciais territorializados como símbolos e desejos de crítica a esta mercadorização da cultura na sociedade moderna (AITKEN; ZONN, 1994).

Apesar do claro teor machista em algumas canções, fãs dos Beatles não questionavam tal comportamento e ideias, naturalizados na sociedade da época.

A imagem da mulher, social e culturalmente enquanto objeto sexual ou como reprodutora, submissa aos homens, prevalecente em nossa sociedade, alimentada pela mídia que apesar de não ser partidária ao casamento enquanto instituição social, tem apresentado, não poucas vezes, mulheres em condições de degradação física e moral. Assim, seja na TV, no teatro, em revistas, na música... (SILVA; ANJOS, 2012, p. 1).

Anos mais tarde, na mesma época, o movimento feminista tomou forma e começou a questionar padrões impostos sobre questões diversas. Lembrando que mulheres fizeram o papel masculino durante as duas grandes guerras. E com o término de tais confrontos, as mulheres não quiseram deixar seus postos de trabalhos e afins. E na década de 60, com o advento da pílula anticoncepcional, mulheres tinham poder do próprio corpo. Ou seja, a fórmula utilizada pelos Beatles em tais músicas baseadas na década de 50, já não era interessante.

[...] o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no

processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora. (MASSEY, 2009, p. 29).

Logo, a música muda, assim como o comportamento dos seus fãs. Com o passar do tempo os Beatles não eram mais apenas rostinhos bonitos falando de “amor”. Eles tiveram que mudar seu discurso, já que a sociedade estava mudando; e com eles mudando a sociedade também mudaria, em um *looping* que prosseguiu até o fim da banda.

## Conclusão

A música é um monumento de sensações capazes de instigar percepções e pensamentos que desterritorializam valores, e atualizam referenciais que não foram pensados ou percebidos, permitindo assim novos parâmetros de orientação e localização espacial. E que não se restringe ao já instituído como certo, mas que afetam corpos para devires outros em relação as subjetivações dominantes.

[...] a estória do mundo não pode ser contada (nem sua geografia elaborada) como a estória apenas do “Ocidente”, ou a estória, por exemplo, daquela figura clássica (irônica e frequentemente, ela própria essencializada) do macho branco, heterossexual e que essas eram estórias particulares, entre muitas outras (e sua compreensão através dos olhos do Ocidente ou do macho heterossexual é ela própria específica). Tais trajetórias foram parte de uma complexidade, e não os universais que elas, por tanto tempo, propuseram ser (MASSEY, 2015, p. 31).

Temos então uma máquina significativa que reforça os processos capitalistas que capturam subjetivações que determinam padrões de valores, desejos, gostos, pensamentos e ações. Temos então os Beatles como uma geograficidade constante no processo de territorialidade e desterritorialidade, logo, podemos criar referenciais de sentidos que nós permitam agir nas condições dos fenômenos apresentados, estabelecendo uma cartografia de ações e pensamentos para melhor nos localizarmos no mundo, e assim nos orientarmos a partir do lugar que estamos e nos encontramos.

Ou seja, através do padrão capitalista temos realidades que podem ser mudadas através da questão do consumo. Se um produto não agrada mais àqueles que o compram, o produto em si, oportunamente, muda de forma. Isso aconteceu com os Beatles e a linguagem utilizada em suas músicas. Antes, as letras de suas músicas eram de teor machista, mas devido as mudanças sociais, decorrentes da revolução feminista, houve a necessidade de modificar o modo de escrever suas canções, e seus próprios referenciais.

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento



entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2010, p. 16).

Hoje há a possibilidade de questionar comportamentos passados e analisar criticamente as letras das canções, fazendo com que a espacialidade aconteça. O espaço está na forma de como as relações se dão entre sociedade e arte. O que antes não nos afetava, hoje afeta. Assim como viam o produto Beatles, e como vemos hoje. Logo, não queremos mais: “*So please listen to me if you want to stay mine*”, mas sim questionar tais comportamentos, fazendo com que o espaço se modifique a cada dia.

## Referências

- AITKEN, Stuart, C; ZONN, Leo E. (Org). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994.
- AURÉLIO, Daniel Rodrigues. *Dossiê Beatles: A banda que influenciou gerações*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.
- BELLEZA, Eduardo de Oliveira. O. Manoel de Barros: Poesia intercessora de Geografias-Menores em vídeo. *Revista Geografares*, Edição Especial, pp.118-132, Janeiro-Agosto, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/geografares/article/viewFile/8046/5706>> Acesso em 23/01/2016.
- COPPINS, Haley. *From Beatlemania to Bieber Fever: The evolution of celebrity/fan interactions*. Toronto/Ontario, Ryerson University, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DINIZ, Carmen R. Bauer. Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, Salvador, 2009.
- DIX, Luis Eduardo Goffi e. *Os filmes dos “The Beatles” e os movimentos populares da década de 1960*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
- FERRAZ, Claudio B. Oliveira. Memória e política cultural: considerações geográficas a partir da fronteira. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 5, p. 35-51, 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HARRY, Bill. *The ultimate Beatles encyclopedia*. New York: Virgin Books, 1992.
- HEWITT, Paolo. *Love me do: 50 momentos marcantes dos Beatles*. Campinas: Verus, 2014.
- MASSEY, Dorren. *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo 1 - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2007.
- OLIVEIRA JR, Wenceslao M. de. O que seriam as geografias de cinema? *Revista TXT – leituras transdisciplinares de telas e textos*. Belo Horizonte: Programa de Ensino,

Pesquisa e Extensão A tela e o Texto da UFMG, n.2, s/p, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em 12/05/2014.

PEDRO, Claudia Bragança; GUEDES, Olegna de Souza. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. *I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas*, UEL, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, V. 18, Nº 36: 15-23 jun. 2010.

RUSSELL, Jeff. *The Beatles: Gravações comentadas e discografia completa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

SILVA, Maria Veruska; ANJOS, Edjania Pereira dos. Dominação Masculina: A violência simbólica contra a mulher nas letras de músicas brasileiras. *17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e pesquisa sobre a mulher e relações de gênero*. UFPB, Centro de Educação, 2012.

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

VOLTARELLI, Jucimara P. A geografia e o cinema em *A Hard Day's Night*: possibilitando novos espaços. *Revista Olhares e Trilhas*. Uberlândia: v. 17, n.2, jul-dez 2015.

\_\_\_\_\_. Linguagens geográficas: Outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*. Relatório de pesquisa. Presidente Prudente: CNPq/UNESP, 2016.

## **Referencial filmográfico (ordem cronológica)**

*Os Reis do iê, iê, iê. (A Hard Day's Night)*. Direção: Richard Lester, Reino Unido, p/b, 92 min. 1964.

*Febre de Juventude. (I Wanna Hold Your Hand)*. Direção: Robert Zemeckis. EUA, cor, 104 min. 1978.