

O ANO MAIS  
REVOLUCIONÁRIO  
DA MÚSICA

1965

RUBBERS  
A LOVE  
THE WAILERS  
NEWPORT  
FOLK FESTIVAL  
ANDY WARHOL  
MARTIN LUTHER  
KING  
COMMITTEE  
THE SUPREME  
MOTOWN  
THE BEACH BOYS  
JIMMY  
EASY  
CHARLIE BROWN  
CHRISTMAS  
THE WATTS RIOTS  
LINDA  
LINDA  
THE WATTS RIOTS  
LINDA  
LINDA  
THE MERRY  
PIL FRANKSTERS  
THE OWENS  
MODS  
FLOWER  
POWER  
THE BEACH BOYS  
MARTIN LUTHER KING  
THE MERRY  
PIL FRANKSTERS  
THE OWENS  
MODS  
FLOWER  
POWER  
THE BEACH BOYS  
MARTIN LUTHER KING  
THE MERRY  
PIL FRANKSTERS  
THE OWENS  
MODS  
FLOWER  
POWER

SATISFACTION

PAPA'S GOT A  
BRAND NEW BAG

THE ACINATISTS

THE SOUND OF  
SILENCE

THE WHO

BUCKLE UP

THE OWENS

MODS

FLOWER  
POWER

ANDREW GRANT  
JACKSON

## **Ficha Técnica**

Copyright © 2015 Andrew Grant Jackson

Publicado originalmente nos Estados Unidos pela St. Martin's Press  
Tradução para Língua Portuguesa © 2015 Leya Editora Ltda., Edmundo  
Barreiros

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.  
Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua  
Portuguesa.

Título original: 1965 - The most revolutionary year in music

Preparação: André Marinho e Breno Barreto

Revisão: Pedro Staite

Capa: Rob Grom

Ilustração da capa: Oscar Wilson

Adaptação de capa: Leandro Ditz

### **DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)**

ANGÉLICA ILACQUA CRB-8/7057  
C57

Jackson, Andrew Grant

1965: o ano mais revolucionário da música / Andrew Grant Jackson ;  
tradução de Edmundo Pedreira Barreiros. – São Paulo: LeYa, 2016.

ISBN 9788544103524

Título original: 1965 – the most revolutionary year in music

I. Música popular – História I. Título II. Barreiros, Edmundo Pedreira.  
16-0089 CDD: 781.6409

Todos os direitos reservados à

LEYA EDITORA LTDA.

Av. Angélica, 2318 – 13º andar

01228-200 – São Paulo – SP

[www.leya.com.br](http://www.leya.com.br)

*Para meu pai, por comprar Big Hits (High Tide and Green Grass) na loja de discos usados, e para Keira, por cantar "Stop! In the Name of Love".*

## Cronologia selecionada

*Quando não há registro específico, todas as posições nas paradas foram retiradas das listas de pop da Billboard nos Estados Unidos.*

### **Janeiro**

1º – “I Feel Fine”, dos Beatles, permanece no topo das paradas pela segunda semana, num total de três, com a primeira utilização intencional de microfonia em uma gravação.

4 – O presidente Lyndon Johnson anuncia os planos de seu programa de governo para a “Grande Sociedade”, como o Medicare, que tem o intuito de gerar “fatura e liberdade para todos”.

11-12 – Os Rolling Stones gravam sua versão da canção gospel dos Staple Singers, “The Last Time”, e o pop de câmara barroco “Play with Fire”.

13-15 – Bob Dylan grava *Bringing It All Back Home*, misturando letras folkpsicodélicas com rock and roll.

16 – “Once a Day”, de Connie Smith, encerra sua temporada de oito semanas no primeiro lugar nas paradas country, que foi recorde para uma mulher até 2012.

20 – Posse de Lyndon Johnson atrai o maior público já registrado até a de Barack Obama, em 2009.

20 – The Byrds gravam “Mr. Tambourine Man”, juntando as guitarras estridentes e o ritmo dos Beatles com as letras surrealistas de Dylan e uma introdução inspirada em Bach.

### **Fevereiro**

1º – John Coltrane lança sua obra-prima, *A Love Supreme*, em fevereiro (a data exata é desconhecida).

1º – James Brown grava “Papa’s Got a Brand New Bag” em uma hora, inventando o funk.

6 – “You’ve Lost That Lovin’ Feeling” se torna a música mais longa a alcançar o primeiro lugar até então, com 3:45.

10 – Martha and the Vandellas lançam “Nowhere to Run”, que se tornaria um hino para soldados e manifestantes, além de uma inspiração para o riff de “Satisfaction”.

18 – Durante manifestação pelo direito ao voto, o negro Jimmie Lee Jackson é baleado no estômago e morto por um policial estadual em Selma, Alabama.

20 – “I’ve Got a Tiger by the Tail”, de Buck Owens, chega ao topo da parada country, incorporando a essência do som de Bakersfield.

21 – Malcolm X é assassinado.

### **Março**

2 – Presidente Johnson ordena a campanha de bombardeio Rolling Thunder contra o Vietnã do Norte.

6 – “My Girl”, dos Temptations (composta em parceria e coproduzida por Smokey Robinson), chega ao topo das paradas.

6 – O hino do movimento pelos direitos civis de Sam Cooke, “A Change Is Gonna Come”, alcança sua melhor posição, o 31º lugar.

7 – A rede de TV ABC interrompe o filme da noite de domingo, *Julgamento em Nuremberg*, para transmitir imagens de manifestantes a favor dos direitos civis sendo espancados por policiais do Alabama em um incidente que ficou conhecido como “Domingo Sangrento”.

8 – The Deacons for Defense and Justice, uma organização armada pró-direitos civis, é formada na Louisiana.

8 – Os primeiros combatentes chegam ao Vietnã. Três mil e quinhentos fuzileiros desembarcam em China Beach e se juntam aos 2.300 assessores militares norte-americanos que treinavam os sul-vietnamitas.

8 – Lançamento de *The Beach Boys Today!*, disco de Brian Wilson precursor de *Pet Sounds*, que exibia uma variedade instrumental impressionante.

15 – Durante um discurso na TV, em apoio aos manifestantes em Selma, o presidente Johnson promete que o país vai superar a situação (“We Shall Overcome”).

16 – A ativista de 82 anos Alice Herz atea fogo ao próprio corpo em Detroit para protestar contra o envolvimento norte-americano no Vietnã.

24-25 – Três mil e quinhentas pessoas comparecem a um seminário sobre o Vietnã na Universidade de Michigan, promovido pela organização Students for a Democratic Society (SDS).

25 – A marcha de Selma a Montgomery se encerra com 25 mil pessoas reunidas diante do capitólio estadual do Alabama. Martin Luther King Jr. faz seu discurso “How Long? Not Long!”.

27 – O hino do movimento pelos direitos civis de Curtis Mayfield and the Impressions, “People Get Ready”, alcança o 14º lugar nas paradas, sua melhor posição. Mais tarde no mesmo ano, Bob Marley and The Wailers o adaptam em “One Love”, na Jamaica.

27 – Lançamento de *Bringing It All Back Home*, de Dylan.

27 – John Lennon e George Harrison recebem pela primeira vez, sem seu consentimento, uma dose de LSD das mãos do dentista de Harrison.

### **Abril**

3 – “Got to Get You Off My Mind”, de Solomon Burke, inspirada na morte do amigo Sam Cooke, chega ao primeiro lugar das paradas de R&B.

4 – Os Staple Singers gravam “Freedom Highway”, sobre a marcha de Selma a Montgomery, na igreja New Nazareth, em Chicago (em um domingo não especificado de abril).

13 – O guitarrista Eric Clapton deixa os Yardbirds por achar a faixa “For Your Love” marcada pelo excesso de clavecino, pop demais. A banda tenta recrutar Jimmy Page, que recusa e indica Jeff Beck.

20 – Lançamento de *O homem do prego* nos cinemas norte-americanos, que exibia os primeiros seios nus aprovados pelo órgão de classificação de filmes dos Estados Unidos.

## **Maio**

1º – O hino do movimento pelos direitos civis “We’re Gonna Make It”, de Little Milton, chega ao primeiro lugar das paradas de R&B.

5 – O Grateful Dead (sob o nome de Warlocks) estreia no Magoos Pizza, na área da baía de São Francisco.

6 – James Brown regrava “I Got You (I Feel Good)” em Miami, Flórida, em seu novo estilo funk

6 – Os Rolling Stones compõem “Satisfaction” à beira da piscina de um hotel em Clearwater, Flórida, como uma canção folk estilo Dylan.

8 – A Invasão Britânica nos Estados Unidos chega ao auge: oito dos dez singles mais vendidos no país são ingleses (e um australiano).

12 – Os Rolling Stones adaptam “Satisfaction” ao ritmo de “I Can’t Help Myself (Sugar Pie, Honey Bunch)”, dos Four Tops.

21-23 – De 10 a 30 mil pessoas comparecem a um seminário antiguerra em Berkeley, Califórnia.

21 – The Who lança “Anyway, Anyhow, Anywhere”, com um instrumental vanguardista usando microfonia.

22 – “I’ll Be Doggone”, de Marvin Gaye (escrita em parceria com o produtor Smokey Robinson), chega ao topo das paradas de R&B com um riff influenciado pelo proto folk rock “Needles and Pins”, dos Searchers.

22 – Os Beatles chegam ao topo com o pop estridente “Ticket to Ride”.

22 – O hino do rock de garagem de Van Morrison e o Them, “Gloria”, alcança o 93º lugar, sua melhor posição nos Estados Unidos.

## **Junho**

1º – Bob Marley and The Wailers lançam o hino do ska “Rude Boy” (data aproximada).

2 – Lançamento de “Papa’s Got a Brand New Bag”, de James Brown. Em 14 de agosto, a música alcança o topo das paradas de R&B, e lá

permanece por oito semanas.

5 – “Wooly Bully”, de Sam the Sham and the Pharaohs, alcança o segundo lugar. Posteriormente, a *Billboard* declara ter sido a música mais vendida do ano.

6 – Lançamento de “(I Can’t Get No) Satisfaction”. Em 10 de julho, chega ao primeiro lugar, e lá continua por quatro semanas.

7 – No caso *Griswold vs Connecticut*, a Suprema Corte Norte-Americana decide que os estados não podem proibir o uso da pílula anticoncepcional porque a Constituição Norte-Americana garante “privacidade matrimonial”.

12 – As Supremes e a equipe de produção Holland-Dozier-Holland alcança o topo das paradas pela quinta vez consecutiva com “Back in My Arms Again”.

19 – Phil Ochs interpreta “I Ain’t Marching Any more” no New York Folk Festival.

20 – Três membros do Rat Pack (Frank Sinatra, Dean Martin e Sammy Davis Jr. ) fazem sua última apresentação por 23 anos.

21 – The Byrds lançam o LP *Mr. Tambourine Man* com uma foto psicodélica na capa tirada com lente olho de peixe.

23 – Smokey Robinson and the Miracles lançam “The Tracks of My Tears”.

26 – O single “Mr. Tambourine Man”, do The Byrds, chega ao primeiro lugar.

28 – Inauguração do The Red Dog Saloon em Virginia City, Nevada, com show dos Charlatans e LSD fornecido por Owsley Stanley, que dá início à cena psicodélica de São Francisco.

## **Julho**

4 – As East Coast Homophile Organizations (ECHO), organizações em defesa dos homossexuais da Costa Leste, fazem protesto no Independence Hall, na Filadélfia. A manifestação se tornou um evento repetido todo ano pelo restante dessa década, uma “Recordação anual” pelos direitos dos gays.

8 – “I Put a Spell on You”, de Nina Simone, alcança o 49º lugar no Reino Unido. Mais tarde, no mesmo ano, os Beatles adaptam o interlúdio da música “I love you” para “Michelle”.

15 – Barry McGuire grava “Eve of Destruction” em apenas um take.

17 – O hino pró-direitos civis de Curtis Mayfield and the Impressions, “Meeting Over Yonder”, alcança o 48º lugar.

19 – Os Beatles lançam “Help!”, single confessional de John Lennon . O filme homônimo estreia dez dias depois.

20 – Dylan lança “Like a Rolling Stone”, que alcança a segunda posição

em setembro. Com 6:13, é de longe o single mais longo a alcançar as paradas pop, com a letra mais expressionista e deprimente ouvida até então nas rádios AM.

20 – The Lovin’ Spoonful estreia com seu clássico folk rock “Do You Believe in Magic”.

23 – Paul Simon interpreta “I Am a Rock” sozinho no programa de TV britânico *Ready Steady Go!*, em Londres.

24 – Jackie DeShannon conquista a sétima posição com a canção idealista de Burt Bacharach e Hal David, “What the World Needs Now Is Love”.

25 – Bob Dylan é vaiado no Newport Folk Festival por tocar uma versão de “Maggie’s Farm” com guitarra elétrica.

26 – John Coltrane interpreta *A Love Supreme* ao vivo pela única vez no Festival Mundial do Jazz Antibes, na França.

26 – *The New York Times* anuncia que a modelo Edie Sedgwick é a nova estrela de Andy Warhol.

28 – O presidente Johnson dobra o número de homens a serem recrutados mensalmente para o Vietnã, inflando o contingente de 17 mil para 35 mil militares.

30 – Como parte dos programas “Grande Sociedade” e “Guerra contra a Pobreza”, Johnson transforma em lei os projetos de saúde Medicare e Medicaid.

30 – Os Kinks lançam “See My Friends”, imitando a música e os vocais que escutaram na Índia.

## **Agosto**

5 – O telexnotícia *CBS Evening News with Walter Cronkite* exibe cenas de soldados norte-americanos queimando choupanas de camponeses vietnamitas. Johnson, revoltado, reclama com o presidente da emissora.

6 – O presidente Johnson aprova o Voting Rights Act (lei do direito ao voto) em cerimônia de assinatura na Rotunda do Capitólio, com presença de Martin Luther King Jr.

7 – Os Herman’s Hermits chegam ao primeiro lugar com “I’m Henry VIII, I Am”, cover de uma canção de *music hall* de 1910. Pouco depois, outras bandas britânicas iriam redescobrir o gênero, que tem semelhanças com o vaudeville norte-americano.

7 – Hunter S. Thompson, os Hells Angels, Allen Ginsberg e Neal Cassady vão a uma festa regada a LSD na casa de Ken Kesey.

7 – “In the Midnight Hour”, de Wilson Pickett, chega ao topo das paradas de R&B com a batida marcada pelo delay que se tornaria marca da Stax Records.

9 – O Massachusetts Institute of Technology (MIT) implementa o



Compatible Time-Sharing System (CTSS), com a primeira forma conhecida de e-mail, chamada MAIL.

11-15 – Irrompem manifestações violentas na região de Watts, em Los Angeles.

13 – O Jefferson Airplane estreia no clube Matrix, em São Francisco.

14 – Cher defende o cabelo comprido de Sonny em “I Got You Babe”, que permanece em primeiro lugar por três semanas.

15 – Donovan lança seu cover do hino antiguerra de Buffy St. Marie, “Universal Soldier”, que quase bate de frente com a versão de Glen Campbell . Em outubro, Campbell dirá que quem queima seu cartão de alistamento deveria ser enforcado.

15 – Otis Redding lança a composição “Respect” .

15 – Os Beatles fazem seu primeiro show em um estádio esportivo, o Shea Stadium, batendo recorde de público (55.600), que duraria até 1973.

21 – Waylon Jennings lança seu primeiro single de Nashville, “That’s the Chance I’ll Have to Take” .

24 – Os Beatles passeiam com The Byrds e Peter Fonda em Los Angeles, e três dias depois visitam Elvis Presley .

25 – Três membros da Liga de Liberdade Sexual são condenados a três meses de prisão (sentença suspensa) por promoverem um banho de mar nudista em São Francisco.

28 – Os Beach Boys chegam ao terceiro lugar com “California Girls” . A introdução de Brian Wilson inspirada em Bach merece destaque.

30 – Bob Dylan lança sua visionária obra-prima, *Highway 61 Revisited*.

31 – O presidente Johnson decreta que queimar cartões de alistamento é crime, e tem pena de cinco anos de prisão e multa de mil dólares.

## **Setembro**

1 – A turnê “Youthquake”, de Mary Quant, por lojas de departamento em oito cidades dos Estados Unidos, atinge o clímax em Nova York, exibindo modelos que usam minissaias e dançam ao som da banda The Skunks.

6 – Merle Haggard, de Bakersfield, lança seu primeiro LP, *Strangers*.

13 – Lançamento de “The Sounds of Silence”, de Simon and Garfunkel, após ser “eletificado” pelo produtor de Dylan, Tom Wilson, no estilo do The Byrds .

15 – Bill Cosby se torna o primeiro negro a estrear uma produção para a TV norte-americana com seu papel em *I Spy*. Quatro emissoras do Sul se recusaram a exibir o programa.

25 – “Eve of Destruction”, de Barry McGuire, torna-se a canção com temas mais atuais a chegar ao topo das paradas. Além de atacar o racismo sulista, destaca injustiças como ser jovem demais para votar, mas velho o

suficiente para ser convocado.

25 – Os Yardbirds chegam ao nono lugar com “Heart Full of Soul”, na qual Jeff Beck imita uma cítara indiana com sua guitarra e um pedal fuzz box.

25 – “We Gotta Get out of This Place”, dos Animals, escrita pelos compositores do Brill Building Mann and Weil, alcança sua melhor posição na parada, o 13º lugar.

25 – Os Barbarians alcançam o nº 83 com sua defesa dos cabelos compridos em “Are You a Boy or Are You a Girl?”.

### **Outubro**

1 – Os Yardbirds simulam cânticos gregorianos no lado B britânico “Still I’m Sad”.

9 – “Yesterday”, dos Beatles, com seu quarteto de cordas barroco, chega ao primeiro lugar, onde permanece por quatro semanas. A música acaba se tornando a canção mais regrava da década.

15-16 – O Comitê do Dia do Vietnã ajuda a coordenar os Dias Internacionais de Protesto contra a Intervenção Militar norte-americana, com grupos antiguerra em mais de quarenta cidades nos Estados Unidos e na Europa.

15 – Country Joe (McDonald) and the Fish interpretam “I-Feel-Like-I’m-Fixin’-to-Die Rag” em um seminário em Berkeley.

15 – O grupo The Great Society, com Grace Slick, estreia no Coffee Gallery, em North Beach, São Francisco.

16 – Apesar de Allen Ginsberg cantar “Hare Krishna”, membros dos Hells Angels atacam manifestantes antiguerra em Oakland.

16 – Frequentadores assíduos do psicodélico Red Dog Saloon, chamados de Family Dog, organizam a festa “A Tribute to Dr. Strange” no salão do International Longshore and Warehouse Union (ILWU), em São Francisco, com Jefferson Airplane, os Charlatans e Great Society.

23 – A música pró-guerra “Hello Vietnam”, gravada por Johnnie Wright, fica no topo das paradas country por três semanas.

24 – A Family Dog realiza “Um tributo a Sparke Plenty” no salão do ILWU, em São Francisco, com o Lovin’ Spoonful e os Charlatans.

26 – A rainha Elizabeth II nomeia os Beatles “Membros da Ordem do Império Britânico”, no Palácio de Buckingham.

26 – Os Rolling Stones gravam “As Tears Go By” com cordas, imitando “Yesterday”.

30 – Otis Redding chega ao topo da lista de LPs de R&B com *Otis Blue*, que incluía seu cover de “Satisfaction”, dos Rolling Stones .

30 – A top model Jean Shrimpton é criticada por usar minivestido no

Victoria Derby, na Austrália.

30 – Fontella Bass chega ao topo das paradas R&B, e fica por quatro semanas, com “Rescue Me”.

### **Novembro**

1º – Smokey Robinson and the Miracles lançam o LP *Going to a Go-Go*.

6 – O ataque de Bob Dylan à sua antiga comunidade folk, “Positively 4th Street”, alcança sua melhor posição nas paradas, o 7º lugar.

6 – O single dos Rolling Stones “Get off My Cloud”, com “I’m Free” no lado B, chega ao 1º lugar, e permanece por duas semanas.

13 – The Lovin’ Spoonful lança “You Didn’t Have to Be So Nice”, que inspira a melodia de “God Only Knows”, de Brian Wilson.

19 – Nancy Sinatra grava o futuro hino da emancipação feminina, “These Boots Are Made for Walkin’”.

19 – The *Berkeley Barb* publica o ensaio de Allen Ginsberg “Demonstration or Spectacle as Example, as Communication, or How to Make a March/Spectacle”, <sup>1</sup> que enaltece o uso de flores em passeatas, conceito que mais tarde será chamado de “flower power”.

19 – Os Leaves lançam o clássico do rock de garagem “Hey Joe”.

22 – Bob Dylan se casa em segredo com Sara Lownds. Seu primeiro filho, Jesse Byron, nasce no dia 6 de janeiro.

22 – Stevie Wonder lança “Uptight”, com uma batida inspirada em “Satisfaction”.

27 – Ken Kesey organiza a primeira edição pública da festa Acid Test, em Santa Cruz, que incluiu tigelas de ponche batizadas com LSD.

27 – O clássico do anticonformismo dos Turtles, “Let Me Be”, chega à sua melhor posição, o nº 29.

29 – Johnny Cash grava sua paródia folk “The One on the Right Is on the Left”.

30 – Ralph Nader publica revelações bombásticas sobre a indústria automobilística em *Unsafe at Any Speed*.

### **Dezembro**

3 – No álbum *Rubber Soul*, os Beatles usam a cítara pela primeira vez em uma canção pop para deixar “Norwegian Wood” menos dylanésca, com uma letra que descreve a crescente revolução sexual.

3 – Os Beatles tentam uma equivalência a “Satisfaction” com seu próprio sucesso de influência dançante do soul, “Day Tripper”, e se esforçam para ser mais estridentes que The Byrds com “Nowhere Man”.

3 – Os Rolling Stones começam a gravar *Aftermath*, com Brian Jones

tocando vários instrumentos exóticos.

3 – O disco *The Who Sings My Generation* explode com algumas das combinações de guitarra, bateria e baixo mais agressivas já registradas em vinil.

4 – O segundo single de funk de James Brown, “I Got You (I Feel Good)”, chega ao topo das paradas de R&B, onde permanece por seis semanas, com o baixo mais famoso do rádio, cortesia de Bernard Odum, membro da banda.

4 – Até o Natal, The Byrds ficam em primeiro lugar com seu cover de “Turn! Turn! Turn! (To Everything There Is a Season)”, de Pete Seeger, que tem versículos retirados da Bíblia.

4 – O Grateful Dead toca na segunda Acid Test, em San Jose, tornando-se a banda residente de Ken Kesey .

7 – A Suprema Corte de Justiça de Massachusetts mantém o direito das autoridades escolares de suspender alunos com cabelos compridos.

8 – Com a ajuda do amigo Barry McGuire, The Mamas and the Papas lançam o folk rock “California Dreamin’”, que é acompanhado de flauta barroca.

9 – *O Natal do Charlie Brown* estreia na CBS.

11 – O Velvet Underground abre para o Myddle Class na Summit High School, em Nova Jersey.

16 – Mary Beth Tinker e Christopher Eckhardt são mandados para casa por usarem braçadeiras negras na escola secundária em Iowa, a fim de protestar contra a guerra. Os estudantes levam o caso para os tribunais, e, em 1968, a Suprema Corte decide a favor de seus direitos de liberdade de expressão pessoal.

18 – O clássico sobre independência dos Animals “It’s My Life” chega ao nº 24.

20 – O boletim do Comitê Não Violento de Coordenação Estudantil (SNCC) anuncia a formação da Organização pela Liberdade do Condado de Lowndes. Tem como símbolo a pantera negra.

31 – Com a ajuda de seu novo manager, Andy Warhol, o Velvet Underground aparece em um trecho do telejornal *CBS Evening News with Walter Cronkite*.

31 – As tropas norte-americanas no Vietnã chegam a 184 mil no fim do ano.

---

1 Manifestação ou espetáculo como exemplo, como comunicação, ou como fazer uma passeata /espetáculo.

Apresentação  
“A Change is Gonna Come”<sup>2</sup>

“Acho que os anos 1950 devem ter acabado por volta de 1965.”

– Bob Dylan

Mil novecentos e sessenta e cinco é o momento na história do rock em que a borboleta tecnicolor saiu de seu casulo em preto e branco. A combinação de forças entre a TV, o movimento dos direitos civis, o movimento antiguerra, a pílula anticoncepcional, a psicodelia e os cabelos compridos deu às pessoas maior consciência de como elas eram reprimidas e provocou uma demanda por liberdade em todas as esferas da vida: da política à sexual e à espiritual. Músicos deram voz a essas paixões com um imediatismo inigualado por nenhuma forma de expressão artística. Diferentemente de artistas do cinema, da TV e da literatura, os músicos quase não eram censurados e podiam lançar novos singles em questão de dias. As épicas mudanças culturais iniciaram uma explosão de criatividade sem precedentes, e a rivalidade entre os artistas acabou resultando nos doze meses mais inovadores e revolucionários da história da música. Foi o ano em que o rock and roll se transformou na principal forma de arte de seu tempo e acelerou as iniciativas por liberdade pessoal em todo o mundo ocidental, enquanto artistas como os Beatles, Bob Dylan, James Brown, os Rolling Stones, John Coltrane, Johnny Cash, Bob Marley, The Byrds, as Supremes, os Beach Boys, The Who, Buck Owens, os Kinks, Otis Redding, Lovin’ Spoonful, Smokey Robinson, os Yardbirds, Frank Sinatra, Waylon Jennings, o Grateful Dead, The Mamas and the Papas, Four Tops, Simon and Garfunkel e Marvin Gaye se apressavam para superar um ao outro a cada lançamento.

Novos sons eram explorados, como dissonâncias, cítara e microfônias. O pop barroco misturava elementos da música clássica, usando clavecinos, flautas, quartetos de cordas, melodias inspiradas em Bach e canto gregoriano. As festas Acid Test de Ken Kesey com o Grateful Dead e seus espetáculos de luzes psicodélicas, estroboscópicas, projeções multimídia e longas jams instrumentais (sem falar no ponche batizado) estabeleceram o modelo para shows de rock e raves que vieram posteriormente.

Enquanto os músicos davam à luz a psicodelia, Dylan levava o surrealismo às letras. Quando The Byrds e ele desafiaram puristas acústicos e misturaram a profundidade visionária da música folk com o poder inflamado do rock elétrico, provaram que era possível ter, ao mesmo tempo, liberdade artística e sucesso comercial. As canções de Dylan em *Bringing It*

*All Back Home* e *Highway 61 Revisited* liberaram seus pares para escrever sobre qualquer coisa que quisessem e, junto de *Rubber Soul*, dos Beatles, marcaram o advento da era do álbum de rock como obra coesa, em vez de uma coletânea aleatória de sucessos e faixas para encher espaço.

Enquanto o movimento pelos direitos civis chegava ao ápice, a era de ouro do soul fundiu a transcendência do gospel com a catarse do rhythm and blues. A Motown quebrou o teto de vidro do pop, abastecida pela competição dentro da empresa e com outras gravadoras de soul, como a Stax Records. Enquanto isso, James Brown inventava o funk, despindo-se de tudo, menos do ritmo, construindo assim os alicerces de toda a dance music que surgiria mais tarde.

Na música country, Johnny Cash, Waylon Jennings, Buck Owens e Merle Haggard se rebelaram contra o som de Nashville.

Até Frank Sinatra conseguiu um de seus retornos mais marcantes, considerando que teve uma carreira cheia deles, com os álbuns premiados com o Grammy *September of My Years* e *A man and His Music*.

Era impossível ligar o rádio sem ouvir um novo clássico como “Like a Rolling Stone”, “(I Can’t Get No) Satisfaction”, “Papa’s Got a Brand New Bag”, “My Generation”, “People Get Ready”, “Nowhere Man”, “Mr. Tambourine Man”, “The Sounds of Silence”, “Eve of Destruction”, “Freedom Highway”, “It’s My Life”, “Respect”, “I Fought the Law”, “My Girl”, “Go Where You Wanna Go”, “One Love”, “A Change Is Gonna Come”, “Do You Believe In Magic”, “We’re Gonna Make It”, “You’ve Lost That Lovin’ Feelin’”, “In the Midnight Hour”, “California Dreamin’”, “Heart Full of Soul”, “I Can’t Help Myself”, “California Girls”, “Stop! In the Name of Love”, “Norwegian Wood”, “I’ll Be Doggone”, “I Got You Babe”, “Nowhere to Run”, “Let Me Be”, “I’ll Feel a Whole Lot Better”, “I Ain’t Marching Anymore”, “Till the End of the Day”, “Get Off of My Cloud” ou “Turn! Turn! Turn!”.

Os Beatles dominaram sua era como talvez nenhum outro artista tenha feito até então. De janeiro de 1965 a janeiro de 1966, eles emplacaram seis singles seguidos em primeiro lugar nos Estados Unidos, um feito só igualado em 1979 pelos Bee Gees, e superado por Whitney Houston, com sete, em 1988. O arco emocional desses seis singles reflete a mudança no estado de espírito daquele ano extraordinário. As animadas “I Feel Fine” e “Eight Days a Week” combinavam com o otimismo tanto dos Estados Unidos, que superavam o assassinato do presidente Kennedy, quanto da Grã-Bretanha, orgulhosa por ser a capital da cultura pop. As esperanças continuaram em alta pela primeira metade do ano enquanto no Sul os negros garantiam o direito ao voto, e o presidente Johnson prometia erradicar a pobreza com projetos como o Medicare e o Medicaid.

Mas os Beatles voltaram a ficar melancólicos em “Ticket to Ride”, e desesperados em “Help!”, exatamente quando o presidente Johnson começou a convocar 35 mil homens por mês para o Vietnã, e no distrito de Watts explodiu o pior caso de conflitos desde as manifestações raciais de Detroit em 1943.

A desolada “Yesterday” fazia milhões se identificarem com um passado desmoronando diante do levante social. Pais começaram a enxergar os músicos de rock como flautistas mágicos que faziam seus filhos deixarem os cabelos compridos e a levar uma promiscuidade regada a drogas. Manifestantes, militantes negros, radicais antiguerra e frequentadores das festas Acid Test logo assustariam eleitores suficientes a ponto de fazer Ronald Reagan chegar ao governo da Califórnia, uma eleição que profetizou uma guinada nacional na direção oposta do liberalismo. A reflexiva “We Can Work It Out” lamentava as discussões e conflitos que dominaram o restante da década.

Os LPs de Dylan seguiam um arco emocional parecido. A efervescência de seu primeiro álbum de rock, *Bringing It All Back Home*, trazia um contraste marcante em relação ao clima sombrio de *Highway 61 Revisited*, gravado apenas alguns dias após ele ser extremamente criticado no Newport Folk Festival por ter se tornado mais comercial. Buck Owens também suportou a revolta dos puritanos por ousar misturar country com rockabilly.

Na verdade, a discussão sobre autenticidade foi tema relevante ao longo daquele ano: Beatles versus Stones, os sons elaborados dos Funk Brothers e da Detroit Symphony Orchestra, músicos de estúdio da Motown, versus Booker T. and the M.G.s e os Memphis Horns, da Stax. O brilhante primeiro time de Nashville versus os violões de aço e guitarras elétricas Fender de Bakersfield. Ironicamente, vários artistas de folk rock eram acompanhados pelos profissionais de estúdio de Los Angeles, chamados de Wrecking Crew.

A maior de todas as batalhas foi a luta norte-americana para retomar o título de centro da música pop diante da Invasão Britânica. Houve 27 músicas em primeiro lugar nos Estados Unidos, sendo treze britânicas e quatorze norte-americanas. Do lado britânico, cinco foram dos Beatles, duas dos Rolling Stones, duas dos Herman's Hermits e quatro de outros artistas. A iniciativa norte-americana reunia seis hits da Motown (quatro das Supremes), quatro de folk rock (dois do The Byrds), três da fábrica de sucessos do Brill Building e um dos Beach Boys.

Provavelmente, a disputa mais recorrente entre os músicos naquele ano foi a luta interna contra a autodestruição. Enquanto disputavam cabeça a cabeça para serem os maiores astros do mundo, artistas como os Beach Boys, The Byrds, as Supremes, The Who, os Kinks, Marvin Gaye e Johnny Cash ameaçavam implodir, fosse por pressões externas ou por fantasmas

internos.

No início de 1965, graças ao baby boom do pós-guerra, metade da população norte-americana tinha menos de 20 anos.<sup>3</sup> (Em contraste, em 2012 apenas 23, 5% dos norte-americanos tinham menos de 18.) Era a geração com o melhor nível educacional da história, apoiada por uma prosperidade sem precedentes. Mas ainda não havia surgido uma ruptura entre as gerações. Os adolescentes, ao crescerem, basicamente seguiam os passos dos pais. Os Beatles eram cabeludos, mas Paul McCartney tranquilizava os adultos ao interpretar canções de musicais. Diretores de escola se asseguravam de que os cabelos dos rapazes permanecessem curtos, e que a barra da saia das meninas ficasse abaixo dos joelhos.

Se a pessoa precisasse relaxar, bebia álcool ou tomava remédios. O uso de anfetamina e barbitúricos era tão comum que o Congresso chegou a aprovar uma legislação contra o uso de drogas, o Drug Abuse Control Amendments, em 15 de julho, para deter o consumo de estimulantes e tranquilizantes. Tradições orientais como ioga e meditação eram praticamente desconhecidas, em especial devido às pesadas restrições à imigração asiática. Muitos norte-americanos consideravam os psicólogos e terapeutas “médicos engraçados” e jamais considerariam se consultar com um deles, pois isso poderia significar que havia algo errado com eles.

Em 1964, apenas 3,1% dos donos de aparelhos de TV nos Estados Unidos tinham televisão a cores, apesar de a NBC ter começado a transmitir quase toda a sua programação em cores no outono de 1965, para aqueles que tinham. Oitenta por cento do país era branco (11% negro),<sup>4</sup> e muitos brancos ainda moravam em áreas rurais, como dá para perceber nos programas de TV populares da época: *Bonanza*, *The Andy Griffith Show*, *Petticoat Junction*, *The Beverly Hillbillies*, *Gomer Pyle*, *Lassie*, *The Big Valley*, *The Virginian*, *Daniel Boone*, *The Wild Wild West* e *Gunsmoke*. Entre outros programas de grande audiência estavam: *The Lucy Show*, *The Red Skelton Hour*, *Walt Disney's Wonderful World of Color*, *The Lawrence Welk Show*, *The Donna Reed Show* e *Gidget*. A Guerra Fria se refletia em seriados sobre espionagem, como *O agente da U.N.C.L.E.* e *Agente 86*. A mulher tinha poderes mágicos em *A feiticeira*, mas o marido tentava impedi-la de usá-los.

Na telona, os títulos de maior bilheteria foram *A noiva rebelde*, *Doutor Jivago* e o longa de James Bond, *007 contra a chantagem atômica*. Os filmes quase sempre tinham finais felizes, a menos que fossem estrangeiros. O Código de Produção Cinematográfica proibia nudez e cenas que fossem “inaceitavelmente lascivas e sugestivas de sexo”.<sup>5</sup> O comediante Lenny



Bruce havia sido preso em abril de 1964 por obscenidade após observar, entre outras barbaridades, que Eleanor Roosevelt tinha os melhores seios de todas as primeiras-damas.<sup>6</sup>

A economia norte-americana estava tendo um boom de crescimento, e se alguém quisesse um emprego, podia se mudar para uma cidade industrial como Flint, no estado de Michigan, e arranjar um. “Meu Deus, estou dizendo. Você podia largar um emprego em um dia e no dia seguinte arranjar um novo do outro lado da cidade em uma fábrica da GM. Eles precisavam de mão de obra”, recorda o ex-funcionário da General Motors Don Spillman.<sup>7</sup> A empresa era obrigada a enviar os trabalhadores às ruas para encontrar moradores locais que pudessem completar suas linhas de montagem.

Mas no Sul, para um negro, a situação era diferente. O registro de eleitores aplicava testes de alfabetização para desestimulá-lo ao voto. Se a pessoa passasse e mesmo assim tentasse votar, haveria represálias da Ku Klux Klan. O casamento inter-racial continuava proibido em doze estados. Várias casas de espetáculos, apenas muito recentemente, tinham retirado as cordas que dividiam as áreas dos negros e a dos brancos, depois que o Civil Rights Act de 1964 proibiu a segregação. Os Beatles tinham que acrescentar cláusulas em seus contratos estipulando que não tocariam em locais segregados.

Para alguém que fosse gay ou tivesse tendências bissexuais, os pais poderiam levar a pessoa a um psiquiatra, que lhe aplicaria terapia de choque, como aconteceu com Lou Reed, futuro membro do Velvet Underground. Se a pessoa tivesse crenças socialistas, guardava-as para si, porque o Communist Control Act de 1954 tornava ilegal ser membro do Partido Comunista, e o Comitê de Atividades Antiamericanas da câmara ainda estava investigando cidadãos com ligações políticas desse tipo.

Apesar disso, inovações tecnológicas e farmacêuticas recentes tinham começado a afetar o inconsciente coletivo. Em 1965, sua influência explodiu em uma reação em cadeia sem precedentes.

Cidadãos do Norte sempre conseguiram ignorar os horrores das leis segregacionistas nos estados do Sul, mas a televisão estava exibindo imagens de agentes policiais sulistas atirando seus pastores-alemães sobre adolescentes negros e atacando-os pelas ruas com mangueiras de incêndio, que arrancavam seu cabelo. Depois que a ABC interrompeu *Julgamento em Nuremberg* para exibir imagens da marcha do “Domingo Sangrento” em Selma, no Alabama, o clamor público forçou que a legislação pelo direito ao voto (o Voting Rights Act) fosse aprovada, e monitores federais foram enviados para proteger eleitores negros do Sul.

Quando Johnson iniciou os combates em terra no Vietnã, a exibição pela

TV de soldados queimando choupanas diante de famílias de camponeses chorando fez muita gente nos Estados Unidos questionar o conflito. E manifestações antiguerra televisionadas revelavam que não havia total consenso entre o público norte-americano em relação à guerra, fazendo muitos telespectadores pensarem mais a fundo sobre a própria posição que tomam.

Até então, as mulheres tinham basicamente que escolher entre a família e a carreira, e poucas preferiam a carreira. Quem não era casada era considerada boa moça ou mulher “fácil”. Oficialmente, médicos só podiam receitar pílula anticoncepcional para as casadas, senão seriam acusados de contribuir para a promiscuidade libertina. Porém, mais mulheres solteiras começavam a ter acesso ao método. Com a gravidez deixando de ser uma preocupação, em uma época em que as doenças sexualmente transmissíveis tinham sido, em sua maioria, erradicadas, muitas pessoas passaram a repensar o paradigma Santa/Putta com o qual foram criados. Em junho, quando a Suprema Corte derrubou leis estaduais que proibiam a venda de contraceptivos, tornou-se possível fornecer em larga escala a pílula para mulheres casadas de baixa-renda, como parte da guerra contra a pobreza, abrindo caminho para a revolução sexual e liberando paixões reprimidas havia eras.

O uso de LSD ainda não chamava muita atenção, mas vários defensores, como Timothy Leary e Allen Ginsberg, acreditavam que o vislumbre momentâneo de iluminação cósmica que a droga oferecia harmonizava com as filosofias pregadas por religiões asiáticas. Os dois divulgaram antigos textos sagrados tibetanos, meditações e mantras. Na primavera, tanto os Beatles quanto os Beach Boys iriam usar ácido pela primeira vez. Já no outono, Ken Kesey começou a abrir ao público suas festas Acid Test. As drogas psicodélicas ofereciam uma maneira completamente nova de perceber a realidade; sua chegada criou uma demanda por alguma versão careta e permanente deste mesmo estado mental, o que estabeleceu as fundações para os movimentos de renascimento espiritual e os de potencialização e conscientização humanos.

Na época, só romances e filmes estrangeiros podiam rivalizar com a música na discussão de direitos civis, política, sexo e drogas. Mas era preciso muito tempo para produzir essas outras mídias. Dylan levou de um a três dias para gravar álbuns inteiros, nos quais alertava contra os riscos de se seguir líderes e avisava que a sociedade o tentaria explorar. E, quando saiu do mercado folk (menor) para o mainstream das paradas pop, levou a mensagem dos convertidos para os adolescentes que já começavam a receber seus avisos de convocação.

O cantor e compositor Arlo Guthrie disse:

As empresas, os empresários e as mulheres que controlavam o ramo do entretenimento não entenderam as letras das músicas que estavam vendendo. Os caras nas rádios não compreenderam. Os donos das rádios não tinham ligação com a música, no sentido de entendê-la. Pela primeira vez, houve uma explosão de toda a diversidade de música tocada. Com letras incompreensíveis. Não só as letras. Sua filosofia, e essência era ilegível, incompreensível para as pessoas que comandavam a indústria. Por isso, de repente, em todo o mundo, durante um breve espaço de tempo... Imagine um mundo no qual todos têm um rádio e subitamente todo mundo sai dizendo o que de fato pensa, em palavras que você pode entender, mas seus pais, não... Uma comporta tinha sido aberta, porque estávamos usando uma linguagem que não podia ser compreendida por quem estava fora do sistema usado para veiculá-la. E isso era muito maravilhoso. Pessoas andavam pela rua apenas rindo, se divertindo, porque, de repente, tinha liberdade.<sup>8</sup>

Essa nova e pesada tendência ainda estava sendo produzida, em sua maior parte, por músicos que usavam uma estrutura pop de batida mais lenta, transmitindo a nossos ouvidos de hoje uma sensação de inocência e, por vezes, de ingenuidade. Em um artigo de 2012 intitulado “Emotional Cues in American Popular Music: Five Decades of the Top 40”, pesquisadores da Universidade de Toronto e da Freie Universität de Berlim estudaram o tempo e os acordes de mais de mil sucessos entre 1965 e 2009 e determinaram que a música atual é estatisticamente mais lenta e triste.<sup>9</sup> Nossa cultura interpreta canções em acordes maiores e tempos acelerados como alegres e estimulantes, enquanto canções lentas e em acordes menores são consideradas tristes, sérias, complexas e sofisticadas. Nos anos 1960, 85% das canções no Top 40 eram em acordes maiores, enquanto na primeira década dos anos 2000, eram apenas 42, 5%. Nos anos 1960, as músicas tinham em média 116 batidas por minuto, e cada canção durava em média pouco menos de três minutos, enquanto hoje a norma são cem beats por minuto, com uma duração média de pouco menos de quatro minutos. Músicas contemporâneas normalmente combinam um acorde menor com uma batida acelerada, produzindo um clima mais ambíguo e mesclado do que a “agradável sensação” de sucessos antigos.<sup>10</sup>

A música em si é extremamente diferente em outros aspectos. Em 1965, grande parte dela ainda era gravada ao vivo. A Stax Records tinha apenas um gravador mono, de um canal, para artistas como Otis Redding. Outros estúdios, como o Abbey Road, onde os Beatles gravavam, tinham gravadores de quatro canais. As bandas gravavam o canal da base ao vivo,

depois os vocais por cima e talvez os instrumentos adicionais. Grande parte das bandas em 1965 tinham harmonias excelentes, desde a dos Beatles, dos Byrds e dos Beach Boys até a dos grupos da Motown – uma arte muito menos presente hoje em dia. Mil novecentos e sessenta e cinco foi um ano com um pé no mundo do doo-wop, ainda abraçado pelos Four Seasons e Smokey Robinson, e outro no futuro, à medida que músicos de rock saídos de faculdades de arte britânicas transformavam o blues com pedais fuzz boxes e distorção. É essa tensão entre um despertar de consciência e uma experimentação realizada ainda dentro de uma estrutura antiquada que torna 1965 único, o marco zero quando a porta monocromática se abre para as terras caleidoscópicas de Oz à espera do outro lado.

---

2 Música de Sam Cooke, do álbum *Ain't That Good News*, lançando em 1964. A tradução literal do título é: “Uma mudança se aproxima”. (N. da E.)

3 Braunstein, Carpenter e Edmonds, *The Sixties Chronicle*, 263.

4 “African-American Population”, U.S. Census Bureau, 1993, [www.infoplease.com/ipa/A0922246.htm#ixzz35PrOevQM](http://www.infoplease.com/ipa/A0922246.htm#ixzz35PrOevQM).

5 Leonard J. Leff, “Hollywood and the Holocaust: Remembering The Pawnbroker”, *American Jewish History*, 1996.

6 Doug Linder, “The Trials of Lenny Bruce”, *Famous Trials*, <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/frtrial/bruce/bruceaccount.html>.

7 McClelland, *Nothin' but Blue Skies*, 73.

8 Citado em Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 162.

9 E. Glenn Schellenberg e Christian von Scheve, “Emotional Cues in American Popular Music: Five Decades of the Top 40”, *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*, agosto de 2012, [www.researchgate.et/230745983](http://www.researchgate.et/230745983) Emotional cues in American popular music

10 Fiona Macrae, “Help! Pop Music Really Is Slower and Sadder Than When the Beatles and Abba Ruled the Charts”, *Daily Mail*, 12 de setembro de 2012, [www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2209527/Help-Pop-music-slower-sadder-Beatles-hey-dey-researchers-say-Lady-Gaga-exception.html](http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2209527/Help-Pop-music-slower-sadder-Beatles-hey-dey-researchers-say-Lady-Gaga-exception.html).

## Prólogo

“I shall be free”<sup>11</sup>

Os Beatles e os Animals atraem Bob Dylan para o rock, enquanto Dylan, The Who e os Kinks influenciam o primeiro single dos Beatles a alcançar o primeiro lugar naquele ano.

No fim de 1963, depois do assassinato do presidente Kennedy, os Rolling Stones, os Beatles e o manager do quarteto de Liverpool, Brian Epstein, estavam no Ad Lib, uma casa noturna de Londres. Dois jornalistas do *New York Post*, Al Aronowitz e Pete Hamill, se juntaram a eles.

Aronowitz, que em 1959 fizera doze reportagens sobre a Geração Beat para o *Post*, tentava convencer os Beatles a ouvir o cantor folk Bob Dylan, cujo terceiro LP, *The Times They Are A-Changin'*, estava prestes a ser lançado. John Lennon, um notório mau bebedor, zombou: “Para o inferno com Dylan, nós tocamos rock and roll.”<sup>12</sup>

O engraçado é que Lennon tinha começado a tocar uma combinação britânica de música folk, blues e ragtime chamada “skiffle”. E, quando Dylan estava no ensino médio, foi citado no livro do ano da escola, pois sua ambição era “tocar com Little Richard”. No show de talentos do colégio, sua banda e ele detonaram um cover de “Rock and Roll Is Here to Stay”, de Danny and the Juniors, até o diretor desligar o microfone.

Seu produtor, Tom Wilson, na verdade queria que Dylan tocasse com uma banda, e o cantor e compositor havia gravado um single de rock and roll, “Mixed Up Confusion”, um ano antes. Mas seu manager, Albert Grossman, querendo vender Dylan como cantor folk, fez o single ser retirado do mercado quase logo após o lançamento. Na época, os fãs intelectuais da música folk desprezavam o rock and roll, considerando-o uma coisa comercial para criança.

Apesar disso, naquela noite no Ad Lib, Lennon, que desconhecia o passado de Dylan com o rock, ironizou: “Dylan, Dylan. Eu quero Chuck Berry, eu quero Little Richard. Não me venha com essa merda afetada. Essa porra de folk norte-americano intelectual. Isso é uma merda.”<sup>13</sup>

“Ah, pare com isso, John”, disse Paul McCartney.<sup>14</sup> Não demorou muito para McCartney e George Harrison tocarem *The Freewheelin' Bob Dylan* em alta rotação nos quartos de hotel dos Beatles.

Em fevereiro, na semana em que os Beatles fizeram sua primeira participação no *Ed Sullivan Show*, Dylan estava viajando de carro com

amigos quando ouviu “I Want to Hold Your Hand” no rádio. Ele “quase pulou para fora do carro”, como mais tarde lembrou seu tour manager.<sup>15</sup>

“Ouviram isso?”, gritou Dylan. “Foi bom pra caralho!”<sup>16</sup> E depois acrescentou: “Eles estavam fazendo coisas que ninguém fazia. Os acordes eram absurdos, totalmente absurdos, as harmonias e tudo isso funcionaram... Mas guardei para mim que fui eu quem realmente abri o caminho para eles. O restante das pessoas achava que eles eram coisa de garotinha, algo que ia passar logo. Mas para mim era óbvio que tinham força para ficar. Soube que eles estavam apontando a direção para onde a música tinha que ir.”<sup>17</sup>

Dylan também sentiu uma identificação com a banda porque achou que eles estavam cantando “I get high” [eu fico doidão] na ponte de “I Want to Hold Your Hand.” Dylan fumava maconha com frequência e durante toda a turnê deixou um saco no painel da van.

Quando voltou para Nova York, comprou uma guitarra elétrica.

Em 23 de março de 1964, Lennon apareceu no programa *Tonight*, da BBC para promover o lançamento de seu primeiro livro, *In His Own Write*, uma coletânea de ilustrações e breves textos satíricos. Sua brincadeira tanto em *Write* quanto no seguinte, *A Spaniard in the Works*, era escrever as palavras como elas soavam, e então distorcê-las em trocadilhos absurdos (“Last Will and Testicle”, em vez de “Last Will and Testament”, por exemplo), ocultando de maneira parcial histórias alegremente perversas de morte, violência, deformidade e emoções confusas em relação ao casamento. Havia ilustrações sobre chatos pubianos, botar os cães para dormir, homens se casando com cavalos e amigos mortos espancados no Natal. Isso teria chocado os pais dos leitores caso eles tivessem se dado o trabalho de decifrar as imagens.

Nos bastidores, o apresentador Kenneth Allsop desafiou Lennon a compor músicas mais pessoais, como o que ele escreveu em seu livro, em vez de as canções de amor genéricas que o grupo vinha lançando.<sup>18</sup> O estímulo para ir mais fundo coincidiu com a conversão gradual de Lennon a Dylan. Quando o grupo gravou “I’m a Loser” no dia 14 de agosto, Lennon incluiu um verso inspirado no palhaço (clown) que gritava no beco de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, de Dylan.

“Fui contrário a usar a palavra ‘clown’ porque era sempre algo metido a artístico, mas Dylan tinha utilizado, então achei que não havia problema, pois rimava com o que quer que eu estivesse fazendo.”<sup>19</sup>

Além das visões apocalípticas de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” e de algumas faixas cômicas absurdas, a maior parte das primeiras composições de Dylan era baseada na realidade. Porém, isso estava começando a mudar. Em sua autobiografia, *Chronicles*, ele descreve o momento em que sua namorada, Suze Rotolo, o apresentou ao poeta francês simbolista Arthur Rimbaud: “Foi muito importante.” Em 1871, Rimbaud, com 16 anos, escrevera: “Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente. É questão de chegar ao desconhecido por um desordenamento prodigioso e racional de todos os sentidos. Toda forma de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, consome todos os venenos em seu interior, e mantém apenas sua essência. Busca o desconhecido e, mesmo que enlouquecido acabe perdendo a compreensão de suas visões, pelo menos ele as viu.”

Os sentidos de Dylan começaram a ficar desordenados em “Chimes of Freedom”. Surpreendidos por uma tempestade, seus amigos e ele escutam o raio e veem o trovão. Sinestesia, fenômeno em que uma sensação é percebida por um sentido diferente do que é estimulado (por exemplo, ver sons ou ouvir imagens), era um efeito às vezes atribuído ao alucinógeno LSD. Segundo o produtor musical Paul Rothchild, ele e o road manager de Dylan, Victor Maymudes, apresentaram a droga ao cantor no fim de abril de 1964, após o encerramento da turnê de primavera. Alguns relatos dizem que Dylan compôs “Mr. Tambourine Man” após passar a noite acordado ouvindo música sob efeito do ácido.<sup>20</sup>

O próprio tambourine man era Bruce Langhorne, que em vários discos foi o guitarrista de estúdio de Dylan. “Em uma sessão de gravação, Tom Wilson tinha pedido [a Bruce] que tocasse pandeiro (tambourine)”, lembrou Dylan. “[O *tambourine*] era grande como a roda de uma carroça. Ele estava tocando, e sua imagem tocando aquele instrumento ficou na minha cabeça.”<sup>21</sup> Chamado de *daf*, um tipo de grande pandeiro árabe, o instrumento tinha pequenos guizos presos em seu interior que produziam o som “jingle jangle” ao qual há referência na letra. O “magic swirlin’ ship” [barco mágico rodopiante] da música era um carro alegórico gigante que Dylan e os amigos viram em um desfile de Mardi Gras durante aquela excursão de fevereiro, após passarem três dias acordados com uma onda de anfetamina, maconha e bebida.

Mas independentemente de as drogas terem sido ou não uma influência, “Mr. Tambourine Man” capta a alegria que Dylan sentia ao compor até o amanhecer, quando a exaustão se transformava em transe e sua mente se abria em um espaço onírico entre estar acordado e dormindo, libertando-o para viajar além do tempo, inebriado de alterações e do som puro das palavras.

Em junho de 1964, ele gravou *Another Side of Bob Dylan* em um dia. No

material, havia uma versão de “Mr. Tambourine Man”, na qual teve a companhia de Ramblin’ Jack Elliott . Mas ele decidiu que podia gravar melhor a música posteriormente e a retirou do disco, apesar de tê-la tocado ao vivo no London’s Royal Festival Hall e no Newport Folk Festival.

“It Ain’t Me Babe” foi outra música nova que ele tocou no Royal Festival Hall. Tanto um crítico do *Times* de Londres quanto Johnny Cash, fã de Dylan, acharam que seu refrão “no, no, no” era uma brincadeira com o “yeah, yeah, yeah” de “She Loves You”, dos Beatles . A essa altura, a empolgação de Dylan com os Beatles tinha arrefecido diante da contínua superexposição na mídia, então ele disse ao amigo jornalista Aronowitz que achava aquela banda coisa de criança.

Apesar disso, dez dias depois de Dylan gravar *Another Side*, seu quarto álbum acústico, uma banda de Manchester lançou uma versão rock chamada “House of the Rising Sun”, de uma canção de seu autointitulado LP de estreia. O tecladista dos Animals, Alan Price, era grande fã de Dylan, e o grupo fazia cover desta música durante a turnê com Chuck Berry . Ela tinha funcionado tão bem que seu produtor, Mickie Most, decidira transformá-la em seu próximo single, mesmo com uma letra abordando jogo em bordéis. A banda gravou a música em um take, que conquistou o primeiro lugar nos dois lados do Atlântico, uma das canções mais sombrias a alcançar o topo das rádios AM. O crítico de rock Dave Marsh a chamou de primeira canção de folk rock.

Price riu durante uma entrevista, dizendo: “Joan Baez me contou essa história. Ela disse que quando Bob Dylan soube que eles estavam viajando pela costa Oeste e iam passar por Monterey, na Califórnia, ele parou o carro, desceu e chutou o para-choques. Ficou irritado porque queria tocar música folk com amplificadores e, quando ouviu que já tínhamos feito isso, ficou muito irritado.”<sup>22</sup>

Também ficou mais difícil para Dylan desconsiderar os Beatles depois que seu primeiro longa-metragem, *Os reis do iê-iê-iê*, foi lançado em agosto daquele ano. A United Artists originalmente tinha produzido o filme apenas pelo dinheiro da trilha sonora, mas a equipe reunida em sua realização foi exemplar. O filme anterior do diretor de fotografia tinha sido *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick. O roteiro de Alun Owen, de Liverpool, seria indicado para o Oscar; a edição rápida e a câmera móvel manuseada pelo diretor Richard Lester determinou o padrão para todos os vídeos de rock produzidos em seguida, e a exuberância do humor espirituoso do Fab Four lhes valeu comparações aos Irmãos Marx, de modo muito similar como os textos de capa dos primeiros discos de Dylan comparavam seus movimentos no palco aos de Charlie Chaplin.

Por isso, em 28 de agosto de 1964, Aronowitz levou Dylan para conhecer



o grupo no hotel Delmonico, em Nova York. Quando o cantor chegou, os Beatles lhe ofereceram comprimidos de anfetamina. Como isso, sem dúvida, não era novidade para Dylan, ele disse preferir “vinho barato”.<sup>23</sup> “Eu tenho um fumo muito bom”, ofereceu.

Quando o grupo admitiu que não fumava maconha, Dylan ficou confuso. Mas e aquela música sobre ficar doidão?

A banda explicou que a letra de “I Want to Hold Your Hand” não era “I get high”, e sim “I can’t hide” [Não posso esconder], pois o cantor não tinha como esconder o amor por sua mulher.

Àquela altura, os Beatles haviam fumado maconha apenas algumas vezes, e nenhuma das experiências tinha sido transcendental. Em uma noite, aprenderam o Twist. Outra vez, Lennon e a mulher, Cynthia, fumaram baseado com outros casais, mas Lennon, que já estava bêbado, vomitou no banheiro e voltou cambaleando para casa.<sup>24</sup>

Apesar disso, os Beatles gostavam de experimentar. Os roadies enfiaram toalhas nas frestas das portas e baixaram as persianas para que nenhum dos fãs cantando músicas dos Beatles lá fora pudesse ver. Dylan apertou alguns baseados e ofereceu um para Lennon. Talvez lembrando-se de sua noite ruim, o cantor o passou para Ringo Starr: “Meu provador real.”

Havia policiais vigiando os corredores de fãs, por isso Starr e Dylan foram para o quarto dos fundos. Starr não sabia que devia ter dividido o baseado com o colega e fumou tudo sozinho. Quando voltou, os outros perguntaram como ele estava.

“O teto está caindo em cima de mim”, respondeu ele.

Os outros pularam e foram para os fundos com Dylan a fim de experimentar. McCartney disse: “Por uns cinco minutos, ficamos: ‘Isso não está fazendo efeito nenhum’. Então continuamos fumando mais. ‘Psiiii. Isso não está causando nada. Estão sentindo... puffffff!’ E começamos a rir descontroladamente.”<sup>25</sup>

Logo todo mundo ficou histérico. Dylan atendia ao telefone que tocava sem parar: “Aqui é a beatlemania.”<sup>26</sup> McCartney se convenceu de que havia descoberto o sentido da vida e, depois de passar uma eternidade tentando encontrar um lápis, mandou o road manager Mal Evans anotar suas sábias palavras.

Na manhã seguinte, o grupo olhou para o papel, que dizia: “Há Sete Níveis!” “E nós nos mijamos de rir”, disse McCartney. “Quer dizer, ‘que porra é essa? Que porra são esses sete níveis?’”<sup>27</sup> Dali a pouco tempo a banda estaria fumando maconha até no café da manhã.

O grupo encerrou a turnê norte-americana no fim de setembro e voou de volta para a Inglaterra. Em 8 de outubro, a caminho dos estúdios Abbey Road, McCartney compôs uma música inspirada em Little Richard e Ray Charles, “She’s a Woman”, que eles gravaram para o lado B do single seguinte. Nela, incluíram uma mensagem para seu novo amigo Dylan, um verso sobre como as mulheres de McCartney o excitavam quando ele ficava solitário. “Turn me on” era uma gíria para “ficar doidão”, e Lennon lembrou: “Nós ficamos tão animados por dizer ‘turn me on’, sabe, sobre maconha e tudo o mais, e usar isso como expressão.”<sup>28</sup>

A faixa do lado A do disco, “I Feel Fine”, era outro agradecimento efervescente de Lennon aos fãs, com um riff eufórico que pegaram emprestado de “Watch Your Step”, de Bobby Parker. Em meio às harmonias resplandecentes da banda e à bateria de Ringo no estilo de “What’d I Say” de Ray Charles, a música era sucesso garantido.

Mas como toque extra, Lennon acrescentou um grito de microfonia à introdução, aproximando a guitarra do amplificador. É consenso entre os críticos que esse foi o primeiro uso intencional de microfonia em uma gravação. Talvez tenha sido a maconha que o fez apreciar a beleza da distorção sonora, apesar de ele ter ouvido duas outras bandas de Londres fazer uso da microfonia antes de começar a fumar.

Antes, no dia 2 de agosto, os Kinks abriram o show dos Beatles em Bournemouth, na Inglaterra. O líder da banda, Ray Davies, lembrou posteriormente: “John Lennon observou que nós só estávamos lá para aquecer para eles, mas tivemos uma reação excelente com ‘You Really Got Me’.” A banda londrina botou a casa abaixo com a música, que tinha o som de guitarra mais distorcido até então, graças ao alto-falante rasgado do guitarrista Dave Davies. “Foi uma validação inicial de que tínhamos algum apoio, como ser humilhado na escola, mas ter algo maior do que quem o humilhou. Foi essa a sensação.”<sup>29</sup>

Duas semanas mais tarde, em 16 de agosto, The Who, ainda chamado de os High Numbers, se juntou aos Beatles e aos Kinks durante uma apresentação no Blackpool. No palco, Pete Townshend agitava a guitarra diante dos amplificadores para conjurar um caos de microfonia. Mas o primeiro single dos High Numbers tinha sido um fracasso, e Townshend não achava que tinha cacife para pedir ao produtor que pusesse algo de vanguarda em seus discos. Entretanto, o produtor dos Beatles, George Martin, se revelaria extremamente receptivo às ideias cada vez mais extravagantes do seu grupo.

“I Feel Fine” chegou ao primeiro lugar em 26 de dezembro e permaneceu por três semanas. Seus breves cinco segundos de microfonia reverberaram como o estridente sinal do Emergency Broadcast System –

usado na época nos Estados Unidos para verificar o funcionamento perfeito das ondas de rádio –, anunciando assim que uma nova era de experimentação estava prestes a começar.

Dylan estava compondo seu próximo álbum em seu apartamento/estúdio acima do Café Espresso em Woodstock, Nova York. Normalmente ele fumava maconha enquanto bebia vinho tinto ou café próximo da máquina de escrever. O dono do Café, Bernard Paturel, que mais tarde foi motorista de Dylan, viu que ele rasgava fotos de revistas e jornais, espalhava dezenas pelo chão e se sentava em meio a elas com o violão. Segundo escreveu David Hadju em sua biografia de Dylan, *Positively 4th Street*, “Bob começava com uma estrutura musical simples, uma estrutura de blues que podia repetir indefinidamente, em seguida fechava os olhos. Ele não se inspirava diretamente nas imagens, usava impressões deixadas pelos rostos como modelo visual para uma linguagem caleidoscópica. Parecia cantar o que quer que viesse à sua cabeça: frases desconexas com um sentimento poético. Quando saía algo de que ele gostava, corria para anotar de forma a não perder o momento, e fazia isso até ter palavras suficientes para uma música”.

Wilson, produtor de Dylan, um afro-americano, dizia havia anos que, se juntassem Dylan a uma banda, “poderiam ter um Ray Charles branco com uma mensagem”.<sup>30</sup> Agora, depois do sucesso dos Animals, Wilson fez seus músicos de estúdio habituais tocarem no estilo rock and roll de Fats Domino algumas faixas acústicas antigas de Dylan, entre elas “House of the Rising Sun”, para demonstrar como a combinação poderia ficar.<sup>31</sup> Além disso, Dylan tinha tocado recentemente com um grupo de músicos folk em Los Angeles chamado The Byrds, que estavam trabalhando em uma versão plugada e dançante de “Mr. Tambourine Man”. Ele resolveu que finalmente era hora de puxar o gatilho.

---

<sup>11</sup> Música de Bob Dylan, do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, lançado em 1963. Sua tradução literal é: “Vou me libertar”. (N. da E.)

<sup>12</sup>Pete Hamill, “The Death and Life of John Lennon”, *New York Magazine*, 20 de dezembro de 1980.

<sup>13</sup>Ibid.

<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup>Hajdu, *Positively 4th Street*, 197.

16Ibid.

17Rolling Stone Magazine, *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, 212.

18Dave Rybaczewski, “I’m a Loser’ History”, Beatles Book, [www.beatlesebooks.com/im-a-loser](http://www.beatlesebooks.com/im-a-loser).

19Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 160.

20Spitz, *Dylan*, 273.

21Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 108.

22Melody Rousseau, “The Price of Fame”, *Saga*, [www.saga.co.uk/lifestyle/people/celebrities/alan-price.aspx/](http://www.saga.co.uk/lifestyle/people/celebrities/alan-price.aspx/).

23Brown e Gaines, *The Love You Make*.

24Cherri Gilham, “Joint Accounts”, *The Guardian*, 10 de setembro de 2000, [www.theguardian.com/theobserver/2000/sep/10/featuresreview.review](http://www.theguardian.com/theobserver/2000/sep/10/featuresreview.review).

25Miles, *Paul McCartney*, 188.

26Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 158.

27Miles, *Paul McCartney*, 189.

28Sheff, *All We Are Saying*, 174.

29Phil Alexander, “Ray Davies: The Kinks vs. the Beatles”, [mojo4music.com](http://mojo4music.com), 6 de novembro de 2013, at [www.mojo4music.com/8571/ray-davies-kinks-v-beatles/](http://www.mojo4music.com/8571/ray-davies-kinks-v-beatles/).

30Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 109.

31Heylin, *Bob Dylan*, 34.



**INVERNO**

## 1. “I got a head full of ideas”<sup>32</sup>

Os Rolling Stones gravam sua versão de gospel e pop de câmara em 11 e 12 de janeiro. De 13 a 15 de janeiro, Dylan grava *Bringing It All Back Home*, juntando letras folk psicodélicas ao rock and roll, transformando o álbum em uma obra de arte. The Byrds gravam “Mr. Tambourine Man” no dia 20 de janeiro.

O manager dos Rolling Stones, Andrew Loog Oldham, de 21 anos, viu quanto dinheiro Lennon e McCartney estavam ganhando com os direitos autorais e incentivou Mick Jagger e Keith Richards a desenvolverem uma parceria própria. Os dois Stones tinham escrito canções pop para outros artistas, mas para os discos da própria banda eles mantinham principalmente clássicos do blues da Chess. Com algumas exceções importantes como “Tell Me” e “Good Times, Bad Times”, suas composições originais eram dominadas por clichês românticos adolescentes que as tornavam inadequadas para a imagem agressiva dos Stones. Richards disse que baladas românticas melosas eram muito mais fáceis de escrever do que boas canções de rock and roll.<sup>33</sup> Até a melhor dentre as originais, “So Much in Love”, gravada pelos Mighty Avengers, era apenas um pouco mais amarga que o brit pop dos Herman’s Hermits.

A ruptura ocorreu quando Jagger desistiu do falso papel de bom-moço e assumiu a personalidade do libertino em “Heart of Stone”. Começando com um blues country à la “Pain in My Heart”, de Otis Redding, a música alerta para as mocinhas ficarem longe porque o cantor gosta de deixá-las tristes. Os vocais de apoio lúgubres refletem as capas sombrias dos LPs da banda.

A música chegou ao 19º lugar, por isso os Stones voltaram para o estúdio em 11 de janeiro com mais duas composições Jagger/Richards. Diante da sugestão do arranjador e maestro de Phil Spector, Jack Nitzsche – que tinham conhecido nas apresentações para o filme *Teen Awards Music International (T.A.M.I.) Show* em outubro do ano anterior –, eles gravaram nos estúdios da RCA em Hollywood.

Diante da imagem marginal dos Stones, é irônico o fato de que sua primeira colocação quase autoral no topo do Reino Unido tenha derivado de uma canção gospel. Durante uma das turnês norte-americanas da banda, Richards arranjou um LP dos Staple Singers e, quando estava em casa no Reino Unido, tocava acompanhando o disco para aprender os acordes. Uma das faixas era o tradicional hino “This May Be the Last Time”, gravada em 1955 e marcada pela guitarra de blues espectral de Pops Staples. (Apesar de se apresentarem com o nome de Staple Singers, seu sobrenome era Staples.)

James Brown tinha adaptado a música para lado B de seu “Out of Sight” em julho passado. Apesar de bloggers terem reclamado que Jagger/Richards deviam ter dado crédito a Pops Staples em sua versão, Brown também não lhe deu crédito. Com canções tradicionais (ou seja, anteriores às leis do direito autoral), não era necessário dividir o dinheiro que ganhava com regravações. Jagger/Richards aceleraram a música e mudaram a letra para transformá-la em uma canção de amor, ou, melhor, uma “canção de ameaça”: se aquela mulher não tomasse jeito e tentasse agradá-lo, ele iria embora.

Seu lado A anterior, “It’s All Over Now”, tinha uma introdução maciça graças ao engenheiro de estúdio da Chess, Ron Malo, mas após nove segundos a guitarra solo recua para permitir que Jagger cante. Em “The Last Time”, porém, o riff do guitarrista Brian Jones continua ecoando por toda a faixa, algo incomum no pop da época. Logo depois do lançamento da música em 26 de fevereiro, os ganchos hipnóticos com base em riffs se tornaram predominantes no rock britânico, de “Ticket to Ride”, dos Beatles, a “Heart Full of Soul”, dos Yardbirds .

Richards tocou violão e depois a guitarra solo. Em várias músicas ele tocava a base, fazia vocais e incluía até outros instrumentos, e nesse momento assumiu a guitarra solo.

Talvez o ponto alto da música seja o clímax no qual Jagger grita no interior do vórtice sônico feito um primata selvagem, enquanto os vocais de apoio e a batida se repetem infinitamente, um exemplo típico da “wall of noise” [parede de ruído] de Oldham, em sua tentativa de imitar a técnica de produção “wall of sound” de seu ídolo Phil Spector . O próprio Spector escutou esta faixa previamente e presumiu que chegaria ao décimo lugar. Alcançou o 9º nos Estados Unidos.

Jagger comentou depois: “Na época, acho que estávamos compondo havia quase nove meses, um ano, só aprendendo a escrever canções. E com ‘The Last Time’ ficou divertido. Depois disso, sentimos confiança de estar no caminho, de que tínhamos apenas começado.”<sup>34</sup>

Para o lado B, “Play with Fire”, Jagger voltou ao tema de “Heart of Stone”, avisando uma garota para não se envolver com ele. Mas ele enriqueceu seu personagem ao fazer dela uma socialite com diamantes e motorista, e acrescentou uma história decadente.

Como os Beatles, os Stones tinham se tornado convidados cobiçados das festas da aristocracia. Em um baile oferecido pelo embaixador britânico nos Estados Unidos, Sir David Ormsby-Gore, Jagger chegou a ficar amigo da princesa Margaret . (Diziam que a rainha Elizabeth reprovava a amizade de décadas dos dois e por isso evitou a cerimônia em que Jagger foi sagrado cavaleiro usando tênis Adidas.)<sup>35</sup>

Naturalmente havia certa contradição no que dizia respeito à ascensão social de um grupo formado para seguir os passos dos tocadores de blues da classe trabalhadora. Mas Jagger conseguia unir as duas coisas. Em “Play with Fire”, o desprezo em sua voz diz que ele não precisa da socialite, mas também está se gabando para aqueles dos círculos elitizados que o cobiçam .

O alerta de Jagger à moça aos poucos vai se tornando mais perturbador devido à quantidade de informação pessoal que ele sabe sobre a mãe dela, uma herdeira dona de um quarteirão em uma das áreas mais ricas de Londres. Jagger sabe que o pai nunca estava em casa, por isso a mãe saía em busca de diversão (“kicks”) no bairro exclusivo de Knightsbridge – supostamente com Jagger. Em represália, o pai pegou as joias da mãe e as deu para a filha, por isso a mãe precisa se divertir na área mais pobre da cidade, Stepney. Jagger alerta a garota de que ela não devia mexer com ele se quiser ficar com suas joias, ou o pai vai brigar com ela, também, e terá que morar com a mãe.

É um precursor (mais cínico) da rivalidade entre mãe e filha no filme *A primeira noite de um homem*, de Mike Nichols . Em uma entrevista concedida décadas mais tarde, o editor da revista *Rolling Stone*, Jann Wenner, disse: “Na época, escrever sobre coisas como essas devia ser algo ousado.”

Jagger respondeu: “Não sei se era ousado. Só não tinha sido feito. Obviamente letristas já haviam escrito coisas muito mais interessantes e sofisticadas, como Noel Coward, que na verdade eu não conhecia. Ele era alguém que seus pais conheciam.”<sup>36</sup>

Mesmo que não fosse ousado, era inovador, considerando que, enquanto os Stones estavam gravando a música, os versos básicos de “I Feel Fine” dos Beatles estavam no topo das paradas. Alguns meses após o lançamento de “Play with Fire”, em fevereiro de 1965, Dylan iria compor seu próprio épico sobre a decadência de uma garota rica que foi parar nas ruas, em “Like a Rolling Stone”.

Ao retratar uma história detalhada e dar nomes a certas áreas da cidade, Jagger e Richards levaram uma especificidade às letras do rock que, até aquela data, apenas Chuck Berry e seus discípulos, os Beach Boys, tinham explorado, confinando o universo desta banda ao mundo inocente de drive-ins e lanchonetes.

No início, os Stones tentaram uma versão acelerada chamada “Mess with Fire”, que não funcionou.<sup>37</sup> Mas, como lembrou Nietzsche, a banda era flexível: quando alguma coisa não funcionava, eles não hesitavam em experimentá-la em outro estilo. Mesmo assim, às 7 horas da manhã, o baterista Charlie Watts, o baixista Bill Wyman e Brian Jones dormiam nos sofás do estúdio enquanto um faxineiro varria. Jagger e Richards os



deixaram ali quando foram para a câmara de eco. Phil Spector assumiu o baixo em uma guitarra elétrica com afinação em escala baixa, conforme Richards tocava o que chamou de “blues elisabetano” no violão. Ele tinha sido influenciado em sua maneira de tocar por Big Bill Broonzy, um violonista que fez turnê pelo circuito universitário nos anos 1950 tocando música dos tempos da rainha Elizabeth I (1558-1603) junto de canções folke blues.<sup>38</sup> Nitsche tocou clavecino, criando uma atmosfera similar à de um filme de terror. A performance contida de Jagger aumentava a ameaça de subestimá-lo. Seu pandeiro e os batusques de Nitsche deixaram o som mais redondo.

A um quilômetro de distância, nos estúdios Gold Star and Western, Brian Wilson estava simultaneamente adicionando uma grande riqueza de instrumentos a *The Beach Boys Today!*. Spector já tinha misturado pop com música clássica, assim como havia feito Burt Bacharach, mas a era do pop barroco, também conhecido como pop de câmara (chamber pop) – em que as bandas combinavam elementos da música clássica com rock –, tinha oficialmente começado.

No dia seguinte, 13 de janeiro, no estúdio de gravação da Columbia em Nova York, Dylan alternou solos de violão e de piano no primeiro dia de gravações. No dia 14, porém, o produtor Tom Wilson levou um exército de músicos: três guitarristas (o violonista de blues Bruce Langhorne, o violonista pop Kenny Rankin e o violonista de gravação Al Gorgoni ), dois baixistas (William E. Lee, pai do cineasta Spike Lee, e Joseph Macho Jr. ), um pianista (Paul Griffin) e um baterista (Bobby Gregg ).

Em três horas, das 14h30 às 17h30, os oito gravaram quase todo o lado A de *Bringing It All Back Home*: “Love Minus Zero/No Limit”, “Subterranean Homesick Blues” (gravada em um take), “Outlaw Blues”, “She Belongs to Me” e “Bob Dylan à 115th Dream”. Não ensaiaram. Langhorne posteriormente descreveu a química entre eles como telepática. Na mesma noite, Dylan voltou a gravar, com John Sebastian no baixo, futuro membro do Lovin’ Spoonful, e John Hammond Jr. no violão, mas nada do que foi gravado nessa sessão entrou no disco.

No dia seguinte, os músicos originais voltaram para mais uma sessão das 14h30 às 17h30, com exceção do pianista Paul Griffin, que não conseguiu chegar (Frank Owens o substituiu). O dia correu tão tranquilamente quanto o anterior. Dylan apresentava uma faixa ao piano, e em seguida o grupo a testava algumas vezes em diversas velocidades. “Maggie’s Farm” foi gravada em um take, e eles também finalizaram o rock elétrico “On the Road Again”. Dylan gravou todo o lado B no mesmo dia. Langhorne tocou

guitarra elétrica em “Mr. Tambourine Man”, e Lee se juntou a Dylan no baixo em “It’s All Over Now, Baby Blue”. Dylan gravou “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)” e “Gates of Eden” sozinho ao violão. (Versões plugadas das músicas no lado B foram gravadas, mas nunca lançadas.)

O single do álbum, “Subterranean Homesick Blues”, sintetiza a geração beat, Chuck Berry e Woody Guthrie. O título é uma referência ao romance *Os subterrâneos*, de Jack Kerouac. O ritmo é tirado de “Too Much Monkey Business”, de Berry. Os versos de abertura vêm de “Taking It Easy”, escrita por Guthrie e gravada pelos Weavers de Pete Seeger. Esta última música é sobre um pai preparando uma bebida clandestina no porão enquanto o irmão vigia a chegada da polícia. Em “Subterranean Homesick Blues”, o companheiro de Dylan prepara um tipo diferente de remédio (não mencionado), mesmo enquanto os policiais estão em cima deles, plantando escutas e preparando uma revista. O protagonista percebe, então, que está na hora de mudar de vida: largar a heroína, ficar limpo, se juntar à sociedade e tentar fazer sucesso. Porém, ele logo sente saudade do estilo de vida underground e mergulha de volta por um bueiro. Mas mesmo ali ele continua perdido: não há água, porque vândalos roubaram as alavancas das bombas. A canção profetiza a jornada dos hippies, que não demoraram a abandonar a sociedade *mainstream* e a mergulhar na cultura das drogas apenas para descobrir que esse estilo de vida seria igualmente estressante. Alguns creditam a música como uma das primeiras faixas proto-hip-hop mais de vinte anos à frente dos rappers brancos como Beastie Boys, Beck e Anthony Kiedis (cujo grupo, Red Hot Chili Peppers, faria cover dessa música).

Dylan foi visto como o rei das canções temáticas, mas perdera o interesse em compor panfletos políticos solenes. “Maggie’s Farm” era um novo tipo de canção de protesto, uma que ele podia escrever sem ficar entediado. Ele canta o retrato sombrio e irônico de uma plantação com tanta confiança que impressiona o fato de que a banda trabalhou por apenas algumas horas. No momento em que o meeiro mencionado na música se recusa a continuar seguindo com o programa, Bill Lee ressona amargamente no baixo, ao fundo. Vinte e cinco anos mais tarde, seu filho cresceria para reunir a dissidência negra.

A euforia de Dylan por finalmente viver seu sonho rock and roll, simbolizada pela risada espontânea na abertura de “Bob Dylan’s 115th Dream”, permeia o lado A. A música é quase um remake de seu abortado single de rock “Mixed Up Confusion”, quase como se ele estivesse retomando de onde havia parado dois anos antes. Começando com um piano que evoca as comédias mudas de Chaplin, a música é um desenho animado sem fim sobre piratas soltos em uma Nova York anárquica, onde bolas de

boliche rolam pelas ruas para derrubá-lo no chão e pés saem de telefones para chutá-lo na cabeça. É o momento em que as letras de rock ficam psicodélicas.

A maioria das faixas do lado A é uma variação sobre o mesmo groove básico de blues-rock, mas duas são tributos melódiosos às musas de Dylan: Joan Baez e Sara Lownds (como a heroína de “She Belongs to Me”, Baez usava um anel egípcio). Baez visitou o estúdio durante as gravações.<sup>39</sup> Ela era uma estrela muito maior quando conhecera Dylan quase dois anos antes, levando-o a uma turnê e dando-lhe espaço solo durante seus shows. Eles eram vistos por muitos como o “primeiro casal” do folk rock.

Mas nos meses anteriores Bob Dylan tinha começado a sair com Sara Lownds em segredo, uma ex-modelo e coelhinha do Clube Playboy de Nova York que era amiga da mulher de seu manager (Sally Grossman, a mulher na capa de *Bringing It All Back Home*).<sup>40</sup> Lownds morava em um apartamento no Chelsea Hotel com a filha pequena que tivera com um fotógrafo de moda, e Dylan alugou um quarto no mesmo local para ficar perto dela. Essa mulher é a mais provável inspiração de “Love Minus Zero/No Limit”, pois a música é sobre uma moça sem ideais que fala como o silêncio –, o oposto de Baez, que tinha fundado o Institute for the Study of Nonviolence e vivia insistindo para Dylan usar sua fama em benefício político. Em um ano e meio, o cantor se retirou para o silêncio tendo Lownds como sua esposa.

As duas faixas restantes no lado A (“Outlaw Blues” e “On the Road Again”) são comparativamente fracas releituras de outros rocks. Sua inclusão é intrigante, considerando que a banda tinha produzido “If You Gotta Go, Go Now”, uma canção bem superior e já parte regular dos shows de Dylan. Mas talvez ele estivesse cansado da música, ou a considerasse direta demais. Ele a limou, permitindo que Manfred Mann a fizesse alcançar a segunda posição no Reino Unido. Ele também fez as demos de “I’ll Keep It with Mine” e “Farewell, Angelina”, mas eram baladas no estilo de seu LP anterior, e Dylan estava ansioso para mostrar a sua banda de blues (que, como observou o stone Bill Wyman em suas memórias, parecia muito com a deles).<sup>41</sup> O título do álbum, *Bringing It All Back Home*, afinal, proclama basicamente que Dylan estava tirando a coroa do rock and roll dos britânicos e trazendo-a de volta para os EUA.

Depois de seis tentativas, ele e Langhorne finalmente conseguiram o take perfeito de “Mr. Tambourine Man”. Ela abre o acústico lado B, que completa a transformação de Dylan de cantor de protesto a surrealista em tempo integral. Para a transição, ele tinha encontrado outro personagem que lhe serviu de inspiração, junto de Rimbaud, e que estava vivo.

O poeta da geração beat Allen Ginsberg vivia na linha tênue entre um herói social e um palhaço exibicionista, como era de se esperar, por sua origem. Seu pai era poeta e professor de escola secundária, e a mãe, uma comunista nudista esquizofrênica. Ginsberg autorizou a lobotomia da mãe em 1947. Ele foi expulso da Columbia University por escrever palavrões na janela, e em seus poemas gabava-se de que ele era tudo o que os Estados Unidos do pós-Guerra odiavam: gay, drogado e comunista quando criança. Mas insistia que não era má pessoa: merecia receber amor, assim como todo mundo.

Quando Ginsberg foi julgado por obscenidade, em 1957, o fato de não ter sido condenado deu coragem a excluídos e ajudou a acalmar as coisas, abrindo caminho para o surgimento da contracultura.

Dylan absorveu o estilo de fluxo de consciência que Ginsberg e seu colega beat Jack Kerouac desenvolveram juntos, um dialeto musical pioneiro que transformava a difícil realidade em um jogo fervilhante de palavras. Eles descobriam beleza na paisagem urbana moderna e a expressavam em uma cadência influenciada por seu amado bebop, com sua busca pela transcendência espiritual. Ginsberg chorou na primeira vez que ouviu “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, de Dylan, porque sentiu que a tocha tinha sido entregue a uma nova geração.<sup>42</sup> Os dois artistas logo ficaram amigos.

Ginsberg se viu na tradição profética, confrontando os Estados Unidos com seu lado sombrio sugador de almas com o objetivo de se curar. Em “Gates of Eden”, de *Bringing It All Back Home*, Dylan canta de modo estridente como se fosse um profeta bíblico. O que exatamente ele está profetizando, porém, não fica claro, pois deliberadamente substitui a interpretação fácil de seus tratados morais do início com imagens em estilo budista que tendem para o bizarro. Talvez “Eden” fosse o estado de iluminação, a única coisa real em um mundo perdidamente distorcido, ou quem sabe a música tenha sido criada para ser impenetrável.

A mensagem principal de “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)” parece ser que a sociedade vai explorar quem não se tornar “hip” (um tema que encontrou ainda mais público após o início da convocação para o Vietnã naquela primavera). Mas o que deixou as pessoas alucinadas mais do que qualquer aforismo individual ou imagem cinematográfica foi a habilidade que Dylan tinha de tocar infinitamente riffs de folk-blues enquanto cantava versos fascinantes, estrofe após estrofe, com uma interpretação enigmática e sem emoção, deixando seu público pasmo e sem saber ao certo se ele era um oráculo místico canalizando profecias, um gênio, um charlatão, ou tudo isso.

A última faixa do disco, “It’s All Over Now, Baby Blue” – com o céu se

desdobrando sob você e órfãos chorando como um fogo no sol –, comprovava que ele havia superado Rimbaud, apenas um dos vários espíritos em sua síntese verborrágica de antigos bardos folk Ginsberg, Guthrie, Berry, Johnny Cash e os Stones. Com *Bringing It All Back Home*, ele tinha criado o primeiro álbum de rock que absorvia a arte da poesia em sua corrente sanguínea, o momento em que os LPs se tornaram não apenas coleções de canções pop, como também trabalhos que podiam se equiparar a obras-primas em qualquer forma de arte, de *Guernica*, de Picasso, a *Ulisses*, de James Joyce.

Mas, ao contrário dessas *pièces de résistance*, a obra de Dylan logo seria ouvida pela juventude de todo o planeta, escutando, como Ginsberg escreveu, “to the crack of doom on the hydrogen jukebox” [43](#)

O primeiro single dos Byrds não conseguiu emplacar nas paradas após seu lançamento, em outubro do ano anterior, e seu manager, Jim Dickson, sabia que eles precisavam de algo especial para estourar. Ele tinha ouvido Dylan cantar “Mr. Tambourine Man” ao vivo, mas a música ainda não havia sido lançada, por isso Dickson conseguiu uma cópia do acetato e forçou os Byrds a gravá-la. De início, nenhum deles gostou muito da canção. O vocalista, Gene Clark, tentou mudar sua concepção, mas o guitarra-base e também vocalista, David Crosby, convenceu-o de que não valia a pena insistir. [44](#)

O guitarrista solo, Jim McGuinn, também resistiu, inicialmente. Nos tempos em que era cantor folk no Greenwich Village, conhecera Dylan: “mas ele era meu inimigo... me senti competitivo. Ele tinha, tipo, vinte garotinhas que eram fãs, e eu, não. Por isso sentia raiva dele. Não gostava particularmente de sua imitação de Ramblin’ Jack Elliot ou Woody Guthrie. Pensava: tudo bem, qualquer um pode ir lá e fazer o mesmo. Mas ele era sincero, por isso tinha sucesso. Foi por esse motivo que ele conseguiu, por ser sincero em tudo o que tentava. E costumava testar a confiança de todos os seus amigos na época. Tipo, ele me contava, em segredo, que estava muito deprimido e usando heroína – uma grande mentira, sabe – só para ver se eu ia procurá-lo. Ele era bem esquisito.” [45](#)

Mas McGuinn aceitou dar uma chance a “Mr. Tambourine Man”. Ele cortou a letra, se concentrando no verso sobre “boot heels wandering”, porque o fazia pensar nas botas de cano curto dos Beatles e em vagar pelos Estados Unidos como Kerouac. [46](#) Eles adaptaram ao ritmo das canções dos Beatles e de Phil Spector. A faixa precisava de alguma introdução, por isso McGuinn pegou oito notas de “Jesus, alegria dos homens”, de Bach.

Em 20 de janeiro, cinco dias após Dylan gravar sua versão oficial, os

Byrds entraram nos estúdios Columbia Records em Los Angeles para gravar “Mr. Tambourine Man”. Tiveram Terry Melcher, filho de Doris Day, como produtor. Melcher decidiu que ninguém na banda, exceto McGuinn, era tecnicamente bom o bastante para tocar instrumentos no disco, por isso contratou alguns dos melhores músicos de estúdio de Los Angeles para acompanhar McGuinn na guitarra e no vocal: Hal Blaine na bateria, Leon Russell nos teclados e Larry Knechtel no baixo (junto de outros músicos, como o guitarrista Glen Campbell e a baixista Carol Kaye, esses três formaram o núcleo de uma banda de estúdio sem grandes conexões chamada The Wrecking Crew, que tocou inúmeros hits, entre eles alguns dos Beach Boys e Phil Spector ). Clark e Crosby acrescentaram suas harmonias. Melcher alterou o ritmo para imitar “Don’t Worry Baby”, inspiração dos Beach Boys na bateria de Spector.<sup>47</sup>

Eles queriam o som de guitarra que os Beatles conseguiram nas faixas “What You’re Doing” e “Words of Love”, de *Beatles for Sale*, mas os engenheiros da Columbia nunca haviam trabalhado com músicos de rock e ficaram com medo de que a Rickenbacker de doze cordas de McGuinn queimasse seu equipamento caro. Por isso, o engenheiro Ray Gerhardt passou a guitarra por um compressor, uma ferramenta de mixagem que baixava os sinais de áudio estridentes, mas deixava os graves intocados. Em seguida, para garantir, ele passou tudo novamente pelo compressor, o que acabou deixando a guitarra ainda mais aguda e nítida, permitindo que cada nota se sustentasse por alguns segundos a mais. Na mesa de mixagem, ajustaram os vocais de McGuinn para soar como uma mistura de Lennon e Dylan.<sup>48</sup>

Agora era apenas questão de esperar a data de lançamento desses três discos: 26 de fevereiro para os Stones, 27 de março para Dylan e 12 de abril para os Byrds .

---

<sup>32</sup> Verso da música "Maggie's Farm", de Bob Dylan, do álbum *Bringing It All Back Home*, lançado em 1965. Sua tradução literal é: “Eu tenho uma cabeça cheia de ideias”. (N. da E.)

<sup>33</sup> Ian McPherson, “Jagger/Richards: Songwriters, Part I”, [www.timeisonourside.com/songwriting.html](http://www.timeisonourside.com/songwriting.html).

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Andersen, *Mick*.

- 36Jann Wenner, “Jagger Remembers”, *Rolling Stone*, 14 de dezembro de 1995, [www.jannswenner.com/Archives/Jagger Remembers.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/Jagger_Remembers.aspx).
- 37McPherson, “Jagger/Richards: Songwriters, Part I”.
- 38Richards e Fox, *Life*, 84.
- 39Hajdu, *Positively 4th Street*, 236.
- 40Brown, *Bob Dylan: American Troubadour*, 16.
- 41Wyman, *Stone Alone*, 314.
- 42Sean Willinz, “Bob Dylan, the Beat Generation, and Allen Ginsberg e America”, *The New Yorker*, 16 de agosto de 2010.
- 43 Trecho do poema “O uivo”. A tradução literal é: “à explosão do fim do mundo no jukebox de hidrogênio”. (N. da E.)
- 44Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 104.
- 45Scoppa, *The Byrds*, 18.
- 46Weller, *Girls Like Us*, 184.
- 47Dillon, *Fifty Sides of the Beach Boys*, 31.
- 48Kubernik, *Canyon of Dreams*, 70.

## 2. Hitsville, USA, e os reis do soul

As Supremes emplacam o primeiro topo das paradas do ano com “Come See About Me”, em 16 de janeiro, enquanto as músicas de Smokey Robinson ajudam os Temptations e Marvin Gaye a pôr para fora seu potencial. Também em janeiro, os Impressions lançam um dos maiores hinos da luta pelos direitos civis, “People Get Ready”, enquanto Solomon Burke grava sua ode ao assassinado Sam Cooke. Martin Luther King Jr. ouviu os Staple Singers e Mahalia Jackson, grandes nomes do gospel, quando precisa de consolo.

Detroit, Michigan, era a quarta maior cidade dos Estados Unidos, uma terra prometida integrada para inúmeros operários que trabalhavam sem parar dia e noite na General Motors, na Chrysler e na Ford. Lojas de departamento e casas noturnas ficavam lotadas à noite. Mulheres de qualquer cor podiam sair sozinhas na maior parte das horas na metrópole de mármore, arenito e granito.

Berry Gordy deu nome à sua gravadora em homenagem à Motor City, <sup>49</sup> uma combinação das palavras *motor* e *town* (cidade). A sede era uma casa de dois andares no número 2.648 do West Grand Boulevard, com uma placa onde se lia “Hitsville, USA” acima da vitrine da frente. O térreo abrigava o escritório, o acervo de fitas e o estúdio A, também conhecido como “Snake Pit”, onde os músicos de estúdio chamados de Funk Brothers gravavam as bases. Após as sessões, músicos como o baixista James Jamerson e o baterista Benny Benjamin tocavam jazz a noite inteira no clube 20 Grand ou no Chit Chat Lounge, de onde tiravam ideias para as sessões de gravação do dia seguinte. Depois eles ficavam pela esquina das ruas John R. e E. Canfield, local em que um sujeito vendia salsichas e tamales, contando piadas pesadas até o amanhecer.<sup>50</sup>

O método de produção de Gordy era inspirado no período em que ele tinha trabalhado na linha de montagem da Ford Motors. Em suas memórias, escreveu: “Na fábrica, automóveis começavam apenas como uma estrutura, que era arrastada por esteiras condutoras, até que carros novos prontos surgiam andando no fim da linha. Eu queria o mesmo conceito na minha empresa, só que com artistas, músicas e discos.”<sup>51</sup> Os compositores escreviam as faixas, os Funk Brothers gravavam a canção e os cantores depois adicionavam os vocais.

Gordy instituiu uma forma própria de controle de qualidade em reuniões



de avaliação de produção. Toda sexta-feira de manhã, funcionários da Motown se reuniam em seu escritório para ouvir vinte novas gravações e decidir quais deviam ser lançadas, dando notas, em uma escala de um a dez, para cada faixa. A grande pergunta era: se você só tivesse um dólar e estivesse com fome, compraria o disco ou um cachorro-quente? Os funcionários normalmente escolhiam o cachorro-quente, mas o tempo que levavam para decidir comprovava a qualidade do disco. Às vezes, um disco era derrubado só para ser retrabalhado e rerepresentado. Gordy prometia à equipe que nunca seriam castigados por serem sinceros. Mas ele, por sua vez, era impiedoso em suas críticas. O resultado final foi que 75% dos 537 singles lançados pela Motown durante a década entraram nas paradas, e setenta ficaram no Top 10 da *Billboard*.<sup>52</sup>

A chave era uma batida implacável e marcante. O compositor e pianista Isaac Hayes, da gravadora concorrente, Stax, disse: “Entre os negros havia a piada-padrão de que os brancos não conseguiam acompanhar o contratempo com palmas. O que a Motown fez foi muito inteligente. Eles martelavam isso na cabeça dos garotos. Não era algo com alma para nós na Stax, mas, nossa, como vendia.”<sup>53</sup>

Em “Nowhere to Run”, de Martha and the Vandellas, lançada em fevereiro, os Funk Brothers bateram em correntes de neve para destacar a bateria e o pandeiro. Composta e produzida pela equipe Holland-Dozier-Holland, a música é uma variação da história contada em muitos hits dos produtores: a cantora sabe que está em um relacionamento ruim, mas não consegue esquecer o amante e seguir em frente. Seu groove agourento, porém, transformou a canção em um tema tanto para soldados no Vietnã quanto para manifestantes urbanos na segunda metade do ano.

Lamont Dozier e Brian Holland escreveram a música e produziram as sessões de gravação, enquanto o irmão de Brian, Eddie, fez a letra e os arranjos vocais. Dozier lembrou:

Ouvíamos John (Lennon), Paul (McCartney) e Brian Wilson e víamos o que todo mundo estava fazendo. Eles provavelmente nos inspiraram a ser melhores do que até nós sentíamos que podíamos ser. Quando ficavam sensuais, tentávamos ficar mais ainda. Quando faziam algo espetacular, tentávamos ser ainda mais espetaculares. Nesse sentido, acho que estávamos fazendo a mesma coisa por eles. Ao conversar com John Lennon, ele disse: “Caras, vocês nos inspiraram a fazer várias coisas.” Eu disse: “Engraçado, vocês fizeram o mesmo por nós.”<sup>54</sup>

Com exceção dos Beatles, ninguém vendeu mais discos durante a década

que Holland-Dozier-Holland, ou HDH, e as Supremes : Diana Ross, Mary Wilson e Florence Ballard. Elas tinham conseguido três primeiros lugares em 1964 e emplacariam outros três no ano seguinte. “Come See about Me” foi topo das paradas em dezembro, posição de onde foi tirada por “I Feel Fine”, dos Beatles, mas voltou ao posto principal em 16 de janeiro. O groove sensual e convidativo de Diana Ross era tão cativante em “Come See about Me” que até roqueiros de garagem como Mitch Ryder and the Detroit Wheels gravaram a música.

Em março, Gordy atravessou o Atlântico com vários de seus principais artistas para uma turnê europeia. No dia 18, a diva do soul britânico de olhos azuis, Dusty Springfield, gravou o especial de TV *The Sounds of Motown*, apresentando as Supremes, os Miracles, os Temptations, Martha and the Vandellas, Marvin Gaye, Little Stevie Wonder e o sexteto de Earl Van Dyke (que era o líder dos Funk Brothers ). As Supremes não tinham coreografia para seu novo single “Stop! In the Name of Love”, por isso, Melvin Franklin e Paul Williams dos Temptations as levaram até o banheiro dos homens e bolaram rapidamente o movimento da mão do guarda de trânsito. A música chegou ao primeiro lugar naquele mês.

Nessa faixa, Diana Ross implora para seu homem não ter um caso com outra mulher. Porém, na vida real, ela é que se tornou “a outra” de Gordy, que era casado. Durante a turnê britânica, Mary Wilson e Florence Ballard acreditavam que Gordy estava impondo toque de recolher nas Supremes, por estar obcecado por Diana Ross . Ele recordou posteriormente que foi em Paris que se deu conta de estar apaixonado por ela, na noite em que discutiram por causa de “You’re Nobody Till Somebody Loves You”, de Dean Martin .[55](#)

A música de Martin era o primeiro lugar do momento na parada de *easy listening*, e esse era o público que Gordy queria que as Supremes atingissem. O dinheiro alto estava nos *supper clubs*, casas noturnas onde servia-se jantar enquanto as pessoas assistiam aos shows, lugares como Copacabana, em Nova York, e clube Sands, de Howard Hughes, em Vegas, onde o Rat Pack de Frank Sinatra marcava seus encontros. Nat King Cole miscigenara o Sands na década anterior. Gordy queria que a Motown se tornasse a trilha sonora não só dos negros, como também dos brancos, e não apenas dos garotos brancos, mas também dos adultos. A questão toda eram os números: a população negra consistia em cerca de 11% dos Estados Unidos, enquanto a população branca, cerca de 80%.

Por isso, Gordy queria que Diana Ross apresentasse o hit de Martin, mas ela achava que não conseguiria cantar direito. Isso gerou uma enorme discussão, e ele saiu com raiva supondo que ela iria desafiá-lo. Mas, quando voltou mais tarde para assistir à apresentação das Supremes naquela noite,

Gordy se surpreendeu ao ouvir Diana cantar a tal canção no palco. No camarim, ele lhe perguntou por quê, e ela disse que tinha feito aquilo por ele.

Os dois passaram a noite juntos pela primeira vez em Paris... ou melhor, tentaram. Para sua decepção, Gordy era impotente. “Eu estava fascinado demais por ela. Era uma coisa que eu queria, e eu estava apaixonado muito antes que ela se apaixonasse por mim, então quando isso aconteceu, em Paris, não pude acreditar. Claro, nada em mim funcionou, e foi muito constrangedor. Eu queria me enforçar. Então Diana disse: ‘Não é nada de mais. Veja por este ângulo: pelo menos você tem poder sobre todas as outras coisas.’”<sup>56</sup>

O problema foi logo resolvido. Os dois tiveram um filho ilegítimo no fim da década. Mas ele nunca lhe disse que a amava. Gordy declarou posteriormente que os dois juraram não deixar que a vida pessoal interferisse na busca de Diana pelo estrelato.

Havia muita paixão circulando nos bastidores da Motown . Antes de Gordy, Diana Ross tinha saído com Smokey Robinson, e depois com Eddie Kendricks, dos Temptations <sup>57</sup> Após começar um flerte com Brian Holland – até a esposa dele invadir o clube 20 Grand, em Detroit, onde foi preciso segurá-la para que não agredisse Diana<sup>58</sup> –, Mary Wilson supostamente saiu também com Eddie Kendricks e, mais tarde, com Abdul “Duke” Fakir, dos Four Tops . Enquanto isso, Florence Ballard saiu com Otis Williams, dos Temptations.

Em termos de composição e produção de hits, o maior rival do trio HDH dentro da Motown era Smokey Robinson . Ele, Warren “Pete” Moore e Ronald White cantavam doo-wop juntos desde os 11 anos e acabaram formando os Miracles . Tanto Moore quanto White foram parceiros de muitos hits com Robinson. Moore, um cantor com registro vocal de baixo, fazia arranjos das harmonias dos vocais de apoio, inspirado por sua influência de gospel. A mulher de Robinson, Claudette, também pertencia ao grupo. O guitarrista Marv Tarplin era a “arma secreta” dos Miracles, compondo os riffs de vários de seus maiores sucessos.

Robinson foi o primeiro artista de Gordy a obter sucesso em seu esforço para que seus cantores ultrapassassem a barreira do R&B e se tornassem o “som da juventude norte-americana” (leia-se juventude branca). Ele era um vocalista com imagem suave à la Sam Cooke, mas seu belo falsete o tornava especialmente não ameaçador para o público branco, o que levou o jornalista especializado em rock Nik Cohn a chamá-lo de “o primeiro imitador feminino da música pop”.<sup>59</sup> A bisavó de Robinson era caucasiana,

e quando ele nasceu o hospital segregado o colocou na seção de brancos do berçário. Foi por ter a pele clara que seu tio lhe deu o apelido de Smokey, fazendo uma piada.<sup>60</sup>

Como compositor, Robinson foi uma das maiores influências de Lennon, e por anos praticamente tudo o que escreveram sobre Robinson mencionava que Dylan o havia chamado de “o maior poeta vivo” (apesar de o chefe de RP da Motown, Al Abrams, ter admitido em suas memórias que o jornalista Al Aronowitz o aconselhara a inventar isso, pois Dylan jamais se lembrou de ter dito a frase.<sup>61</sup> Na verdade, Dylan citara Robinson, quando, em 3 de dezembro, foi perguntado por um repórter em São Francisco: “Que poetas você curte?”).

Robinson era um *donjuán* que escrevia com candura sobre isso. “Sentia que, por meu amor e por respeito às mulheres, eu podia me relacionar com mais de uma”, disse ele em suas memórias<sup>62</sup> (no lançamento de março dos Miracles, “Ooo Baby Baby”, chorando, ele implora à sua mulher que o perdoe por traí-la e lembra que ela também já errou). Sem dúvida, o fato de ser casado com alguém de sua banda enquanto lidava com as tentações de ser um galã exacerbava essas tensões. Claudette fingia não saber, mas o alertava para não ter filhos com outras mulheres (e quando ele fez isso, ela se divorciou, em 1986).

Gordy tinha ensinado Robinson a compor e produzir, e Robinson agora cuidava dessas tarefas não apenas para a sua banda, como também para muitos artistas da Motown. Para os Temptations, ele inicialmente escreveu vários hits para o vocalista, Eddie Kendricks, cujo falsete fazia com que soasse quase como se Robinson estivesse cantando. Mas Robinson sentiu que o vocalista de apoio David Ruffin era “esse gigante adormecido no grupo, porque tinha aquela voz que ecoava como um rugido melodioso. E tudo o que eu precisava era da música certa para a voz dele, e achava que, assim, conseguiria um disco de grande sucesso. Então me sentei ao piano a fim de compor uma canção para a voz de David Ruffin. Eu queria fazer algo em que ele pudesse soltar a voz, mas que ainda assim fosse algo melódico e delicado”.<sup>63</sup> Robinson acertou em cheio ao trocar o gênero de seu nº 1 anterior com Mary Wells, “My Guy”, com a ajuda de Ronald White, dos Miracles.

O baixo pulsante dedilhado e a guitarra pacífica evocam perfeitamente o “sunshine on a cloudy day”. Nas apresentações na TV, os Temptations remexiam os braços, pulavam e giravam, enquanto as cordas da Detroit Symphony Orchestra cresciam na ponte da música. Ruffin, alto e esbelto o suficiente para tornar óculos de armações pretas e grossas a coisa mais

descolada do momento, levantava a mão aberta para testemunhar que tudo de que precisava era o amor de sua mulher. Gordy deu um bônus de mil dólares a Robinson porque soube que “My Girl” iria direto para o nº 1, o que aconteceu dia 6 de março.

Como Ruffin, Marvin Gaye era uma prima-dona temperamental, mas contava com genialidade e produtividade artísticas para sustentar isso. Seu mau comportamento também era justificável por causa do seu pai, Marvin Sr., um pastor da igreja Hebraica Pentecostal que bateu com frequência no filho durante sua infância, sentiu inveja do sucesso fenomenal dele e acabou por matá-lo a tiros, numa tragédia de Édipo invertida.

Originalmente, Gaye era o baterista de estúdio dos Miracles e coautor das faixas de seus primeiros singles e de “Dancing in the Streets”, de Martha and the Vandellas. Ele queria ser um crooner, assim como Sinatra e Nat King Cole, e não ter que “rebolar”.<sup>64</sup> Era casado com a irmã de Gordy, Anna, o que lhe deu certa vantagem na luta para encontrar sua voz. Mas seus LPs de canções de musicais e standards não vendiam, por isso, relutantemente, Gaye lançaria mais um single de R&B. Ele recordou que em meados dos anos 1960: “Quando eu não queria gravar – uma recusa simples e direta –, Berry ficava furioso, sua voz se tornava muito aguda, perdia a calma. Eu me sentia mal, e acabava sentando a bunda de volta no estúdio.”<sup>65</sup> Gordy tinha dado a Anna e Gaye sua casa antiga para eles morarem, e o produtor Clarence Paul buscava Gaye lá e lhe fornecia um pouco de cocaína no carro a caminho do estúdio.<sup>66</sup> De algum modo, Gaye colecionou uma série de clássicos, apesar de preferir estar cantando Cole Porter.

Os vocais ásperos de David Ruffin e de Levi Stubbs, dos Four Tops, levaram Gaye a tornar seu vocal mais rascante. “Eu ouvia na voz deles uma força que a minha própria voz não tinha. Escutar aqueles cantores todos os dias me inspirou a trabalhar ainda mais no alcance da minha região média, na minha voz de homem durão. Desenvolvi um rosnado. Os Temptations e os Tops me fizeram lembrar que quando muitas mulheres escutam música, elas querem sentir a força de um homem de verdade.”<sup>67</sup> Esse toque estava presente no lançamento de 17 de janeiro, “I’ll Be Doggone”, primeiro single de Gaye a vender um milhão de cópias, resultado de uma parceria entre Robinson, Pete Moore e o guitarrista Marv Tarplin. Essa música foi o mais perto que a Motown chegou dos riff rocks das bandas brancas em meados dos anos 1960. Tarplin foi influenciado pelo proto folk rock de “Needles and Pins”. Os Byrds usaram o mesmo riff para “I’ll Feel a Whole Lot Better”.

Robinson pegou uma página da vida de Gaye para a letra de “I’ll Be Doggone”. Gaye insiste que uma mulher deve tentar ser o que seu homem quiser, especialmente quando o que ele mais quer é que ela seja sincera.

“Sabe, Anna e eu tínhamos uma estranha sensação ao não sermos sinceros um com o outro. Nós sempre sabíamos”, recordou Gaye. “Certa noite, por exemplo, peguei o carro, fui até um motel e bati em uma porta. Apenas por instinto. Como eu podia ter tanta certeza de que Anna estava lá com outro homem? Eu não tinha como saber o motel nem o número do quarto. Alguma força me levou até lá. Acho que é a mesma que transforma minha felicidade em desgraça.” Quando enfrentou a mulher e seu amante, Gaye disse: “Acho que ri. Posso ter chorado. Mas, sem dúvida, houve certo prazer em encontrá-los. Com certeza foi uma aventura.”<sup>68</sup>

Toda a comunidade da soul music, a Motown e muito mais, foi assombrada pela morte de um de seus pilares, Sam Cooke, em 11 de dezembro. Cooke e Ray Charles haviam criado o gênero uma década antes, quando combinaram gospel e R&B em uma jogada controversa que enfureceu muitos fiéis, da mesma forma que a opção de Dylan pelo uso de instrumentos elétricos logo iria deixar alguns idealistas da música folk furiosos. Após a morte de Cooke, sua gravadora lançou o single “A Change Is Gonna Come”, alcançando a nona posição nas paradas de R&B, e a 31ª nas paradas pop em fevereiro.

A música foi inspirada em “Blowin’ in the Wind”, de Dylan, e nos organizadores dos movimentos pelos direitos civis que Cooke conheceu e que estavam tentando integrar restaurantes como o Howard Johnsons, em Durham, Carolina do Norte. A letra sobre a vida ser difícil demais, mas a morte ser assustadora, reflete a de Jerome Kern e Oscar Hammerstein em “Ol’ Man River”, de *Show Boat*, com sua famosa interpretação pelo ator e ativista afro-americano Paul Robeson. Porém, no mês após Cooke escrever o primeiro rascunho da música, a letra assumiu outro significado devastador quando seu filho de um ano e meio, Vincent, se afogou na piscina de casa. Alguns meses mais tarde, Cooke e sua equipe de turnê foram presos ao tentarem se hospedar em um hotel apenas para brancos na Louisiana. Uma trompa francesa ecoa a desolação enfasiada de Cooke enquanto ele canta um verso atrás do outro descrevendo adversidades, incluindo até um esfaqueamento pelas costas provocado pelo próprio irmão. Mas, no encerramento da música, ele acha que consegue seguir em frente, e sabe que tem uma mudança vindo.

O cantor de soul Solomon Burke foi jantar com Cooke em 11 de dezembro, mas deu-lhe boa-noite antes de Cooke ir para o motel com uma mulher, em um encontro. A moça desapareceu com as roupas e o dinheiro dele, e Cooke, furioso, achou que a gerente do motel a estava escondendo e a atacou. A gerente atirou em Cooke em legítima defesa.

De volta a seu hotel naquela noite, Burke encontrou uma carta, uma entrega especial, à sua espera: era de sua mulher, informando que queria o divórcio. Em seguida, um amigo lhe telefonou para avisar que Cooke havia sido baleado. “Achei que ele estivesse brincando. ‘Não atiraram em Sam, cara. Ele estava comigo agora mesmo.’ Mas não era brincadeira. A morte de Sam foi devastadora. Ele significava muito para mim, para todos nós. Ele representava o nível a ser galgado para todos nós. Abriu portas que, desde então, não foram cruzadas. Ele seria o próximo Nat Cole. Era um amigo querido, mas estava morto. Eu precisava pegar um trem para poder embarcar em um avião e voltar para o funeral de Sam em Chicago. Não dormi, e não conseguia tirar Sam da cabeça. Então escrevi a música ‘Got to Get You Off My Mind’ com o intuito de parar de pensar em Sam Cooke.”<sup>69</sup> Gravada em janeiro com a ajuda do produtor Jerry Wexler, da Atlantic Records, a letra conta sobre a mulher de Burke deixando-o, mas ele a canta no estilo de Cooke.

Outro hino, entre os mais duradouros do movimento pelos direitos civis, entrou no Top 20 pop em fevereiro, alcançando o nº 14. “People Get Ready”, de Curtis Mayfield and the Impressions, foi inspirada no discurso de Martin Luther King Jr. “I Have a Dream” e na tradicional canção gospel “This Train’s Bound for Glory”. Como “The Times They Are A-Changin’”, de Dylan, “People Get Ready” afirma que a integração é inevitável. Mas, no lugar da estridente voz de conquista de Dylan, os Impressions cantam com um tom de cura capaz de transformar a canção em fonte de inspiração eterna para qualquer um que precise enfrentar tempos difíceis. Alguns meses após o lançamento, Bob Marley reescreveu a música para a versão original de “One Love” de sua banda, The Wailers .

Os Staple Singers costumavam abrir manifestações para o dr. King. Roebuck “Pops” Staples nasceu em 1915 e cresceu na mesma plantação no Mississippi que o violonista de blues do Delta Charley Patton . Pops ganhou um violão aos 12 anos e desenvolveu seu próprio som, que o guitarrista e musicólogo Ry Cooder chamou de “aqueles acordes assustadores”<sup>70</sup> Mas o blues era a música de *house parties* e *Roadhouses*<sup>71</sup> e de bares e restaurantes de beira de estrada no interior, e Pops, por ser um homem de família religioso, se voltou para o “gospel em clave de blues”,<sup>72</sup> como Duke Ellington chamou. Ele formou os Staple Singers com os filhos, mantendo os vocais principais normalmente a cargo da filha, Mavis. Apesar de ser a mais jovem (nascida em 1939), contava com uma voz que Dylan disse que o deixou arrepiado ao ouvi-la pela primeira vez ainda criança no rádio em Minnesota.<sup>73</sup> Mavis era a grande rival de Aretha Franklin no circuito gospel, apesar de as duas serem amigas, tendo crescido juntas, também com Sam

Cooke .

Dylan conheceu os Staples durante a gravação de um especial da Westinghouse para a TV em 1963. Enquanto os artistas esperavam na cafeteria, ele gritou: “Pops, quero me casar com Mavis.”

Todo mundo riu, e Pops respondeu: “Não fale comigo, e sim com Mavis.”<sup>74</sup>

O primeiro beijo de Dylan e Mavis foi no Newport Folk Festival de 1963, e eles se encontraram esporadicamente durante o resto da década, mesmo depois de se casarem com outras pessoas. “Ah, sim, Dylan fazia sucesso com as mulheres”, disse Mavis, rindo.<sup>75</sup> “O negócio ficou sério. Era coisa de namorado/namorada. Nós nos amávamos, e ainda nos amamos”<sup>76</sup> (o nome dela estava anotado em uma das folhas onde ele escreveu à mão em 1965 a letra de “Like a Rolling Stone”, vendida por dois milhões de dólares em um leilão em 2014).

Foi Mavis quem pisou no freio, pois tinha medo de que o dr. King não gostasse do fato de ela se casar com um homem branco (Dylan era de ascendência judaica ucraniana e lituana, tendo ainda uma bisavó turca). Pops mais tarde disse que a relutância de Mavis foi tolice, observando todas as pessoas brancas que tinham marchado com eles. Posteriormente, ela se arrependeu da decisão: “Eu devia me dar um soco, porque nós estávamos muito apaixonados. Foi meu primeiro amor, e eu perdi.”<sup>77</sup> (Dylan casou-se com sua vocalista de apoio, a negra Carolyn Dennis, em 1986.)

Era para a “Rainha do Gospel”, Mahalia Jackson, que o dr. King ligava quando estava deprimido. Ela cantava para ele pelo telefone, e às vezes o sujeito chorava ao escutá-la. Durante a passeata que reivindicava empregos e liberdade em Washington em 1963, o discurso de King não estava realmente inflamando até que Mahalia Jackson exclamou: “Conte a eles sobre o sonho, Martin!” Ela estava se referindo a um discurso que ele fez alguns meses antes em Detroit, no qual imaginou um dia em que crianças negras poderiam ir para a escola brincar com crianças brancas. Então King deixou suas anotações de lado e começou a improvisar o discurso “I Have a Dream” diante de quase três mil pessoas, no estilo pregador batista. O LP de Mahalia Jackson de 1965, intitulado *Mahalia*, traz “Like the Breeze Blows”, que juntava “Blowin’ in the Wind” de Dylan com o manifesto de King. Não dava para “fazer o vento parar” (“stop the breeze from blowing”) nem “impedir o crescimento de um sonho no coração dos homens” (“stop a dream in the hearts of men from growing”), ela cantou em seu indomável registro de contralto. Acontecimentos em Selma, no Alabama, logo provariam que sua música (assim como as de Cooke e Mayfield) estava



49 Apelido de Detroit. (N. do T.)

50 Moon, *Untold Tales, Unsung Heroes*, 241.

51 Smith, *Dancing in the Street*, 14.

52 Echols, *Hot Stuff*, 14.

53 Ibid., 13.

54 Ken Sharp, “Holland-Dozier-Holland on Some of the Hits”, *Metro Times*, 6 de novembro de 2007.

55 “Berry Gordy On Diana Ross : Motown Founder Describes Fateful Moment With Supremes Singer”, [www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com), 15 de junho de 2013.

56 Hillary Crosley, “Berry Gordy Talks 1st Time with Diana Ross”, *The Root*, 8 de fevereiro de 2013,  
[www.theroot.com/articles/culture/2013/02/berry\\_gordy\\_and\\_diana\\_ross\\_he\\_talks](http://www.theroot.com/articles/culture/2013/02/berry_gordy_and_diana_ross_he_talks)

57 Posner, *Motown*, 88.

58 Ibid., 121.

59 Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, 117.

60 Referente à fumaça. (N. do T.)

61 Scott Warmuth, “Bob Dylan and the Lie about America’s Greatest Living Poet, Good Talk”, [swarmuth.blogspot.com](http://swarmuth.blogspot.com), agosto de 2012.

62 Robinson, *Smokey*.

63 Elizabeth Blair, “My Girl”, 4 de junho de 2000, npr.org.

64 Ritz, *Divided Soul*, 78.

65 Ibid., 110.

66 Ibid., 114.

67 Ibid., 100.

68Ibid., 109.

69“The Death of Sam Cooke: Conspiracy Theories Still Abound 42 Years Later”, Pan-African News Wire, 11 de dezembro de 2006, <http://panafricannews.blogspot.com/2006/12/deathof-sam-cooke-conspiracy-theories.html>.

70Kot, *I'll Take You There*, 40.

71 *House parties* é o termo usado para festas em casas grandes que duravam mais de uma noite e, *roadhouses*, bares e restaurantes de beira de estrada no interior. (N. do T.)

72Ibid., 42.

73Ibid., 81.

74Ibid., 88.

75Graham Rockingham, “Mavis Staples Recalls Her Lost Love”, *The Hamilton Spectator*, [www.thespec.com/whatson-story/2149883-mavis-staples-recalls-herlost-love/](http://www.thespec.com/whatson-story/2149883-mavis-staples-recalls-herlost-love/).

76Kot, *I'll Take You There*, 88.

77Ibid., 89.

### 3. O Brill Building e os Beach Boys dão o troco

“You’ve Lost That Lovin’ Feelin’”, de Phil Spector, chega ao primeiro lugar em 6 de fevereiro, seguido imediatamente por outro hit da fábrica de composições Brill Building, “This Diamond Ring”. Enquanto isso, Brian Wilson começa a evoluir de poeta laureado no colégio para visionário barroco em *The Beach Boys Today!*, lançado em 8 de março, com destaque para o para o topo das paradas “Help Me, Rhonda”.

Graças à Invasão Britânica liderada pelos Beatles, os norte-americanos haviam sucumbido a uma sede incontrolável por tudo o que era inglês, uma cultura ao mesmo tempo exótica e ainda assim similar o bastante com a qual se identificar. Dos 27 discos que chegaram ao primeiro lugar nos Estados Unidos ao longo do ano, treze vieram do Reino Unido. A Motown era o maior baluarte contra o massacre, com seis hits no topo. O Brill Building, de Nova York reagiria com três.

Antes dos Beatles, os compositores e produtores associados ao Brill Building, no número 1.619 da Broadway, eram a fonte mais prolífica de sucessos pop (tecnicamente, vários artistas trocaram o prédio por outro na mesma rua, o de número 1.650, mas o termo “som do Brill Building” pegou). O editor da Aldon Music, Don Kirshner, era responsável por descobrir quais artistas precisavam de músicas novas para gravar. Em seguida, ele estimulava suas equipes de compositores a escrever a melhor. Três das equipes de Aldon eram casais: Barry Mann e Cynthia Weil, Carole King e Gerry Goffin e Ellie Greenwich e Jeff Barry . Todos eram jovens e judeus, trabalhando em pequenos cubículos com um piano, um banco e uma cadeira, escutando as outras equipes compondo logo ali ao lado. Ao piano, King ninava seu bebê no colo ou então o deixava em um cercado. Os compositores eram os maiores concorrentes entre si, mas também os melhores amigos. Durante viagens de lazer, eles apostavam para ver as músicas de quem ficariam entre as mais tocadas no rádio.<sup>78</sup> Escreviam para os Drifters e grupos femininos como as Ronettes, as Shirelles, as Chiffons, as Crystals e as Dixie Cups. Gerry Goffin teve inclusive um filho com a principal vocalista das Cookies, apesar de permanecer casado com Carole King.<sup>79</sup>

Phil Spector produziu sucessos épicos para as Crystals e as Ronettes . Ele era um homem pequeno e magro com complexo de Napoleão, o que ele compensava produzindo discos com a maior sonoridade possível com sua wall of sound, normalmente com os músicos de estúdio de Los Angeles conhecidos como Wrecking Crew . Ele usava, simultaneamente, vários

guitarristas, baixistas, pianistas, bateristas e percussionistas, depois enterrava instrumentos na mixagem, de forma que podiam ser sentidos, mas não ouvidos, e envolvia a cacofonia em eco.

Mas nesse momento a Motown adotou o gênero “girl group” com as Supremes, as Vandellas e as Marvellettes. Os Beatles passavam a impressão de ser fácil compor, cantar e tocar o próprio material, inspirando bandas a tentar o mesmo e confiar menos em fontes externas. De repente, o Brill Building ficou fora de moda. “Walking in the Rain”, das Ronettes, parceria de Spector com Mann e Weil, nem chegou ao Top 20 depois do lançamento, em 20 de dezembro.

Para agitar as coisas, Spector resolveu trabalhar acompanhado de homens, com os cantores de soul de olhos azuis dos Righteous Brothers . Ele morava em Los Angeles, por isso mandou Mann e Weil ficarem no Chateau Marmont e alugou um piano para os dois. Inspirados por “Baby I Need Your Loving”, dos Four Tops, escreveram “You’ve Lost That Lovin’ Feeling”.<sup>80</sup> Quando a tocaram para Spector, ele engasgou com os versos sobre algo belo morrendo. Ele a transformaria em seu sucesso mais melancólico até então, dando-lhe uma sofisticação adulta em grande contraste com o espírito jovem que compunha a maior parte do hit parade. Mas com 3:45, a música era mais longa do que a maioria das emissoras de rádio tocava. Spector solucionou isso imprimindo selos que diziam que a faixa tinha apenas 3:05. Em 1999, a organização de direitos autorais BMI declarou que esta foi a canção mais foi tocada no rádio e na TV naquele século.<sup>81</sup>

“Feeling” ocupou o primeiro lugar por duas semanas antes de ser superado por Gary Lewis and the Playboys com “This Diamond Ring”, do trio de compositores do Brill Brass-Kooper-Levine. Mais tarde naquele ano, Al Kooper tocaria órgão em “Like a Rolling Stone”, de Dylan.

Por volta da época em que “Feeling” chegou ao topo, Mann e Weil estavam dormindo quando o telefone tocou no meio da noite. Era Brian Wilson, líder dos Beach Boys . “Sua música é a maior gravação de todos os tempos. Eu estava prestes a desistir dessa indústria, mas isso me inspirou a voltar a compor. Quero compor com vocês.”<sup>82</sup>

“Agora?”, conseguiu responder uma sonolenta Weil.

Originalmente, Wilson via sua banda como uma mistura das harmonias vocais dos Four Freshmen com o rock and roll de Chuck Berry . Ele não era surfista. Dennis, seu irmão mais novo, era quem surfava, inicialmente para sair de casa e evitar brigar com seu pai autoritário, Murry. Mas Brian pegou a gíria do irmão e a colocou em suas músicas, com Brian no baixo, Dennis na bateria, o irmão caçula, Carl, na guitarra, o primo Mike Love no vocal, e

um músico folk chamado Al Jardine, do time de futebol americano de Brian, na guitarra-base. O restante do país, afundado na neve, sonhava acordado em pegar ondas durante um verão interminável com garotas na praia e, assim, impulsionava os Beach Boys cada vez mais alto nas paradas. Carros envenenados, corridas de arrancada e a vida escolar eram outros temas importantes. Os Beach Boys se sentiam os reis do rock. Mas então os Beatles chegaram na cidade.

Onze dias após a primeira apresentação dos Beatles no *Ed Sullivan Show*, Wilson entrou em estúdio para gravar “Don’t Worry Baby”, que conta a história de um cara que estava se gabando de seu carro, mas passa a ter dúvida se pode vencer a corrida que se aproxima. Sua mulher o encara nos olhos, faz amor com ele e lhe diz para não se preocupar. “Eu sabia que éramos bons”, disse Wilson. “Mas só depois que os Beatles chegaram eu soube que tínhamos que seguir em frente... Por isso pisamos um pouco no acelerador.”<sup>83</sup> O lado A do compacto “Don’t Worry Baby”, “I Get Around”, ocupou seu primeiro topo das paradas.

Mas, um dia antes da véspera de Natal, Wilson sentiu a pressão. Seu bom amigo Loren Schwartz, que era assistente na agência de talentos William Morris, o havia apresentado recentemente à maconha.<sup>84</sup> Brian estava casado com sua esposa de 17 anos, Marilyn Rovell, fazia apenas duas semanas, e naquele momento precisava retomar a turnê no Texas. Ele não só cantava e tocava baixo, como também estava compondo, produzindo, arranjando e empresariando a banda.

No avião, ele começou a chorar no travesseiro. Assim que decolou, ele gritou e caiu no chão, chorando. Carl Wilson e Al Jardine tentaram ajudá-lo, a comissária de bordo também, mas Brian disse para ela se afastar. Ele fez o show em Houston naquela noite, mas foi seu último show ao vivo em doze anos, com a exceção de algumas apresentações em 1967 e 1970.<sup>85</sup> Na manhã seguinte, ele acordou passando mal do estômago e passou o dia inteiro chorando em seu quarto de hotel, chegando até a expulsar Carl. Ele pegou um avião de volta para Los Angeles, onde sua mãe o buscou e o reconfortou enquanto ele chorava mais um pouco.

Wilson contou ao restante da banda que não faria mais turnês com eles. Love e Jardine choraram, Dennis surtou e ameaçou jogar um cinzeiro no road manager, mas Carl o acalmou.<sup>86</sup> Brian disse para o grupo não se preocupar, que tudo valeria a pena, pois ia compor boas músicas para eles. Glen Campbell, membro da Wrecking Crew, tinha participado de várias faixas dos Beach Boys no estúdio, por isso entrou para tocar baixo e cantar o falsete em shows no início de março (o restante da banda tocava ao vivo, só não fazia mais isso em gravações, apesar de terem agido dessa forma em

seus primeiros seis LPs). Campbell não sabia as letras, mas as garotas estavam gritando tanto que não importava.

Assim, em janeiro, Brian Wilson pôde se concentrar em sua paixão, *Today!*, novo álbum dos Beach Boys, revigorado pela maconha. “Ela abriu algumas portas para mim, e fiquei um pouco mais comprometido com a música do que antes, mais comprometido em fazer música em um nível espiritual para as pessoas”, disse ele.<sup>87</sup>

Os Beach Boys não podiam necessariamente superar os Beatles como cantores ou compositores, mas Wilson sabia que ele tinha capacidade de criar as paisagens sonoras mais luxuriantes capturadas em vinil. Enquanto os Beatles eram um grupo pequeno e coeso em que os próprios membros tocavam todos os instrumentos no estúdio (frequentemente acompanhados pelo produtor George Martin ao piano), os Beach Boys estavam gravando suas maravilhosas harmonias vocais por cima da performance do Wrecking Crew tocando de tudo, de bandolins, trompas inglesas e francesas, saxofones e gaitas a órgãos; clavecinos e acordeões a timbales, congas, vibrafones, xilofones e guizos.

O primeiro lado de *Today!* tem os hits: “Dance, Dance, Dance” (nº 8), “When I Grow Up (to Be a Man)” (nº 9) e um cover de “Do You Wanna Dance?”, de Bobby Freeman, (nº 12). Dennis assumiu o vocal na última, e a faixa tem seus méritos em comparação ao clássico original dos anos 1950, transformada em um rock de levada marcante com a wall of sound entrando forte no refrão, algo adequado à personalidade selvagem de Dennis. Ele era o tipo de cara que chutava portas de camarins para fazer cena quando se apresentava a outras bandas que tocariam com eles na mesma noite. Uma vez, quando os Beach Boys foram encurralados em uma escada por uma gangue de rapazes locais ciumentos, Dennis chutou o saco de um deles, rasgando sua bolsa escrotal.<sup>88</sup> Enquanto o restante da banda ainda parecia com os Four Freshmen, vestindo suéteres e com cabelos bem repartidos, a cabeleira descolorida de Dennis crescia, e ele era o mais popular entre as fãs.

O lado B de *Today!* foi um ensaio para o álbum fundamental dos Beach Boys, *Pet Sounds*, com uma orquestração opulenta, vocais em múltiplas camadas e versos que se distanciavam dos temas cotidianos dos adolescentes norte-americanos. Apesar de a banda não costumar ser reconhecida por suas letras, as canções de *Today!* ficaram surpreendentemente maduras. Em “She Knows Me Too Well”, o cantor admite tratar mal sua mulher, mas espera ser perdoado fazendo-a rir. Em “In the Back of My Mind”, é possível ver o cantor se esforçando para racionalizar os medos que o assombram.

Brian originalmente não gostava muito de “Help Me, Rhonda”, talvez por

ele ter pegado a melodia de “Fannie Mae”, de Buster Brown. Love escreveu os versos sobre um homem que, depois de ser largado pela noiva, pede a Ronda – como o nome constava a princípio na letra – que o ajude a esquecê-la. Antes de seu casamento na época, Brian tinha pedido a mão de outra mulher e fora rejeitado, então talvez tenha sido essa a inspiração, apesar de Brian ter dito a Jardine que Ronda não passava de um personagem inventado.<sup>89</sup> Jardine assumiu os vocais, e era apenas sua segunda vez como voz principal de uma faixa dos Beach Boys. Love ou Brian normalmente se encarregavam dessa tarefa.

Tratava-se apenas de mais uma faixa para um LP, até que Terry Melcher, produtor do The Byrds, quis gravá-la para o seu grupo, os Rip Chords. O interesse de Melcher fez Brian perceber que “Help Me, Rhonda” era algo especial, por isso, no dia 24 de fevereiro, os Beach Boys e a Wrecking Crew voltaram ao estúdio e regravaram uma nova versão para um single. Brian incurtiu-a em vinte segundos, Campbell acrescentou violão aos instrumentais, e foi adicionado um *h* ao nome de Ronda.

O grupo estava gravando novos vocais quando Murry Wilson chegou bêbado, e começou a tentar dirigir o processo, assim como fazia no início da banda como empresário, antes que o demitisse. O pai havia aterrorizado os garotos quando eles eram novos. Em 1999, Brian disse: “[Murry] me batia com um pedaço de pau pesado, bem na lateral da minha cabeça. Ele arrebentou por completo meu ouvido direito, me deixou totalmente surdo.”<sup>90</sup> Murry também removía seu olho de vidro e obrigava os filhos a observarem o interior da órbita.

Porém, Brian não estava mais intimidado, como revelou na fita de uma sessão de gravação que, anos mais tarde, circulou como disco pirata.

“Brian, você está entrando muito agudo”, disse Murry. “Al, se solte mais um pouco, diga ‘Rhonda’ de um jeito mais sensual... Dennis, pare de desafinar... como você está tenso, cara, nem consigo acreditar... Relaxe, querido.”

“Ah, merda! Você está me enlouquecendo, cale a boca!”, gritou Brian, por fim. “Chega. Eu só tenho um ouvido sobrando, e seus berros estão acabando com ele.”

“Você é um ingrato por fazer isso... Quando vocês, rapazes, ficarem tão grandes a ponto de não conseguirem mais cantar com o coração, vão descer ladeira abaixo.”

“Nós gostaríamos de gravar em uma atmosfera calma, e você não está... colaborando.”

“O garoto fez grande sucesso e acha que é o dono do negócio... Brian, também sou um gênio.”<sup>91</sup>

O contratempo iria inspirar “I’m Bugged at My Ol’ Man”, no álbum seguinte, na qual Brian lamenta que o pai vendeu sua prancha de surfe, cortou seu cabelo enquanto ele dormia, trancou-o no quarto, bloqueou suas janelas, o proibiu de usar o telefone e lhe dava migalhas para comer. Mesmo assim, apesar da interrupção de Murry durante a gravação, a retrabalhada “Help Me, Rhonda” alcançou o topo após ser lançada, no dia 5 de abril.

---

78Weller, *Girls Like Us*, 105-8.

79Ibid., 119.

80Marc Myers, “The Song That Conquered Radio”, *Wall Street Journal*, 12 de julho de 2012, <http://online.wsj.com/news/articles/SB100014240527023033434045775190426220>

81Ibid.

82Myers, “The Song That Conquered Radio”.

83Lambert, *Inside the Music of Brian Wilson*, 147.

84Badman, *The Beach Boys*, 73.

85Ibid., 75.

86Ibid., 83.

87Ibid., 102.

88“Dennis Wilson: The Real Beach Boy”, dirigido por Matt O’Casey, episódio de *Legends* (BBC, 2010), DVD.

89Dillon, *Fifty Sides of the Beach Boys*, 49.

90Badman, *The Beach Boys*, 10.

91“The Beach Boys/Murry Wilson: Help Me Rhonda (Full Audio Session)”, no YouTube, [www.youtube.com/watch?v= bxfR-Vuo8Y](http://www.youtube.com/watch?v= bxfR-Vuo8Y).



#### 4. “Resolution”: A Love Supreme, Malcolm X e a Marcha de Selma a Montgomery

John Coltrane lança sua obra-prima em fevereiro. Malcolm X planta as sementes do Black Power antes de ser assassinado, no dia 21 de fevereiro. Martin Luther King Jr. lidera manifestantes na caminhada pelo direito ao voto entre 21 e 25 de março.

Quando o saxofonista John Coltrane voltou a se viciar em heroína, em 1957, Miles Davis o demitiu do primeiro Great Quintet, a banda de jazz norte-americana formada por Davis dois anos antes. Coltrane tocou com o pianista Thelonious Monk por um ano, depois teve uma epifania espiritual e ficou limpo. Ele não queria se acabar nas chamas como o pioneiro do sax do bebop Charlie Parker, morto aos 34 anos em 1955, vítima de cirrose avançada e ataque cardíaco. Foi com Monk que Coltrane inventou seu estilo de tocar, conhecido como “sheets of sound” (assim chamado pelo crítico Ira Gitler, da *Down Beat*, em 1958). Coltrane tocava arpejos e temas que mudavam muito rápido da nota mais baixa para a mais alta, usava vários acordes ao mesmo tempo, depois uma nota em cada um. Era um estilo tão novo que até os franceses o vaiaram, quando ele tornou a se juntar a Davis em turnê pelo país em 1959.

Coltrane passava o dia inteiro ensaiando, tocando escalas sem parar em seu quarto, depois praticava ao vivo por horas, alcançando um estado de êxtase. Ele chegava a tocar com o próprio quarteto até 45 semanas por ano, seis noites por semana, de três a quatro sets por noite, atravessando os Estados Unidos em uma van Chrysler.<sup>92</sup> Ele começou a estudar diversas formas de música de várias partes do mundo – compositores clássicos como Stravinsky e Debussy, ragas indianos, ritmos africanos – e disso tirou elementos para as suas composições.

Após o nascimento de seu filho, Trane, como era conhecido, tirou uma folga da turnê e passou cinco dias em seu quarto meditando. Lá compôs *A Love Supreme*, uma suíte dividida em quatro movimentos que simbolizavam o caminho para alcançar a iluminação espiritual: “Acknowledgement” (reconhecer o desejo de iluminação), “Resolution” (decidir alcançá-la), “Pursuance” (lutar por isso) e “Psalm” (alcançá-la de fato).

Em 9 de dezembro, com sua banda (McCoy Tyner no piano, Jimmy Garrison no baixo acústico e Elvin Jones na bateria), ele gravou o álbum em uma sessão que foi das 20h à meia-noite, no estúdio do engenheiro Rudy van Gelder, em Nova Jersey.<sup>93</sup> O local era um pouco parecido com uma igreja, com teto de mais de dez metros formado por dois grandes arcos de madeira

e paredes com tijolos aparentes. A majestade do álbum deve muito ao equilíbrio espacial do som de Gelder: os músicos tocavam próximos, o baterista não ficava separado em uma área isolada acusticamente e a iluminação era amena para criar um clima.

A banda não sabia o que Coltrane planejava que eles fizessem, mas todos se comunicavam de forma quase telepática depois de anos tocando juntos ao vivo. Quando um raro erro era cometido, Coltrane pedia desculpas com delicadeza e eles recomeçavam.<sup>94</sup>

“Acknowledgement” abre com a batida benevolente de um gongo e o toque delicado de pratos, depois o baixo entra com um tema de quatro notas que ecoam as palavras “a love supreme”. Com cinco minutos de música, Coltrane toca 37 vezes o tema com seu sax em todos os doze acordes, depois o entoa como se fosse um mantra e, pela primeira vez, sua voz é ouvida em disco.

Para a peça final, “Psalm”, os tímpanos e pratos de Jones evocam a grandiosidade das ondas do oceano quebrando nas montanhas, enquanto o sax de Trane soa pelo espaço. Coltrane “toca” as palavras de um poema de 69 versos que escreveu (e incluiu no texto de capa), constituindo um chamado para buscar Deus todos os dias e pedir que Ele ajude a “pacificar nossos medos e fraquezas”<sup>95</sup> (vídeos feitos por fãs no YouTube tocam a música enquanto exibem os versos do poema, e Coltrane segue as palavras de forma quase exata). Ele agradece e enaltece as maravilhas do universo. “One thought can produce millions of vibrations” [Um pensamento pode produzir milhões de vibrações], escreve/canta ele. “Thought waves, heat waves... and they all go back to God... and He cleanses all” [Ondas de pensamento, ondas de calor... e todas voltam para Deus... e Ele limpa tudo]. O movimento chega ao clímax com “Elation. Elegance. Exaltation. All from God. Thank you God. Amen” [Elevação. Elegância. Exaltação. Tudo vem de Deus. Obrigado, Deus. Amém].

Sobre em que tipo de Deus Coltrane acreditava, no texto de capa de seu álbum *Meditations*, ele escreve: “Acredito em todas as religiões.” Seus dois avôs eram pastores da igreja African Methodist Episcopal Zion, e ele estudou a Bíblia. Sua primeira esposa, Juanita, converteu-se ao Islã, o que o levou a entender melhor o Corão. Ele também estudou o Bhagavad Gita hindu, o Livro Tibetano dos Mortos budista, Zen, Cabala, filosofia grega e astrologia.

A gravadora Impulse! Records lançou o álbum de 33 minutos em fevereiro, que se tornou a obra mais popular de Coltrane. Normalmente, seus LPs vendiam cerca de trinta mil cópias, mas esse alcançou a marca de meio milhão. Phil Lesh, do Grateful Dead, lembrou que com frequência ele ouvia o disco pelas janelas das casas enquanto caminhava por Haight-

Ashbury.<sup>96</sup> Coltrane, porém, só tocou *A Love Supreme* ao vivo uma vez, no Festival Mundial do Jazz Antibes, na França, em 26 de julho. Seu palco habitual eram os clubes noturnos, onde o público estava bêbado e distraído, a atmosfera inadequada para seu hino de devoção.<sup>97</sup>

Malcolm Little, nascido em 1925, era o filho de Earl Little, um líder da Associação Universal para o Progresso Negro. Brancos mataram três irmãos de Earl, e depois um desdobramento da Klan chamado de Legião Negra queimou a casa dos Littles. Por fim, Earl morreu em um acidente de bonde quando Malcolm tinha 6 anos. Sua mãe acreditava que a Legião Negra tinha sido responsável. Ela teve um colapso nervoso 6 anos mais tarde e acabou sendo internada, assim os irmãos de Malcolm foram separados e mandados para diferentes lares adotivos.

Malcolm se tornou cafetão, traficante de drogas, jogador, ladrão e, às vezes, garoto de programa. Foi sua encarnação como criminoso que, mais tarde, lhe deu nas ruas o crédito que faltava a Martin Luther King Jr., pois muitos negros não conseguiam se identificar com as origens de MLK por ele ser filho de um pastor batista com educação superior. Em 1946, Little foi condenado a dez anos de prisão por roubo e arrombamento, e lá se juntou à Nação do Islã. Fundada em 1930, a Nação proibia drogas e álcool, recuperava presidiários e viciados, e lutava para alcançar a independência financeira ao arcar com as despesas de seus próprios negócios e criando as próprias escolas.

Em 1950, Malcolm Little assumiu o nome Malcolm X e, após obter liberdade condicional, em 1952, tornou-se o porta-voz mais poderoso da Nação do Islã. Com 1,90 metro, tinha o porte físico e intelectual, e cativava multidões com sua retórica poderosa. Ele insistia em usar em inglês as palavras “*black*” ou “*African*” para substituir “*negro*”, denunciando que esta última opção era um rótulo imposto por donos de escravos.

Ele encorajava os negros a se livrarem dos sentimentos de inferioridade, interiorizados desde a escravidão, e a se orgulharem de sua herança africana. Apesar disso, com o tempo, começaram a surgir tensões entre o astro da Nação e seu líder, Elijah Muhammad. Alguns especulam que Muhammad sentiu inveja por Malcolm receber a maior parte da atenção da imprensa. Malcolm ficou desiludido pelo líder ter engravidado várias de suas secretárias adolescentes. Depois que o programa de infiltrações do FBI chamado Cointelpro foi revelado nos anos 1970, muitos passaram a acreditar que o secretário nacional da Nação, John Ali, era um agente infiltrado que havia deliberadamente plantado a discórdia entre Elijah Muhammad e Malcolm X.

Em 8 de março de 1964, Malcolm anunciou que estava deixando a Nação do Islã para fundar a própria organização. Seu sucessor como porta-voz da Nação, Louis X (atualmente Louis Farrakhan), o chamou de traidor e disse que ele merecia morrer.

A Nação do Islã desestimulava os negros a votar e a se envolverem com a política do mundo dos brancos. Mas Malcolm estava querendo trabalhar com as organizações que lutavam pelos direitos civis, como a Southern Christian Leadership Conference (SCLC), do dr. King, para mobilizar o voto dos negros. Um mês após deixar a Nação, ele fez seu famoso discurso “The Ballot or the Bullet” [A bala ou o voto], no qual definiu o nacionalismo negro como o controle dos negros sobre os políticos de sua comunidade. Para fazer isso, ele aconselhava a botar a religião de cada um “dentro do armário”, porque fosse o negro cristão, muçulmano ou ateu, ele tinha o mesmo problema. O homem branco era dono das lojas locais, mas levava o dinheiro embora da cidade no fim do dia. Malcolm insistia que a chave da libertação era que os negros fossem proprietários e administrassem as empresas dos seus bairros, gerando empregos e mantendo o dinheiro na comunidade.

Malcolm e King se encontraram apenas uma vez, brevemente, dezoito dias depois de Malcolm deixar a Nação do Islã, quando os dois viajavam até Washington, DC, para o debate sobre a lei dos direitos civis (Civil Rights Act). Diante do salão de votação do Senado, eles sorriram e apertaram as mãos.

“Bem, Malcolm, é um prazer vê-lo.”

“É um prazer.”

O presidente Johnson aprovou a lei dos direitos civis de 1964 em julho, mas no Sul os negros ainda eram submetidos à burocracia criada para dissuadi-los de votar, como “taxas de votação” e “testes de alfabetização”, sem mencionar o uso de perguntas como “Quantas bolhas há em uma barra de sabão?”. Além da pressão no momento do registro, os negros também podiam perder seus empregos ou seu crédito bancário por se atreverem a votar. E a crescente ameaça da Klan estava sempre presente. O Comitê Não Violento de Coordenação Estudantil estava trabalhando para registrar eleitores em Selma, Alabama, havia dois anos, mas no início de 1965 tinha conseguido registrar apenas trezentos dos 1.500 negros locais. Por isso, outros residentes de Selma pediram ajuda à SCLC.

Muitas cidades competiam pela atenção da SCLC, mas Selma tinha um xerife destemperado chamado Jim Clark, que geraria notícias ultrajantes como a SCLC previa. Clark era o arquétipo do policial branco conservador sem capacidade de controlar sua raiva. Ele parava diante da sede do

governo local para impedir que negros se registrassem, usando um broche de lapela com a palavra “Nunca”, em referência à integração. Armado com pistola, cassetete e bastão elétrico para controlar gado, ele ameaçava estudantes negros manifestando, ao usar neles o bastão para levá-los até as áreas de detenção. O escritor James Baldwin afirmou que Clark chegou a utilizar o bastão nos seios de uma mulher.

Clark formava uma força antidireitos civis composta por patrulheiros rodoviários e pela KKK para expulsar os ativistas de sua jurisdição, e estava presente na passeata de protesto do dia 18 de fevereiro que movimentou as forças que finalmente iriam superar a repressão aos eleitores. Quando os policiais estaduais começaram a espancar com cassetetes a mãe e o avô de Jimmie Lee Jackson, um diácono da igreja de 26 anos, Jackson saiu em defesa deles e acabou sendo baleado no estômago pelo policial James Bonard Fowler .

Fazia muito tempo que Malcolm pregava a legítima defesa, um discurso que parecia incendiário para a grande maioria de brancos na época (apesar de a maioria acreditar em legítima defesa para *si mesmos*). “Não somos violentos com quem não é violento conosco, mas somos violentos com quem é violento conosco... Sempre que alguém vive em uma sociedade que supostamente se baseia na lei, mas não aplica sua própria lei por causa da cor da pele de um homem, ela está errada, então digo que essas pessoas têm justificativa para utilizar qualquer meio necessário de obter justiça onde o governo não levar justiça a elas.”<sup>98</sup>

Malcolm se via como o “policial mau”, que era essencial à figura do “policial bom” de King, e avisava: “Acho que as pessoas nesta parte do mundo fariam bem em ouvir o Dr. Martin Luther King Jr. e lhe dar o que ele pede depressa, antes que outra facção surja e tente fazer isso de maneira diferente. Ele está pedindo um direito, o direito ao voto. E, se não conseguir da forma que está tentando, então isso será conseguido de um jeito ou de outro.”<sup>99</sup>

A Nação do Islã afirmava ser proprietária da casa de Malcolm no Queens e o processou para tomá-la de volta. Perdeu a causa, mas houve um segundo julgamento. Na noite de 14 de fevereiro, véspera da segunda data marcada nos tribunais, a casa pegou fogo. A esposa e os filhos de Malcolm escaparam em segurança, mas ele ficou profundamente abalado com o acontecimento.

Em 21 de fevereiro, quatrocentas pessoas se reuniram no Audubon Ballroom, em Manhattan, para ouvir Malcolm. De repente, homens na plateia gritaram, jogaram uma bomba de fumaça, e deram 21 tiros nele

com uma escopeta e duas pistolas.

Os assassinos fugiram, apesar de a multidão ter pegado um, Talmadge Hayer, da Nação do Islã, e o espancado até a chegada da polícia. Ele disse que havia mais quatro envolvidos, mas que não ia dizer o nome deles. Dois outros homens foram presos.

Elijah Muhammad disse: “Malcolm X recebeu o que pregava.”<sup>100</sup>

King enviou um telegrama de pêsames para a viúva de Malcolm, Betty, e comunicou à imprensa: “Apesar de nem sempre concordarmos sobre os métodos para resolver o problema racial, sempre tive grande carinho por Malcolm e sentia que ele tinha uma grande habilidade de pôr o dedo na existência e na raiz do problema. Ele era um porta-voz eloquente de seu ponto de vista, e, para ser sincero, ninguém pode duvidar de que não se preocupasse enormemente com os problemas que enfrentamos enquanto raça.”

Uma multidão de cerca de mil pessoas compareceu ao velório no Harlem entre os dias 23 e 26 de fevereiro. O ator Ossie Davis, conhecido pelas gerações seguintes por suas inúmeras participações em filmes de Spike Lee, foi o responsável pelo discurso fúnebre. Ruby Dee, mulher de Davis (outra pupila de Lee), e a esposa de Sidney Poitier, Juanita, arrecadaram dinheiro para a família de Malcolm. Ele morreu com 39 anos sem deixar nada para seus herdeiros, pois não quisera lucrar com sua organização.

O obituário no *New York Times* em 22 de fevereiro o chamava de “um homem extraordinário e perverso, que direcionou vários dons genuínos para propósitos malignos”. No dia 5 de março, a *Time* escreveu que Malcolm era um “demagogo desavergonhado. Seu evangelho era o ódio...”. Mas essas estavam longe de ser as últimas palavras. Malcolm se encontrava no processo de escrever sua *Autobiografia*, com Alex Haley, que posteriormente publicaria *Negras raízes*. Lançado em novembro, vendeu milhões de exemplares nas décadas seguintes.

No Alabama, em 26 de fevereiro, Jimmie Lee Jackson morreu no hospital vítima de ferimentos a bala. King discursou no seu funeral, no dia 3 de março: “Ele foi assassinado pela timidez de um governo federal que pode gastar milhões de dólares por dia para manter tropas no Vietnã do Sul, mas não pode proteger os direitos dos próprios cidadãos em busca do direito de votar.”

Em resposta à morte de Jackson, a SCLC planejou uma caminhada de 87 quilômetros de Selma até a capital do estado, Montgomery. Deveria ser no estilo das marchas de Gandhi, que duravam dias e proporcionavam muito tempo de cobertura da imprensa. Porém, o governador George Wallace

rapidamente proibiu a marcha, mas, mesmo assim, 525 manifestantes partiram no dia 7 de março.

O xerife Clark ordenou que todos os homens de seu condado com mais de 21 anos se apresentassem à sede do governo local para se tornarem agentes provisórios da polícia. Em seguida, os homens de Clark assistiram ao governador Wallace mandar a polícia estadual interromper a marcha. Quando os manifestantes prosseguiram para atravessar a ponte Edmund Pettus, duzentos policiais, vários a cavalo, os atacaram com gás lacrimogêneo, cassetetes, chicotes e tubos de borracha enrolados com arame farpado. Quando os manifestantes fugiram, os policiais montados os perseguiram e continuaram a espancá-los, enquanto a multidão branca aplaudia ali ao lado.

Uma igreja local foi transformada numa instalação médica improvisada para ajudar mais de cinquenta manifestantes com ferimentos graves, e pelo menos dezesseis deram entrada no Selma's Good Samaritan Hospital. Vários negros enfurecidos queriam voltar com armas para se vingar e tiveram que ser convencidos a não fazer isso pelos organizadores não violentos, depois de observarem que os policiais tinham mais armas e, ainda por cima, armas mais poderosas.<sup>101</sup>

Ao contrário do discurso de 1971 de Gil Scott-Heron, “A revolução não vai ser televisionada”, com o ataque aos manifestantes, começaria o clima televisionado da revolução não violenta pelos direitos civis. Naquele dia, o filme da noite da rede de TV ABC era *Julgamento em Nuremberg*, no qual norte-americanos julgavam supremacistas brancos nazistas nas semanas após a Segunda Guerra Mundial. A ABC News interrompeu o filme para exibir a 48 milhões de espectadores imagens de mulheres, crianças e clérigos sendo atacados no que rapidamente foi chamado de “Domingo Sangrento”.

A revolta nacional foi imediata. King chegou a Selma e pediu que todos os líderes religiosos e cidadãos simpatizantes fossem ao Alabama para uma nova marcha, que seria realizada dia 9 de março. Centenas se dirigiram de ônibus, carro e avião.

A SCLC entrou com uma ordem judicial para impedir que a polícia obstruísse a nova manifestação. Em vez disso, o juiz da Corte Distrital Federal, Frank Minis Johnson, apesar de ser um dos únicos juizes sulistas não hostis ao movimento, emitiu um mandado proibindo a marcha do dia 9 de março até que pudesse realizar uma audiência sobre a questão em alguns dias. Mesmo assim, 2.500 manifestantes partiram outra vez para a capital do estado. Novamente na ponte, policiais estaduais ordenaram que eles retornassem. King, à frente da manifestação, pediu que tivessem permissão para rezar, e se ajoelhou na rua.

Como não haviam atravessado a ponte, os manifestantes ainda não tinham violado o mandado. A SCLC acreditava que o juiz Johnson, simpático à causa, acabaria derrubando a determinação. Então resolveram fazer a volta e seguir para Selma, evitando derramamento de sangue, apesar de frustrar, dessa forma, muitos manifestantes.

Naquele dia, o presidente Johnson chamou King. Ele lhe pediu que aguisse enquanto a corte não derrubasse a decisão judicial e jurou que em alguns dias apresentaria ao Congresso uma lei sobre o direito ao voto. Enquanto os manifestantes voltavam para Selma, King pediu para todos que tinham vindo de outros estados que ficassem mais um pouco.

À noite, três idealistas de outros estados, que eram pastores unitarianos brancos, após saírem de um restaurante local, seguiram por uma rua errada e se perderam. De repente, ouviram homens brancos gritarem para eles: “Ei, seus n...s.”<sup>102</sup> Eles foram agredidos com porretes, e o reverendo de Massachusetts James Reeb, de 38 anos, morreu dois dias mais tarde em decorrência de ferimentos na cabeça.

O presidente Johnson telefonou para a esposa de Reeb, uma viúva com quatro filhos, para lhe dar os pêsames. Os protestos por todo o país se intensificaram, apesar de alguns negros terem ficado aborrecidos com o fato de a morte de um branco ter gerado mais manifestações e cobertura da imprensa do que o falecimento de Jackson no mês anterior. Em 13 de março, o governador Wallace foi à Casa Branca. Lyndon Johnson passou o braço em torno dele, perguntando-lhe como ele gostaria de ser lembrado na história. Wallace ainda não queria concordar em proteger os manifestantes.

Em 15 de março, o presidente foi à TV fazer um discurso à nação da Colina do Capitólio, em uma sessão conjunta do Congresso. Do lado de fora, manifestantes a favor dos direitos civis cantavam “We Shall Overcome”. “Esta noite falo em nome da dignidade do homem e do destino da democracia. Peço a cada membro dos dois partidos, norte-americanos de todas as religiões e cores, de cada região do país, que se juntem a mim nessa causa. Às vezes, história e destino se encontram em um único momento e em um único lugar para criar um marco na interminável busca do homem pela liberdade. Isso ocorreu em Lexington e em Concord. E também há um século em Apomattox. O mesmo aconteceu semana passada, em Selma, Alabama.”

Johnson anunciou que estava enviando um projeto de lei para remover todas as restrições que serviam para impedir os negros de votar. “A causa deles também deve ser a nossa. Por que não são apenas os negros, na verdade, somos todos nós que devemos superar esse legado incapacitante de intolerância e injustiça. E vamos superá-lo.”

C. T. Vivian, ativista da SCLC, lembrou: “Quando olhei... Martin estava



sentado muito quieto na cadeira, com uma lágrima escorrendo pelo rosto. Foi uma vitória como nenhuma outra. Uma afirmação do movimento.”<sup>103</sup>

A ordem judicial contra a marcha foi derrubada no dia seguinte. Johnson enviou três mil homens da Guarda Nacional para proteger 3.200 ativistas que saíram de Selma em direção a Montgomery no dia 21 de março. Ameaças contra King levaram muitos manifestantes parecidos fisicamente com ele a usar ternos azuis semelhantes para confundir potenciais assassinos. Quando a estrada se estreitou para duas pistas, apenas trezentas pessoas tiveram permissão de marchar pelos quatro dias seguintes, porque era o número máximo que a Guarda Nacional achava que poderia realmente proteger.

Os manifestantes percorriam de dez a trinta quilômetros por dia, cantando e acompanhando com palmas os hinos como “Ain’t Gonna Let Nobody Turn Me ‘Round”, às vezes debaixo de chuva. Pessoas acenavam e levavam alimentos e bebidas para eles. Os manifestantes dormiam nas terras de fazendeiros negros. Quando chegaram a Montgomery quatro dias e 87 quilômetros depois, em 25 de março, mais de 25 mil pessoas haviam se juntado a eles para a última parte da jornada.

King discursou nas escadarias do capitólio estadual, a dezenas de metros da igreja batista da Dexter Avenue onde ele iniciara seu ministério, em 1954. Na igreja funcionara a sede do boicote aos ônibus de Montgomery de 1956, depois que Rosa Parks provocou uma reação em cadeia ao se recusar a ceder seu assento e ir para a parte de trás do ônibus.

Um dos fundadores da SCLC, o reverendo Joseph Lowry, mais tarde comentaria de modo diplomático a habilidade de King como cantor: “Seu dom era mais falar do que cantar”,<sup>104</sup> mas a musicalidade da cadência de King, na tradição dos pregadores negros do Sul, fez dele o orador mais memorável de seu século. Ele costumava incorporar as letras dos hinos religiosos em seus sermões, e a antiga tradição de chamado e resposta sobrevivia dentro dele e em homens como o reverendo Ralph Abernathy, que estava ao lado de King naquele dia no capitólio, ecoando suas falas com “Sim, senhor” e “Diga, senhor”. O *vibrato* profundo de King e a sustentação em palavras-chave – “letting the worrrrrrrld know” [que o mundo saiba] –, com a repetição de determinadas expressões, transformava seus discursos em hinos de blues a *cappella*.

King pedia para a multidão continuar comprometida com a não violência com o intuito de conquistar a amizade e a compreensão do homem branco, em vez de buscar sua derrota e humilhação.

Em busca de uma sociedade em paz além da cor, ele fez um de seus discursos mais famosos: “How long? Not long!” [Quanto tempo? Não muito!]. Citou o poema de William Cullen Bryant, “The Battlefield” (“A

verdade, esmagada na terra, vai tornar a se erguer”) e parafraseou o Livro de Gálatas, da Bíblia, em relação a colher o que se planta, além de mencionar o aforismo do abolicionista Theodore Parker de que o arco do universo moral era comprido, mas “se curvava na direção da justiça”. Seu discurso chegou ao clímax quando bradou a letra de “The Battle Hymn of the Republic” em meio ao furor da multidão. Julia Ward Howe compôs a canção em 1861 adaptando a melodia de “John Brown’s Body”, música em homenagem ao abolicionista branco, para uma canção marcial em homenagem aos soldados da Guerra Civil. Ao fazer alusão a ela, King deixava implícito que a marcha de Selma a Montgomery tinha enfim conquistado o que Brown iniciara 104 anos antes.

Posteriormente, King observou em seu relatório na Nona Convenção Anual da SCLC em 11 de agosto: “Montgomery levou à criação da lei dos direitos civis de 1957 e 1960, Birmingham inspirou a lei dos direitos civis de 1964 e Selma produziu a legislação dos direitos dos eleitores de 1965.”<sup>105</sup>

Apesar da vitória em Montgomery, a KKK não estava desaparecendo. Na noite do discurso de King na escadaria do capitólio, membros da Klan assassinaram a ativista branca Viola Liuzzo, uma dona de casa que viera de Michigan ajudar na marcha. Quando os membros da KKK a viram dar carona aos manifestantes negros de volta para Selma, a perseguiram e a balearam em seu carro. Revelou-se que um dos membros da Klan era um informante do FBI que nada fez para impedir o assassinato, então Hoover e o Cointelpro espalharam o boato de que Liuzzo era comunista e tinha largado os filhos para ir transar com negros.<sup>106</sup> O papel do FBI na campanha de difamação foi revelado em documentos obtidos em 1978 por meio da lei de liberdade de informação. Os assassinos foram aplaudidos de pé em um desfile da Klan em 3 de maio de 1965, mas posteriormente foram condenados a dez anos e sete meses. No mesmo mês, os três brancos que agrediram James Reeb foram inocentados da acusação de assassinato.

Em abril, os Staple Singers aproveitaram o tema de “Ain’t Gonna Let Nobody Turn Me ‘Round” em “Freedom Highway”. Eles gravaram essa música e o restante do álbum que recebeu o mesmo nome com o apoio de um coral gospel completo na New Nazareth Church, em Chicago, tendo a congregação acompanhando nas palmas.<sup>107</sup> Na faixa-título, uma Mavis Staples desesperada cantava a plenos pulmões que o mundo inteiro estava se perguntando o que havia de errado com os Estados Unidos, mas elogiava o presidente por dizer: “Nós vamos superar.”

“Why (Am I Treated So Bad)”, de Pops, se inspirou na época em que a Guarda Nacional impedia estudantes negros de Little Rock de entrar em uma escola branca apesar da decisão da Suprema Corte de que a

segregação era inconstitucional. A música se tornou uma das favoritas de King. Portanto, sempre que os Staple Singers abriam um show para ele, o líder do movimento pelos direitos civis pedia: “Stape, vocês vão tocar minha música hoje?”<sup>108</sup>

---

<sup>92</sup>Kahn, *A Love Supreme*.

<sup>93</sup>Ibid.

<sup>94</sup>Ibid.

<sup>95</sup>Eric Westervelt, “The Story Of ‘A Love Supreme’”, *All Things Considered*, NPR, 7 de março de 2012, [www.npr.org/2000/10/23/148148986/a-love-supreme](http://www.npr.org/2000/10/23/148148986/a-love-supreme).

<sup>96</sup>Kahn, *A Love Supreme*.

<sup>97</sup>“The Making of ‘A Love Supreme’”, programa de rádio pública, Joyride Media, 2002.

<sup>98</sup>*Eyes on the Prize: The Time Has Come (1964-66)*, dirigido por James A. DeVinney e Madison D. Lacy (PBS, 1987) DVD.

<sup>99</sup>Ibid.

<sup>100</sup>Evanzz, *The Judas Factor*, 301.

<sup>101</sup>*Eyes on the Prize: Bridge to Freedom (1965)*, dirigido por Callie Crossley e James A. DeVinney (PBS, 1987) DVD.

<sup>102</sup>Ibid.

<sup>103</sup>Ibid.

<sup>104</sup>Adelle M. Banks, “Favorite Songs Carried MLK through Troubled Times”, *The Huffington Post*, 11 de janeiro de 2012, [www.huffingtonpost.com/2012/01/11/mlk-favoritesongs\\_n\\_1200393.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/01/11/mlk-favoritesongs_n_1200393.html).

<sup>105</sup>King Jr., “Southern Christian Leadership Conference Annual Report, 1965”.

<sup>106</sup>Michael T. Kaufman, “Gary T. Rowe Jr., 64, Who Informed on Klan in Civil Rights Killing, Is Dead”, *The New York Times*, 4 de outubro de 1998; John Blake, “The Voting Rights Martyr Who Divided America”, [cnn.com](http://cnn.com), 28 de fevereiro de 2013; Stanton, *From Selma to Sorrow*.

[107](#)McGonigal, *Well Down Freedom Highway*.

[108](#)Kot, *I'll Take You There*, 108.



**PRIMAVERA**

## 5. Nashville versus Bakersfield

Roger Miller, de Nashville, e Buck Owens, de Bakersfield, disputam o posto de nº 1 do country em março, enquanto os Outlaws invadem a Music City e Johnny Cash se autodestrói.

Como uma Motown ampliada, Nashville (ou Music City, a Cidade da Música, como foi apelidada) era uma linha de montagem bem lubrificada. Produtores recebiam as canções de editoras da Music Row e davam vida a elas com um grupo de músicos de estúdio chamado A-Team, renomado por sua capacidade de gravar três faixas em três horas. Os artistas tocavam no Grand Ole Opry, em seguida tornavam a se reunir em bares como Tootsie's ou Linebaugh's. Depois que os bares fechavam, eles podiam ir para a casa de Sue Brewer, chamada de o "Ninho do Javali", onde cantores-compositores como George Jones, Faron Young, Waylon Jennings e Kris Kristofferson passavam a noite inteira tocando violão.<sup>109</sup>

A melhor canção country do ano foi de Faron Young. "Walk Tall" conta a história de um presidiário que reflete sobre como ignorou a sabedoria de sua mãe e se juntou à turma errada. Ele jura que vai deixá-la orgulhosa após sair dali. "Green, Green Grass of Home", de Porter Wagoner, foi outra ode country arquetípica, na qual um homem volta a visitar sua amada cidade natal, depois acorda e percebe estar na cadeia, prestes a ser executado pela manhã.

O maior hit country do ano foi "King of the Road", o canto de Roger Miller aos andarilhos. (Os andarilhos eram presença forte na música country, assim como os caminhoneiros. Os dois descendiam do cowboy sem destino.) Depois de seu lançamento, em janeiro, a canção passou cinco semanas no topo das paradas country, chegou ao quarto lugar nas paradas pop norte-americanas e ao primeiro no Reino Unido. Como agradecimento aos ingleses, Miller compôs "England Swings", no mesmo estilo delicado e animado.

Chamado algumas vezes de "caipira intelectual", "filósofo da roça" (*Life*) e de "sertanejo durão" (*Time*), Miller conquistou diversos Grammys por "King of the Road", entre eles Canção do Ano, Gravação do Ano, Melhor Canção Country, Melhor Cantor de Country & Western, Melhor Single de Country & Western, Melhor Álbum de Country & Western (por *The Return of Roger Miller*) e até Melhor Cantor de Rock and Roll e Melhor Single de Rock and Roll, o que entrega a idade dos que votam no Grammy. Apesar de Miller ser um dos favoritos no circuito de talk shows, ele tinha chegado ao auge. Mas, como inúmeros de seus contemporâneos no country e no rock,

ele acabou destruído por remédios.

Em grande parte, os artistas country viviam dentro do próprio universo independente, embora os executivos de Nashville, como Chet Atkins e Owen Bradley, se esforçassem para ultrapassar barreiras do gênero musical com o “Som de Nashville”. Eles retiraram o banjo e substituíram rabeca por violinos, como no pop urbano de Nova York. Largaram o estilo de cantar anasalado “high lonesome” dos cowboys e se concentraram em crooners lapidados, com o apoio de grupos vocais como o Anita Kerr Quartet. Eddy Arnold foi quem obteve maior sucesso com essa fórmula, alcançando o sexto lugar nas paradas pop com “Make the World Go Away”.

O Som de Nashville fez com o country o que a Motown fez com o R&B: deu-lhe polimento. Além disso, do mesmo modo que esse polimento abriu espaço para a Stax Records como alternativa mais rústica à Motown, a Bakersfield, na Califórnia, surgiu como um rival mais rústico da Music City.

Durante a Grande Depressão, Oklahoma foi vítima da seca, e muitos fazendeiros deixaram a região conhecida como Dust Bowl para trabalhar em fazendas em Bakersfield, 180 quilômetros a noroeste de Los Angeles. Essa área ficava logo ao norte do Weedpatch Camp, campo de trabalho erguido pelo órgão federal Farm Security Administration, que foi imortalizado no romance épico de John Steinbeck, *As vinhas da ira*. Bakersfield era perto o bastante de Hollywood para realizar sessões de gravação, mas longe o suficiente para que seus residentes pudessem desenvolver uma forma própria e peculiar de diversão. Eles abraçaram os violões de aço e rabecas que Nashville tinha abandonado e então uniram o som alto, arranhado e metálico das Fender Telecasters elétricas. A música era feita para dançar nos clubes, e fundia o balanço do western e do honky-tonk com uma batida de rockabilly.

O rei de Bakersfield, Buck Owens, nascido em 1929, foi originalmente músico de estúdio da Capitol Records, para artistas de rockabilly como Gene Vincent e Wanda Jackson. Em meados dos anos 1960, ele implacou quinze singles em primeiro lugar na parada country, era o James Brown (“o homem que mais trabalhava”) do gênero, fazendo centenas de apresentações por ano. Ele tinha a própria editora musical e agência de shows, e começou a comprar estações de rádio.

Owens não deixava a música parar lançando singles brilhantes como “Buckaroo” e seu álbum de março, *I’ve Got a Tiger by the Tail*. Sua canção-título é uma história tipicamente amarga sobre um cara lutando para acompanhar sua mulher, que adora pular de um clube noturno para outro. O álbum também inclui “Crying Time”, que Ray Charles gravou no fim do ano. Uma década antes, o cantor tinha escandalizado puristas ao misturar gospel com R&B no soul, mas quando isso deixou de ser controverso, ele

voltou sua atenção para um experimento ainda mais radical: juntar o soul ao country. Charles levou “Crying Time” ao sexto lugar das paradas pop, ao quinto das de R&B e ao primeiro das de easy listening. “Sou louco por Buck”, disse ele, que ganhou dois Grammys com a música.<sup>110</sup>

Owens e os Beatles eram companheiros de gravadora na Capitol Records, e o primeiro juntou a versão dos britânicos de “Twist and Shout” a seu repertório. Ele e o guitarrista e violinista Don Rich imitavam sotaques de Liverpool em brincadeiras entre as músicas e usaram perucas dos Beatles quando sua banda, os Buckaroos, tocou no Carnegie Hall.<sup>111</sup> Já a banda inglesa pegou todos os álbuns de Owens quando foi a Los Angeles e começou a compor canções próprias de country rock, como “I’ll Cry Instead”, “I Don’t Want to Spoil the Party” e “I’m a Loser”. O auge da exploração do country pelos Beatles seria o cover que Ringo Starr fez de “Act Naturally”, de Owens. O tema da canção, o estrelato no cinema, se encaixava no segundo álbum de trilha sonora dos Beatles, *Help!*, lançado em agosto.

Em certo momento, Owens admitiu em público que gostava dos Beatles, e lembrou-se disso posteriormente: “As pessoas falavam: ‘Você não devia dizer isso, devia falar sobre música country.’ E respondi: ‘Por que não? É verdade. Por que não posso dizer que sou fã dos Beatles?’ Eu era muito criticado por isso.”<sup>112</sup>

Quando Owens gravou “Memphis, Tennessee”, de Chuck Berry, em *I’ve Got a Tiger by the Tail*, os doutrinadores do country começaram a questionar sua autenticidade outra vez em ataques idênticos aos quais Dylan logo sofreria por tocar rock. Mas Owens tomou a direção oposta à rebeldia de Dylan. Em março, ele pagou um anúncio no jornal de Nashville *Music City News* que dizia: “Não vou cantar nenhuma canção que não seja uma canção country. Não vou fazer nenhum disco que não seja um disco country. Em me recuso a ser conhecido por qualquer coisa que não um cantor country. Tenho orgulho da minha ligação com a música country. A música country e seus fãs fizeram de mim o que sou hoje. E não vou me esquecer disso.”<sup>113</sup>

Porém, como um advogado habilidoso, mais tarde ele esclareceu: “Vejo [a música] ‘Memphis’ como um rockabilly. Eu não disse que não ia cantar rockabilly. Só falei que não ia cantar nenhuma canção que não fosse country. Não vou ser conhecido como nada além de um cantor country. Eu estava falando sério, e ainda estou. Escute a letra. Se isso não é uma letra country... a melodia... se essa não é uma melodia country. A única questão era que um homem negro estava cantando, um homem negro de quem eu era grande fã. Na verdade, minha famosa frase, minha promessa, não tinha data. Eu estava mesmo falando sério na época. Não disse aquilo para ser



levado na brincadeira.”<sup>114</sup>

Merle Haggard era o lado melancólico do apelo popular de Buck Owens em Bakersfield . A juventude de Haggard foi cheia de problemas com a lei, como os que mais tarde seriam alardeados pelos gangsta rappers fora dali. Ele foi mandado várias vezes para centros de detenção por vadiagem, pequenos furtos, emitir cheques sem fundos e roubo a residências. Normalmente fugia para viver seu futuro sucesso, “I Am a Lonesome Fugitive” [Sou um fugitivo solitário], escapando de trem ou carona para um lugar novo, onde se mantinha com pequenos serviços. Depois da tentativa de roubar um bar de beira de estrada em Bakersfield, foi parar na prisão de San Quentin. Ficou tentado a fazer uma última fuga – soubera que a esposa engravidara de outro homem –, mas finalmente decidiu ficar onde estava. O outro presidiário com quem ia escapar foi baleado, atirou em um policial e acabou sendo executado. Haggard ganhou mais inspiração para reorganizar a vida quando Johnny Cash tocou na prisão.

Ao sair de lá, começou a compor suas músicas, e por um curto período foi baixista de Buck Owens, apelidando a banda de Owen de os Buckaroos. Haggard gravou o dueto “Just Between the Two of Us” com a ex-mulher de Owens Bonnie – os dois tinham se separado em 1951 –, uma compositora e cantora country com carreira própria. Eles venceram o Academy of Country Music Awards como Melhor Grupo Vocal de 1965 e se casaram em 28 de junho. Haggard ganhou o prêmio de Cantor Mais Promissor e formou seu próprio grupo, os Strangers, cujo nome foi tirado de seu sucesso que alcançou o Top 10 da parada country no ano anterior, “(All My Friends Are Gonna Be) Strangers”. Bonnie era cantora de apoio do grupo. O álbum autointitulado da banda foi lançado em setembro.

A estreia country mais surpreendente do ano foi Charley Pride, um negro nascido no Mississippi, filho de um meeiro que considerava o blues algo imoral e que, portanto, levou o filho até Hank Williams e ao show Grand Ole Opry. Pride era arremessador de beisebol na Negro League e em outras ligas menores quando os artistas country Red Sovine e Red Foley o ouviram cantar e o colocaram em contato com o produtor Chet Atkins, que conseguiu um contrato para Pride antes de dizer à gravadora que ele era negro. O manager dele, Jack D. Johnson, evitou por dois anos inteiros qualquer foto do artista.

A primeira sessão de gravação de Pride na RCA, em agosto, rendeu “The Snakes Crawl at Night”, além de “Atlantic Coastal Line”. O título do lado A poderia ser uma polêmica contra a Klan, mas na verdade estava dentro da temática tradicional do country em que um homem matava a mulher que o enganava. O lado B continha uma canção de andarilho ricamente detalhada, cantada no tom quente de barítono de Pride.

Quando ele subia ao palco nos clubes brancos conservadores do Sul, era possível cortar a tensão com uma faca. Mas Pride, imperturbável, dizia: “Olá, amigos, sei que estou com um bronzado poderoso. Consegui isso colhendo algodão em Sledge, Mississippi. Espero que não se importem se eu cantar algumas músicas country para vocês.”<sup>115</sup> Depois de engatar “Lovesick Blues”, de Hank Williams, ele ficava com o público na palma da mão.

O grande sucesso de Pride viria no ano seguinte, quando o cantor e compositor Willie Nelson o levou em uma turnê conjunta. Alguns donos de clubes em condados de forte presença da Klan receberam ameaças de morte e precisaram contratar policiais para vigiar o palco. Nelson disse que, certa vez, ao apresentar Pride para um público turbulento, “soube que aquele momento exigia algo especial, por isso agarrei Charlie e lhe dei um grande beijo na boca, e depois que o público se recuperou, escutou Charlie e enlouqueceu com ele”<sup>116</sup>

Nelson tinha composto vários clássicos country, entre eles “Crazy”, de Patsy Cline, e “Hello Walls”, de Faron Young, mas seus singles não ultrapassavam o nº 43 da parada country. Na época, ele ainda fazia o papel do “caipira”, mas em sua música refletia uma influência do jazz, pois, acima de tudo, ele criava versos melancólicos em suas canções, como em “Night Life”.

Nelson tinha gravado seu primeiro disco nove anos antes. Um dos primeiros artistas de Nashville com quem mais tarde ele formaria o movimento country Outlaw (fora da lei), Waylon Jennings, estava na estrada havia aproximadamente o mesmo tempo, mas Jennings tinha sorte de estar vivo. Em 1958, o conterrâneo do Texas Buddy Holly havia produzido “Jole Blon” e “When Sin Stops (Love Begins)”, de Jennings, e o chamou para tocar baixo em sua turnê Winter Dance Party. Holly arrumou um avião para a turnê, mas Jennings cedeu seu lugar na noite em que a aeronave caiu e tirou a vida de Holly, de Big Bopper e de Ritchie Valens. “O dia em que a música morreu”, chamou Don McLean em sua elegia “American Pie”.

Jennings mudou-se para o Arizona e formou Waylor, uma banda de rockabilly. Ele assinou com a gravadora de Herb Alpert, a A&M Records, mas foi ignorado porque não tocava folk, a sensação do momento. As coisas começaram a dar certo depois que Chet Atkins o levou para a RCA e ele se mudou para Nashville. Sua primeira sessão em estúdio na Music City foi em 16 de março.

June Carter levava Johnny Cash para ver Jennings tocar no Arizona. Os dois tinham trabalhado em plantações de algodão e conheciam as mesmas músicas obscuras de artistas country dos anos 1920. Cash queria um lugar

para ficar quando estivesse em Nashville, por isso Jennings e ele arranjaram um apartamento de um quarto com duas camas king-size. Eles sempre esqueciam as chaves, ficavam trancados do lado de fora, e tinham que arrombar a porta para entrar. Jennings escondia seus comprimidos atrás do ar-condicionado, e Cash ocultava os dele atrás da TV.<sup>117</sup>

Em sua autobiografia, Jennings escreveu sobre Cash:

Éramos muito parecidos de várias maneiras, algo assustador. Nós dois nos vestíamos de preto... É batido dizer isso, mas éramos almas gêmeas... Ficamos loucos um pelo outro assim que nos conhecemos, apesar de, no começo, termos mantido um pé atrás. Foi tão repentino que sentimos um pouco de medo um do outro. John e eu éramos dois homens viris, e gostávamos de andar e falar como machos, mas depois de um tempo, descobrimos que podíamos ser nós mesmos... Só ficávamos eufóricos e bobos quando estávamos juntos, e ríamos muito. Isso quando eu o chamava de John. Ou Maynard. Ele tinha vários nomes. 'Johnny Cash' era formal, como em "Sr. Cash". Johnny era usado quando ele estava sem nada para fazer. E havia Cash. Às vezes, não dava para provocar John, pois ele virava Cash. Mas raramente era Cash comigo. Costumava ser Cash quando estava mal ou drogado.<sup>118</sup>

O primeiro sucesso country de Jennings, "That's the Chance I'll Have to Take", começa com uma gaita solitária que soa como os grandes espaços abertos do Arizona e do Texas. Ela parece sofrer uma leve influência do folk. Na verdade, seu primeiro álbum de Nashville chamava-se *Folk-Country*, e foi gravado de março a julho. Como Cash, Jennings gostava de Dylan e tinha tocado "Don't Think Twice, It's Alright" ao vivo. Um tempo depois, tocaria "I Don't Believe You", de Dylan, e "Norwegian Wood", dos Beatles. Outro de seus singles, "Anita, You're Dreaming", teve como base a mesma melodia folclórica tradicional que Dylan usara em "To Ramona".

Depois que a levada rock de "Stop the World (and Let Me Off)", de Jennings, chegou ao nº 16 das paradas country, um filme sobre a sua figura, chamado *Nashville Rebel*, entrou em produção e foi lançado no ano seguinte.

Johnny Cash tinha começado o ano de modo positivo apresentando "Amen", dos Impressions, no programa musical norte-americano de variedades *Shindig!*, em 13 de janeiro, e no mês seguinte gravou três músicas do amigo Bob Dylan em seu álbum *Orange Blossom Special*. Mas então passou a sair dos trilhos. Em um surto de raiva provocado pela anfetamina, ele destruiu as luzes de chão do Grand Ole Opry com a base de

seu microfone e passou anos vetado. Sem conseguir dormir, quebrava os móveis dos quartos de hotel antes que The Who e Led Zeppelin fizessem disso parte de suas relações públicas. Em sua casa em Casitas Springs, Califórnia, ele bebia cerveja, tomava comprimidos e andava de um lado para outro no quarto ouvindo música e se sentindo distante da esposa, Vivian, enquanto desejava June Carter, que fazia parte do famoso grupo folk/country Carter Family, e frequentemente era sua vocalista de apoio em turnês. Cash e Vivian discutiam, e ele saía cantando pneu pelo deserto e se envolvia em acidentes de carro.<sup>119</sup> Capotou com um trailer após dormir ao volante e bateu de carro depois de achar que estava sendo perseguido por alguém armado. Ele passava dias sumido, sem comer, até que seu pastor fosse buscá-lo (era irônico que o andamento de seu baixo-barítono fosse tão lento, considerando como ele era viciado em anfetaminas). Em 11 de maio, foi preso por colher flores sob efeito de drogas e compôs “Starkville City Jail”, contando sobre passar a noite em uma cela (em 2007, a cidade organizou um festival de colheita de flores em homenagem a Johnny Cash).

No mês seguinte, enquanto pescava no interior da Califórnia, o silenciador de seu trailer soltou do escapamento. Ao tentar ligar o veículo, o calor incendiou o capim. Sob efeito de drogas, ainda cambaleou pelo local numa tentativa de apagar o fogo com seu casaco de couro, mas as chamas se espalharam rapidamente provocando um incêndio florestal de dois quilômetros quadrados que queimou a cobertura verde de três montanhas e expulsou 44 condutores ameaçados de extinção.<sup>120</sup> “Eu não fiz isso, foi minha caminhonete, por isso o senhor não pode me culpar”, disse ele ao juiz, acrescentando em seguida: “Não ligo para seus malditos falcões amarelos.” Cash pagou uma multa de US\$82.001.

Alguns meses mais tarde, ele se meteu na pior encrenca até então. Em 4 de outubro, ao cruzar a fronteira mexicana de Juarez para El Paso, foi preso por agentes federais de narcóticos com nada menos do que 688 cápsulas de anfetamina Dexedrina e 475 do tranquilizante Equanil que estavam escondidas no estojó de sua guitarra. Solto sob fiança, passou o restante do ano gravando canções cômicas para o álbum seguinte, *Everybody Loves a Nut*, tentando mudar para melhor um ano de prisões por drogas, incêndios e surtos no Ole Opry.

---

<sup>109</sup>Rich Keinzle e Lenny Kaye, *Nashville Rebel*, encarte da caixa, 8.

<sup>110</sup>Hyatt, *The Billboard Book of Number One Adult Contemporary Hits*.

<sup>111</sup>Alan Cackett, “Buck Owens Biography”, *Americana, Roots, Country, and*

*Bluegrass Music* (blog), [www.alancackett.com/buck-owens-biography](http://www.alancackett.com/buck-owens-biography).

112Dana Spiardi, “Happy Birthday, Buck Owens : A Natural Class Act”, *No Depression* (blog), 12 de agosto de 2012, [www.nodepression.com/profiles/blogs/happy-birthday-buck-owens-a-natural-class-act](http://www.nodepression.com/profiles/blogs/happy-birthday-buck-owens-a-natural-class-act).

113Sisk, *Buck Owens*, 97.

114Cackett, “Buck Owens Biography”.

115William Michael Smith, “How Willie Nelson & Charley Pride Integrated East Texas”, *Houston Press*, 27 de janeiro de 2011, <http://blogs.houstonpress.com/rocks/2011/01/willie-nelson-charley-pride.php>.

116Nelson e Shrake, *Willie*, 160.

117Jennings e Kaye, *Waylon*.

118Ibid.

119Hilburn, *Johnny Cash*.

120Brett Johnson, “Johnny Cash’s First Wife Tells of Romance, Heartbreak”, *Ventura County Star*, 18 de novembro de 2007, [www.vcstar.com/news/2007/nov/18/the-y-walked-the-line](http://www.vcstar.com/news/2007/nov/18/the-y-walked-the-line).

## 6. Noites na Costa Oeste

Em março e abril, The Byrds incendeiam a Sunset Strip com sua residência no Ciro's, enquanto a viagem de LSD de Brian Wilson em abril inspira o mais arquetípico single dos Beach Boys, mas o assombra com alucinações auditivas.

Antes dos Byrds, Jim McGuinn era um jovem que tocava violão e banjo e acompanhava artistas folk como os Limelites, Chad Mitchell Trio e Judy Collins . Quando Bobby Darin quis virar folk, trouxe McGuinn para sua banda. Darin também lhe deu o emprego de compositor em sua empresa, a T.M. Music, no Brill Building . Uma das canções de McGuinn, “Beach Ball”, pegou onda na moda da surf music e fez sucesso na Austrália. Os Bee Gees formavam os vocais de apoio.

Durante o dia, McGuinn trabalhava no mundo pop; à noite, tocava nos clubes de folk do Greenwich Village, depois fazia jam sessions no Earl Hotel, onde ele e John Phillips (que mais tarde integrou The Mamas and the Papas ) moravam. Depois teve uma epifania com os Beatles e acreditou que podia unir os dois mundos.

McGuinn começou a juntar a “batida dos Beatles”, como ele chamava, com canções folk, acelerando clássicos como “The Water Is Wide” para quatro/quatro acelerado.<sup>121</sup> Não foi uma descoberta diferente de outra feita dez anos antes por Elvis Presley e seu baixista, Bill Black, quando aceleraram a música country “Blue Moon of Kentucky” e o blues “That’s All Right Mama”. “Está bem, cara. Caramba, isso é diferente”, exclamou Sam Phillips, produtor de Presley e Black “Isso agora é praticamente uma canção pop.”<sup>122</sup> Quando gêneros diferentes se misturaram, com certa frequência o vigor híbrido iniciou eras de ouro, seja com o rock and roll (R&B e country), o soul (R&B e gospel), o grunge (metal e punk) ou o folk rock.

Mas os puristas do Greenwich Village não gostavam do que McGuinn estava fazendo, por isso o músico pensou em ir tentar a sorte em Los Angeles. O clube Troubadour tinha noites de folk com regularidade, e lá McGuinn conheceu um jovem músico do gênero chamado Gene Clark, que tocava com os New Christy Minstrels. Clark sugeriu que eles formassem uma dupla como o duo pop britânico Peter and Gordon . Estavam ensaiando na escada do Troubadour quando, de repente, outro folkie chamado David Crosby começou a harmonizar de forma espontânea com eles. O tenor levou seus vocais a um nível completamente diferente. Sem ele, as vozes de McGuinn e Clark eram tão próximas que se juntavam em uníssono.

McGuinn andava tentando descobrir como os Beatles faziam aquele som. Então, quando o trio foi a uma exibição de *Os reis do iê-iê-iê*, ele viu a Rickenbacker de doze cordas novinha de George Harrison. “É isso!”, exclamou ele. [123](#) Como recordou Crosby:

Nós sabíamos exatamente o que queríamos fazer. É provável que aquilo tenha pirado mais minha cabeça que [a participação dos Beatles no] *Ed Sullivan*. O filme inteiro era mágico. Me disseram que saí do cinema, me agarrei a uma placa “Pare” e comecei a girar em torno dela como se estivesse fazendo pole dancing. Eu estava feliz demais. Foi como: “Ah, cara... Sei como fazer isso! Nós podemos fazer isso!” [124](#)

Cantores folk só deviam usar violões de doze cordas, mas McGuinn foi lá e comprou uma Rickenbacker elétrica para si mesmo.

Crosby estava trabalhando com um manager e produtor chamado Jim Dickson, que assumira o grupo inteiro e trouxera um músico de bluegrass do sul da Califórnia chamado Chris Hillman para tocar baixo. A última peça do quebra-cabeça foi Michael Clarke (que não tinha nenhuma relação com Gene). Hillman usava costeletas, mas Michael Clarke cortava seu cabelo louro ao estilo dos Beatles, como o de Brian Jones e Keith Relf, cantor dos Yardbirds. Com 17 anos, ele tinha viajado do estado de Washington até São Francisco e tocava bongô em North Beach com os pós-beatniks. Crosby o conhecera em Big Sur, tocando tambores de conga. Então, quando o novo grupo viu Clarke caminhando um dia pelo Santa Monica Boulevard na direção do Troubadour, Crosby disse: “Ei, cara, você quer ser baterista?” E Clarke respondeu: “Claro!”, apesar de nunca ter tocado bateria. [125](#) Eles se autodenominaram Jet Set, depois, por um breve período, Beefeaters, para fazer as pessoas acharem que eram ingleses. Por sorte, decidiram por The Byrds (com ortografia diferente à la Beatles).

Sua versão de “Mr. Tambourine Man”, lançada em 12 de abril, acabou se tornando o segundo maior sucesso mundial do ano, depois de “Satisfaction”. “Nunca uma letra de tamanha qualidade literária e significado ambíguo havia sido usada em um disco de rock”, escreveu o crítico Richie Unterberger. [126](#) Com seus versos sobre “viajar em um barco mágico rodopiante” e “desaparecer no próprio desfile”, foi o nº 1 mais estranho até o momento. Antes do fim do ano, porém, os Beatles e os Stones teriam seus próprios singles “viajandões”.

A canção também inaugurou o “jangle pop”, subgênero que ressurgiu com frequência ao longo de toda a história do rock, tanto com o som da guitarra estridente quanto com as letras alegres conhecidas como “jingle

jangle morning”. Em meados dos anos 1960, o som era abraçado por todos, pelos Beach Boys, Hollies, Paul Revere and the Raiders, e até (eventualmente) pelos Stones.

Apesar de o Wrecking Crew ter tocado em “Mr. Tambourine Man”, os Byrds assumiram os instrumentos nos seus dois álbuns do ano, que incluíram seis covers de Dylan. Gene Clark compôs várias inéditas fantásticas, e McGuinn descobriu clássicos para regravar, como “He Was a Friend of Mine”, transformado em elegia a JFK. Chris Hillman regravou o sucesso country de Porter Wagoner, “Satisfied Mind”, indicando a direção country-rock na qual conduziria a banda dali a alguns anos.

Não só os Byrds descobriram um som novo, sua cena também deu origem ao estilo de dança hippie da Costa Oeste, iniciando os anos dourados da Sunset Strip.

A banda ensaiava em um salão onde o instrutor de dança Vito Paulekas, um hipster underground, dava aulas de escultura em argila. Dançarino de maratonas nos anos 1930, Paulekas passou quatro anos na prisão na década de 1940 por tentativa de assalto a um cinema, depois se mudou para LA e reuniu um círculo de proto-hippies. Ele tinha uma trupe de dança e uma casa comunitária no alto de uma árvore que servia de abrigo para jovens que fugiram de casa. Quando os Byrds começaram sua residência no clube da Sunset Strip chamado Ciroš, em março, a trupe de Paulekas fazia parte da cena quase tanto quanto os Byrds.

O escritor Barry Miles, que era amigo íntimo dos Beatles, chamou o grupo de aproximadamente 35 dançarinos de Vito e sua esposa, Zsou, de “os primeiros hippies de Hollywood, talvez os primeiros hippies de todos... Eles se chamavam de “freaks”, levavam uma vida quase comunitária e praticavam orgias sexuais e formas de dança livre sempre que podiam” [127](#) Zsou tinha uma boutique de roupas e vestia as mulheres com veludo e rendas transparentes (normalmente usados sem lingerie).

O braço direito de Vito, Carl Franzoni, também conhecido como “Captain Fuck”, disse:

Os Byrds foram, na minha opinião, a melhor banda para dançar que Hollywood já viu, porque faziam todo mundo dançar com aquele tipo de música. Os caras estavam sempre discutindo uns com os outros, mas quando subiam lá, arrebetavam. [A banda] Love não era tão dançante quanto os Byrds, nem Frank Zappa. A combinação dos [membros da banda], as diferentes facções dos tipos de música de que descendiam, era simplesmente uma mistura tão fantástica que acabava sendo folk demais, de todas as diversas partes dos Estados Unidos. Sempre penso em dançar “The Bells of Rhymerney” e, tipo, é como uma igreja, sabe? Então quando eles



levaram esse tipo de música para Minnesota, Iowa, e lugares assim, aqueles garotos ficaram: ‘Uau, de onde vocês vieram?’ Eles podiam ter fundado a própria igreja com aquela música que estavam tocando.[128](#)

Em *Girls Like Us*, a autora Sheila Weller escreve:

Paulekas e Franzoni treinaram uma trupe de jovens “freaks” no sensual movimento corporal que logo se tornou sinônimo da dança no fim dos anos 1960. Quando alguém entrava no *Ciro's* em 1965, ouvia a música e via as pessoas dançando (doidonas), era sacudido por sua fluidez, delicadeza e introspecção radicais. “Você sabia que um mundo novo tinha chegado”, diz um *habitué*... O estilo de dança... era sensual e lânguido, um substituto bem-vindo às danças cafonas e puladas da era do twist que tinham prevalecido por sete anos.[129](#)

Paul Jay Robbins, do veículo underground *Los Angeles Free Press*, escreveu: “Dançar com os Byrds vira uma perda mística do ego e da tangibilidade. A pessoa se transforma em energia pura, em algo entre som e movimento, e o envolvimento é total.”[130](#)

Em 26 de março, Dylan se juntou à banda no palco para cantar “Baby What You Want Me to Do”, de Jimmy Reed. Enquanto adolescentes lotavam a calçada à sua porta, o *Ciro's* logo se tornou o point favorito do florescente grupo de usuários de ácido em Hollywood – Peter Fonda, Jack Nicholson, Bruce Dern e Dennis Hopper – que em dois anos iriam se juntar para escrever e estrelar o longa sobre LSD de Roger Corman, *The Trip*. Músicos como Jackie DeShannon (que os Byrds gravaram no primeiro álbum), o cantor e produtor Kim Fowley (que mais tarde criou a banda Runaways), e Sonny e Cher (que se antecipariam e gravariam um dos covers de Dylan que a banda estava para lançar, “All I Really Wanna Do”) também estavam presentes.

Os Byrds elevaram ao máximo os amplificadores, os controles de agudos e compressores para se tornar a banda mais barulhenta, e também trabalharam para melhorar a imagem como a nova vanguarda do “hip”.[131](#) Gene Clark ostentava seu corte de cabelo à la Príncipe Valente enquanto tocava pandeiro. Crosby posava em sua capa de camurça verde. McGuinn, que pela primeira vez tinha visto óculos retangulares verdes em John Sebastian, no Greenwich Village, conseguiu um par com lentes azul-cobalto em armação de metal. O produtor do programa de TV *Shindig!* lhe disse que todos precisavam de acessório, e os óculos se tornaram os de

Em abril, Loren Schwartz, amigo de Brian Wilson da agência William Morris, lhe deu LSD pela primeira vez. Durante a viagem, Brian gritou de repente que estava com medo dos pais, correu para o quarto e escondeu a cabeça embaixo de um travesseiro. Ele melhorou ao tocar Bach no piano, um exercício que evoluiu e virou a introdução do maior clássico dos Beach Boys : “California Girls”. No dia seguinte, ele tentou contar a viagem para sua esposa, Marilyn . Então começou a chorar e a abraçou, dizendo: “Eu vi Deus, e isso me deixou pirado.”[133](#) Ela ficou muito preocupada por ele estar usando drogas e saiu de casa, mas desistiu da ideia quando ele implorou por sua volta.

Depois da viagem, Wilson começou a experimentar alucinações auditivas. “Ah, eu soube desde o início que havia alguma coisa errada. Eu tinha usado drogas psicodélicas, e uma semana depois passei a escutar vozes... O dia inteiro, todos os dias, e não consigo me livrar delas. Com intervalo de minutos, as vozes me dizem algo depreciativo, o que me deixa um pouco desanimado. Mas tenho que ser forte o bastante para dizer a elas: ‘Ei, parem de me perseguir, está bem? Vão se foder! Não falem comigo... Me deixem em paz!’ Preciso dizer esse tipo de coisa o dia inteiro. É como uma briga... Acredito que elas começaram a implicar comigo porque estão com inveja.”[134](#)

Wilson continuou trabalhando em “California Girls”, que foi gravada em 6 de abril. Tanto essa música quanto “Mr. Tambourine Man” tinham introduções inspiradas em Bach. Apesar dessa última só ter sido lançada oficialmente seis dias mais tarde, é provável que Wilson já a tivesse escutado. O manager dos Byrds, Terry Melcher, passou por várias bandas com o membro mais novo dos Beach Boys, Bruce Johnston . Em 9 de abril, Johnston assumiu o lugar de Campbell como substituto permanente de Wilson em turnês e em pouco tempo seria efetivado como membro integral (como agradecimento a Campbell por sua ajuda, Wilson lhe deu “Guess I’m Dumb”. Campbell a cantou sobre uma base instrumental que o Wrecking Crew tinha gravado originalmente para os Beach Boys. A versão de Campbell foi lançada dia 7 de junho, e sua orquestração cinematográfica determinou o padrão para seus sucessos posteriores).

A sessão de gravação de “California Girls” foi a favorita da carreira de Wilson, que considerou sua introdução a melhor peça musical que já havia composto. Ela foi gravada em oito canais, a tecnologia de estúdio mais avançada daquela época. Wilson queria criar um segmento introdutório completamente diferente do restante da música. Depois de sua introdução,

Mike Love assumia com uma celebração de todos os diferentes tipos de mulheres que a banda tinha conhecido durante suas viagens pelo mundo. A faixa chegou ao terceiro lugar.

Love era um vocalista incomum. Estava ficando careca apesar da pouca idade e, para compensar isso, posava sem camisa na capa dos discos e cantava “Monster Mash” recurvado no palco vestindo as coloridas camisas listradas da banda. Mas ele compôs vários clássicos com Wilson, como “Let Him Run Wild”, o Lado B de “California Girls”. Sua paixão por se apresentar ao vivo manteve a banda nos palcos durante os muitos altos e baixos de Wilson, mas a tensão crescia à medida que Love desconfiava dos impulsos mais vanguardistas de Wilson.

Tanto Love quanto a Capitol Records achavam que a música melosa e em acordes menores de Wilson em *Today!* não era comercial, e queriam mais do velho estilo alegre dos Beach Boys. Por isso, o álbum seguinte, *Summer Days (and Summer Nights!!)*, traz faixas como “Amusement Parks USA” e a ode a “Salt Lake City” (esta última porque os mórmons eram grandes fãs da imagem saudável do grupo).

Ainda assim, Wilson continuava explorando climas mais suaves e melancólicos. Ele compôs “Girl Don’t Tell Me” para ser a primeira música cantada pelo irmão mais novo, Carl (que parecia um pouco um mini-Brian, às vezes levando o observador desavisado a se perguntar quem estava na capa dos discos). A canção reflete a amargura do cantor por uma garota não ter escrito para ele após terem vivido um romance de verão, e é a ingenuidade juvenil da voz de Carl que a torna especialmente convincente. A música se apropria da melodia do último nº 1 dos Beatles, “Ticket to Ride”, até o prolongamento vocálico “i-i-i”. Lennon compartilhava do lado introspectivo de Wilson e gostou da homenagem. Eles estavam fazendo a mesma viagem, de mais de uma maneira. Deram LSD a dois membros dos Beatles do outro lado do Atlântico com menos de dez dias de diferença da introdução de Wilson à droga, mas, ao contrário de sua experiência, a deles não foi por opção.

---

[121](#)Entrevista em abril de 2014 com Erick Trickey, re: show de McGuinn, 9 de agosto de 2008, no Cain Park em Cleveland Heights, Ohio.

[122](#)Burke e Griffin, *The Blue Moon Boys*, 41.

[123](#)Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 81.

[124](#)Joe Bosso, “David Crosby on the Impact of the Beatles: They Changed My Life”, *Music Radar*, 8 de fevereiro de 2014,

[www.musicradar.com/us/news/guitars/david-crosby-on-the-impact-of-the-beatles-they-changed-my-life-593827](http://www.musicradar.com/us/news/guitars/david-crosby-on-the-impact-of-the-beatles-they-changed-my-life-593827).

[125](#) Vincent Flanders, “Interview with Roger McGuinn of the Byrds – February 1970”, [www.vincentflanders.com/roger-mcguinn-interview.html](http://www.vincentflanders.com/roger-mcguinn-interview.html).

[126](#) Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 107.

[127](#) Miles, *Hippie*, 60.

[128](#) Priore, *Riot on Sunset Strip*, 76.

[129](#) Weller, *Girls Like Us*, 185.

[130](#) Hjort, *So You Want to Be a Rock 'n' Roll Star*, 31.

[131](#) Kubernik, *Canyon of Dreams*, 74.

[132](#) Ibid., 70.

[133](#) Gaines, *Heroes and Villains: The True Story of the Beach Boys*, 134.

[134](#) Gillian Friedman, “Brian Wilson – A Powerful Interview”, *Ability*, n.d. 2006.

## 7. A cena inglesa

Sem saber, os Beatles usam LSD em 27 de março, e lançam “Ticket to Ride” no dia 9 de abril. Os ingleses contam com oito posições no Top 10 norte-americano em 8 de maio enquanto escolas de arte, rádios piratas e a Carnaby Street abastecem a Swinging London. The Who lança “Anyway, Anyhow, Anywhere” em 21 de maio. Depois, Animals e Yardbirds também se dão bem, mas os Kinks quase implodem com sua turnê desastrosa pelos nada “swinging” Estados Unidos, iniciada em 17 de junho.

A maconha que emanava das cenas folk e soul capturou a mente de artistas como Beatles, Beach Boys, Byrds e Stones. George Harrison disse que a droga lhes permitia ouvir sons que não conseguia escutar antes, embora Ringo observasse que eles não *gravavam* bem quando estavam sob efeito. Era melhor fumar na véspera, para ter uma memória criativa sobre a qual trabalhar.<sup>135</sup>

Lennon pegou o arpejo de doze cordas tocado por Harrison no encerramento de “A Hard Day’s Night” e o deixou mais lento para o início provocante de “Ticket to Ride”. A repetição da guitarra-base é o primeiro elemento de influência musical da Índia, ex-colônia britânica. Os Beatles também começaram a fazer testes com a bateria. McCartney demonstrou a batida diferente que tinha em mente e deixou Starr assumir em seguida. A excêntrica virada de bateria de Ringo em “Ticket to Ride” captura um som maciço que Lennon, com orgulho, posteriormente considerou “pesado para caralho para aquela época”. Para um toque extra, eles dobraram o andamento pouco antes do fade-out. Mas talvez a grande inovação seja o clima baixo-astral. Apesar de o grupo ter lançado faixas melancólicas em alguns álbuns, seus *singles* – suas principais declarações para o mundo – eram alegres, até então. Com “Ticket to Ride” uma canção triste conseguiu chegar ao lado A pela primeira vez.

A dieta recreativa dos Beatles era constituída de anfetaminas, uísque e Coca-Cola, mas depois de conhecer Dylan eles mudaram para a maconha, que os deixava mais relaxados. Mas essa droga é um alucinógeno, amplificando qualquer emoção que o usuário guarde consigo, e Lennon era perturbado devido a sua infância difícil. Ele fora abandonado pelos pais e criado pela tia, depois sofreu com as mortes prematuras da mãe, do melhor amigo e do seu tio favorito. A anfetamina (um estimulante), o álcool (um depressivo) e a emoção do sucesso tinham bloqueado tudo isso, mas a maconha trouxera à tona estados de ânimo mais complexos.

“Ticket to Ride” dá seguimento ao tema de “I’m a Loser”, quando a

mulher de Lennon vai embora porque não consegue ser livre vivendo com ele. Essa ideia era um pouco incomum para a época, pois sugere divórcio, separação ou “viver junto”, anos antes de isso ser aceito. No início da carreira, os Beatles tocaram no bairro de prostituição de Hamburgo, na Alemanha, onde os médicos examinavam as garotas e emitiam cartões que eram como um atestado de saúde. Lennon chamava esses papéis de “tickets to ride” (“bilhetes para montar”). Um primo de McCartney também era dono de um pub em Ryde, na Inglaterra. Considerando que os Beatles gostavam de trocadilhos, o título provavelmente reflete os dois significados.

No momento em que a banda estava integrando a maconha à sua arte, foi atingida por um alucinógeno muito mais potente. Depois de rodar parte de seu próximo filme, *Help!*, nas Bahamas e na Áustria, o grupo voltou para a Inglaterra a fim de filmar de 22 de março a 28 de abril. Em sua primeira semana em casa, ganharam o dia 27 de março de folga, duas noites depois do discurso da vitória de King em Montgomery. Harrison era amigo de seu dentista, John Riley, que tinha 34 anos.<sup>136</sup> Por isso, Harrison, sua futura esposa, Pattie Boyd, Lennon e a mulher de Lennon, Cynthia, foram jantar no apartamento de Riley. A namorada dele, de 22 anos, era uma “coelhinha mãe” no Playboy Club de Londres, quem contratava as garotas que trabalhavam lá.

Riley ou sua namorada tinha conseguido LSD com o homem que administrava o Playboy Club, que, por sua vez, havia arranjado a droga com Timothy Leary. Naquela época, o LSD ainda era legal, apesar de não ser conhecido por muita gente. Riley e a namorada nunca tinham experimentado ácido e, pelo que desconfiou Harrison depois, acreditavam que fosse um afrodisíaco. Sem perguntar aos Beatles, a Pattie nem a Cynthia, Riley ou sua namorada pôs cubos de açúcar com ácido no café deles.<sup>137</sup> Riley não tomou.

Depois do jantar, Lennon e Harrison pretendiam ver um amigo íntimo dos tempos de Hamburgo, Klaus Voormann, tocar no Pickwick Club com seu trio Paddy, Klaus & Gibson. Mas Riley lhes disse: “Aconselho vocês a não sair.”

Quando responderam que precisavam sair, Riley explicou a Lennon o que tinha feito. E Lennon contou a Harrison: “Nós tomamos LSD.”<sup>138</sup>

Riley admitiu não saber o que era, só que se tratava do “maior sucesso” entre as pessoas mais modernas de Londres. Harrison tinha ouvido falar, mas não ficou alarmado. Isso foi antes de a imprensa demonizar a droga. Como o LSD levava algum tempo para fazer efeito, ele nem estava sentindo nada ainda, e supôs que seu anfitrião estivesse tentando convencê-los a participar de uma orgia.

Por outro lado, para Cynthia Lennon, “foi como se nós de repente

estivéssemos no meio de um filme de terror. A sala parecia ficar cada vez maior. E nosso anfitrião pareceu se transformar em um demônio” [139](#)

Como a maconha, o LSD intensifica qualquer estado mental da pessoa que o toma. É melhor usá-lo em local seguro, com amigos de confiança. Fugir de um dentista maníaco sexual e de sua coelhinha dirigindo por Londres não é o ideal. “Foi como ter o diabo nos seguindo em um táxi”, relatou Cynthia [140](#)

Quando chegaram ao Pickwick e pediram bebidas, Harrison de repente sentiu “baixar a sensação mais incrível sobre mim. Foi algo como uma versão concentrada da melhor sensação de toda a minha vida. Foi fantástico. Eu me apaixonei, não por nada nem ninguém em especial, e sim por tudo. Tudo era perfeito, com uma luz perfeita, e senti um desejo avassalador de sair pelo clube dizendo a todo mundo que eu os amava, gente que eu nunca tinha visto” [141](#) Isso vindo do beatle mal-humorado, cujas composições anteriores incluíam mensagens aos fãs como “Don’t Bother Me” [Não me aborreçam]. Mais tarde, ele diria que o “LSD me proporcionou a experiência de não ser este corpo. Ser a energia pura que está em um corpo por um determinado período de tempo pairando por toda parte” [142](#)

Então, uma explosão abalou Harrison. Na verdade, eram só os garçons jogando as cadeiras em cima das mesas enquanto as luzes eram acesas e o clube fechava.

O grupo havia planejado encontrar Starr no Ad Lib, clube que ficava ali perto, o point mais quente onde só tocava black music. Eles foram a pé, atordoados pelos semáforos e pelos faróis dos táxis. Harrison teve que convencer Pattie Boyd, que ria histericamente, a não quebrar uma vitrine. No elevador do clube, a luz vermelha lhes deu a impressão de que o elevador estava em chamas, e eles começaram a berrar. Quando a porta se abriu, gritaram para Starr: “O elevador está pegando fogo!”

O Ad Lib sempre tinha uma mesa reservada para eles. Enquanto andavam até lá, a maquiagem pesada dos outros clientes lhes parecia máscaras [143](#) Quando se sentaram à mesa, Lennon achou que ela estava se esticando. Ele havia lido livros de escritores românticos narrando suas experiências com ópio, e, enquanto observava, pasmo, a mesa se estendendo, percebeu que a mesma coisa estava acontecendo com ele. Um cantor se aproximou e perguntou se podia se sentar ao lado dele. Lennon concordou, mas só se o cara não falasse, porque ele não conseguia pensar [144](#)

Os novos Chapeleiros Malucos permaneceram sentados ali até o amanhecer, quando Harrison os levou para casa de carro, dirigindo bem

devagar, dizendo para Lennon parar de fazer piadas porque, se ele risse, poderia bater o carro. Boyd queria correr pelos campos e jogar futebol. Na casa de Harrison, Lennon fez vários desenhos e teve a sensação de estar pilotando um submarino.

Se 27 de março é a data correta, como se acredita, no dia seguinte eles tiveram que se apresentar no programa de TV britânico *Thank Your Lucky Stars*. Nas imagens, Lennon sorri enquanto eles fazem playback de suas últimas músicas, mas não parecem de ressaca nem acabados. Mas a experiência iria alterar profundamente o curso da vida e da arte dos Beatles

Em um ano, a controvérsia sobre o LSD chegaria às manchetes. Enquanto alguns psiquiatras defendiam que a droga afetava o mecanismo neurológico do cérebro de maneira semelhante a experiências místicas, detratores apontavam para teias deformadas tecidas por aranhas sob efeito de ácido. Durante entrevistas para o *Beatles Anthology* em 1995, Harrison reconheceu que o ácido tem um lado sombrio, mas disse que, na primeira vez que o tomou, teve um estalo que o fez se perguntar quem era, de onde tinha vindo e para onde iria. [145](#)

Uma pista surgiu na semana seguinte, em 5 de abril, quando os Beatles rodavam uma cena no restaurante indiano Rajahama. Músicos indianos tocavam ao fundo, e o som exótico intrigou Harrison. Ele pegou um de seus instrumentos de corda, chamado cítara. “A única maneira que posso descrever é que meu intelecto não sabia o que estava acontecendo, mas essa outra parte de mim se identificou com aquilo. O instrumento simplesmente me chamou. Seu som puro e o que estava tocando me atraíram demais.” [146](#)

Sua mãe, Louise, disse que ela própria “frequentemente procurava música indiana no rádio para ouvir. Sintonizei numa por acaso uma vez, e achei linda” [147](#)

Muitos outros músicos se encantavam com o instrumento. No mesmo mês, os Yardbirds tentaram usá-lo em “Heart Full of Soul”, que veio após “For Your Love”. O riff de guitarra na demo pareceu indiano para eles, por isso, seu manager contratou um músico indiano de verdade para se juntar à banda no estúdio e tocar cítara e tabla. Mas, ao tocar tabla, ele não conseguia contar o tempo em quatro/quatro como os ingleses, e não era capaz de parar quando a banda queria. Eles também não conseguiam acertar na mixagem. Por esse motivo, o guitarrista Jeff Beck imitou a cítara com um pedal fuzz box Sola Sound Tone Blender. [148](#) A dinâmica de mudar de uma guitarra com fuzz no refrão para o violão propulsivo nos versos, junto das harmonias que ecoavam de volta, colocou “Heart Full of Soul” na segunda posição no Reino Unido e na nona nos Estados Unidos, em junho.



A semana de 8 de maio de 1965 contou com oito músicas dos ingleses no Top 10 norte-americano, o ponto alto da Invasão Britânica (e outra das dez era de um grupo australiano folk, os Seekers). Gary Lewis and the Playboys eram os norte-americanos solitários no nº 2 com “Count Me In”.

Os Herman’s Hermits, de Manchester, estavam no topo com “Mrs. Brown You’ve Got a Lovely Daughter” e na sétima colocação com seu cover de “Silhouettes”. Eles venderam mais do que o Fab Four nos Estados Unidos, devido à popularidade de seu vocalista, Peter Noone, entre os pré-adolescentes. E, embora o grupo não fosse considerado descolado, “Mrs. Brown” foi, na verdade, a primeira música contemporânea a resgatar a tradição do music hall britânico, algo que Beatles, Kinks e Stones fariam com frequência nos anos posteriores.

Os Beatles estavam no nº 3 com “Ticket to Ride”. Depois vinha outro grupo de Manchester, chamado Wayne Fontana and the Mindbenders, no nº 4 com “Game of Love”, que tinha chegado ao primeiro lugar em 24 de abril. No nº 5 estava “I’ll Never Find Another You”, dos Seekers, que emplacaram vários sucessos folk-pop naquele ano, incluindo “The Carnival Is Over” e “A World of Our Own”.

Petula Clark conquistara a primeira posição em janeiro com “Downtown” e estava de volta, agora ao nº 6, com “I Know a Place”, sua ode aos clubes noturnos. A canção pegou uma frase do título das memórias do manager dos Beatles, Brian Epstein, *A Cellarful of Noise*, sobre o Cavern Club, onde ele descobriu o grupo (Lennon brincava que o título devia ter sido *A Cellarful of Boys*, devido ao gosto de Epstein por sexo promíscuo e garotos de programa).

Uma terceira banda de Manchester, Freddie and the Dreamers, estava na oitava posição com “I’m Telling You Now”, que se mantivera em segundo lugar por duas semanas algum tempo antes. Seu vocalista de óculos era conhecido por fazer “o Freddie”, um passo em que jogava os braços e as pernas feito uma criança pequena, talvez a dança mais branca de todos os tempos. Em grande contraste, os Stones estavam no nº 9 com “The Last Time”. E o Top 10 fechava com “Cast Your Fate to the Wind”, do Sounds Orchestral, composta por Vince Guaraldi, que comporia a trilha sonora de *O Natal de Charlie Brown* mais tarde naquele mesmo ano.

Além das paradas pop, a Inglaterra dominou o Oscar. Julie Christie ganhou como Melhor Atriz por *Darling – a que amou demais*, de John Schlesinger, indicado como Melhor Filme junto de *Doutor Jivago*, do também inglês David Lean. Os dois diretores também receberam indicações para o prêmio. Entre outros ingleses indicados nas categorias de Melhor Ator ou Atriz estavam Richard Burton, Laurence Olivier, Julie Andrews, Samantha Eggar e vários atores e atrizes coadjuvantes. Astros

como Peter O'Toole, Michael Caine e Richard Harris eram populares nos dois lados do Atlântico, e diretores da nova onda inglesa, como Tony Richardson e Richard Lester, estavam anos à frente de Hollywood ao lidar honestamente com sexo e classe. A era de ouro do realismo de Hollywood só começaria no fim da década. Em valores atualizados pela inflação, *007 contra a chantagem atômica*, com Sean Connery, foi o maior sucesso de bilheteria da franquia James Bond.

Londres se ergueu para desafiar Paris como epicentro do mundo da moda, liderada por designers como Ossie Clark, Bill Gibb e Mary Quant, a mãe da minissaia. Carnaby Street entrou na onda, e John Stephen se tornou o alfaiate favorito dos roqueiros, usando sempre um terno justo e uma camisa bem cortada. A loja de Barbara Hulanicki, Biba, popularizou seus vestidos pop art em preto e branco. A butique I Was Lord Kitchener's Valet vendia jaquetas militares. Em dezembro, a butique Granny Takes a Trip abriu, especializada tanto em roupas antigas, quanto, como insinuava o "Trip" (viagem), em tecidos coloridos, que foram adotados pelos novos hippies.

A florescente cena cultural inglesa se beneficiava com as faculdades de arte subsidiadas pelo governo, que recebiam pessoas com inclinações criativas que não pareciam se encaixar nos caminhos mais tradicionais dos estudos. Muitas das principais bandas britânicas eram lideradas por roqueiros vindos de escolas de arte, como John Lennon, Keith Richards, Pete Townshend, Ray Davies e Eric Clapton (não que eles realmente tenham se formado ou sequer prestado atenção enquanto estavam cursando). O ambiente era repleto de beatniks, existencialistas, ativistas e fãs de jazz. Foi a síntese boêmia inglesa entre o blues e o R&B barra-pesada norte-americanos com a sensibilidade de vanguarda que eles obtinham na escola de arte que resultou na psicodelia, na medida em que modificou a música com distorção, microfonia e instrumentos estrangeiros.

A sensação palpável de que os londrinos estavam passando por um renascimento cultural pop foi amplificada pelo aumento de rádios piratas. Na época, a BBC tinha monopólio no Reino Unido e não tocava os quarenta discos mais populares nas ruas. Mas, a partir do meio da década, barcos fundeados logo além das águas territoriais inglesas começaram a transmitir o que quisessem. A Radio Caroline, a Radio London e a Radio Jackie costumavam tocar bandas desconhecidas e experimentais, estimulando ainda mais a explosão de grupos que já estavam na estrada.

O programa de TV *Ready Steady Go!* fez o mesmo. Apresentado pela descolada Cathy McGowan, era livre o bastante para permitir que grupos como os Rolling Stones levassem aos ingleses seus velhos ídolos do blues, como Howlin' Wolf. Vários grandes nomes do blues como Muddy Waters e Willie Dixon tinham enfrentado dificuldades para se sustentar, porque o

gênero parecia ultrapassado para as atuais plateias negras. Ele lembrava a muitos negros do Sul dos Estados Unidos o que tinham deliberadamente deixado para trás em sua Grande Migração para o Norte e Oeste. Por isso, quando bandas como os Stones e os Yardbirds popularizaram esses artistas entre um novo público branco, isso ajudou a reviver as carreiras dos tocadores de blues.

Mas a quantidade de canções norte-americanas de blues para regravar era limitada. As bandas britânicas mais sábias começaram a reparar que precisavam encontrar material original, apesar de apenas algumas se mostrarem à altura de compor repertório próprio. Entre os grupos mais pop, Hollies e Moody Blues fizeram a transição. Os grupos com base no blues – Rolling Stones, Animals, Yardbirds, The Who, Kinks, Manfred Mann e o Them com Van Morrison, da Irlanda – se esforçavam para se manter fieis a suas raízes enquanto lançavam singles comerciais o suficiente para lhes permitir sobreviver. O exemplo da tensão purista ficou mais claro quando Eric Clapton deixou os Yardbirds por achar que seu lançamento de fevereiro, “For Your Love”, era pop demais.

Ironicamente, o Brill Building de Nova York forneceu algumas das maiores canções da Invasão Britânica. O manager dos Animals, Mickie Most, voava de Londres até Nova York para visitar Don Kirshner, ouvir suas faixas mais recentes e comprar as melhores.<sup>149</sup> “We Gotta Get Out of This Place”, de autoria de Mann-Weil, era uma promessa eletrizante de conseguir, independentemente do custo. Também ardente era a declaração de independência de Roger Atkins e Carl D’Errico, “It’s My Life”. Os Animals ainda gravaram “Don’t Bring Me Down”, de Goffin-King, mas acharam que eram modernos demais para a canção antidrogas da dupla Mann-Weil, “Kicks”, e deixaram-na para Paul Revere and the Raiders . O triunvirato incendiário de sucessos dos Animals composto no Brill Building tornou irrelevante, por um breve período de tempo, o fato de que seu vocalista, Eric Burdon, não estava evoluindo como compositor da mesma forma que os rivais Jagger/Richards e Van Morrison .

Mas até Morrison se beneficiou do Brill Building quando o compositor e produtor Bert Berns deu ao Them a música dinâmica “Here Comes the Night”, lançada em março. O lamento áspero de Morrison e a guitarra reverberada de Jimmy Page receberam um toque panorâmico com a produção de Berns e um órgão ao fundo com o intuito de dar o clima (Page era o rei dos músicos de estúdio ingleses, e tocou com Donovan, Herman’s Hermits, Petula Clark, Tom Jones, Marianne Faithfull, Jackie DeShannon, Nico e até os Kinks e The Who, no início, antes de se juntar aos Yardbirds e, mais tarde, formar o Led Zeppelin ).

A outra chave da sustentabilidade era a moderação ao se tratar de farra,

mas quando a *Swinging London* engatou um ritmo acelerado, esse detalhe, para muitos, tornou-se algo complicado de lidar. Originalmente, cabarés e cassinos eram os únicos lugares que ficavam abertos até de madrugada, onde as bandas podiam comer algo e relaxar depois de um show ou de uma noite no estúdio de gravação (por isso há aquela cena do cassino em *Os reis do iê-iê-iê*, dos Beatles). Mas, com o surgimento de uma nova classe de pop stars, foram abertos vários clubes noturnos superexclusivos para servi-los, como o *Ad Lib* e o *Scotch of St. James*, nos quais personalidades tão variadas quanto os Stones, os Kinks, Mary Quant, Julie Christie e, às vezes, até a princesa Margaret reinavam. O crítico de rock Nik Cohn escreveu que a cena dos clubes era tão viciante a ponto de muitos roqueiros nunca terem conseguido se organizar para ficar mundialmente famosos, porque gostavam demais daquela vida agitada.<sup>150</sup> Os *Pretty Things* reconheceram isso em “*Midnight to Six Man*”. Na música, eles só conseguem se levantar da cama depois de escurecer, para ir ao clube ouvir músicas novas e “se dar bem” (“score”, nos dois sentidos da palavra, de se dar bem com drogas e sexo).

O guitarrista Pete Townshend cursou o ensino médio com o baixista John Entwistle e o vocalista Roger Daltrey, e o trio formou uma banda e concordou com a escolha do nome “*The Who*”. Mas, enquanto Townshend e Entwistle permaneciam amigos, a relação com Daltrey era mais delicada. Daltrey era estourado, e o fato de ter apenas 1,70m de altura não o impedia de resolver seus problemas com os punhos. Ele acabou sendo expulso da escola por fumar.

Das bandas de blues de Londres que ficaram famosas, *The Who* foi a única que ousou tocar James Brown, por isso o slogan “*Maximum R&B*”. Quando o baterista Keith Moon pediu para tocarem juntos uma noite, ele os elevou a outro patamar. Doidão de anfetamina, ele sintetizou o gongo trovejante de Gene Krupa com o caos do surf rock de “*Wipe Out*” dos Surfistas em seu próprio estilo iconoclasta, e nunca teve medo de desviar da batida-padrão para enriquecê-la com inacreditáveis viradas de bateria. Às vezes, suas viradas se tornavam parte da melodia.

O primeiro manager do grupo, Pete Meaden, resolveu transformá-los na banda da subcultura mod. Normalmente, os mods eram jovens que trabalhavam em escritórios e gastavam todo o seu dinheiro em roupas estilosas, eram obcecados por ternos, coletes e sapatos italianos da última moda. O fim de semana ideal deles consistia em tomar comprimidos de anfetamina e ficar acordado por dias dançando R&B e soul.

As brigas entre mods e rockers se tornaram lendárias. Tipicamente,

rockers eram da classe dos comerciantes. Descendiam dos Teddy Boys, primeira subcultura adolescente da Grã-Bretanha após a Segunda Guerra, e suas motocicletas e roupas de couro contrastavam bastante com as motos vespas e parcas dos mods.

No início, os rockers e os mods não brigavam – na verdade, os mods entravam em conflito com a polícia –, mas jornais sensacionalistas alteraram isso para “mods versus rockers”, e logo a vida imitou a arte.<sup>151</sup> Durante os feriados de primavera de 1964, os dois lados se reuniram para brigar em cidades litorâneas turísticas como Brighton, Margate, Hastings e Broadstairs, apesar de ainda estar em aberto uma possível diferenciação deste comportamento do hooliganismo típico pós-jogos de futebol. De qualquer modo, o fato rendeu reportagens suficientes para que um jornalista perguntasse a Ringo Starr em *Os reis do iê-iê-iê* se ele era mod ou rocker. O cantor tinha sido um teddy boy na adolescência, mas o manager dos Beatles remodelara a banda com um visual protomod. Com habilidade, Starr respondeu que era “mocker” [brincalhão].

The Who assumiu o estilo dos mods e, de forma igualmente importante, como descreve o autor Nicholas Schaffner em *The British Invasion*, canalizou o espírito da rixa mod versus rocker para sua música.<sup>152</sup> Townshend foi o primeiro cara no circuito a usar dois amplificadores juntos, deixando a distorção e a microfonia mais ricas. Ele esfregava a guitarra no pedestal do microfone e a balançava diante do amplificador para obter uma cacofonia psicodélica pulsante. Também criou um efeito de Código Morse ligando e desligando os captadores de sua guitarra, depois mexia em outro botão para fazer com que soasse feito uma metralhadora Uzi, apontando de modo assassino de um lado do palco para outro.

Quando Townshend abriu para os Stones, viu Richards girando o braço como um moinho para se aquecer. Assim que Townshend percebeu que Richards não agia daquela forma no show, passou a fazer o movimento nos palcos, um dos muitos que desenvolveria para compensar seu nariz, que considerava grande demais.<sup>153</sup> Algumas aulas de balé que tivera na infância contribuíram para sua graça natural quando ele saltava e encolhia os joelhos, transformando-se em um dos maiores exibicionistas do rock.

Certa noite, enquanto a banda tocava “Smokestack Lightning” no Railway Hotel, na região oeste de Londres, Townshend ergueu sua guitarra de doze cordas acima da cabeça, que atravessou o teto baixo do local, mas ele agiu como se tivesse feito de propósito, e continuou batendo com ela no teto. O público amou, mas na semana seguinte ele não tinha uma guitarra sobressalente para quebrar, por isso empurrou os amplificadores. Para não ser superado, Moon destruiu a bateria.<sup>154</sup> (posteriormente, passou a preparar

a bateria com explosivos para detoná-la no clímax dos shows). A imprensa, que tinha começado a aparecer, disse à banda que se eles fizessem aquilo outra vez, iria colocá-los nas primeiras páginas. Por esse motivo, Townshend enfiava a guitarra no alto-falante, jogava-a no ar e pegava de volta, depois a erguia sobre o ombro e a arrebentava no chão.

Na escola de arte, ele vira o trabalho “autodestrutivo” de Gustav Metzger, que borrifava ácido clorídrico em lençóis de nylon para fazer o material desintegrar, como símbolo do poder destrutivo das armas nucleares.<sup>155</sup> Townshend chamava sua performance com instrumentos de “ato autodestrutivo”, o que se encaixava com o figurino pop art da banda, como a camiseta de alvo de Moon e o casaco de Townshend feito da bandeira da Inglaterra.

A destruição também era a catarse de Townshend para uma infância de abusos. Ele tinha sido deixado aos cuidados da avó cruel, que batia demais nele, possivelmente por causa da demência. Em suas memórias, ele conta que era assombrado por alguns poucos incidentes nebulosos e horríveis envolvendo a avó e os namorados dela, apesar de as experiências terem sido traumáticas o suficiente para ele ainda não ser capaz de escrever sobre elas na terapia em 1982.<sup>156</sup> Depois, quando se juntou aos Escoteiros Marinheiros, líderes da irmandade abusaram sexualmente dele debaixo do chuveiro. Com um amigo, desenvolveu prazer em atear fogo nas coisas.

Quando The Who gravou seu single “I Can’t Explain”, Townshend não achou que pudesse convencer o produtor a deixá-lo incluir os truques de microfonia que estavam testando ao vivo. Mas, quando os Beatles lhes passaram a perna usando microfonia no início de “I Feel Fine”, Townshend decidiu usar esse efeito como parte central do single seguinte de sua banda, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, lançada em maio, talvez a canção mais vanguardista a chegar ao Top 10 inglês até então.

“Eu me inspirei ouvindo Charlie Parker, sentindo que aquele era realmente um espírito livre, e o que quer que ele tivesse feito com drogas, bebida e tudo o mais, que sua música o libertava e libertava seu espírito, e eu queria que fôssemos assim, e gostaria de escrever uma canção sobre isso, uma canção espiritual.”<sup>157</sup>

Townshend sugeriu o título, o machista Daltrey o embruteceu em uma ode universal à autoconfiança, ao afirmar que podia ir a qualquer lugar e viver do jeito que quisesse, nada podia detê-lo. A bateria hipercinética de Moon entrava em sincronia com a guitarra de Townshend, como se a banda estivesse correndo pelo hiperespaço da mesma forma que o Surfista Prateado desvia de asteroides. Eles incorporaram todos os seus truques de palco: “metralhadoras”, baterias marcadas pelo surf rock, toques na caixa

com o aro, linhas de jazz, insanidade de Código Morse. Ao vivo, Daltrey começou a girar o microfone acima da cabeça como se fosse um laço.

Originalmente, Townshend escrevera “I Can’t Explain” como uma imitação da música dos Kinks. Ele amava tanto aquele som que queria que o produtor do Kinks, Shel Talmy, também produzisse The Who (e ele o fez). O guitarrista dos Kinks, Dave Davies, descobriu o som depois que os pais de sua namorada lhe disseram que não podia se casar com ela. Ele ficou com tanta raiva que rasgou o alto-falante de seu amplificador vagabundo, causando um dano que resultou na guitarra mais furiosa e distorcida em uma gravação com “You Really Got Me”, de onde o heavy metal e o punk acabaram se desenvolvendo.

Parecia que os Kinks estavam destinados a ser grandes em terras norte-americanas. “You Really Got Me” e “All Day and All of the Night”, que veio depois, chegaram ao nº 7 nos Estados Unidos no ano anterior. Deixaram as coisas mais lentas com as guitarras tintinabulantes de “Tired of Waiting for You”, que chegou ao nº 6 (e ao topo no Reino Unido) em fevereiro. O vocalista e guitarra-base Ray Davies compôs todas as faixas de *Kinda Kinks* (com exceção de duas), lançado em março, em uma época em que os Stones ainda eram basicamente uma banda de covers. “Everybody’s Gonna Be Happy”, com “Who’ll Be the Next in Line” no outro lado, deu seguimento à série de singles poderosos. A banda também tinha o uniforme perfeito para os anglófilos dos Estados Unidos: jaquetas vermelhas de motociclistas e camisas com babados.

Mas eles quase acabaram antes mesmo de viajarem para os Estados Unidos. Em 19 de maio, depois que uma briga no palco ficou feia no País de Gales, o baterista dos Kinks, Mick Avory, usou o pedal de seu contratempo para derrubar Dave no chão diante de cinco mil pessoas. Avory se escondeu da polícia enquanto o grupo testava Mitch Mitchell (que mais tarde se juntou a Hendrix) para substituí-lo na bateria. Contudo, no fim as acusações foram retiradas, Avory retornou, e o grupo refez “Tired of Waiting for You” e “Set Me Free” para sua viagem até o outro lado do Atlântico. O lado B, “I Need You”, tinha guitarras mais pesadas, no estilo de “You Really Got Me”.

Dave levava o estilo de vida do roqueiro solteiro, mas Ray era casado e caseiro, e sua primeira filha nasceu apenas algumas semanas antes da turnê. Por isso, ele não estava no melhor dos humores quando chegaram aos Estados Unidos em 17 de junho e o agente da alfândega no aeroporto JFK ainda perguntou: “Você é um garoto ou uma garota?”

“Isso mesmo, sou uma garota, e meu irmão também”, retrucou Ray, dando uma resposta que deteve a banda e atrasou a entrevista coletiva. [158](#)

No programa *Hullabaloo*, da NBC, Frankie Avalon e Annette Funicello apresentaram a banda, e Ray e Avory dançaram de rosto colado, o que deixou vários setores homofóbicos poderosos alarmados. Mas Ray acreditava que o incidente que resultou em seu banimento dos Estados Unidos tinha ocorrido durante sua participação no programa de TV de Dick Clark, *Where the Action Is*. Um homem, talvez membro sindical da Federação Americana de Artistas de Rádio e Televisão (Aftra), perguntou a Ray se sua esposa lituana era comunista. Ray o empurrou, fazendo o homem cair.<sup>159</sup> A banda também deixou de pagar as taxas cobradas pela Aftra. Depois disso, não receberam autorização para voltar aos Estados Unidos pelos quatro anos seguintes, período em que os artistas ingleses mais ganharam dinheiro com turnês no exterior.

Mesmo assim, talvez eles tenham tido sorte por até mesmo terem conseguido voltar para a velha Inglaterra. Depois de um show em Illinois em 23 de junho, os Kinks foram convidados para irem à casa de um membro da filial local dos Jaycees, uma organização cívica. Ele os embodedou, mas algo no sujeito deixou os caras nervosos, por isso eles saíram abruptamente. Mais tarde, descobriram que o homem era John Wayne Gacy, que foi executado em 1994 por ter matado 33 homens e meninos.<sup>160</sup>

De volta à Grã-Bretanha, eles lançaram “Till the End of the Day”, um remake efervescente de “All Day and All of the Night” que celebrava a liberdade de poderem fazer o que quisessem. Junto de “I’m Free”, dos Stones, e “Anyway, Anyhow, Anywhere”, do The Who, essa foi a declaração mais animada do ano sobre o novo poder da juventude. Mas o lado B, “Where Have All the Good Times Gone”, refletia as preocupações de Ray sobre o futuro do grupo à sombra da proibição da entrada nos Estados Unidos. Nos anos seguintes, ele comporia muitas músicas sobre becos sem saída. Apesar disso, o banimento é o que o transformaria no letrista mais essencialmente inglês, saudosos das tradições mais simples da velha Grã-Bretanha diante da agitação social.

Um artista que mal aparecia no radar era um mod chamado Davy Jones, que tinha o mesmo produtor que The Who e Kinks, Shel Talmy (no ano seguinte, quando Davy Jones, do The Monkees, apareceu, o mod Jones seria obrigado a criar um novo sobrenome, inspirado na faca do pioneiro norte-americano Jim Bowie). Em seu terceiro single, “You’ve Got a Habit of Leaving” (o primeiro lado A de sua autoria), a voz do jovem Bowie parece quase vacilante e juvenil à primeira audição. Mas então sua banda, a Lower Third, arrasa em um estilo Who/Yardbirds marcado pela microfonia no



instrumental. Quando voltam aos versos, o projeto de Ziggy Stardust encontra seu groove. O lado B é mais estranho. Em “Baby Loves That Way”, o cantor deixa sua garota sair com outros caras. É o primeiro movimento da ambivalência sexual que ele levaria ao extremo como o supremo andrógino do glam rock em uma subsequente geração da Swinging London.

---

135Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 194.

136Pattie Boyd, “The Dentist Who Spiked My Coffee with LSD”, *Daily Mail*, agosto de 2007, [www.dailymail.co.uk/Reino\\_Unido/tvshowbiz/article-473207/Pattie-Boyd-The-dentistspiked-coffee-LSD.html](http://www.dailymail.co.uk/Reino_Unido/tvshowbiz/article-473207/Pattie-Boyd-The-dentistspiked-coffee-LSD.html).

137Jann S. Wenner, “The Rolling Stone Interview: John Lennon, Part I”, 21 de janeiro de 1971, [www.jannswenner.com/Archives/John\\_Lennon\\_PartI.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/John_Lennon_PartI.aspx).

138Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 177.

139Norman, *Shout!*, 273.

140Ibid.

141Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 177.

142Ibid., 179.

143Ibid., 177.

144Wenner, “The Rolling Stone Interview: John Lennon, Part I.”

145Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 179.

146Badman, *The Beatles*.

147Davies, *The Beatles*, xxxiv.

148Di Perna, *Guitar Masters*.

149Hayward, *Tin Pan Alley*, 122.

150Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, 186.

151Schaffner, *The British Invasion*, 116.

[152](#)Ibid., 116.

[153](#)Townshend, *Who I Am*.

[154](#)Ibid.

[155](#)Ibid.

[156](#)Ibid.

[157](#)Schaffner, *The British Invasion*, 119.

[158](#)Davies, *Americana*.

[159](#)Ibid.

[160](#)Ibid.

## 8. “Satisfaction”<sup>161</sup>

Jagger e Richards lançam o hino da década em 6 de junho.

No seu apartamento, em St. John's Wood, Londres, Keith Richards acordou com um riff de guitarra na cabeça e o gravou em seu tape deck portátil. O gancho lembrava dois sucessos de Martha and the Vandellas, “Dancing in the Streets” e “Nowhere to Run”. O manager dos Stones, Andrew Loog Oldham, forçava o grupo a se afastar do blues dos anos 1950 e a seguir na direção do soul contemporâneo.

O semiconsciente Richards rabiscou as palavras “I can't get no satisfaction” para acompanhar o riff. Naquela época, ele estava no período entre o fim de um namoro e o começo de outro. O verso parecia com o de uma canção de Chuck Berry chamada “Thirty Days”, apesar de mais tarde Richards ter opinado: “Podia muito bem ter sido ‘Tia Millie prendeu o peito direito no ferro de passar’.”<sup>162</sup> Então o gravador registrou o som de quando ele deixou a paleta cair e roncou pelos quarenta minutos seguintes. Richards depois se arrependeu de não ter guardado a fita.

Ao acordar no outro dia, ele não achou nada de mais do riff, apenas algo para mais uma faixa de álbum. Assim que os Stones voltaram para a estrada, ele o tocou para Jagger enquanto relaxavam junto à piscina do hotel em Clearwater, Flórida, no dia 6 de maio. Então, essa pareceu uma canção folk talvez na linha de “Walk Right In”, um hit que tinha chegado ao nº 1 com os Rooftop Singers dois anos e meio antes, com uma letra que falava sobre deixar o cabelo crescer e permitir-se a loucura.

Richards tinha um verso, mas não uma melodia, então Jagger fez a letra. Como parecia uma canção folk, ele começou a reclamar de comerciais, da mesma forma que Dylan fizera em “It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)”. No Reino Unido, a BBC não exibia anúncios, e Jagger surtou com toda a propagando que o bombardeava na TV e no rádio nos Estados Unidos.

Enquanto Jagger e Richards trabalhavam, o resto da banda começou a se reunir perto da piscina. Na véspera, Bill Wyman e Brian Jones tinham passado a noite com duas modelos. Wyman e sua modelo se juntaram aos outros, e depois a que ficara com Jones apareceu, espancada e com hematomas. Ele a agredira durante a noite.<sup>163</sup>

Indignado, o assistente da banda, Mike Dorsey, procurou Jones e o enfrentou. Wyman escreveu: “Eles se socaram, e Brian ficou com duas costelas quebradas, para a satisfação de todos.” Jones teve que usar uma

cinta elástica, que os outros apelidaram de “espartilho”. Para a imprensa, disseram que ele tinha se machucado enquanto treinava caratê ao lado da piscina.

Naquela noite no estádio Jack Russell, pessoas na plateia começaram a jogar papel higiênico e copos de papel nos policiais que protegiam o palco. O enfrentamento entre duzentos fãs e os guardas ficou tão violento que o show teve que ser interrompido após apenas quatro músicas.

Três dias mais tarde, a banda chegou à meca do blues, Chicago, para gravar na Chess Records. Eles já haviam gravado lá duas vezes no ano anterior porque era a casa de seus ídolos, como Chuck Berry, Muddy Waters, Bo Diddley, Howlin’ Wolf e muitos outros. Então um adolescente inglês, Jagger escreveu para a Chess querendo encomendar seus discos por correio, pois era difícil encontrá-los no Reino Unido, e esses álbuns é que levaram à formação dos Stones. Jagger e Richards foram colegas de colégio até a família de Jagger se mudar para outra cidade. Depois, quando os dois tinham 17 anos, se esbarraram em um trem, e Jagger estava com álbuns de Muddy Waters e Chuck Berry embaixo do braço. Richards também era fã desses artistas e ficou surpreso, pois quase ninguém na Inglaterra conhecia Muddy Waters. A amizade dos dois rapidamente se reavivou.

Assim, enquanto os Stones regravavam Don Covay e Otis Redding na Chess nos dias 10 e 11 de maio, era evidente que eles estavam mais coesos desde seu último álbum. Passearam pelos grooves com uma velocidade impressionante e grande facilidade, produzindo, sem esforço, um swing equiparável aos rivais Funk Brothers, da Motown, e Booker T. and the M.G.s, da Stax. No fim da sessão, eles fizeram uma versão de “Satisfaction” com Jones na gaita, que terminou às cinco horas da manhã. O dj Scott Ross, amigo da banda, apostou um par de botas com Jones que aquela música seria um sucesso.<sup>164</sup> Richards continuava achando que era boa apenas para o lado B ou uma faixa de LP. Foi a última vez que eles gravaram na Chess. Em uma simetria perfeita, a última faixa que produziram em Chicago foi a canção com a qual se transformaram de estudantes do blues em criadores de tendência do soul.

O grupo viveu o que era descrito no verso de “Satisfaction” sobre andar pelo mundo quando foi para Hollywood regravar a canção nos estúdios da RCA nos dias 12 e 13 de maio. Richards decidiu que o riff da música deveria ser constituído por uma seção de metais à la “Nowhere to Run”. Mas não era possível fazer isso sem aviso prévio, então Richards resolveu apenas gravar um “esboço” com a guitarra para mostrar como os metais deveriam soar. Para fazer a guitarra soar como metal, recorda Richards, “eu berrei por mais distorção: *Esse riff vai durar, pesado e longo*, queimamos os amps e aumentamos a merda toda, mas ainda não estava certo”<sup>165</sup>

Alguém percebeu que um pedal de distorção na guitarra sustentaria as notas. George Harrison disse: “Quando Phil Spector estava fazendo ‘Zip-A-Dee-Do-Dah’ [gravado por Bob. B Soxx and the Blue Jeans], o engenheiro que gravou a faixa aumentou demais o microfone do guitarrista, e o instrumento ficou muito distorcido. Phil Spector falou: ‘Deixe assim, está ótimo.’ Alguns anos mais tarde, todo mundo tentou copiar esse som, e assim eles inventaram o fuzz box.”<sup>166</sup> Link Wray and the Ventures o haviam usado. Big Jim Sullivan, músico de estúdio contratado por Oldham para seus outros clientes, também o utilizava. Em abril, os Yardbirds o adotaram em “Heart Full of Soul”, apesar de essa música só ter sido lançada em junho. Por isso, lembrou Richards, o roadie e pianista “Ian Stewart saiu na rua, até a Eli Wallach’s Music City ou algo assim, e voltou com um pedal [Gibson Maestro] distortion box. *Experimente isso.* Foi improvisado desse jeito. Saiu do nada”<sup>167</sup>

Richards começa com o que a *Newsweek* posteriormente chamaria de as “cinco notas que abalaram o mundo”. Wyman entra na terceira nota, seu baixo elegante dialoga com Richards feito um segundo gancho subliminar. Jones entra com o violão. No segundo compasso, Watts passa a tocar a caixa em cada batida, e faz isso sem qualquer alteração durante a música inteira. Sua nova batida é a chave. Ao adotar a quatro/quatro de “I Can’t Help Myself”, dos Four Tops, ele muda a canção de folk para soul. No terceiro compasso, Nitzsche começa tocar o pandeiro.

Então entra Jagger, com sua pura inocência indiferente, observando apenas que não consegue obter nenhuma satisfação, apesar de tentar repetidamente. Mas a tensão aumenta até que, no inverso da dinâmica habitual do rock, ele explode de um refrão mais calmo para um verso furioso, discursando no estilo humorístico ao qual retornaria em canções posteriores como “Shattered”, mas que jamais seria superado, proporcionando a trechos como “on the radio” seu próprio sustenido funky.

É possível ouvir Richards pisar no pedal fuzzbox para desligá-lo e religá-lo. Depois de abrir com o fuzz, ele volta com uma guitarra-base limpa. Aos 35 segundos, liga de novo o pedal fuzz entre “get” e “no”. Com 1:35, retorna com o fuzz mais tarde do que na vez anterior, o que pode ter sido um erro. Aos 2:33 dá para ouvir a explosão de fuzz antes do refrão, dessa vez ele se assegura de estar com o pedal pronto antes.

Na terceira estrofe, Jagger entra sugestivamente e anuncia uma “girl reaction”, a virada lasciva que mais incomodou os censores. Ele recupera a respiração arfante para o “no satisfaction” final antes de desistir em um desespero catártico.

Oldham, o engenheiro Dave Hassinger e toda a banda, com exceção de Jagger e Richards, estavam convencidos de que essa música devia ser o

single. Richards achava que a canção ainda precisava ser “trabalhada”, talvez excessivamente preocupado com a semelhança que tinha com “Dancing in the Streets” e “Nowhere to Run”, das Vandellas. Então resolveram votar: Watts, Wyman, Jones, Oldham, Hassinger e o pianista Ian Stewart preferiam que ela virasse single, enquanto Jagger e Richards votaram contra.

Eles sabiam que o verso sobre tentar “comer uma garota” (“make some girl”) podia bani-los, por isso, Oldham e Jagger disseram a Hassinger para baixar os vocais na mixagem de forma a não serem compreendidos com facilidade. Na mixagem, também ficaram praticamente inaudíveis o violão de Jones e o piano de Nitzsche, remanescentes das origens folk rock da canção, apesar de versões alternativas lançadas nos anos 1980 terem permitido que eles fossem ouvidos.

Cinco dias após Jagger ter escrito a letra, a música estava pronta. Oldham a lançou em 6 de junho nos Estados Unidos, sem se importar com os temores de Richards. “Acho que pensou: ‘Eles podem trabalhar o quanto quiserem, mas é questão de frescor e momento.’ O que é, afinal de contas, tudo”,<sup>168</sup> admitiu Richards. “Andrew percebeu o espírito da faixa... Para nós, ela ainda não estava concluída, mas, às vezes, os esboços de um artista são melhores do que o quadro finalizado, e esse provavelmente é um exemplo perfeito.”<sup>169</sup>

O riff cortou o caminho feito uma navalha através das ondas de rádio. Ray Manzarek, do The Doors, lembrou: “A primeira vez que ouvi ‘Satisfaction’ no rádio não pude acreditar. A letra era muito fantástica. Eles estavam falando com todos os homens jovens norte-americanos. Esse cara está cantando uma música para nós.”

Quando os garotos não estavam berrando junto o “Hey! Hey! Hey!”, tentavam decifrar a letra com a mesma atenção que tinham dado a “Louie, Louie” alguns anos antes. Será que aquele trecho sobre a camisa branca podia ser um comentário racial? Ele fumava um baseado ou um Marlboro? A música era uma crítica sobre como as pessoas deixavam os produtos de consumo determinarem sua masculinidade e autoestima?

Não havia dúvida sobre a insatisfação sexual da terceira estrofe, apesar de seus detalhes sutis serem tema de debates. No ano seguinte, Jagger explicou: “‘Girlie action’ na verdade era ‘girl reaction’. O verso mais pesado de ‘Satisfaction’ eles não entendem, sabe? É sobre ‘You better come back next week ‘cause you see I’m on a losing streak [É melhor você voltar semana que vem, pois estou em uma maré de azar]”, ou seja, a mulher cantada por Jagger está menstruada. “Mas (as pessoas) não entendem isso. É apenas a vida. Isso é o que realmente acontece com as garotas. Por que as

pessoas não deveriam escrever sobre esse assunto?”<sup>170</sup>

O que, basicamente, a canção dizia era “odeio comerciais e não consigo transar”, e milhões de pessoas ao redor do planeta se identificaram, assim como acontecera com “Summertime Blues”, de Eddie Cochran, sete anos antes. A música derrubou “I Can’t Help Myself” da primeira posição e permaneceu por quatro semanas, até que “I’m Henry VIII, I Am”, dos Herman’s Hermits, a fez descer, como se a agressividade sexual de “Satisfaction” tivesse assustado as meninas adolescentes e feito com que voltasse para o seu galã menos ameaçador. Os Stones e os Hermits empataram como a segunda banda britânica mais popular nos Estados Unidos, cada um com dois primeiros lugares.

O fato de várias cidades terem proibido “Satisfaction”, além de a *Newsweek* ter detonado os “temas de mau gosto” do “quinteto lascivo”, sem dúvida ajudou o disco a ser o mais vendido daquele ano. A validação definitiva veio quando Otis Redding a gravou em julho com os metais que Richards tinha originalmente vislumbrado.

“Nunca achei de fato que essa música fosse comercial”, refletiria Richards mais tarde. “Isso mostra como você pode se enganar.”<sup>171</sup>

Em “Satisfaction”, os Stones encontraram sua fórmula de sucesso, misturando a batida da Motown, as letras de Dylan e Berry e a novidade da tecnologia recente para sintetizar seu estilo próprio de R&B/pop/rock. Os Beatles eram a maior banda dos anos 1960, e Dylan o artista mais inovador, porém, os Stones lançaram a maior canção de rock sem nem sequer se esforçar, porque estavam se esforçando sempre.

---

<sup>161</sup> Refere-se à música “I Can’t Get No (Satisfaction)”, do Rolling Stones, do álbum *Out of Our Heads*, lançado em 1965. (N. da E.)

<sup>162</sup> Anderson, *Mick*, 70.

<sup>163</sup> Wyman, *Stone Alone*, 315-16.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>165</sup> Booth, *Keith*.

<sup>166</sup> Os Beatles, *The Beatles Anthology*, 196.

<sup>167</sup> Booth, *Keith*.

<sup>168</sup> Lydia Hutchinson, “The Rolling Stones’ (I Can’t Get No) Satisfaction”,

Performing Songwriter Be Heard, 26 de julho de 2013,  
<http://performingsongwriter.com/rolling-stones-satisfaction/>

[169](#) Ian McPherson, *(I Can't Get No) Satisfaction*, [timeisonourside.com](http://timeisonourside.com),  
[www.timeisonourside.com/SOSatisfaction.html](http://www.timeisonourside.com/SOSatisfaction.html).

[170](#) McPherson.

[171](#) Crystal Bell, “The Rolling Stones, ‘(I Can’t Get No) Satisfaction’: The Story Behind The Music”, [huffingtonpost.com](http://huffingtonpost.com), 6 de junho de 2012,  
[www.huffingtonpost.com/2012/06/06/the-rolling-stones-i-cant-get-nosatisfaction\\_n\\_1573493.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/06/06/the-rolling-stones-i-cant-get-nosatisfaction_n_1573493.html).



## 9. Cabelos compridos e a pílula em julgamento

A Suprema Corte de Justiça de Massachusetts leva tempo para decidir o destino dos cabelos compridos no ensino médio, enquanto a Suprema Corte dos Estados Unidos dá sua decisão sobre a pílula no dia 7 de junho.

Em 1845, o presidente Polk tinha um mullet que cobria a nuca, mas durante as guerras mundiais, os cabelos foram cortados a fim de evitar piolhos e pulgas, e permaneceram curtos pelos vinte anos seguintes. Vários manuais com regras de vestuário chegavam a expressar claramente que os cabelos dos rapazes não podiam ser penteados para a frente.<sup>172</sup> Mas, depois que os Beatles surgiram, proliferaram reportagens de jornais sobre garotos mandados da escola para casa até que cortassem o cabelo.

George Leonard Jr., aluno da Attleboro High School, de Massachusetts, resolveu levar a questão à justiça. À noite, ele era Georgie Porgie, líder de uma banda chamada Cry Babies, que tocava em festas escolares, igrejas e parques de diversão. Em 11 de setembro de 1964, três dias após o início de seu último ano do ensino médio, o diretor da escola o mandou para casa e disse que ele não poderia voltar até que tivesse um cabelo decente. Uma audiência diante do comitê escolar confirma a decisão do diretor três semanas mais tarde. O manager de Porgie era seu pai, e em uma jogada brilhante de RP, George Leonard Sr. entrou com um processo defendendo que o filho era um músico profissional que precisava do cabelo comprido para o trabalho. Além disso, isso era seu direito constitucional. Leonard Sr. alegava que o colégio estava ultrapassando o domínio dos pais e impedindo de modo ilegal que o filho se formasse. Ele pediu uma audiência rápida, mas a Corte Superior não o atendeu, o que só ocorreria um ano mais tarde, em 8 de outubro de 1965, quando “George Leonard, Jr., vs. Comitê Escolar de Attleboro” foi parar na Suprema Corte de Justiça de Massachusetts, que tomou uma decisão no dia 7 de dezembro (ver capítulo 25, “Christmas Time is Here”).

Apesar da espera interminável, as reportagens de primeira página levaram Porgie a abrir show para os Stones em Rhode Island e a tocar com os Barbarians, banda de garagem que compôs o clássico “Are You a Boy or Are You a Girl?”. Na vida real, os Barbarians tinham cabelo comprido, mas, na música, assumiam o papel de conservadores provocando um proto-hippie, zombando por seu cabelo louro comprido e sua calça justa significarem que ele só podia ser uma menina ou vir de Liverpool.

As memórias dos Rolling Stones estão cheias de histórias de brigas com quem insultasse seus cabelos. Em Nova York, pessoas cuspiam em seus pés,

e Wyman lembrou quando quatro ou cinco homens os chamaram de bichas. “Brian berrou: ‘Vamos lá pegar os colonos.’ Então Mick, Keith e Brian pularam em seu conversível e começaram a brigar com eles.”<sup>173</sup> Wyman não revelou quem ganhou a briga. Mas no restaurante do aeroporto de Heathrow, quando um norte-americano começou a provocá-los, Mick se aproximou e, segundo o escritor Philip Norman, “levou um soco na cara que o fez cair de costas. Keith tentou ajudá-lo, mas também foi derrubado”<sup>174</sup> Outra vez, quando um francês perguntou a Richards se ele era uma Supreme, o músico bateu no rosto do homem e o espantou.

O estudante John Lauber se viu obrigado a enfrentar o mesmo tipo de hostilidade na primavera quando seu cabelo descolorido caído nos olhos revoltou o colega de colégio e futuro candidato à presidência Mitt Romney (filho de George Romney, governador de Michigan) e vários de seus amigos conservadores.

“Ele não pode ser assim. Isso é errado. Olhem só para ele!”, exclamou Romney para o amigo Matthew Friedemann, como lembrou mais tarde naquele ano.<sup>175</sup> Romney e sua gangue atacaram Lauber, segurando-o no chão pelos braços e pelas pernas. Lauber gritava por ajuda enquanto Romney cortava mechas de seu cabelo. Anos depois, Romney disse que não se lembrava do incidente, mas admitiu: “Aprontei muito e participei de trotes no colégio. Alguns podem ter ido longe demais, e por estes peço desculpas.”<sup>176</sup>

Mesmo assim, as coisas nem de perto eram tão draconianas quanto na União Soviética, onde os “cabeludos”, como jovens com cortes parecidos com o dos Beatles eram chamados, acabavam sendo levados para delegacias e lá tinham os cabelos cortados.<sup>177</sup>

Uma das primeiras músicas pop a fazer referência direta à beligerância destinada aos jovens por seu novo estilo foi de Sonny e Cher, que gravaram “I Got You Babe” no fim da primavera, com apoio do Wrecking Crew. Sonny Bono tinha inteligentemente cortado o cabelo no mesmo estilo de Ringo Starr, enquanto o encanto exótico armênio de Cher tornava-a a beleza beatnik definitiva. Na música, ela fala em nome de todas as moças que encorajavam seus namorados a deixar a cabeleira crescer, apesar da oposição cultural, falando para Sonny não dar ouvidos àqueles que diziam que seu cabelo era comprido demais.

Depois que a canção chegou ao topo das paradas, Bono lançou em seguida seu single solo, “Laugh at Me”. “Nunca achei que fosse fazer um disco meu, mas tenho algo para dizer. Quero dizer para Cher, e espero alcançar muita gente.” Na música, o artista quer saber por que as pessoas riam dele e tentavam botá-lo para correr por causa de suas roupas hippies

(seria talvez por seu colete ser feito de pele de lince?). Ele sabia que esse assédio precisava parar em algum lugar, em algum momento. Mas, enquanto isso, ele aceitava o riso como o preço que tinha que pagar pela liberdade. A canção chegou ao nº 10 nos Estados Unidos, nº 9 no Reino Unido e nº 1 no Canadá, apesar de cantada por uma voz ainda menos tradicionalmente “pop” que a de Bob Dylan .

Surgiu um subgênero de canções de protesto, com letras dirigidas não a um problema político, mas ao próprio conformismo opressivo. Tanto “Let Me Be”, dos Turtles, quanto “Too Many People”, dos Leaves, reclamam de uma sociedade que tenta “rearrumá-los”. Em “Let Me Be”, os Turtles declaram triunfalmente que não são bobos e não serão usados como peões para os objetivos egoístas dos outros. Os Animals rugem, dizendo que vão pensar e fazer o que quiserem em “It’s My Life”. Os Beatles também aconselham os ouvintes a pensar por si mesmos em “Think for Yourself”. Os Stones berram para que os deixem em paz em “Get Off of My Cloud”. Tanto eles quanto os Kinks tinham músicas com o título “I’m Free”. Até o filho de Dean Martin lançou “The Rebel Kind” com sua banda Dino, Desi and Billy (Desi era filho de Desi Arnaz Jr. e Lucille Ball).

Por que as pessoas ficaram *tão nervosas* com algo tão simples quanto cabelo?

A “Geração Grandiosa” da Segunda Guerra tinha se unido em sua luta monumental para superar as forças do Eixo e voltou para casa com a intenção de garantir a prosperidade mais abundante já vista na história. Pais ultranacionalistas e homofóbicos ficavam constrangidos se seus filhos parecessem afeminados, mesmo que adotassem o corte de cabelo para conquistar garotas.

À medida que os meses passavam, o cabelo começou a representar mais do que apenas moda. Um ano antes, as novas bandas britânicas de cabelos compridos cantavam canções tão inócuas quanto as das gerações anteriores. Mas, em um primeiro momento, de maneira indireta, os músicos começavam a cantar sobre drogas, sexo antes do casamento e religiões orientais enquanto questionavam a Guerra do Vietnã e todo o sistema capitalista.

Ironicamente, ao subverterem os “valores norte-americanos antiquados”, os artistas conquistaram um aliado improvável: os empresários. Várias das grandes empresas da indústria fonográfica, da TV e da imprensa descobriram que a nova rebeldia adolescente significava dinheiro, assim como ocorrera com a onda rocke beatnik nos anos 1950. Por isso, apesar da insatisfação crescente dos pais, o fluxo de música, filmes e programas de TV com garotos de cabelos compridos só aumentava. Mais tarde naquela década, muitos baby boomers experimentariam abandonar a sociedade,

dizendo odiar a tecnologia e o capitalismo. Mas, ironicamente, a contracultura deveu sua existência aos dois.

Por todos os Estados Unidos, os garotos de repente perceberam que havia estilos de vida alternativos, além da existência em suas cidadezinhas. A rebeldia era uma escolha que eles podiam ver outros fazendo na TV, fosse usando botinhas no estilo dos Beatles ou protestando contra a convocação militar. A música servia originalmente apenas de entretenimento, mas já começava a influenciar decisões de vida ou morte. Será que devo ajudar o registro de eleitores no Sul? Devo ir para o Vietnã? Arranjo um emprego que não quero por causa do salário para minha grama ser tão verde quanto à do vizinho?

Em pouco tempo, para a geração mais velha, o cabelo comprido passou a simbolizar covardia antigüerra, um comercial “agressivo” da posição política dos garotos (pior ainda eram rapazes com brincos, e houve casos de pais rasgando as orelhas dos filhos para arrancá-los).<sup>178</sup> Para o outro lado, a insistência em cabelos compridos reafirmava um valor fundamental norte-americano: “Liberdade ou morte!” Enquanto a cabeleira de um homem se tornava o campo de batalha para o conflito cultural norte-americano, os músicos se viam cada vez mais no centro das atenções.

Os cabelos compridos estavam mudando a identidade que os homens assumiram por décadas, mas a pílula afetava a identidade incorporada durante séculos pelas mulheres.

Em 1951, Margaret Sanger, pioneira do controle de natalidade, conseguiu uma bolsa para o Dr. Gregory “Goody” Pincus a fim de estudar como inibir a ovulação com o uso de hormônios. Nove anos mais tarde, em 23 de junho de 1960, o Food and Drugs Administration (FDA) aprovou a pílula anticoncepcional oral Enovid. Em 1965, de cinco a seis milhões de norte-americanas – uma de cada quatro mulheres casadas com menos de 45 anos – estavam fazendo uso do medicamento.<sup>179</sup>

Mesmo assim, vários estados proibiam o uso de contraceptivos inclusive para quem era casado. Em 1879, P. T. Barnum (do circo Barnum and Bailey), político de Connecticut, tinha apresentado uma lei que proibia exercer ou comercializar métodos de controle de natalidade. Por isso, quando abriram a Liga de Paternidade Planejada de Connecticut em novembro de 1961, a associação foi fechada duas semanas depois. Seus diretores, Estelle Griswold e C. Lee Buxton, foram presos e acusados de distribuir contraceptivos, e cada um recebeu cem dólares de multa.

O caso Griswold vs. Connecticut chegou até a Suprema Corte e começou a ser julgado em 29 de março. No dia 7 de junho, a corte decretou que a

Constituição protegia o “direito à privacidade matrimonial”. Essa decisão significava que as leis estaduais que proibiam o controle de natalidade podiam ser derrubadas, e o Departamento de Saúde, Educação e Bem-Estar dos Estados Unidos podia passar a fornecer a pílula e outros serviços de controle de natalidade para mulheres casadas de baixa renda como parte da Guerra à Pobreza do presidente Johnson, não apenas nos Estados Unidos, como também em outros países, por meio da Agência Americana para o Desenvolvimento Internacional. Nixon deu prosseguimento à abordagem, e, em 1969, de 8, 5 a 13 milhões de mulheres tomavam pílula. Em meados dos anos 1980, esse número cresceu para 80 milhões, e no ano 2000, para 100 milhões.

A corte também derrubou restrições da distribuição da pílula para mulheres solteiras, mas contraceptivos orais não foram imediatamente disponibilizados para elas em vários estados. Se uma mulher que não era casada podia receber a pílula, ficava a critério do médico que prescrevesse a receita, e muitas pessoas ainda acreditavam que sexo antes do casamento era errado. Algumas vezes, as universitárias usavam alianças de casamento ou anéis de noivado falsos nas consultas médicas. Frequentemente, os médicos percebiam isso, mas davam as receitas mesmo assim, acreditando que evitariam futuros abortos.<sup>180</sup>

No outono, uma repórter do *Pembroke Record*, jornal da Brown University direcionado só para mulheres, pediu a um médico da universidade, o Dr. Roswell Johnson, uma receita. Quando ele deu, a jornalista escreveu sobre isso, e a história iniciou uma tempestade furiosa de críticas contra o médico. Johnson respondeu que negava muitos pedidos e tinha dado receitas – “depois de muita reflexão”<sup>181</sup> – apenas para duas alunas que estavam noivas e tinham mais de 21 anos. Ele também destacou que as duas tinham o consentimento dos pais. “Quero acreditar que estou contribuindo para um relacionamento sólido, e não para a promiscuidade completa”, disse ele.<sup>182</sup>

O *New York Times*, a *Newsweek* e a *Time* publicaram reportagens sobre o caso. Uma pesquisa do instituto Gallup revelou que 77% das mulheres norte-americanas reprovavam a prescrição da pílula para universitárias solteiras.<sup>183</sup> Foi só depois do caso *Eisenstadt vs. Baird* na Suprema Corte em 1972 que o direito dos solteiros ao controle de natalidade foi formalmente decidido.

Mas independentemente da forma que as mulheres solteiras a conseguissem, a pílula de fato aumentou a prática do sexo pré-nupcial, tal como temiam os moralistas. Em 1965, aproximadamente 75% das universitárias se formavam virgens. Em 1969, o número caiu para 45%.<sup>184</sup>

O Centro Nacional para Estatísticas de Saúde relatou que “a proporção das mulheres que retardaram o intercuro sexual até o casamento [tinha] caído de 48% no caso das que se casaram entre 1960 e 1964 para 21% entre as casadas no período de 1975 e 1979” [185](#)

Em meados dos anos 1960, a maioria das faculdades e universidades não permitia que mulheres circulassem após o toque de recolher, e ser flagrada fazendo sexo podia levar a suspensão ou expulsão. Em muitas escolas, quando um homem visitava um quarto do alojamento feminino, três dos quatro pés do casal tinham que estar sempre no chão. Mas, no início da década seguinte, muitos alojamentos em universidades como Harvard e Radcliffe se tornaram mistos. [186](#)

O início da revolução sexual correspondeu ao afrouxamento das leis de censura. Pela primeira vez, o Código de Produção Cinematográfica norte-americano permitiu a exibição de seios na tela do cinema, no longa de Sidney Lumet, *O homem do prego*, que estreou no Festival de Cinema de Berlim em junho de 1964, mas só conseguiu distribuição nos Estados Unidos em abril de 1965 devido à polêmica. Em dezembro, a Suprema Corte norte-americana julgou se o romance erótico de John Cleland, *Fanny Hill, memórias de uma prostituta* (1748) era obsceno, e decidiu que não, desde que não fosse comercializado apenas por seu “apelo lascivo”.

A revista *Playboy*, de Hugh Hefner, tentava tornar a sexualidade tão sadia quanto a imagem de qualquer garota normal, e aproximá-la da ascensão social e do intelectualismo. A publicação intercalava ensaios fotográficos de nudez com resenhas de todos os produtos necessários para os prazeres masculinos em uma época de prosperidade sem paralelos (aparelhos de som, carros esportivos etc.), além de trazer entrevistas com astros da atualidade como Martin Luther King Jr., Malcolm X, Marshall McLuhan, Lenny Bruce, Dick Gregory, os Beatles e Bob Dylan .

Mas o maior símbolo dessa era foi a minissaia. Nos anos 1960, as leis exigiam que as mulheres usassem saias compridas e anáguas, proibindo-as de vestir calças, botas ou macacões. Depois que o público feminino conquistou o direito de votar, em 1920, jovens rebeldes e liberais ergueram as barras das saias até os joelhos, mas o comprimento voltou a aumentar durante a Depressão.

As saias encurtaram novamente ao longo dos anos 1950 e tinham retornado para o joelho no início da década de 1960, quando a designer de King's Road Mary Quant competiu com a Paris de André Courrèges e Pierre Cardin para ultrapassar os limites. A coleção de Courrèges mostrava um pouco da coxa, e o designer insistia ter criado esse novo modelo. Quant

disse: “Foram as garotas em King’s Road que inventaram a mini. Eu estava fazendo roupas simples, fáceis e jovens com as quais a pessoa podia se mexer, correr e saltar, e nós as fazíamos no comprimento que as clientes queriam. Eu as usava bem curtas, e as clientes diziam: ‘Mais curta, mais curta.’”<sup>187</sup> Foi Quant, porém, quem deu o nome à saia, em homenagem ao seu carro favorito, o Mini.

Durante o verão, Quant levou sua última coleção para os Estados Unidos e saiu em turnê por lojas de departamento em diversas cidades com um show de moda chamado “Youthquake”. Suas modelos usavam saias que deixavam vinte centímetros de perna à mostra acima do joelho, enquanto dançavam *frug* e *twist* ao som de rock tocado por uma banda de Milwaukee chamada *The Skunks* (todos de cabelo preto com uma mecha branca descolorida no meio, tocando a canção intitulada “Youthquake” composta para a ocasião). O clímax da turnê foi em Nova York, no dia 1º de setembro. Logo o grupo *Boston’s Puritan Fashion* (de nome irônico) começou a produzir a minissaia e a distribuí-la por meio da J.C. Penny.<sup>188</sup>

Mas o mundo não estava necessariamente pronto para essa peça de roupa como Jean “The Shrimp” Shrimpton logo descobriria. Primeira modelo de fama internacional, Shrimpton voou até Melbourne, na Austrália, para o *Victoria Derby* em 30 de outubro. Segundo a lenda, seu estilista, Colin Rolfe, ficou sem material, por isso seu vestido acabava dez centímetros acima do joelho. Shrimpton assegurou a ele que ninguém iria perceber.

Um tempo depois, ela recordou: “Fazia calor no dia da corrida, por isso não me incomodei em usar meias. Minhas pernas ainda tinham o bronzeado do verão, e como o vestido era curto, estava longe de ser formal. Não coloquei chapéu nem luva pelo simples motivo de não ter nenhum dos dois.”<sup>189</sup> Ela também usou um relógio masculino. Logo as mulheres no hipódromo começaram a gritar ofensivamente para ela, enquanto os homens assoviam excitados. Nos dias que se seguiram, a imprensa a crucificou por seu figurino escandaloso.

A Austrália era mais conservadora que as outras antigas colônias britânicas, mas os Estados Unidos também levaram algum tempo até aceitar a moda mais curta do Reino Unido. Frequentadoras ultramodernas da cena nova-iorquina usavam minissaia no exclusivo clube noturno *Ondine* (local muito frequentado por Warhol), mas a maioria dos colégios secundaristas tinha regras rígidas de vestuário. A *North Hills High School*, de Pittsburgh, decretou que as saias não podiam ficar acima do meio do joelho. Shorts, calças e saias *lâpis* eram proibidos, assim como jeans (para ambos os sexos).<sup>190</sup>

As que usavam minis contaram com a ajuda da popularização da meia-

calça. Originalmente, as meias femininas exigiam ligas. Mas, durante os anos 1940, atrizes e dançarinas começaram a usar meias costuradas às calcinhas. Na década de 1950, a indústria passou a fabricar em massa peças similares chamadas de “Panti-Legs” nos Estados Unidos, e, nos anos 1960, novas fibras sintéticas (Spandex) as tornaram mais confortáveis.

As primeiras batalhas da minissaia viraram a versão feminina da guerra ao corte de cabelo dos garotos, apesar de as meninas terem um pouco mais de flexibilidade. Alunas do ensino médio podiam enrolar o cós para encurtar as saias, depois puxá-las para baixo até o joelho outra vez se algum inspetor aparecesse. Autoridades escolares às vezes mediam o comprimento com régua a partir do joelho, e mandavam para casa as transgressoras mais ousadas.

O acessório que andava de mãos dadas com a minissaia era a bota de vinil até o joelho, a “gogo boot”, popularizada por Barbra Streisand na edição de agosto da *Vogue*. Criada pelos suspeitos de sempre, Courrèges, Saint Laurent e Quant, no Reino Unido, a bota se chamava “kinky boot” [bota pervertida], pois era originalmente usada por dominatrixes na cena sadomasoquista underground.

Dançarinas em programas musicais de TV como *Hullaballoo* e *Shindig!* usavam essas botas, assim como a cantora do grupo We Five (“You Were on My Mind”). Mas as botas foram imortalizadas pela música que Nancy Sinatra gravou no dia 19 de novembro em colaboração com o compositor e produtor Lee Hazlewood. Para “These Boots Are Made for Walkin’”, Hazlewood a incentivou a cantar como “uma garota de 14 anos que sai com caminhoneiros”,<sup>191</sup> o que resultou em um dos grandes hinos da liberação feminina.

Depois de prometer usar as botas para pisar naquele homem a que se refere na música, Nancy Sinatra em seguida inverte “Run for Your Life”, de Lennon: na versão do cantor, ele alerta sua “garotinha” que é melhor ela andar na linha; na de Nancy, porém, é ela quem pressiona seu “garotinho”.

Várias cantoras folk retrabalharam canções de homens esquivos em cantos de glória à própria independência. Nico grava “I’m Not Sayin’”, de Gordon Lightfoot, para dizer a um cara que não pode garantir que vai ser honesta. Ela vai tentar, mas ele não deve se surpreender se a encontrar por aí com outra pessoa. Pode ser que ela nem apareça quando prometer fazer isso.

Cher usou “All I Really Want to Do”, de Dylan, para garantir a seu amante que não queria confiná-lo nem conhecer sua família. Joan Baez gravou “Daddy You’ve Been on My Mind”, de Dylan (originalmente “Mama”), cantando que não se importava com quem ele ia acordar no dia seguinte, ela não estava pedindo que assumisse compromisso algum (essa é



uma performance dolorosamente triste, gravada pouco tempo depois que Baez foi visitar Dylan, que estava se recuperando de uma doença no estômago em um hospital inglês no fim de maio, e o encontrou acompanhado pela futura esposa Sara Lownds ).

A queda de Michelle Phillips pela infidelidade inspirou o marido, John, a escrever “Go Where You Wanna Go” para The Mamas and the Papas . O grupo canta que é preciso fazer o que quiser com quem quiser. Gale Garnett compôs seu próprio hit, “We’ll Sing in the Sunshine”, que ganhou o Grammy de Melhor Canção Folk Nessa música, Gale Garnett canta que vai ficar com o cara por um ano, sem nunca amá-lo, e depois vai embora. Jackie DeShannon compôs “Come Stay with Me” para Marianne Faithfull, na qual promete que seu homem pode permanecer livre se ficar com ela. Era outra canção que sugeria a ideia ainda provocadora de coabitação pré-nupcial.

O fato de os homens terem sua cota de canções que refletiam a nova moralidade era menos surpreendente. Em “Ticket to Ride”, Lennon lamenta que sua mulher não continue vivendo com ele porque ela tinha que ser livre, e canta como uma mulher o possuiu em seu apartamento em “Norwegian Wood” e depois o largou lá de manhã ao ir trabalhar.

Em “She Belongs to Me”, Dylan se ajoelha para espiar pela fechadura uma mulher que não é filha de ninguém, além do controle da lei. O cover de Manfred Mann de “If You Gotta Go, Go Now”, de Dylan, informa a mulher que o cantor a respeita, mas ela tem que passar a noite com ele ou então dar o fora, e ele não está pedindo algo que ela já não tenha feito. O cover dos Turtles de “It Ain’t Me Babe”, de Dylan, diz francamente que o cantor não é do tipo que dá flores para sua mulher nem baseia sua existência nela. A original de Dylan foi a canção que inspirou as músicas antirromance de Gordon Lightfoot simbolizadas por “For Lovin’ Me”. E, para muitas pessoas, “Like a Rolling Stone” captura tanto o terror quanto a excitação que as mulheres sentiam no alvorecer de uma nova era na qual todas as regras tinham desaparecido.

No cover dos Stones de “She Said Yeah”, de Larry Williams e Sonny Bono, Jagger mal tem tempo para se perguntar de onde veio a garota, pois ela já sai dizendo que vai fazer amor com ele. Matt McGuinn escreveu “The Pill”, que fala sobre uma mãe forçada a ficar em casa e ter um filho atrás do outro enquanto o pai saía e se divertia. Mas, naquele momento, graças à pílula anticoncepcional, ela está usando minissaias e shortinhos e compensando os anos perdidos com uma vingança. The Who lançou uma das primeiras músicas sobre divórcio, “A Legal Matter”, inspirada pelo casamento rompido de Roger Daltrey . Era um tema com o qual cada vez mais pessoas iriam se identificar.

O amor livre existia como conceito havia séculos, com proponentes que iam de seitas do século XIII, como os Irmãos de Espírito Livre, a Mary Wollstonecraft no século XVII (cuja filha fugiu com o poeta casado Percy Shelley e escreveu *Frankenstein*) e aos boêmios do Greenwich Village do início dos anos 1900. Nesses tempos antigos, a ideia não era tanto sobre promiscuidade desenfreada, e sim sobre ser livre para ficar com quem a pessoa quisesse sem ter que se casar.

Mas, com o advento da pílula e com a cura de doenças venéreas mortais como a sífilis, talvez fosse a primeira vez na história que as pessoas podiam fazer sexo sem temer gravidez ou doença. A repressão restante da era vitoriana não era mais necessária para controlar nenhum desses problemas, e rapidamente se dissolveu junto da crença de que sexo só era aceitável no casamento heterossexual. E, se os pais estavam horrorizados com os cabelos compridos e os sentimentos antiguerria dos filhos, passaram a ter colapsos nervosos com a rejeição das filhas ao paradigma “Santa/Putá”.

Em seu livro *Girls Like Us*, Sheila Weller escreve: “A Paraphernalia, de Nova York, e seus designers Betsey Johnson e Michael Mott levaram o visual de Mary Quant a dar um passo adiante (vestidos de papel, de néon), mas todos eles valorizavam uma aparência de *sexualidade com inocência*.” Modelos como Edie Sedgwick e Twiggy tinham ar “desamparado e impressionado. Acompanhando a ampla disponibilidade da nova pílula anticoncepcional de dose mais baixa, esse *encanto* – as minissaias e botas vistosas, os olhos grandes e arregalados – repelia adjetivos como ‘vagabunda’ e ‘vadia’, palavras que pareciam reliquias de uma Idade das Trevas recente, apesar de muito distante. Uma atividade (sexo sem compromisso entre pessoas que não eram casadas) que sempre fora vergonhosa e trágica estava adquirindo a leveza das asas de uma borboleta” [192](#)

Para mulheres que se formavam na faculdade no meio da década, Weller escreve:

Algumas de suas amigas estavam planejando casamentos após a formatura, enquanto outras se rebelavam em segredo contra os primeiros rapazes com quem tinham feito sexo. Um dia, em um intervalo entre aulas, uma garota do segundo tipo podia ficar com um desconhecido, levá-lo para seu apartamento e em meia hora romper bruscamente sua crença de muito tempo (mesmo que de modo indiferente) de que o amor é pré-requisito para o sexo. Depois, ao se sentar no auditório de palestras, ela se daria conta: *posso fazer isso. Mas isso não era sexo pelo sexo. O que teria sido comum. O que ela fizera tinha tudo a ver com sofisticação e risco.* [193](#)

Em *Do You Believe in Magic?*, Anne Gottlieb relembra:

Em campi liberais, 1965 foi o ano que a balança mudou; em campi conservadores e católicos, foi entre 1970 e 1972. Antes disso, se uma garota dormisse com rapazes, ela era considerada “fácil”; depois, se ela não o fizesse, era “frígida” (em meados dos anos 1960) ou “careta” (no fim dos anos 1960). O que surpreendia não era a pressão dos homens (nossas mães nos contaram isso), e sim a pressão das outras mulheres. “Lembro-me de estar no segundo ano em um alojamento com um grupo de garotas que já tinha dormido com rapazes e elas queriam mesmo que todas as outras fizessem isso”, relata Carolyn Treat Davidson, uma historiadora de arte de Nova York (nascida em 1946).<sup>194</sup>

Gottlieb prossegue e escreve que nem todas as moças estavam preparadas para a pressão das colegas para serem sexualmente livres. Nem todas estavam prontas para a atenção que recebiam por usar minissaias, que continuavam encolhendo, logo virando shortinhos e, em seguida, os chamados “hot pants” de Quant. Como diz Gottlieb: “Anne Strieber (1946) lembra: ‘Claro, você tinha que estar na moda. Mas era como andar nua pela rua. As pessoas tocavam no seu corpo o tempo todo, porque você enviava todos os sinais que nunca deveria. E nós estávamos desprotegidas.’”

Para a maioria dos homens, era um desenvolvimento extremamente positivo que muitas mulheres tivessem desejo de fazer sexo sem compromisso para provar a si mesmas que estavam livres de uma programação cultural ultrapassada. Mas Gottlieb reflete: “olhando para trás, a distância entre a ‘revolução sexual’ e o feminismo – de 1965 a 1970 – foi uma época ruim para as mulheres, apesar de um tanto divertida.”<sup>195</sup>

E não apenas porque a confusão reinava no quarto. As mulheres estavam descobrindo que homens que lutavam pela paz e pela igualdade racial não necessariamente acreditavam em igualdade sexual. O líder do Comitê Não Violento de Coordenação Estudantil, Stokely Carmichael, detonou: “Qual é a posição das mulheres no SNCC? A posição das mulheres no SNCC é de brucos.” Apesar das ativistas terem se inspirado na luta pelos direitos civis, elas começaram a perceber que precisavam ter um movimento próprio.

A Comissão para Oportunidades Iguais de Emprego dos Estados Unidos (EEOC) foi formada em 2 de julho para implementar a Lei de Direitos Civis de 1964, mas, em setembro, a organização decidiu que era aceitável segregar anúncios de emprego em “Precisa-se de homem” e “Precisa-se de mulher”. A decisão provocou a ira de Betty Friedan, autora de *Mística feminina*. No ano seguinte, ela iria liderar a formação da Organização

Nacional para Mulheres (NOW), com o intuito de combater a discriminação sexual, atuando como presidente e tendo a ex-comissária da EEOC, Aileen Hernandez, como vice-presidente. Foi a primeira nova organização feminista em meio século, mas, no fim da década, o movimento de liberação feminina estaria a todo vapor.

---

172Patterson, *Eve of Destruction*.

173Wyman, *Stone Alone*, 314.

174Norman, *Mick Jagger*, 133.

175Jason Horowitz, “Mitt Romney’s Prep School Classmates Recall Pranks, but Also Troubling Incidents”, *Washington Post*, 10 de maio de 2012, [www.washingtonpost.com/politics/mitt-romneys-prep-school-classmates-recallpranks-but-also-troubling-incidents/2012/05/10/g1QA3WOKFU\\_print.html](http://www.washingtonpost.com/politics/mitt-romneys-prep-school-classmates-recallpranks-but-also-troubling-incidents/2012/05/10/g1QA3WOKFU_print.html).

176Philip Rucker, “Mitt Romney Apologizes for High School Pranks That ‘Might Have Gone Too Far’”, *The Washington Post*, 10 de maio de 2012, [www.washingtonpost.com/politics/mitt-romney-apologizes-for-high-school-pranks-that-might-have-gone-toofar/2012/05/10/g1QAC3JhFU\\_story.html?hpid=z2%E2%80%83](http://www.washingtonpost.com/politics/mitt-romney-apologizes-for-high-school-pranks-that-might-have-gone-toofar/2012/05/10/g1QAC3JhFU_story.html?hpid=z2%E2%80%83).

177Mikhail Safanov, “Confessions of a Soviet Moptop”, *The Guardian*, 7 de agosto de 2003, [www.theguardian.com/music/2003/aug/08/thebeatles](http://www.theguardian.com/music/2003/aug/08/thebeatles).

178Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, 135.

179Knowles, “The Birth Control Pill – A History”.

180Gabriella Doob, “In 1965, Brown Physician Sparked Furor over the Pill”, *Brown Daily Herald*, 5 de fevereiro de 2007, [www.browndailyherald.com/2007/02/05/in-1965-brownphysician-sparked-furor-over-the-pill/](http://www.browndailyherald.com/2007/02/05/in-1965-brownphysician-sparked-furor-over-the-pill/).

181Ibid.

182“Morals: Sex & the Pembroke Girl”, *Time*, 8 de outubro de 1965, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,842199,00.html>.

183Farber, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, 334.

184Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, 141.

185Associated Press, “Premarital Sex Trends”, *The New York Times*, 17 de abril de 1985.

186Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*.

187Polan e Tredre, *The Great Fashion Designers*, 103-4; “Quant: From the King’s Road to the International Market”, *The Miniskirt Revolution* (blog), <http://theminiskirtrevolution.wordpress.com/2010/05/11/quant-from-the-kings-road-to-the-international-market/>.

188Cody Bay, “They Sold Kittenish Teenage Clothing as ‘Self-Sufficient as James Bond’”, *On This Day in Fashion* (blog), 4 de junho de 2010, <http://onthisdayinfashion.com/?p=744>.

189Shrimpton, *Jean Shrimpton*, 107.

190Patterson, *Eve of Destruction*.

191Delix Contreras, “Lee Hazlewood: Writer Gave Music Biz the ‘Boots’”, *All Things Considered*, 6 de agosto de 2007, [www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12537578](http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12537578).

192Weller, *Girls Like Us*, 186.

193Ibid., 187.

194Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*.

195Ibid.



## 10. O rei da pop art e a garota do ano

Em 17 de julho, o filme *Beauty nº 2*, do artista plástico pop Andy Warhol estreia, e o *New York Times* proclama a atriz Edie Sedgwick uma estrela.

A pop art era ao mesmo tempo um dedo médio insolente para a pretensão e um modo de encontrar beleza na sociedade de consumo industrial em que estávamos afundados, quer gostássemos disso ou não. Roy Lichtenstein reproduzia os quadros de revistas em quadrinhos românticas deixando a retícula da impressão nitidamente visível. Balões de pensamento expressavam as ansiedades novelescas das personagens femininas atormentadas. James Rosenquist aplicou seu talento na pintura de outdoors à enorme colagem *F-III* de bombas atômicas, secadores de cabelo, bebês, aviões e espaguete. Ed Ruscha retratou um posto de gasolina da Standard Oil pegando fogo em *contra-plongée* e o tornou épico. Wallace Berman fez uma colagem com Muhammad Ali, James Brown e os Rolling Stones chamada *Papa's Got a Brand New Bag*.

Andy Warhol superou os rivais ao transformar a si mesmo em personagem de desenho animado. Usando peruca prateada, óculos escuros, jaqueta de couro preto, camiseta listrada e unhas pintadas, ele deixou de ser um nerd com trinta e tantos anos começando a perder o cabelo para virar um pop star (da pop art) que chegaria inclusive a fazer uma participação especial no seriado de TV *The Love Boat*. Quando dava entrevistas, ele era ao mesmo tempo insano e atrapalhado. Deixava o entrevistador sem graça com suas respostas monossilábicas e superficiais, porque era mesmo tímido, mas também por ser uma espécie de paradoxo Zen e porque tinha a agressividade pré-punk de ser deliberadamente entediado e enfasiado... o grande embuste. “Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol”, disse ele, “basta olhar para a superfície das minhas pinturas, dos meus filmes e de mim, lá estou eu. Não há nada por trás.”<sup>196</sup> Ele mandou um sócio numa turnê de palestras em faculdades.

Os pós-beatniks, folkies e proto-hippies uniam forças contra os Estados Unidos do mainstream. Pete Seeger desprezava as “little boxes” dos subúrbios, que pareciam todas iguais. Mas Warhol se rebelou contra os rebeldes ao dizer que *gostava* de plástico. O artista criou o aforismo “No futuro todos serão famosos por quinze minutos” para o programa de uma de suas exposições, no qual profetizou o surgimento dos reality shows de TV e do YouTube. Ele não escondia almejar dinheiro e fama, tudo o que os folkies do Village crucificaram Dylan por buscar. Os anos 1960 foram o auge para artistas estridentes e metidos a santo proclamarem a arte como ferramenta

para acabar com a guerra e o racismo (e assim salvar o mundo). Warhol era a contraprogramação definitiva. Ele negava que valesse a pena buscar essa “profundeza” e “substância”. Por rejeitar o idealismo hippie, ele foi o ancestral do punk.

Warhol contara com assistentes ao produzir anúncios nos anos 1950, e continuou a usá-los quando passou a pintar, da mesma forma que grandes mestres ao longo dos séculos fizeram. Assim como Berry Gordy na Motown, ele gostava da eficiência da linha de montagem. Os assistentes dele faziam suas serigrafias e litografias durante o dia no loft que mantinha na 47th Street enquanto Warhol tomava Obetrols (uma versão dos anos 1960 do Adderall) e tocava sem parar o sucesso R&B “Sally Goes Round the Roses”, que nem Tom Sawyer convencia os outros a pintar a cerca para ele. Chamar seu loft de Factory (fábrica) foi outra rejeição da ortodoxia boêmia ao abraçar a capacidade de produção em massa do capitalismo.

Ele pintou a Factory de prateado e a forrou com papel alumínio para que combinasse com sua peruca. À noite, o local era um salão lendário, para rivalizar com o de Gertrude Stein, que nos anos 1920 abria seu apartamento em Paris para receber artistas como Picasso e Hemingway. Mas o loft de Warhol tinha uma política de portas abertas muito mais liberal. Seus convidados iam dos ricos e glamorosos aos excluídos dos bairros pobres. Na primeira categoria estavam astros do rock como os Stones e modelos como Anita Pallenberg, além de debutantes ricas e socialites europeias, livres-pensadores boêmios, astros do cinema e ícones gays como Judy Garland, Montgomery Clift, Rudolf Nureyev, Tennessee Williams, Truman Capote e Allen Ginsberg. Do lado barra-pesada estavam os astros pornô, as drag queens, os viciados em anfetamina e heroína, os garotos de programa e os esquisitos em geral.

No meio ficavam os *habitués* da Factory, como o assistente de Warhol Gerard Malanga, que ajudava com as serigrafias e esculturas. Billy Name era o fotógrafo anfetaminado que “prateou” a Factory e morava no laboratório fotográfico. Warhol ficou amigo do desagradável ator Ondine depois que ele expulsou Warhol de uma orgia porque o artista não estava participando. A própria mãe de Andy morava no andar de baixo, e preparava assados com rabanete e molho de maçã. E sopa, é claro. A mãe sempre o alimentara com sopa, e por isso ele pintara as latas de sopas Campbell três anos antes.

Foi a combinação do chique com o sórdido que deu origem ao tema das músicas da banda da casa Factory, o Velvet Underground, e talvez a algumas das faixas dos álbuns *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*, de Dylan. Nas décadas seguintes, a lenda da Factory cresceu de maneira ampla na mente de estudantes de arte que se vestiam de preto, ao combinar



amor juvenil por festas e popularidade com o romantismo adolescente da decadência, vícios que aproximavam a pessoa da morte. Warhol filmou orgias de abuso de drogas e sadomasoquismo e encontrava humor negro nelas. Seu niilismo também o levou a ser o ancestral do punk.

Seus filmes começaram como uma maneira de superar sua piada da lata de sopa: *Empire* era uma tomada do Empire State Building que durava oito horas. *Couch* mostrava várias pessoas transando no sofá do título. Em 1965, ele fez aproximadamente 28 filmes, entre eles as versões de *Batman* e de *Laranja mecânica*. Vistos hoje na internet, com sua atuação ruim e tomadas longas, eles se equiparam a esquetes em vídeo produzidos por adolescentes sacanas. Mas alguns foram exibidos em cinemas underground, como o Gramercy Arts Theatre, de Nova York, devido ao seu humor conceitual ou ao seu conteúdo sexual, junto de outras produções experimentais como os filmes homoeróticos sobre motociclismo e ocultismo de Kenneth Anger (*Scorpio Rising* e *Kustom Kar Kommandos*). Se alguém editasse todos em uma compilação de meia hora, poderia resultar em um divertido reality show degenerado.

Mas junto das sombras e da futilidade vinha a coragem de Warhol para quebrar barreiras. Era uma década em que livros como *Almoço nu*, de William Burroughs, e *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, ainda iam a julgamento por obscenidade.

Warhol viveu abertamente como gay fazendo filmes que celebravam as mais diversas orientações sexuais em uma era de enorme opressão legal e cultural. O Ato Legislativo de Imigração e Nacionalidade de 1952 proibia a homossexualidade, que estava listada no *Manual de diagnóstico e estatísticas de distúrbios mentais* da Associação Americana de Psiquiatria. Sodomia era considerado crime em todos os estados norte-americanos, com exceção de Illinois. A pessoa podia ser condenada a quinze anos de prisão por isso em Michigan, e à prisão perpétua em Idaho. Também era ilegal na Grã-Bretanha.

Em 1924, formou-se em Chicago a Sociedade Pelos Direitos Humanos para lutar pela “emancipação homossexual”, mas dissolveu-se apenas meses depois devido à prisão de vários de seus membros. Levaria quase trinta anos até que outra organização pelos direitos dos gays fosse criada, a Mattachine Society, por Harry Hay, seguida, cinco anos depois, pela primeira associação lésbica, as Filhas de Bilitis, e a Janus Society no início dos anos 1960. Influenciadas pelas lutas dos direitos civis, as duas se juntaram para formar as Organizações Homófilas da Costa Leste (Echo).

Em 25 de abril, aproximadamente cinquenta manifestantes ocuparam o restaurante Dewey por se recusar a servir pessoas que, na opinião do gerente, pareciam gays.<sup>197</sup> Em 29 de maio, sete homens e três mulheres

fizeram piquete na Casa Branca para chamar atenção ao fato de que direitos civis estavam sendo negados aos gays, e que eles não tinham acesso “à vida, à liberdade e à busca pela felicidade”. Várias demonstrações ocorreram em seguida durante o verão, em locais como o Pentágono e as Nações Unidas. O protesto da Echo em 4 de julho no Independence Hall, na Filadélfia, tornou-se um evento anual, o Dia da Lembrança dos direitos gays, até as manifestações de Stonewall em 1969, quando foi substituído pela celebração anual do Dia da Christopher Street. Mas enquanto a batalha pela igualdade dos gays tinha apenas começado, a proteção legal ainda era algo muito distante.

Warhol chamava os personagens escandalosos presentes em seus filmes de “superstars”, e um dos primeiros protótipos foi a modelo e socialite Baby Jane Holzer, a Paris Hilton daquela época.<sup>198</sup> Ela participou dos filmes *Batman Dracula*, *Soap Opera* e *Couch*. Tom Wolfe a chamou de “A garota do ano” em um perfil na *New York Magazine*, no qual Holzer opina: “Os Beatles estão engordando. Os Beatles... bem, John Lennon continua magro, mas Paul McCartney está ficando com uma bunda enorme. Isso não é um problema, mas eu particularmente não gosto. Os Stones são magros. Quer dizer, é por isso que eles são bonitos, por serem tão magros. Mick Jagger ... espere só para ver, Mick”<sup>199</sup>

Mas, já na primavera, Holzer baixou a bola: “As coisas estavam ficando muito assustadoras na Factory. Havia bastante gente louca por lá, pessoas muito doidas usando drogas demais. Eles tinham gás hilariante e todo mundo estava cheirando. Aquilo tudo me assustou, e achei que a situação estava ficando gay, doente e drogada demais.”<sup>200</sup>

Em algum momento entre janeiro e março, Warhol conheceu Edie Sedgwick e ficou encantado por sua beleza e personalidade vivaz. “É provável que ele estivesse apaixonado por Edie”, teorizou posteriormente a futura superstar Viva. “Um tipo de amor assexuado, mas que dominava toda a vida dele, de modo que não sobrava tempo para mais nenhum outro homem.”<sup>201</sup>

Alguns frequentadores da Factory apontam que foi na festa de aniversário de Tennessee Williams a noite em que Warhol virou amigo de Sedgwick. Se estão corretos, foi uma ocasião apropriada, pois a história de Sedgwick acabou sendo tão trágica quanto a de qualquer uma das heroínas condenadas de Williams. Ela nasceu em 1943, era filha de mãe herdeira e pai fazendeiro e escultor que encontrou petróleo. Seu pai sofrera três colapsos nervosos na juventude, e um tempo depois Sedgwick afirmou que ele tentou abusar dela quando tinha 7 anos. Ele era um mulherengo incorrigível, que

seduzia as amigas da esposa e dos filhos. Certa vez, Sedgwick o flagrou com outra mulher e tentou contar para a mãe, mas ele negou e conseguiu que um médico deixasse Edie sob efeito de sedativos. No colégio interno, ela desenvolveu anorexia e passou algum tempo em vários hospitais psiquiátricos. Seu amado irmão Francis se enforcou quando ela estava com 20 anos.<sup>[202](#)</sup>

Em 1964, mudou-se para Nova York com a intenção de tentar a carreira de modelo. Foi morar no apartamento de quatorze cômodos da avó na Park Avenue até que sua herança foi liberada, o que lhe permitiu conseguir uma casa própria. Edie desenvolveu um visual único de “menor abandonado”: cabelo curto, delineador negro pesado, brincos grandes, pernas compridas em collants pretos, vestidinhos curtos, camisas listradas e casacos de pele de leopardo.

Em dezembro de 1964, o braço direito de Bob Dylan, Bobby Neuwirth, ficou sabendo da existência de uma mulher linda e louca que ele e Dylan precisavam conhecer. Os dois ligaram para Sedgwick, e ela os encontrou no Kettle of Fish, na MacDougal Street, aonde chegou de limusine. Eles tiveram uma ótima noite, caminhando juntos pela Houston Street, rindo e observando os letreiros das igrejas. Além do humor, Neuwirth viu que Sedgwick tinha uma “tremenda compaixão” por aqueles “que viram a grande tristeza”.<sup>[203](#)</sup> No mesmo mês em que conheceu Dylan e Neuwirth, outro irmão, Robert, foi levado de Harvard numa camisa de força e internado em Bellevue. Quando saiu, bateu sua Harley em um ônibus na véspera de Ano-Novo. Ele morreu devido aos ferimentos do acidente no dia 12 de janeiro.

Depois de conhecer Warhol em algum momento no início de 1965, Sedgwick começou a circular com certa regularidade na Factory e ganhou papéis sem fala nos filmes *Vinyl* e *Bitch*. Em abril, ela apareceu em *Horse*, centrado em cowboys de suporte atlético tomando poppers (droga similar ao gás do riso) e jogando strip poker no mesmo ambiente onde ficava um cavalo. Um cartão com orientações instruiu todas as pessoas a “abordar sexualmente o cavalo”, e o animal deu um coice na cabeça de Tosh Carillo, um dos atores.

Warhol resolveu fazer um filme com o tema centrado em Sedgwick. Em *Poor Little Rich Girl*, de abril, ela passa maquiagem, fuma cigarros, experimenta roupas e conta ao telefone como gastou sua herança em seis meses. O grande ponto de interesse do filme era o fato de que ela estava de lingerie, embora o primeiro rolo tivesse ficado fora de foco. *Kitchen* saiu em seguida, em junho. Mais uma vez, metade do filme é fora de foco. Ela usa roupa íntima e conversa com outros atores até que um deles a estrangula na mesa da cozinha.

O consenso crítico é que o ponto alto de sua obra é *Beauty n° 2*, no qual ela

se reclina quase nua, usando apenas uma minúscula lingerie, na cama com um rapaz da Factory chamado Gino Piserchio . Por 65 minutos Piserchio aperta suas pernas e a agarra, enquanto, fora de quadro, o amigo de Sedgwick, Chuck Wein, lhe faz perguntas cada vez mais hostis e pessoais até que, por fim, ela joga um cinzeiro nele. O filme estreou na Cinemateca de Nova York em 17 de julho, e nove dias depois *The New York Times* publicou a reportagem “Edie surge como nova estrela”:

Para os hedonistas impacientes que pretendem liderar a nova sociedade moderna, a novidade é a pauta da vida. No último outono, eles erigiram uma nova deusa depois que ela foi apropriadamente apresentada na *Vogue* e batizada de Baby Jane. Menos de seis meses depois, eles sussurravam a obsolescência dela. Agora, na página 91 da edição de 1º de agosto da *Vogue*, é possível encontrar sua sucessora. A revista traz uma foto de página inteira da Srta. Edith Minturn Sedgwick, 22, fazendo um arabesco na sala de sua casa. A *Vogue* a chama de Youthquaker.<sup>204</sup>

Em novembro, a *Life* publicou uma matéria de moda sobre ela, proclamando “a garota de cabelos aparados e com pernas eloquentes está fazendo mais por leggings pretas do que qualquer outra pessoa desde Hamlet”.

No início, a família de Sedgwick desaprovou sua carreira de modelo. Depois, quando souberam que ela estava sendo apalpada só de lingerie em filmes de arte bizarros, imploraram para que ela voltasse a ser modelo. Mas, àquela altura, Sedgwick e Warhol eram o casal da moda de Nova York, ela com os cabelos descoloridos combinando com os dele, os dois usando camisetas listradas com gola canoa, indo de avião para a exposição dele em Paris. Em outubro, ambos apareceram em *The Merv Griffith Show* ao som de “Pop Goes the Weasel”. Sedgwick usou suas leggings escandalosas. Warhol, mascando chiclete, se recusava a falar, apenas sussurrava as respostas para as perguntas que Merv fazia a Sedgwick.

Naquele mês, os dois foram a uma exposição dele na Filadélfia, e jovens históricos se aglomeraram no local para pedir autógrafos (Warhol deixava Sedgwick assinar o nome dele). As pinturas precisaram ser retiradas das paredes para impedir que fossem danificadas. Warhol ficou maravilhado com a abertura de uma exposição de arte sem arte. O casal se refugiou no alto de uma escada. Para conseguir escapar, tiveram que passar pelo teto para ir até a saída de incêndio do prédio ao lado. Foi o mais perto que o mundo da arte chegou da beatlemania.

Warhol decretou que tinha abandonado a pintura porque filmes eram

“mais fáceis”, o que sem dúvida era verdade, ainda mais levando-se em conta que ele nem focava a câmera na metade do tempo. Seu novo sonho era ir para Hollywood, e ele acreditava que Sedgwick podia ser sua passagem. Por isso, passou a achar que sua equipe cinematográfica deveria começar a desenvolver narrativas coerentes para ela.

Segundo rumores, Sedgwick também servira de musa para a canção que Dylan lançou três dias após a estreia de *Beauty n° 2*, uma música que a *Rolling Stone* posteriormente iria considerar a maior canção de rock de todos os tempos.

---

196Prather, *Regarding Warhol*, 281.

197Marc Stein, “The First Gay Sit-In”, History News Network, 9 de maio de 2005, <http://hnn.us/article/11652>.

198Jacki Lyden, “‘Baby Jane’ Holzer’s Flight From High Society To Warhol Superstar”, 15 de março de 2014, npr.org.

199Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*.

200Stein e Plimpton, *Edie*.

201Ibid.

202Ibid.

203Ibid.

204Marilyn Bender, “Edie Pops Up as Newest Superstar”, *The New York Times*, 26 de julho de 1965.

## 11. Obras-primas e as vaías de Newport

Dylan destroça as regras da música pop com “Like a Rolling Stone”, lançada em 20 de julho, revolta o Newport Folk Festival ao usar instrumentos elétricos no dia 25, e grava *Highway 61 Revisited* de 29 de julho a 4 de agosto.

Os primeiros singles de Bob Dylan abordavam o movimento pelos direitos civis. Depois, “Subterranean Homesick Blues” tornou-se sombriamente cômico e se dividia entre a temática da vida no mundo careta e a da contracultura. Em seguida, veio a advertência de “Like a Rolling Stone”, a história de “Miss Lonely”, que costumava ter uma boa vida. Ela frequentava a melhor escola, usava as melhores roupas, dava e recebia presentes despreocupadamente. Distribuía esmolas aos mendigos e ria deles. Ela farreava demais, ignorando os avisos dos amigos de que acabaria arranjando problemas.

Na música de Dylan, Miss Lonely sai com um diplomata que rouba dela tudo o que consegue, como Holly Golightly em *Bonequinha de luxo*. No filme de Hollywood, um diplomata brasileiro desfila tendo Golightly como sua amante, antes de abandoná-la. O escritor iniciante Paul Varjak (George Peppard) grita que Golightly precisa acordar e aceitar o verdadeiro amor *dele*. “Você se cosidera um espírito livre, selvagem, e está morrendo de medo de alguém prendê-la em uma gaiola. Garota, você já está em uma gaiola. Você mesma a construiu.”<sup>205</sup> Ela finalmente cresce, e eles se beijam debaixo de chuva. Ela, enfim, encontra um lar nos braços de Peppard.

Mas em “Like a Rolling Stone” parece que Dylan fez seu apelo a Miss Lonely, mas ela ainda assim o rejeitou, por isso ele se vinga satisfeito ao descrever o que espera por ela quando sua beleza e seu dinheiro se esgotarem. Ela acaba ficando falida e sem teto, empenhando o anel de diamante e fazendo negócios com “vagabundos misteriosos” com olhos vazios e “Napoleon in rags” [Napoleão em trapos].

Os negócios podiam ser compra de drogas ou do tipo que a figura real que inspirou Holly Golightly do livro de Truman Capote fazia. Capote disse que ela “não era exatamente uma garota de programa. Não tinha emprego, mas acompanhava homens abastados aos melhores restaurantes e clubes noturnos com o entendimento de que o acompanhante devia lhe dar algum presente, talvez uma joia ou um cheque... Se ela sentisse vontade, podia levá-lo para passar a noite em casa”<sup>206</sup> Se a Miss Lonely de Dylan tem alguma reserva sobre fazer tais negócios, ela logo percebe que nem sequer

tem uma reputação a perder, porque decaiu tanto que foi esquecida.

Desde o lançamento da música, várias pessoas especularam que tinha sido inspirada em Sedgwick, que compartilhava muito do estilo e do glamour longilíneo de Hepburn/Golightly. Sedgwick tinha frequentado boas escolas, assim como a personagem, gastara sua herança (em limusines) e morreria em decorrência do vício em drogas. Filmes como *Factory Girl* e *I'm Not There* sugerem que Dylan teve um caso com ela. Este último filme retrata Sedgwick romanticamente arrasada quando o cantor a ignora após terem ficado juntos. Ela encontra conforto nos braços do assistente e amigo dele, o personagem Bobby Neuwirth, uma “traição” que deixa Dylan aborrecido. Se isso é ou não verdade, na vida real ela se tornou namorada de Neuwirth em algum momento daquele ano, até ele não conseguir mais lidar com seu vício em barbitúricos e, em 1967, terminar com ela. Greil Marcus, especialista em Dylan, disse: “Assisti a uma palestra de Thomas Crow, perito em história da arte, que tinha como tema ‘Like a Rolling Stone’ ser sobre Edie Sedgwick dentro do círculo de Andy Warhol, como algo que Dylan via de fora, sem estar envolvido pessoalmente com nenhum dos dois, e sim uma coisa que ele viu e da qual sentiu medo. Então percebeu que o desastre estava se aproximando, escreveu uma canção como aviso, e o resultado foi irresistível.”<sup>207</sup>

Outros defenderam que a musa de Dylan para a música pode ter sido Marianne Faithfull. Ela era a rainha do folk-pop britânico quando o cantor foi à Inglaterra durante sua turnê de maio. O *Daily Mail* tinha publicado uma história sobre ela com o título: “Miss Lonely chora na música pop”, quando a artista gravou “As Tears Go By”, de Jagger e Richards.<sup>208</sup> Em suas memórias, Faithfull relembra as tentativas de Dylan de seduzi-la em sua suíte de hotel em meio a períodos em que a ignorava e ficava batendo furiosamente em sua máquina de escrever. “A máquina de se desligar e seduzir”, como ela apelidou. Faithfull soube que ele estava trabalhando em um poema épico sobre ela (as memórias não especificam se Dylan ou sua entourage havia lhe contado), mas quando ele deu em cima, ela o dispensou porque estava grávida e ia se casar na semana seguinte. Dylan surtou, rasgou os papéis que estava escrevendo e a mandou embora.<sup>209</sup> Infelizmente, Faithfull também ficou vários anos fora dos trilhos devido ao vício em heroína, chegando a virar uma sem-teto antes de recompor a vida para seu retorno no fim dos anos 1970.

Outros especulam que Dylan estava escrevendo sobre si mesmo e seu afastamento do mundo da música folk. Ele estava morrendo de tédio, mas temia que, se deixasse a segurança de seu gênero pelo pop e fracassasse, podia acabar na miséria. O próprio havia dito à *Playboy*: “Na primavera

passada, achei que ia parar de cantar. Eu me sentia exausto, e o jeito com que as coisas estavam caminhando, era uma situação bastante arrastada... é muito cansativo as pessoas lhe dizerem como gostam de você, quando você não gosta de si mesmo... Mas 'Like a Rolling Stone' mudou isso tudo. Quer dizer, era algo de que eu mesmo podia gostar.”<sup>210</sup>

Independentemente de quem inspirou a música, Dylan escreveu “essa longa peça de merda, de vinte páginas, e dela eu tirei 'Like a Rolling Stone' e a transformei em um single. E nunca tinha escrito algo assim, e de repente me dei conta de que era o que devia fazer (...). Depois disso, não estava interessado em escrever um romance nem uma peça”<sup>211</sup>

Em 2004, ele contou a Robert Hilburn, jornalista especializado em música: “É como se um fantasma estivesse escrevendo uma canção assim. Ele lhe dá a música e depois vai embora, desaparece. Você não sabe o que significa. Só que o fantasma me escolheu para compor a música.”<sup>212</sup>

O documentário da turnê de primavera de Dylan, *Don't Look Back*, registra o próprio cantando “Lost Highway” com Joan Baez em seu quarto de hotel. Composta por Leon Payne e famosa na voz de Hank Williams, ícone do country em 1949, a canção começa com o sujeito chamando a si mesmo de “pedra rolante”, pagando o preço por uma vida pecadora. Em 1950, Muddy Waters, mestre do blues, lançou “Rollin' Stone”, que inspirou o nome da banda britânica.

Quando a música de Dylan foi anunciada pela primeira vez, mas antes de ser ouvida por alguém, muitos supuseram que fosse sobre a banda, pois, para gravar o álbum *Bringing It All Back Home*, o cantor tinha formado um grupo que soava muito parecido com os Stones.

Em 15 de junho, nove dias depois do lançamento de “Satisfaction”, Dylan entrou em estúdio e gravou “Like a Rolling Stone”. Ele levou de volta os mesmos pianista, baixista, baterista, além de Bruce “Mr. Tambourine Man” Langhorne de seu álbum anterior e o jovem guitarrista prodígio do blues Michael Bloomfield.

Uma parte-chave do seu som na verdade o encontrou de maneira inesperada. Al Kooper (“This Diamond Ring”), compositor e músico do Brill Building, era amigo do produtor Tom Wilson, que foi quem permitiu que Kooper assistisse à sessão de Dylan. Mas Kooper acabou indo parar no banco vazio do órgão.

“Cara, o que  *você*  está fazendo aí fora?”, perguntou Wilson. Ele sabia que Kooper nem tocava o instrumento. Mas Wilson se distraiu e não ficou por aí para mandá-lo sair, por isso Kooper permaneceu no local.

Bobby Gregg bateu na caixa, a banda entrou e, por um breve instante, Kooper escutou os acordes dos outros músicos antes de começar a tocar



também.

Depois, todo mundo se reuniu para ouvir o resultado. Quando a música chegou à segunda estrofe, Dylan disse para Wilson aumentar o órgão.

“Ei, cara, esse sujeito não é tecladista”, disse Wilson.

“Ei, não me venha dizer quem é tecladista ou não. Só aumente o órgão.”<sup>213</sup>

Dylan então quase acabou com a música quando se recusou a encurtar a faixa de mais de seis minutos para o single. O departamento de marketing e vendas considerou cancelado o lançamento.

Mas Shaun Considine, coordenador de novos lançamentos da Columbia, conseguiu uma matriz de acetato da música e pediu que o dj do Arthur, clube über-hip de Nova York, o tocasse. A enorme resposta do público levou dois dos mais importantes djs da cidade a telefonar para a gravadora pedindo o novo single de Dylan.<sup>214</sup> A música foi lançada em 20 de julho e saltou para o nº 2, quebrando a barreira do limite de duração dos singles pop.

Bruce Springsteen lembrou: “Wu estava no carro com minha mãe quando ouvi Bob Dylan pela primeira vez. Nós escutávamos, acho, talvez a WMCA, então começou a tocar aquela caixa que dá a impressão de ter alguém arrombando as portas de sua mente (...). Dylan foi... ele foi revolucionário, cara. Do mesmo jeito que Elvis libertou nosso corpo, Bob libertou nossa mente.”<sup>215</sup>

A música não só superou a barreira da duração, como também fez a inocência obstinada do Top 40 ser atingida para sempre por letras mais estranhas e sugestivas do que jamais tinham sido ouvidas em rádios pop. Mas, apesar de as palavras serem sombrias, havia alegria na voz desgastada de Dylan, a alegria de ser todos os seus heróis ao mesmo tempo – Hank Williams, Muddy Waters, os Animals, os Beatles, os Rolling Stones –, a alegria de destruir os nichos redutores da indústria, além do folk, do rock, do country e do blues, e alcançar um espaço onde dava para ser todos ao mesmo tempo. A mensagem subliminar era a de que as regras aceitas não eram necessárias, era possível ter total controle artístico e chegar ao Top 5. Seus únicos limites eram os de sua imaginação. Essa grande abertura de possibilidades se dirigia a todos, de colegas músicos a jovens que iam morar sozinhos pela primeira vez. Outros a pegaram como tema ao começarem a “cair fora” da sociedade de inúmeras maneiras. Algumas mulheres escutaram seus sentimentos confusos ao considerarem alternativas a serem donas de casa (faculdade, divórcio, carreira), desistir da proteção dos pais ou do marido para levar a própria vida. Era o som de um país velho (tradicional, estável e depressivo) abrindo espaço para algo assustador e livre.

O prestigiado cantor folk Pete Seeger e o manager de Dylan, Albert Grossman, estão entre os fundadores do Newport Folk Festival em 1959, e foram dois dos maiores responsáveis pelo revival do folk no início dos anos 1960. O cover do Kingston Trio da canção antiguerra de Seeger, “Where Have All the Flowers Gone”, chegou ao Top 20 em 1962, mesmo ano em que o grupo folk que Grossman formara, Peter, Paul and Mary, alcançou o Top 10 com “If I Had a Hammer”. Em 1963, Dylan se juntou a Peter, Paul and Mary e a Joan Baez no palco em Newport para cantar seu próprio hino pró-direitos civis, “Blowin’ in the Wind”, e se tornou o queridinho da cena.

No ano de 1964, em Newport, Ronnie Gilbert, dos Weavers (antigo grupo de Seeger) apresentou Dylan da seguinte forma: “E aqui está ele... recebam-no, vocês o conhecem, ele lhes pertence.” Em suas memórias, Dylan escreveu que pensou consigo mesmo: “Que coisa doida de se dizer! Que se dane isso. Pelo que eu sabia, eu não pertencia a ninguém, nem naquela época nem agora.”<sup>216</sup>

Na noite de 25 de julho, Peter Yarrow, do Peter, Paul and Mary, anunciou: “Senhoras e senhores, quem vai se apresentar agora tem um limite restrito de tempo. Ele se chama Bob Dylan.”<sup>217</sup>

O artista subiu ao palco, e sua banda começou com “Maggie’s Farm”, sua despedida codificada à composição de canções de protesto. Assim como o protagonista da música, Dylan tinha na cabeça muitas ideias para experimentar, e não ia continuar cantando como eles queriam que fizesse. Ironicamente, a música era inspirada na velha canção folk “Down on Penny’s Farm”, que Pete Seeger tinha interpretado. Mas enquanto Dylan tocava sua versão modernizada com Seeger na coxa, o som estava tão alto que Seeger não conseguiu entender a letra. Seu pai estava lá com um aparelho auditivo, e a distorção barulhenta dos alto-falantes o incomodou. Seeger tentou fazer com que o técnico de som baixasse o volume da banda, mas o cara se recusou, dizendo que era como Dylan queria.<sup>218</sup> Seeger xingou: “Droga, se eu tivesse um machado, cortaria o cabo agora mesmo!”<sup>219</sup>

Mike Bloomfield arrasou na guitarra, mas nas imagens filmadas é possível ouvir vaias em meio aos aplausos. Dylan disse mais tarde: “Bem, fiz essa coisa muito doida. Eu não sabia o que ia acontecer, mas eles com certeza vaiaram, posso lhe garantir. Dava para ouvir em toda parte.”<sup>220</sup>

A extensão – e as razões – das vaias há muito tempo é motivo de debate. Provavelmente, a maioria fez isso porque Dylan não estava mais escrevendo canções em defesa dos direitos civis, e sim tentando se tornar um pop star. “Like a Rolling Stone” usa os mesmos acordes de “La Bamba”, “Twist and Shout” e “Louie, Louie”. No clube Ondine, de Nova York, go-go

girls dançavam frug ao seu ritmo. Vários cantores folk mais velhos, como Seeger e Burl Ives, que tinham sido idealistas do comunismo, acabaram incluídos na lista negra, perdendo uma década de suas carreiras por causa de suas convicções.

Al Kooper achou que a plateia estava vaiando também porque o baterista mudara a batida no meio da canção, o que confundiu todos os músicos.<sup>221</sup> Outros dizem que estavam vaiando a péssima qualidade do som, pois o festival não se preparara para receber bandas de rock. Kooper também acha que era pelo fato de Dylan ser a atração principal e ter tocado apenas “Maggie’s Farm”, “Like a Rolling Stone” e “It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” antes de sair correndo. Depois da insistência de Yarrow no palco, ele finalmente voltou para tocar canções acústicas, mas só duas: “Mr. Tambourine Man” e “It’s All Over Now, Baby Blue”.

Durante o ano seguinte, Dylan derrotou com bravura as vaias do público, buscando energia naquela parte interna dele que extravasava nos tempos dos shows de talentos do ensino médio quando berrou “Rock and Roll Is Here to Stay” – um “grito africano”, como chamou um professor –, levando o diretor a desligar o microfone. Nem nesse momento o então adolescente Dylan parou de martelar o piano e quebrou o pedal.<sup>222</sup>

Mas enquanto Dylan supostamente não se importava com seu diretor, ele uma vez se recusou a participar do popular programa de TV *Hootenanny* porque não deixavam Pete Seeger, que estava na lista negra, tocar. Em uma entrevista com Martin Scorsese décadas mais tarde, Dylan lembrou que ouvir “alguém que respeito tremendamente e que tem uma música que adoro dizer que vai cortar os cabos foi como, meu Deus, foi como tomar uma punhalada”. Dylan levou a mão ao coração. “Só o fato de pensar nisso me fazia sair e me embriagar.”<sup>223</sup>

Depois da adoração que recebera durante sua turnê de primavera, foi a primeira vez em muito tempo que ele encarou uma reação negativa. Na festa depois do show, ao passo que outros comemoravam, ele ficou pensativo. Quando a folkie Maria Muldaur o chamou para dançar, Dylan respondeu de modo aforístico: “Eu dançaria com você, Maria, mas minhas mãos estão em chamas.”<sup>224</sup>

“Fiquei meio atônito”, contou ele posteriormente à *Playboy*. “Havia bastante gente ali muito satisfeita por eu ter sido vaiado. Eu os vi depois. Mas, de algum modo, fico ressentido por todos os que vaiaram terem dito que fizeram isso por serem fãs.”<sup>225</sup>

Quatro dias mais tarde, ele entrou em estúdio e atacou sua velha área de atuação no folk com “Positively 4th Street”, uma referência à rua em Greenwich Village onde ficavam o Gerde’s Folk City e outros clubes em que

Dylan costumava tocar. Nessa faixa, ele despreza os folkies por serem sujeitos invejosos. A canção se tornou um dos exemplos mais específicos de lavagem de roupa suja a chegar ao Top 10. Como na música da Motown, Dylan sabia reutilizar os elementos de seu sucesso anterior, por esse motivo o órgão foi colocado na frente e no centro, gargalhando “ho ho ho” para os rostos sorridentes daqueles que acham que podem apunhalá-lo pelas costas. Os lindos arpejos distorcidos de guitarra dão um groove exaurido e suave à música, em grande contraste com suas palavras de escárnio.

Por algum motivo, Dylan parou de trabalhar com Tom Wilson, que tinha feito seus três últimos álbuns e ajudado a guiá-lo na direção do rock. Anos mais tarde, Wilson disse em uma entrevista que recebera uma oferta mais alta para ir para outra gravadora, em resposta ao que Dylan deu de ombros, dizendo: “Talvez devêssemos tentar Phil Spector.”<sup>226</sup> Em vez disso, o compositor foi trabalhar com o produtor Bob Johnston, que até então tinha produzido Patti Page e composto um clássico Presley subvalorizado chamado “It Hurts Me”, com Charlie Daniels. Johnston também trabalharia com Simon and Garfunkel e Johnny Cash.

De 29 de julho a 4 de agosto, Dylan gravou *Highway 61 Revisited*, nome da estrada que seguia desde sua cidade natal em Minnesota até os estados do Sul onde o blues, o R&B e o rock surgiram. Como Dave Marsh comentou sobre o seu trabalho nessa época: “Isso era rock and roll o mais radical possível, instrumentistas e cantor, todos olhavam dentro de um abismo mais profundo do que qualquer pessoa antes sequer imaginara existir.”<sup>227</sup>

“Bob Dylan’s 115th Dream”, a comédia alucinada de *Bringing It All Back Home*, voltava em músicas como “Tombstone Blues” e a faixa-título, mas a banda liderada por Bloomfield era mais brutal, e as piadas passaram a ficar sombrias. Dylan sintetizou todos os seus veios anteriores – suas canções humorísticas e imagéticas como “Hard Rain” e suas canções de protesto – em uma fantasmagoria aviltada pelo apedrejamento que ele recebera menos de uma semana antes em Newport. Ele havia encontrado sua fórmula: jogar personagens da história, da literatura, do cinema e da Bíblia em um liquidificador com ladrões, coveiros, freiras e malabaristas; descrever uma sociedade condenada em aforismos cinematográficos; depois dar a isso um longo título terminado em advérbio.

“Tombstone Blues” sugere o Vietnã, com autoridades de uma cidade tentando provocar o medo de uma invasão iminente, e presidentes supermachos mandando escravos para a selva torturar e queimar acampamentos com lança-chamas. Da mesma maneira faz “Highway 61 Revisited”, na qual Deus alerta um irreverente Abraão que deveria matar um filho para Ele.

Ninguém podia dizer ao certo sobre que diabo era “Ballad of a Thin

Man”. A música é uma mistura aterrorizante do *Almoço nu*, de William Burroughs, com o piano de “I Believe to My Soul”, de Ray Charles . Como em “Like a Rolling Stone”, há vários candidatos para a identidade do “Mr. Jones” da música. Jornalistas costumavam despertar a ira de Dylan com suas perguntas vazias ou repetitivas, e o documentário *Don't Look Back* o mostra esculhambando um deles diante das câmeras. Um tempo depois, o jornalista Jeffrey Jones afirmou ter sido importunado por Dylan no restaurante de um hotel durante o Newport Folk Festival. “Sr. Jones! Anotando tudo, Sr. Jones?”<sup>228</sup>

Alguns achavam que Dylan continuava fixado nos Rolling Stones . Ele circulava com Brian Jones, que já estava acabado pelas drogas, e Dylan era conhecido por cumprimentá-lo com: “Olá, Brian, como vai sua paranoia?” Além disso, “saber o que os Jones faziam”<sup>229</sup> era o grande passatempo dos Estados Unidos.

Tudo o que se pode afirmar é que, ao som do órgão sombrio de Al Kooper, um homem entra sozinho em uma sala com um lápis na mão e precisa ficar de olho nos bolsos, pois está cercado de desconhecidos em um turbilhão de imagens fálicas. Geeks, engolidores de espada, anões de um olho só, lenhadores e homens nus ajoelhados batendo seus sapatos de salto alto pegam emprestado a garganta do Sr. Jones, o transformam em vaca e lhe dão ossos. Era como se ele tivesse tomado LSD e sido conduzido para uma orgia gay na Factory de Andy Warhol (onde Dylan compareceu algumas vezes ao longo do ano).

Steve Kaplan (nascido em 1944), artista de Nova York, recordou a primeira vez que ouviu a canção: “Eu estava morando na casa da minha mãe, no Queens. E me lembro de ir para a cama uma noite ouvindo rádio AM, e escutei essa música às duas horas da manhã... Era Bob Dylan, e eu estava prestando atenção na letra. E me recorde de pensar comigo mesmo: ‘*Que porra é essa? Do que essa cara está falando?*’ Foi absolutamente hipnótico, como se eu tivesse sido transportado para outra frequência, levado direto para dentro do rádio. Eu estava ouvindo com minhas orelhas do tamanho de couves-flores. O que escutei da música foi pouco para mim. Mas então acabou, e fui para a escola no dia seguinte.”<sup>230</sup>

Huey Newton, que formaria os Panteras Negras no ano seguinte, ouviu o álbum durante um ritual. Ele disse a seus colegas que a canção era uma metáfora para como o homem branco estava ferrando os negros.

A faixa final do álbum, “Desolation Row”, de onze minutos, sugere as razões para Dylan já ter sentido tamanha ligação com o movimento pelos direitos civis. Os versos de abertura se referem ao cartão-postal de um enforcamento que o pai do cantor de fato testemunhou. Quando seu pai tinha

8 anos, em 15 de junho de 1920, três homens de um circo itinerante foram acusados de estuprar uma mulher branca e linchados a duas quadras de sua casa. Venderam postais com fotos de seus cadáveres (os avós de Dylan tinham fugido dos pogroms de 1905 na Ucrânia, nos quais os judeus foram estuprados e assassinados, por isso, ser linchado não era uma possibilidade tão remota para o seu pai). Alguns versos depois, Dylan canta sobre esquadrões antimotim inquietos que precisam de um local para ir. A faixa foi gravada no dia 4 de agosto, uma semana antes dos conflitos raciais de Watts

Al Kooper disse que a principal inspiração para “Desolation Row”, entretanto, foi a Oitava Avenida de Manhattan, “uma área infestada de puteiros, bares de prostituição e grandes sex shops”<sup>231</sup> A canção chega ao clímax no *Titanic*, momento em que as pessoas gritam: “Which side are you on?”, que também é título de uma canção sobre uma greve de mineiros de carvão. Dylan acreditava que, durante sua apresentação em Newport, alguém tinha gritado para ele: “Você está com a gente? Está com a gente?”<sup>232</sup> Nesse ponto, ele parece estar sugerindo que a cena acústica antiquada estava afundando, assim como o *Titanic*, caindo na irrelevância (“Positively 4th Street” também tem um trecho sobre estar do lado vencedor).

Ironicamente, a canção era acústica. Dylan tentou uma versão plugada de “Desolation Row”, mas não gostou. Por sorte, Charlie McCoy, o amigo de Nashville de Bob Johnston, estava na cidade. McCoy tinha tocado com todo mundo, de Presley e Johnny Cash a Quincy Jones e Perry Como. A guitarra fluida de McCoy no estilo de Grady Martin cativou Dylan de tal modo que o levou a gravar em Nashville pelos cinco anos seguintes. O produtor Johnston mixou os takes seis e sete juntos para captar o fantástico solo de gaita de Dylan no fim (o talento do artista como músico foi subestimado com frequência, mas sua primeira participação em um disco foi como gaitista de estúdio para Harry Belafonte em “Midnight Special”, quatro anos antes). Jagger disse que ouviu “Desolation Row” ser chamada de a versão de Dylan de “The Waste Land”, o que é apropriado, pois T. S. Eliot é um dos “astros” citados na música.<sup>233</sup>

Mark Polizzotti, especialista em Dylan, tem uma teoria de que o título veio da mistura de *Caravana de destinos*, de John Steinbeck, com *Anjos da desolação*, de Jack Kerouac, publicado em junho.<sup>234</sup> *Anjos* rememora os dias gloriosos da geração beat da década anterior. Em uma resenha do livro que saiu no *New York Herald Tribune*, o escritor Nelson Algren criticou Kerouac pela mesma razão que os folkies de Newport castigaram Dylan: por ser apolítico. Algren, autor de *Um passeio pelo lado selvagem*, era só um

pouco mais velho que os Beats e, como vários folkies, tinha entrado para a lista negra do FBI. Algren alegava que, apesar de tanto os beatniks quanto os hedonistas sexuais estilo Hugh Hefner orgulhosamente se considerarem “não conformistas”, eles existiam apenas porque “um país que desfruta de tal plenitude de prazeres físicos (...) podia apoiar o infantilismo como comércio (...). Seu anticonformismo não tinha nenhuma importância: investigador algum do Congresso estará mais propenso a perguntar a alguém se conhecia Allen Ginsberg do que se conhecia Hugh Hefner” <sup>235</sup>

A reação negativa da comunidade folk se juntou à exaustão de Dylan devido ao seu calendário profissional severo – *Revisited* foi gravado em apenas cinco dias –, ao turbilhão da fama e às drogas, que o mantinham acordado por vários dias seguidos. Em “Just Like Tom Thumb’s Blues”, o esgotamento do piano de Paul Griffin antecipa em cinco anos o som pesado da década de 1970. “From a Buick Six” é um vislumbre premonitório do acidente de motocicleta que afastaria Dylan da estrada um ano depois. Até na animada “It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” ele reflete que pode morrer no alto da colina. O niilismo desolador de *Highway 61 Revisited* está muito distante do massacre alegre de *Bringing It All Back Home*, gravado apenas seis meses antes.

---

<sup>205</sup> *Bonequinha de luxo (Breakfast at Tiffany’s)*, dirigido por Blake Edwards (Paramount, 1961).

<sup>206</sup> Eric Norden, “Truman Capote Playboy Interview”, *Playboy*, março de 1968.

<sup>207</sup> Boylan, J. Gabriel, “The Q&A: Greil Marcus, Critic, Scholar”, *More Intelligent Life*, 20 de abril de 2010, [www.moreintelligentlife.com/blog/j-gabriel-boylan/qa-greilmarcus-critic-scholar](http://www.moreintelligentlife.com/blog/j-gabriel-boylan/qa-greilmarcus-critic-scholar).

<sup>208</sup> Wyman, *Rolling with the Stones*, 147.

<sup>209</sup> Faithfull, *Faithfull*, 45.

<sup>210</sup> Nat Hentoff, “Bob Dylan Playboy Interview”, *Playboy*, 1966.

<sup>211</sup> Marcus, *Like a Rolling Stone*, 70.

<sup>212</sup> Polizzotti, *Bob Dylan’s Highway 61 Revisited*, 32-33.

<sup>213</sup> Kooper, *Backstage Passes and Backstabbing Bastards*.

<sup>214</sup> Shaun Considine, “The Hit We Almost Missed”, *The New York Times*, 3 de

dezembro de 2004.

215“Bruce Springsteen on Dylan”, Rock & Roll Hall of Fame, <http://rockhall.com/inductees/bob-dylan/transcript/bruce-springsteen-on-dylan/>.

216Dylan, *Chronicles*, 115.

217*No Direction Home: Bob Dylan*, dirigido por by Martin Scorsese (PBS, 2005), DVD.

218Ibid.

219David Kupfer, “Longtime Passing: An Interview with Pete Seeger”, *Whole Earth*, primavera de 2001.

220Gleason, *The Rolling Stone Interviews*, 18.

221Kooper, *Backstage Passes and Backstabbing Bastards*.

222Shelton, *No Direction Home*, 40.

223*No Direction Home: Bob Dylan*.

224Hajdu, *Positively 4th Street*, 262.

225Hentoff, “Bob Dylan Playboy Interview”, 1966.

226Michael Watts, “The Man Who Put Electricity into Dylan”, *Melody Maker*, 31 de janeiro de 1976.

227Marsh, com Swenson, *The Rolling Stone Record Guide*, 114.

228Jeffrey Jones, “The Ballad of Mister Jones... by Mister Jones”, *Rolling Stone*, 18 de dezembro de 1975.

229 É uma expressão idiomática norte-americana que se refere à comparação usual que eles fazem entre si sócioeconomicamente.

230Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, 39.

231Kooper, *Backstage Passes and Backstabbing Bastards*.

232*No Direction Home: Bob Dylan*.

233Mick Jagger, “The 100 Greatest Dylan Songs”, *Rolling Stone*, 16 de maio de



2013.

[234](#)Polizzotti, *Bob Dylan's Highway 61 Revisited*, 133.

[235](#)Nelson Algren, "His Ice-Cream Cone Runneth Over", *New York Herald Tribune*, 16 de maio de 1965.

## 12. Alô, Vietnã

O presidente Johnson dobra o número de convocados para 35 mil homens por mês em 28 de julho, dois dias antes de sancionar o Medicare e o Medicaid.

O presidente Lyndon Johnson dirigia o carro ao lado de seu assistente especial, Joseph A. Califano Jr., por sua fazenda no Texas quando, como recordou Califano : “Chegamos a uma encosta íngreme à beira do lago, e o carro começou a seguir depressa na direção da água. O presidente gritou: ‘Os freios não funcionam! Não estão parando! Nós vamos cair! Vamos afundar!’”<sup>236</sup>

Por sorte, o presidente estava apenas brincando com seu assessor: ele estava dirigindo um carro anfíbio, veículo que pode se locomover tanto em terra quanto em um lago.

Os meses após a fácil vitória na eleição presidencial de 1964 foram alguns dos mais animados de sua vida. Parecia que todos os seus sonhos estavam ao seu alcance. Ao acender as luzes da árvore de Natal da Casa Branca, Johnson proclamou: “Essa é a época de maior esperança em todos os anos desde que Cristo nasceu em Belém.” Em 4 de janeiro, no primeiro discurso do Estado da União exibido em horário nobre, o presidente anunciou seus planos para a Grande Sociedade, programas do governo que juntos proporcionariam “fartura e liberdade para todos”. Sua posse no dia 20 de janeiro atraiu a maior multidão na história de Washington, sendo superada apenas pela de Barack Obama, em 2009.

No fim dos anos 1920, o jovem Lyndon Johnson deu aulas a crianças pobres de ascendência mexicana no Texas e, ao ver a pobreza tão de perto, tomou a decisão de erradicá-la. “Se cada pessoa que nasce pudesse obter toda a educação que seu quociente de inteligência permite, só Deus sabe qual seria nosso Produto Nacional Bruto e a força que acrescentaríamos à nossa nação, militar, diplomática e economicamente, seria grande demais para ao menos ser imaginada.”<sup>237</sup>

O presidente Franklin Roosevelt nomeou Johnson chefe da Administração Nacional da Juventude no Texas, onde ajudava crianças pobres. Depois, em 1953, aos 46 anos, Johnson tornou-se o líder da maioria no Senado mais jovem da história. Assim, quando se tornou presidente depois do assassinato de Kennedy, ele sabia trabalhar o sistema político. Formatou muitos de seus programas sociais como se preenchessem as ambições de Kennedy, e agiu rápido, sabendo que a lua de mel de sua vitória sobre o republicano Barry Goldwater não duraria muito tempo. Ele nunca lia livros nem ia ao cinema.

Seu único interesse era aprender sobre a vida dos colegas políticos para que pudesse bajulá-los, seduzi-los ou ameaçá-los melhor com o famoso “tratamento Johnson” [238](#)

O índice da bolsa Dow Jones tinha subido 44% nos dois anos anteriores, e todos acreditavam que o futuro parecia animador para a expansão econômica contínua. Futuros rivais econômicos, como a Alemanha e o Japão, ainda não haviam desafiado o domínio dos fabricantes de automóveis de Detroit. O desemprego era de 4,1%, o Produto Interno Bruto havia crescido mais de 5% no ano anterior, e o Congresso contava com uma maioria democrata.

Assim, Johnson apresentou várias medidas sociais que representariam o auge do liberalismo sob intervenção do governo, apesar de o deputado republicano George H. W. Bush e a Associação Médica Americana denunciarem os novos programas, o Medicare e o Medicaid, por exemplo, como “medicina socializada”. Seus colegas de Congresso Gerald Ford, Bob Dole, Strom Thurmond e Donald Rumsfeld também eram contrários aos programas [239](#)

O Medicare A cobrava uma contribuição maior de patrões e empregados para o seguro social e, além disso, acrescentava verbas em um fundo para idosos usarem na cobertura de despesas hospitalares e em casas de repouso. O Medicare B dava aos idosos a opção de retirar parte do dinheiro de sua aposentadoria para associar com os fundos do governo e pagar médicos, enfermeiros e exames. O Medicaid era uma combinação de verbas estaduais e federais que pagavam pelas necessidades médicas de famílias com filhos, pessoas de baixa renda vivendo de seguro-desemprego, deficientes e idosos.

Johnson promulgou as leis no dia 30 de julho. Outras leis da Grande Sociedade criaram o programa Head Start, as rádios e televisões públicas, o vale-alimentação, o Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano e o Fundo Nacional das Artes. A reforma da imigração abordava a antiga discriminação contra europeus do Sul e do Leste e asiáticos (a imigração asiática, em especial, tinha sido severamente restrita). Johnson também aumentou os benefícios do seguro social e os cuidados médicos com a maternidade, facilitou a burocracia para a declaração de invalidez, acrescentou cobertura para reabilitação e baixou a idade a partir da qual viúvas poderiam começar a receber pensão. E a Lei de Educação Primária e Secundária distribuiu fundos federais para escolas. [240](#)

Ao mesmo tempo, a administração corria em direção à Lua. Em 18 de março, o soviético Aleksei Leonov tornou-se o primeiro homem a vagar pelo espaço, e os Estados Unidos responderam com uma ebulição de

atividade. De março a julho, *Ranger 9*, a sonda lunar não tripulada, enviou para a Terra imagens ao vivo via satélite que foram exibidas na TV. Os Estados Unidos colocaram a primeira equipe, formada por duas pessoas, e o primeiro reator nuclear na órbita da Terra. Em 3 de junho, Edward Higgins White se tornou o primeiro norte-americano a andar no espaço. A *Mariner 4* enviou as primeiras fotos de Marte ao passar voando pelo planeta. Em 15 de dezembro, as cápsulas norte-americanas *Gemini 6* e *7* realizaram o primeiro encontro em órbita.

Mas, do outro lado do Pacífico, uma nação alguns milhares de quilômetros quadrados maior que o estado do Novo México estava destinada a acabar com a sensação de onipotência dos Estados Unidos.

Em 1858, a França conquistou o Vietnã, um lugar com borracha, arroz e estanho, que se tornaram algumas das commodities mais valorizadas do império francês. Mas os fazendeiros vietnamitas não recebiam lucro algum de suas exportações, e os franceses cobravam impostos excessivos dos camponeses. Manifestantes eram espancados ou mortos. Ho Chi Minh (1890-1969) pediu ajuda ao presidente norte-americano Woodrow Wilson. Mas o governo dos Estados Unidos o ignorou, por isso ele se voltou para a União Soviética, e adotou a revolução comunista para acabar com o regime colonial em sua terra.<sup>[241](#)</sup>

A coalisão de Ho Chi Minh, chamada de Viet Minh, entrou em guerra contra a França em 1946. Os Estados Unidos apoiaram os franceses, temendo que, se o Vietnã se tornasse comunista, as outras nações da região também podiam entrar para o bloco soviético-chinês, uma crença conhecida como efeito dominó.

A França perdeu a guerra em 1954, e a Conferência de Genebra dividiu provisoriamente o país em Vietnã do Norte e do Sul, observando que eles voltariam a se unir em 1956 e realizar eleições livres. O Viet Minh governava o Norte. De 1953 a 1956, basearam seu modelo de reforma agrária no do líder chinês Mao Tsé-tung. O governo tomou a terra de uma pequena porcentagem de detentores e executou cerca de 50 mil a 175 mil “senhores de terra”, enquanto muitos outros ficaram passando fome.<sup>[242](#)</sup> Mais de um milhão fugiu do Vietnã do Norte para o Sul, outros dois milhões tentaram, mas foram proibidos pelo Viet Minh de sair.<sup>[243](#)</sup>

Os Estados Unidos agiram para transformar a República do Vietnã do Sul em um país permanente, apoiando Ngo Dinh Diem em um referendo fraudulento em 1955. Diem era católico, apesar de 90% de o Vietnã do Sul ser budista. Seu governo era corrupto, e reformistas eram presos ou mortos. O país, então, entrou em guerra civil. O Viet Minh organizou os rebeldes do

Sul na Frente Nacional de Libertação (FNL) para derrubar Diem e se reunificar com o Norte. A administração de Diem chamou a FNL de Viet Cong (vietnamitas comunistas). O Viet Minh contribuía com armas e treinamento.

Em 1962, o presidente Kennedy enviou assessores norte-americanos para treinar os exércitos de Diem, mas eles não sabiam a diferença entre civis neutros e os Viet Cong, por isso, de acordo com *The Pentagon Papers*, mais de quatro milhões de pessoas, ou 33% da população do Vietnã do Sul, “foram arrancadas à força de seus lares” e levadas para “vilarejos estratégicos”, enquanto seus “lares antigos e grande parte de seus pertences eram queimados atrás deles”.<sup>244</sup> Esses vilarejos estratégicos, que consistiam em aldeias cercadas onde guardas armados impediam a entrada e saída de qualquer pessoa, eram administrados como campos de trabalhos forçados.

O Vietnã do Sul era assolado por golpes, mas Johnson não seria o primeiro presidente norte-americano a perder uma guerra. Ao secretário de imprensa da Casa Branca, Bill Moyers, ele disse: “Não vou deixar o Vietnã seguir o caminho da China. Falei para eles voltarem lá e dizerem àqueles generais em Saigon que Lyndon Johnson pretende cumprir sua palavra, mas, por Deus, quero alguma coisa em troca do meu dinheiro. Quero que eles levantem a bunda, entrem naquelas florestas e arrebentem alguns comunistas. E depois quero que me deixem em paz, porque tenho coisas mais importantes para fazer bem aqui em casa.”<sup>245</sup>

Em 2 de março, Johnson ordenou a campanha de bombardeio chamada Rolling Thunder, e no dia 8 as primeiras tropas de combate, formadas por 3.500 fuzileiros, desembarcaram em China Beach para proteger a base aérea em Da Nang. Já havia 23 mil assessores militares norte-americanos treinando os sul-vietnamitas. A estratégia do general William Westmoreland era matar o máximo possível de tropas vietcongues e norte-vietnamitas até que o inimigo capitulasse.

A missão da operação Rolling Thunder era bombardear os norte-vietnamitas até que eles parassem de enviar homens, armas e suprimentos para os vietcongues no Vietnã do Sul. Isso significava destruir as fábricas e comprometer a capacidade deles de levar ajuda para o Sul. Mas os norte-vietnamitas dividiram essas fábricas em prédios menores e as esconderam em cavernas e aldeias. Algumas aldeias foram transferidas para túneis de até trinta metros de profundidade, eram completas, com cozinhas, postos médicos, poços e quartos para famílias.<sup>246</sup> Pequenos trens de suprimentos ou comboios de caminhões seguiam pela noite ao longo da Trilha Ho Chi Minh, que era coberta por folhagem da floresta e invisível aos

bombardeiros. Frequentemente, algumas mulheres ajudavam a organizar o tráfego. Quando não havia caminhões disponíveis, homens empurravam suprimentos em carrinhos de mão e seguiam com mais coisas penduradas nas costas. Quando explodiam as pontes, elas eram substituídas por barcas ou pranchas de bambus atados, ou feitas de barcos amarrados uns aos outros e camuflados, ou ainda pontes subaquáticas. Durante o primeiro ano da Rolling Thunder, 97 mil norte-vietnamitas se voluntariaram para reconstruir o caos provocado pela operação, e mais meio milhão de cidadãos colaborou em expediente parcial.<sup>247</sup>

A Força Aérea Norte-Americana tinha projetado seus caças supersônicos e treinado seus pilotos para lançar bombas nucleares na União Soviética, por isso eles não estavam preparados para o combate contra outras aeronaves quando os norte-vietnamitas os emboscaram com velhos caças soviéticos subsônicos a jato.<sup>248</sup> Os norte-americanos eram forçados com frequência a soltar as bombas antes do planejado (a necessidade de uma nova estratégia de batalha aérea acabou resultando no Topgun e em outros programas de treinamento de pilotos).<sup>249</sup> Enquanto isso, a União Soviética e a China abasteciam o Vietnã do Norte com armas antiaéreas, que provocaram 80% das perdas aéreas dos Estados Unidos.<sup>250</sup>

Em 28 de julho, Johnson aumentou o número do efetivo de 75 mil para 125 mil, o que quase dobrou os homens convocados por mês, de 17 mil para 35 mil. Em dois anos, os Estados Unidos teriam 500 mil homens no Vietnã do Sul, aproximadamente a população atual de Fresno, Califórnia. No fim, a guerra iria resultar na morte de 58.286 norte-americanos. As estimativas das mortes de vietnamitas entre 1965 e 1975 variam de 791 mil a 1.141.000.

Em 16 de março, uma ativista da paz de 82 anos chamada Alice Herz ateou fogo ao próprio corpo em Detroit para protestar contra o envolvimento norte-americano na guerra.

Oito dias depois, em 24 e 25 de março, perto dali, na Universidade de Michigan, os Estudantes por uma Sociedade Democrática (SDS) realizaram o primeiro “seminário” em grande escala sobre a Guerra do Vietnã, com palestras, filmes, debates e música sobre o conflito, o que atraiu 3.500 pessoas. Dois meses depois, do outro lado do país, em Berkeley, um seminário de 36 horas atraiu de dez a trinta mil pessoas entre os dias 21 e 23 de maio. O pediatra Dr. Benjamin Spock, o budista Alan Watts, o comediante Dick Gregory, o romancista Norman Mailer e o cantor folk Phil Ochs estavam entre os palestrantes e artistas que se apresentaram. Eles enforcaram uma imagem do presidente Johnson, e cartões de convocação foram queimados. “Queimem a si mesmos, não seus cartões”, retrucavam

os manifestantes pró-guerra [251](#)

Durante o seminário de Berkeley, os socialistas Paul Montauk e Jerry Rubin formaram o Comitê do Dia do Vietnã (VDC). Rubin era aluno da pós-graduação em Berkeley quando o Movimento pela Liberdade de Expressão fechou o campus no ano anterior para lutar pelo levantamento de fundos para a pauta dos direitos civis. Naquele ano, ele também se juntou a um grupo de 84 estudantes que visitou Cuba ilegalmente. Ele lembraria mais tarde: “Enquanto [o segundo em comando de Castro] Che [Guevara] falava por quatro horas, nós fantasiávamos em pegar rifles. Deixar a barba crescer. Ir para as montanhas como guerrilheiros. Em nos juntar a Che para instaurar revoluções pela América Latina. Nenhum de nós queria voltar para casa e para a mesma merda de política nos Estados Unidos.”[252](#) Mas ele tinha retornado, e estava anunciando que o propósito do VDC era criar eventos teatrais provocadores para transformar o Vietnã em uma questão na vida das pessoas.[253](#)

No início dos anos 1950, a chamada Geração Silenciosa, que antecedeu o baby boom, obedeceu amargamente à convocação para a Coreia. E, durante os primeiros dias da Guerra do Vietnã, a grande maioria dos norte-americanos mais jovens demonstrou apoio à intervenção militar. Assim, o rápido crescimento do movimento antiguerra chocou até os próprios organizadores. Em 17 de abril, de 15 a 25 mil pessoas fizeram uma manifestação em Washington contra a campanha aérea que já tinha lançado mil toneladas de bombas. Em 31 de agosto, Johnson tornou o ato de queimar os cartões de convocação um crime com pena de cinco anos de prisão e multa de mil dólares, apesar de o primeiro preso por queimar seu cartão, David Miller, ter sido condenado a 22 meses por seu ato de desobediência. Em 15 e 16 de outubro, houve protestos em quarenta cidades nos Estados Unidos e no exterior, incluindo Londres e Roma. Em 2 de novembro, um quaker de 31 anos chamado Norman Morrison ateou fogo ao corpo debaixo da janela do secretário de defesa, Robert McNamara, no Pentágono. Em 27 de novembro, 35 mil fizeram uma passeata até a Casa Branca, cantando: “Hey, hey, LBJ, how many kids did you kill today?” [Hey, hey, Lyndon B. Johnson, quantas crianças você matou hoje?] O número de membros do SDS quadruplicou até o fim do ano para 4.300. Em dezembro, estudantes do ensino médio de Des Moines usaram tarjas negras nos braços durante as aulas para protestar contra a guerra e acabaram sendo suspensos por isso. Este caso, Tinker vs. Des Moines Independent Community School District, chegou à Suprema Corte (os estudantes venceram em 1968).

A Guerra do Vietnã ocorreu em uma época em que um número sem precedentes de jovens podia se dar ao luxo de ir para a faculdade e sentia

que estava suficientemente informado para questionar as decisões do governo. E, assim como o movimento pelos direitos civis, o de antiguerra se beneficiou de uma nova era na cobertura televisiva.

Em 5 de agosto, o telejornal *CBS Evening News with Walter Cronkite* exibiu uma reportagem do jornalista Morley Safer na qual se mostrava uma operação de soldados norte-americanos de busca e destruição no vilarejo de Cam Ne, que acreditavam se tratar de uma fortaleza vietcongue. Enquanto as câmeras filmavam, soldados arrastavam mulheres e crianças de suas cabanas ancestrais e depois ateavam fogo às estruturas com isqueiros Zippo ou lança-chamas. Camponeses idosos imploravam para pouparem suas casas, mas de 120 a 150 foram destruídas enquanto mulheres e crianças se encolhiam juntas, chorando. A reportagem mostrava que a destruição do vilarejo resultou na captura de quatro homens. Safer não mencionou que houvera fuzileiros mortos na aldeia no mês anterior, nem que pelo menos uma das cabanas tinha ligação com os túneis vietcongues.<sup>254</sup> Johnson, furioso, ligou para o presidente da CBS, Frank Stanton, no meio da noite. “Frank, você está querendo me sacanear? Frank, aqui é seu presidente, e ontem seus garotos cagaram na bandeira norte-americana.”<sup>255</sup> Johnson ordenou uma verificação de segurança para ver se Safer era comunista, o que foi provado que não, mas ele era canadense.

Uma semana depois, durante uma manifestação em Birmingham, no Alabama, no dia 12 de agosto, Martin Luther King Jr. deu sua primeira declaração sobre o Vietnã. Ele chamou o conflito de complexo e ambíguo, desaconselhando que olhassem para trás a fim de atribuir culpas. Disse que a guerra em si era o verdadeiro inimigo, e os dois lados estavam presos em seu vórtice. Para encerrar o tormento dos vietnamitas, ele exortava os Estados Unidos a encerrarem seus bombardeios no Norte, e Ho Chi Minh a parar de exigir a retirada das forças norte-americanas do Sul. Ele defendeu que o primeiro passo na direção da paz seria a reconstrução das aldeias destruídas. Mas suas palavras não foram ouvidas.

---

<sup>236</sup>Rebecca Onion, “When LBJ Drove on Water”, *The Vault* (blog), [Slate.com](http://www.slate.com/blogs/the_vault/2013/03/06/photo_lyndon_johnson_drives_in), s.d., [http://www.slate.com/blogs/the\\_vault/2013/03/06/photo\\_lyndon\\_johnson\\_drives\\_in](http://www.slate.com/blogs/the_vault/2013/03/06/photo_lyndon_johnson_drives_in)

<sup>237</sup>Patterson, *Eve of Destruction*.

<sup>238</sup>Ibid.

<sup>239</sup>Ibid.



240Ibid.

241“Ho Chi Minh: Vietnam’s Enigma”, *Biography*, produzido por Gary Tarpinian (A&E, 2000), DVD.

242Bissell, *The Father of All Things*; e Dang Phong, *The History of the Vietnamese Economy*.

243“The State of the World’s Refugees 2000 – Chapter 4: Flight from Indochina”, *United Nations High Commissioner for Refugees*, [www.unhcr.org/publ/PUBL/3ebf9bad0.pdf](http://www.unhcr.org/publ/PUBL/3ebf9bad0.pdf).

244*The Pentagon Papers*, “Counterinsurgency: Strategic Hamlet Program, 1961-63”, *The New York Times*, s.d., 28, [www.documentcloud.org/documents/205512-pentagonpapers-part-iv-b-2.html](http://www.documentcloud.org/documents/205512-pentagonpapers-part-iv-b-2.html).

245Dallek, *Flawed Giant*, 100.

246“Vịnh Mốc Tunnels”, [wikipedia.com](http://en.wikipedia.org/wiki/V%E1%BB%8Bnh_M%E1%BB%91c_tunnels), [http://en.wikipedia.org/wiki/V%E1%BB%8Bnh\\_M%E1%BB%91c\\_tunnels](http://en.wikipedia.org/wiki/V%E1%BB%8Bnh_M%E1%BB%91c_tunnels).

247Morocco, *Thunder from Above*, 56.

248Tilford, *Setup*.

249Ibid.

250Thompson, *To Hanoi and Back*.

251Branch, *At Canaan’s Edge*, 361.

252Rubin, *DO IT!*.

253Sloman, *Steal This Dream*, 59.

254Smyth, *Freedom of the Press and National Security in Four Wars*, 86-87.

255Michelle Ferrari, *Reporting America at War: An Oral History*, PBS.org, [www.pbs.org/weta/reportingamericaatwar/reporters/safer/camne.html](http://www.pbs.org/weta/reportingamericaatwar/reporters/safer/camne.html).

### 13. A explosão do folkrock, parte um

“I Got You Babe” é lançada em 9 de julho e “Eve of Destruction” vaza em meados de julho. Os Byrds saem em turnê, e o Love assume seu lugar no Ciro’s. Lovin’ Spoonful estreia com “Do You Believe in Magic” no dia 20 de julho.

Salvatore Phillip “Sonny” Bono, nascido em 1935, começou compondo para Sam Cooke e trabalhou como assistente de estúdio de Phil Spector . Ele absorveu o método de produção de discos de Spector e então passou a promovê-los para os djs. Compôs “Needles and Pins” com Jack Nitzsche, e seu cover da banda de Mersey side, os Searchers, com duas guitarras de seis cordas carregadas de eco, foi um precursor da levada folkrock.

Cher nasceu em 1946 com o nome de Cherilyn Sarkisian, e seus pais se casaram e se divorciaram três vezes um do outro. Uma vez, foi deixada em um orfanato por várias semanas porque a mãe não tinha condições de cuidar dela. Cher largou a escola aos 16 anos para ir trabalhar como gogo dancer na Sunset Strip, e perdeu a virgindade com Warren Beatty depois que ele fechou seu carro no trânsito certa vez.<sup>256</sup> Além disso, com essa mesma idade, ela, junto com uma amiga, conheceu Bono em um café. Ele gostou de sua amiga, mas a garota não dançava, então ele acabou dançando a noite inteira com Cher. O compositor mudou-se para um apartamento ao lado das duas garotas e ficou amigo de Cher . Quando ela perdeu o emprego, ele disse: “Bem, você pode morar na minha casa, e cozinhar e fazer faxina.”

“Ele tinha duas camas de solteiro, e menti minha idade para ele. Eu até arrumava a casa direito, mas não sabia cozinhar nada. E também andava um pouco doente, por isso Sonny acabou cuidando de mim o tempo todo. Lembro-me de garotas entrando e saindo de casa, aos milhares, na verdade. As meninas perguntavam: ‘Quem é essa?’ E ele respondia: ‘Ah, é só a Cher . Somos apenas amigos.’”<sup>257</sup>

Cher fez vocais de apoio em alguns sucessos de Spector, entre eles “Be My Baby” e “You’ve Lost That Lovin’ Feeling”, depois assumiu a voz principal em uma canção humorística de coautoria de Spector chamada “Ringo, I Love You”. Foi um fracasso, porque a voz grave dela levou as pessoas a achar que era um homem cantando. Então Bono foi demitido após dar ao chefe um conselho bem-intencionado ao telefone – depois que um dj lhe contou que a última música de Spector com as Ronettes estava de fora na era da Invasão Britânica, Bono, com delicadeza, disse a Spector: “Phil, acho que precisamos modificar o som.” Houve um silêncio do outro lado da

linha, e Bono percebeu que sem querer tinha se autoexcomungado. [258](#)

Assim ele ficou sem opção além de tentar o sucesso, e começou a enxergar em Cher seu meio de chegar lá. “Eu era a energia rústica, sem rumo, indomada, e ele viu um modo de direcionar isso. Ele me moldou. Seu sonho era que eu me tornasse uma grande estrela.” [259](#) Ele passou a compor para ela canções como “Baby Don’t Go”, sobre uma garota pobre que deixa sua cidade natal e vai para uma grande metrópole escapar do seu passado e se tornar uma dama. “Where Do You Go” recuperava o tema de uma garota solitária perdida na Sunset Strip.

Cher queria que Bono se apresentasse ao vivo com ela, para ajudá-la em seu medo do palco. Os Byrds eram a sensação do momento na Strip, por isso Bono levou escondido um gravador para um show deles no Ciro’s e tentou se antecipar ao grupo no mercado com “All I Really Want to Do”, de Dylan, acrescida de uma guitarra no estilo The Byrds. As duas versões enfrentaram uma disputa muito acirrada nas posições das paradas em maio. Cher derrotou os Byrds nos Estados Unidos (nº 15 contra nº 40), apesar de no Reino Unido os Byrds terem vencido (nº 4 contra nº 9). McGuinn, dos Byrds, disse: “O que me chateou mais foi Dylan chegar para mim e dizer: ‘Eles derrotaram vocês, cara.’ E então perdeu a fé em mim. Ele ficou arrasado. Seu material tinha sido violado. Lá estávamos nós, defensores e protetores de sua música, e tínhamos deixado Sonny e Cher se darem bem com isso.” [260](#)

Outra canção de Dylan que se tornou popular como cover foi a antiamor “It Ain’t Me Babe”. Bono a virou do avesso e a transformou em uma valsa para os incontáveis casais hippies jovens chamada “I Got You Babe”. Ele e Cher a gravaram com os músicos do Wrecking Crew, e Bono usou tudo o que aprendera com Spector. Depois do lançamento, no dia 9 de julho, ela chegou ao nº 1 em 14 de agosto. O primeiro casal do folk rock disse a todo mundo que tinha se casado em Tijuana em 1964, embora não tenham ficado juntos legalmente até o nascimento da filha, em 1969.

Segundo o crítico de rock Richie Unterberger, o primeiro uso do termo *folk rock* foi na reportagem de capa da revista *Billboard* de 12 de junho, “A onda do balanço folk, cortesia dos grupos de rock”, de Eliot Tiegel, que usou o termo para descrever os Byrds, Sonny e Cher, o Lovin’ Spoonful, os Rising Sons, Jackie DeShannon e Billy J. Kramer. [261](#)

Foi por volta dessa época que o dono da Dunhill Records, Lou Adler, deu uma cópia de *Bringing It All Back Home*, de Dylan, para um de seus compositores, P. F. Sloan, e lhe disse para criar um single de protesto dylanesco para os Byrds. Entre a meia-noite e o amanhecer, Sloan

escreveu “Eve of Destruction” de uma só vez.

Ele tinha 19 anos, idade suficiente para ser mandado para o Vietnã, mas ainda não suficiente para votar (para votar, era preciso ter 21 anos em quase todos os estados, com exceção de quatro), a mesma injustiça sobre a qual cantou Eddie Cochran em 1958 com “Summertime Blues”, tirando o fato de que, naquele momento, estavam no meio de uma guerra. Sloan ainda era assombrado pelo rufar dos tambores marciais do funeral do presidente Kennedy e os incluiu junto os temores de um apocalipse nuclear. Ele denunciava a hipocrisia de chamar os comunistas de abomináveis enquanto a Klan cometia assassinatos no Sul e os congressistas hesitavam.

Os Byrds recusaram a música, por isso Sloan a ofereceu para os imitadores do grupo, os Turtles (que, posteriormente, passou a se chamar apenas Turtles), nos bastidores do clube da Sunset Strip chamado Crescendo (mais tarde conhecido como Trip). Howard Kaylan recordou: “Ficamos com os queixos no chão. Todos sabemos que ia ser um sucesso monstruoso, de tão forte que era. Mas também sabíamos que quem quer que gravasse aquela música estaria condenado a ter apenas um disco na carreira. Não dava para fazer uma declaração daquelas e voltar a trabalhar.”<sup>262</sup>

Mas um cantor de voz rouca chamado Barry McGuire estava à procura de trabalho depois de deixar os New Christy Minstrels em janeiro. O Byrd Gene Clark anteriormente tinha sido membro dos Christys, por isso convidou McGuire para ir vê-los tocar no Ciro’s. Depois do show dos Byrds, McGuire conduziu um trenzinho de conga até a rua. Lou Adler, da Dunhill Records, estava lá e os dois começaram a conversar sobre trabalhar juntos.

Na quinta-feira, 15 de julho, McGuire entrou em estúdio com Sloan na guitarra de seis cordas e na harpa, junto de dois dos melhores músicos de Los Angeles: o baterista Hal Blaine e o baixista Larry Knechtel, do Wrecking Crew. McGuire gravou “What Exactly’s the Matter with Me”, de Sloan, e precisava de um lado B. Faltavam apenas dez minutos para seu tempo de estúdio acabar, o suficiente apenas para gravar um take de “Eve of Destruction”. McGuire leu a letra no papel amassado em que Sloan a escrevera, crescendo até um clímax enfurecido no qual clama com amargura à cidade de Selma, no Alabama, que não se esqueça de fazer uma oração enquanto enterram seus vizinhos negros.

O parceiro de composição e produção de Sloan, Steve Barri, levou uma cópia da fita consigo para poder ouvi-la em seu escritório no dia seguinte. O presidente da Dunhill, Jay Lasker, escutou e a levou para poder ouvir novamente. Algumas horas depois, Lou Adler entrou enfurecido no escritório. “Eve of Destruction” estava tocando no rádio, em uma versão que Adler considerava completamente bruta.<sup>263</sup>

Lasker havia instruído o sujeito da divulgação que levasse a fita até a

estação de rádio KFWB para descobrir se ela era polêmica demais para ser tocada. O diretor de programação ficou tão empolgado com a faixa que a colocou no ar imediatamente, e ela se tornou a canção mais pedida desde “I Want to Hold Your Hand”. De início, Adler achou que McGuire precisava refazer os vocais – afinal, o cantor tivera dificuldade para ler a caligrafia de Sloan –, mas, no fim, Adler apenas acrescentou um vocal de apoio feminino fantasmagórico para fazer com que soasse menos como um copião bruto. Tal como “Like a Rolling Stone” estava fazendo naquele mesmo mês de julho, a música havia passado pelos vigilantes. “Eve” chegaria ao nº 1 em 25 de setembro, enquanto garotos por todos os Estados Unidos voltavam às aulas. Ironicamente, a faixa impediria que sua inspiração, Dylan, passasse da segunda posição nas paradas.

Em outubro, um grupo chamado os Spokesmen – formado por um dj e dois dos compositores responsáveis por “At the Hop” e “You Don’t Own Me”, de Lesley Gore, e “1-2-3”, de Len Barry – lançou “Dawn of Correction”, sua resposta a “Eve of Destruction”. A música chegou ao nº 36 em 16 de outubro, com uma letra que afirmava que os norte-americanos precisavam manter o mundo livre de comunistas e que no fundo a bomba atômica era boa porque estimulava a negociação. A música apontava avanços como o registro de eleitores, a vacinação, as Nações Unidas e o fim do colonialismo (para a sorte dos compositores, tudo isso rimava em inglês).

A reação de Sloan foi: “Isso é ótimo! Talvez esteja ocorrendo um diálogo: via rádio e via músicas.”<sup>264</sup> Sonny Bono cantou em “The Revolution Kind” que os homens não eram necessariamente radicais só por dizer o que pensavam (o que ele provou ao ser eleito para o Congresso pelo Partido Republicano em 1994). “It’s Good News Week”, dos Hedgehoppers Anonymous, abordou o humor negro em sua versão, na qual bombas atômicas reanimam os mortos em decomposição.

Após Dylan ter deixado o protesto sobre temas da atualidade para trás, Phil Ochs ocupou esse espaço com “Draft Dodger Rag”. “I Ain’t Marching Anymore”, de Ochs, era um relato épico da história militar norte-americana em dois minutos e 45 segundos, e ele inclusive chegou a tentar uma versão própria plugada, apesar de a original acústica ter mais graça. Tom Paxton cantou “Lyndon Johnson Told the Nation”, e em “We Didn’t Know” comparava os norte-americanos que fingiam não ver as leis segregacionistas com Jim Crow e o Vietnã aos “bons alemães” que ignoraram o Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial. Chad Mitchell Trio cantou “Business Goes on as Usual”, narrando o boom da economia enquanto o irmão do vocalista morria em uma guerra que ele não entendia.

Tanto o folkie inglês Donovan quanto Glen Campbell, guitarrista de estúdio que se esforçava para também se tornar um astro do country-pop,

gravaram “Universal Soldier”, de Buffy St. Marie ã (do outro lado, Donovan fez cover de “The War Drags On”, de Mick Softley ). Campbell parece ter sido pego desprevenido pelo sentimento antiguerra da letra, e em outubro ele disse aos jornalistas: “As pessoas que estão defendendo queimar seus cartões de alistamento deviam ser enforcadas. Se não tem coragem suficiente para lutar por seu país, você não é um homem.”<sup>265</sup> Talvez ele tenha se sentido atingido pela canção de resposta de Jan e Dean, “The Universal Coward”.

No front country, nem “Dear Uncle Sam”, de Loretta Lynn, nem “Jimmy ã Road”, de Willie Nelson, davam qualquer opinião sobre a guerra. Em vez disso, as músicas se concentravam na morte de um marido e um amigo, respectivamente. Entretanto, “What We’re Fighting For”, de Dave Dudley, e “Hello Vietnam”, de Johnnie Wright, eram esperados hinos pró-guerra do gênero country & western. Este último dizia que tínhamos de aprender a apagar incêndios antes que se tornassem grandes demais, uma alusão a como os Aliados passaram anos evitando entrar em guerra contra Hitler, permitindo que ele se unisse a mais países, exortando que nós não podíamos fazer a mesma coisa com os soviéticos e a China. O compositor de “Hello Vietnam”, Tom T. Hall, também escreveu uma versão feminina chamada “Good-Bye to Vietnam”, na qual Kitty Hawkins canta como acabou de receber notícias de que seu companheiro está voltando para casa e para os seus braços.

Barry Sadler, primeiro-sargento dos Boinas Verdes, era socorrista médico militar no Vietnã e foi ferido por uma armadilha de madeira chamada estaca punji.<sup>266</sup> No hospital, ele escreveu doze versos de “The Ballad of the Green Berets”. O autor do livro *Os boinas verdes*, Robin Moore, ajudou a editar a música, que foi gravada no fim do ano para os militares e se tornou tão popular que vazou, então a RCA decidiu lançá-la. A faixa vendeu um milhão de cópias em duas semanas e chegou ao primeiro lugar das paradas em 5 de março, tornando-se o single nº 1 de 1966.

Algumas semanas depois da própria “Eve of Destruction” ter vazado, a região de Watts, em Los Angeles, irrompeu em chamas. Apesar de ser impossível afirmar quantos moradores ouviram a letra de um single de folk rock branco, a fúria com o estado das relações raciais exposta na canção tornou-se ainda mais perturbadora quando os manifestantes começaram a incendiar lojas de proprietários brancos. Bob Eubanks, dj de Los Angeles, perguntou: “O que você acha que o inimigo vai sentir com uma canção como essa ocupando o primeiro lugar nos Estados Unidos?”<sup>267</sup>

Sloan contou que a Dunhill Records recebeu ameaças de morte. McGuire disse: “‘Eve of Destruction’ foi uma música assustadora porque se fez

sozinha, não teve jabá, não teve manipulação de djs. Phil [Sloan] me contou depois que houve uma carta enviada pela *The Gavin Report* [revista especializada para programadores de rádio] ou algo assim que dizia: ‘Independentemente do que McGuire lançar em seguida, não toquem.’ (...) Pois eles tinham a sensação de que eu era como uma metralhadora giratória na indústria fonográfica, e eles queriam me botar de volta na linha.”<sup>268</sup>

Foi uma vergonha, porque outras faixas de McGuire escritas por Sloan são fantásticas. “What Exactly’s the Matter with Me” explora o mesmo enfado que o filme *A primeira noite de um homem* abordaria dois anos mais tarde. McGuire lamenta a futilidade de ir para a faculdade apenas para arranjar emprego e poder comprar uma TV, mas reconhece que não consegue abrir mão disso por ser inseguro demais. “Child of Our Times” expressa sua preocupação com as crianças nascidas diante da “Eve of Destruction”. Seu lado B, “Upon a Painted Ocean”, é uma mistura revigorante de “The Times They Are A-Changin’” e “When the Ship Comes In”, de Dylan, com título tirado de “The Rime of the Ancient Mariner”, de Samuel Taylor Coleridge, poeta britânico do século XVII.

Na esteira do sucesso de “Eve of Destruction”, P. F. Sloan chegou a lançar seus próprios singles solo. “Sins of a Family” foi mais uma das canções que ele compôs naquela noite enquanto escutava Dylan. Sem dúvida foi a canção folk rock mais pegajosa a implorar compaixão pela filha de uma prostituta esquizofrênica. Mas o auge de Sloan foi “Halloween Mary”, que usa todos os clichês de Dylan para cantar as virtudes de uma frequentadora da cena da Sunset Strip (provavelmente o próprio título foi inspirado em um verso de “She Belongs to Me”).

Os Turtles fizeram um single passional com “Let Me Be”, de Sloan, pois, como explicou seu vocalista, Kaylan, a música tinha “exatamente o nível perfeito de rebeldia (...) cortes de cabelo e inconformismo. Isso era o mais longe que estávamos dispostos a ir”<sup>269</sup> Sloan também compôs sucessos para Johnny Rivers, Herman’s Hermits, Seekers e Grass Roots, mas sua carreira minguou de forma misteriosa depois de um ano. Ainda assim, ele podia se consolar com o fato de que “Eve of Destruction” talvez tenha ajudado a apressar a aprovação da Vigésima Sexta Emenda, que reduzia a idade de votação de 21 para 18 anos. Os representantes no Congresso tinham tentado reduzir a idade durante a Segunda Guerra Mundial, e o presidente Eisenhower apoiara uma nova emenda constitucional em 1953, mas tais iniciativas nunca passaram. Em 1969, a Associação Nacional da Educação deu início a uma nova campanha com a ajuda da ACM, da AFL-CIO, da NAACP e de diversos deputados federais, incluindo Edward Kennedy. A Vigésima Sexta Emenda foi ratificada em 1971. Talvez o fato de que um dos maiores sucessos da década lamentava ter idade suficiente para matar, mas

não para votar, tenha sido um elemento crucial de arte política que ajudou a campanha a enfim ter sucesso.

Em maio, os Byrds abriram shows para os Rolling Stones durante uma semana em diversas cidades do estado da Califórnia. Em julho, a banda levou a peculiar trupe de dança de Vito Paulekas em um ônibus de sessenta lugares durante sua primeira turnê fora do estado, passando por Colorado, Dakota do Sul, Minnesota, Illinois, Iowa, Flórida, Ohio, Missouri e Kentucky. Uma das dançarinas, Lizzie Donahue, lembrou: “Eles achavam que nós vínhamos do espaço. Em Paris, no Illinois, chegaram até a nos expulsar da pista de dança.”

“Tínhamos que ficar juntos porque éramos os únicos parecidos naquele país”, disse Michael Clarke . “[No Sul] eles não nos serviam nos restaurantes. ‘Ei, seu barbeiro morreu?’ ‘Você é menino ou menina?’”<sup>270</sup>

O roadie dos Byrds era um amigo de David Crosby chamado Bryan MacLean, que morava em cima do estúdio de Paulekas e parecia uma mistura de Michael Clarke com Chris Hillman . Ele crescera em Beverly Hills, em meio a famílias do show business (era amigo do filho de Dean Martin, Dino, e namorou Liza Minnelli quando os dois ainda eram bem jovens). Na adolescência, começou a tocar violão folk, então foi atraído pelos Beatles . “Saí de *Os reis do iê-iê-iê* (...) diferente. Nunca mais fui o mesmo. Simplesmente me identifiquei com aquilo no mesmo instante. Deixei meu cabelo crescer e fui expulso da escola, com a mesma rapidez. Isso resolveu no ato a questão se eu devia ou não concluir o ensino médio.” Ele saía com a compositora Jackie DeShannon, gravada pelo The Byrds em seu primeiro LP.

Certa noite, MacLean estava no Ben Frank's (restaurante na Strip para onde iam os hipsters depois que os clubes fechavam) quando recebeu uma oferta de um dos músicos mais estranhos da cena. Arthur Lee era um cantor negro da banda de R&B LAGs (que significava “LA Group”) junto de Johnny Echols, seu amigo de infância e guitarrista solo. Fazia um bom tempo que eles estavam à procura de algo diferente que os ajudasse a estourar. Lee chegara até a escrever suas próprias canções de surf music.

Ele sabia que os dançarinos de Paulekas veriam sua banda tocar se MacLean fizesse parte dela. Por isso, Lee convidou MacLean, e o grupo se transformou nos Grass Roots, até descobrirem que o compositor P.F. Sloan (de “Eve of Destruction”) tinha formado uma banda própria com o mesmo nome. E assim mudaram o nome para Love, e rapidamente surgiu um grupo de seguidores da banda folk rock/protopunk mais iconoclasta de Hollywood (ou de qualquer outro lugar), liderada por um negro que imitava



um branco (Mick Jagger ), que, por sua vez, imitava os negros (porém, eles não eram a única banda inter-racial no meio daquela década. Rising Sons, com Taj Mahal e Ry Cooder ; Booker T. and the M.G.s ; os United Kingdom's Equals, com Eddy Grant ; e os Mynah Byrds, com Rick James e Neil Young, também podiam alegar ter essa distinção).

Quando os Byrds saíram em turnê em julho, o Love assumiu seu lugar no Ciro's, alternando com os Rising Sons e os Leaves . Logo eles estariam tocando no Whisky a Go Go nos horários em que o local não funcionava como boate. Segundo Nik Cohn, jornalista especializado em rock, “as discotecas foram uma criação do início dos anos 1960, uma melhoria nas grandes salas de espetáculos impessoais. A ideia era ter um clima íntimo de boate onde, na maioria das vezes, botavam discos para tocar, tendo shows ao vivo apenas eventualmente. E o fundamental: os discos tocados lá tinham que ser dançantes” [271](#)

As discotecas surgiram em Paris. O primeiro Whisky a Go Go abriu na cidade em 1947 – *go go* significa “fartura”, em francês –, depois veio outra em Chicago, em 1958. A filial da Sunset Strip abriu seis anos mais tarde. Em julho de 1965, o clube contratou dançarinas que ficavam em jaulas penduradas no teto. Era um conceito tirado do programa musical de TV *Hullabaloo*. O Love iria imortalizar o Whisky em sua música “Between Clark and Hillsdale (Maybe People Would Be the Times)”, cujo título era uma referência ao cruzamento onde ficava o clube.

No mesmo mês, uma nova lei permitiu que menores de idade dançassem desacompanhados dos pais em locais públicos onde eram vendidos alimentos, e a Strip logo ficou cheia de clubes e cafés que atendiam aos baby boomers que começavam a crescer, como o Pandora's Box (onde Brian Wilson conheceu sua esposa, Marilyn ), o Gazzarri's, o Sea Witch, o Fifth Estate e o Trip. [272](#) O trânsito parava nos fins de semana com garotos andando pelas ruas e se aglomerando nas calçadas. Produtores do piloto de um novo programa de TV chamado *The Monkees* publicaram anúncios na *Variety* e no *Hollywood Reporter* de setembro dizendo: “Loucura!! Audições. Músicos e cantores de folk & roll para atuar em nova série de TV. Quatro papéis fixos para quatro rapazes doidos, entre 17 e 21 anos. Procuramos sujeitos animados, no estilo Ben Frank, que tenham coragem para trabalhar. É necessário comparecer à entrevista.” O músico Stephen Stills chegou em Nova York e foi tentar. Acabou sendo recusado por causa dos dentes e sugeriu que os produtores dessem uma olhada em seu amigo Peter Tork . Enquanto isso, um dos maiores fãs de Arthur Lee, Jim Morrison, andava pela Strip procurando shows do Love . No início do ano seguinte, sua banda, The Doors, começaria a tocar no London Fog, a alguns prédios de distância do Whisky. Enquanto os Byrds ecoavam pelo ar, as noites da Costa Oeste

ressoavam com possibilidades ilimitadas.

John Sebastian era filho de um gaitista clássico. Ele cresceu no Greenwich Village cercado por Woody Guthrie e Burl Ives, e era afilhado de Vivian Vance (Ethel, em *I Love Lucy*). Tocou em várias gravações folk em estúdio e participou e saiu de algumas bandas. Com Zal Yanovsky, filho de um cartunista político de Toronto, ele formou os Mugwumps com os futuros membros do The Mamas and the Papas, Denny Doherty e Mama Cass, em 1964 (“Mugwump” era originalmente o nome dado a um grupo de republicanos que passou para o lado dos democratas no século XIX. Em seu livro de 1959, *Almoço nu*, William Burroughs se apropria do rótulo para designar as criaturas sexualmente ambivalentes que comem doces, têm bicos afiados como navalhas e gotejam um fluido viciante).

Os Mugwumps gravaram alguns singles, mas chegaram ao fim depois de oito meses. Sebastian e Yanovsky continuaram tocando sua combinação única de jug band (banda country de formação tradicional), folk, country, blues, R&B e honky-tonk que chamavam simplesmente de “good-time music”. Em janeiro, eles decidiram amplificar o próprio som com uma seção rítmica, acrescentando Joe Butler na bateria e Steve Boone no baixo (os dois tinham tocado por um breve período em uma gravação não lançada de *Bringing It All Back Home* naquele mês).<sup>273</sup> Sebastian perguntou a um amigo como devia chamar sua nova banda, descrevendo o som como uma “combinação de John Hurt do Mississippi e Chuck Berry”. O amigo sugeriu *The Lovin’ Spoonful*, que era uma expressão da canção “Coffee Blues”, de Hurt.

Yanovsky e Butler tinham um quarto de doze metros quadrados no vagabundo Albert Hotel, e o gerente-assistente permitiu que eles ensaiassem no porão, onde o teto estava desabando. Butler disse: “Isso nos inspirava, porque nos fazia ter medo da pobreza.”<sup>274</sup>

Eles tocavam no Night Owl Café, um local tão pequeno que a bateria não cabia no palco e tinha que ficar no chão diante do resto da banda. Sebastian recordou:

Estávamos tocando com boa regularidade para as pessoas locais do Greenwich Village que faziam parte da cena do jazz ou da “turma in” do centro da cidade. Eles eram entusiastas da música, caras que jogavam xadrez, “beatniks”. Mas houve aquela noite em especial quando olhei para o público enquanto tocava e encontrei uma garota linda de 16 anos que passou a noite inteira. Então me lembrei de Zal, e ficamos dando cotovelada um no outro a noite toda, porque, para nós, aquela menina simbolizava o fato de

que nosso público estava mudando, que talvez tivessem nos encontrado. Escrevi “Do You Believe in Magic” no dia seguinte. [275](#)

Spector ficou interessado, mas a banda não queria ser dominada por ele. Em vez disso, assinaram com a gravadora Kama Sutra e lançaram “Magic” em 20 de julho (foi uma boa semana para a música: “Like a Rolling Stone”, “Help!” e “Eve of Destruction” foram lançadas com uma diferença de um ou dois dias). Com destaque para Sebastian tocando a harpa horizontal, que era sua marca registrada, “Do You Believe in Magic”, uma celebração do espírito das garotas e da libertação pelo rock and roll, chegou ao nº 9, com sua euforia servindo de complemento inocente a “Satisfaction”. Depois que os Beatles passaram a fazer singles melancólicos, era o Spoonful que comercializava a empolgação de ir até a cidade encontrar garotas para dançar a noite inteira. Duas semanas antes do apedrejamento metafórico de Dylan no Newport Folk Festival, o Spoonful conclamava o ouvinte a não perder tempo escolhendo entre jug band music ou R&B: bastava se animar e pirar. “Magic” também citava a palavra *groovy*, que era usada desde os anos 1920, mas estava começando a ganhar público com músicas como “A Groovy Kind of Love”, dos Mindbenders, e “We’ve Got a Groovey Thing Goin’”, de Simon and Garfunkel, com grafia diferente.

No primeiro álbum do Lovin’ Spoonful, *Do You Believe in Magic*, Sebastian continuava assombrado pela garota que o inspirara com sua dança, apesar de não ser uma relação respaldada pela lei. Talvez ele estivesse alertando a si mesmo sobre as consequências do sexo com menores de idade quando fez a guitarra de “Prison Wall Blues”, dos Gus Cannon’s Jug Stompers, e a transformou na delicada “Younger Girl”, em que lamenta estar morrendo por ter que esperar mais alguns anos. Mesmo assim, ele foi rapidamente desviado do tema no seu single seguinte, “Did You Ever Have to Make Up Your Mind”. A guitarra de Yanovsky lamenta amargamente enquanto o pai de duas meninas diz a Sebastian que ele precisa ir em casa escolher qual filha quer. A música chegou ao nº 2. A triste “Night Owl Blues” permitiu que Sebastian mostrasse suas garras como filho de gaitista.

Quando a banda Lovin’ Spoonful saiu em turnê com as Supremes, Sebastian tentou reescrever “Baby Love” como uma canção de jug band e acabou com “Daydream”, outra que alcançou a segunda posição em ambos os lados do Atlântico. A música inspirou os Beatles e os Kinks a começar a seguir suas inclinações pelo music hall, com “Good Day Sunshine” e “Sunny Afternoon”, respectivamente.

De agosto a dezembro, a banda gravou o álbum *Daydream*. Com

Sebastian, Boone escreveu duas das melhores faixas do álbum: “You Didn’t Have to Be So Nice” e “Butchie’s Tune”. O desolado violão country de “Butchie’s Tune” cria o clima enquanto o cantor larga para sempre sua esposa, logo ao amanhecer, antes que ela acorde. “Didn’t Want to Have to Do It” é outra balada triste sobre partir o coração de alguém. “It’s Not Time” combina a sonoridade de Bakersfield com uma letra inteligente sobre tentar ser suficientemente maduro para não discutir.

Mais tarde, Brian Wilson disse que foi “You Didn’t Have to Be So Nice”, do Spoonful, que o inspirou a compor “God Only Knows”, faixa fundamental de *Pet Sounds*.<sup>276</sup> Com seu violão delicado e vocais de apoio calorosos, “You Didn’t Have to Be So Nice” chegou ao Top 10 como todos os primeiros sete singles do Lovin’ Spoonful. Woody Allen os chamou para integrar a trilha sonora de *O que há, tigresa?*, e Francis Ford Coppola os usou em *Agora você é um homem*. Em pouco tempo John Lennon adotaria os óculos de armação de metal redonda de Sebastian, tão característicos em seu visual quanto os óculos escuros retangulares de McGuinn.

Os produtores que criaram o programa de TV *The Monkees* pensaram primeiro em contratar o Spoonful, porque eles eram brincalhões, assim como os Beatles costumavam ser, cantando sobre filmes antigos, abraçando uns aos outros, sem se preocupar em manter uma imagem arrogante e indiferente da forma que os Stones e os Byrds faziam. Mas o Spoonful não precisava de um programa de TV, pois quase que do dia para a noite a banda foi catapultada para o palco principal, e eles passaram a ser respeitados como compositores e intérpretes formidáveis.

Mama Cass, membro da antiga banda os Mugwumps, estava prestes a se juntar a eles nesse lugar.

---

<sup>256</sup>Coplon, *The First Time*.

<sup>257</sup>Dotson Rader, “Cher: ‘It Takes a Very Strange Man to Be the Right Man for Me’”, *Parade*, <http://parade.condenast.com/40362/dotsonrader/1112-cher-extras/>.

<sup>258</sup>Hartman, *The Wrecking Crew*; 91.

<sup>259</sup>Rader, “Cher”.

<sup>260</sup>Rogan, *The Byrds*, 81-83, 182.

<sup>261</sup>Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 134.

<sup>262</sup>Ibid., 170-71.

263Hartman, *The Wrecking Crew*, 120-22.

264“P. F. Sloan in His Own Words: The Stories behind the Songs”,  
[www2.gol.com/users/davidr/sloan/aboutsongs.html](http://www2.gol.com/users/davidr/sloan/aboutsongs.html).

265Rose Marie Walker, “Singer Thinks Draft Card Burners Should Be Hung”,  
*Albuquerque Tribune*, 22 de outubro de 1965.

266“Staff Sergeant Barry Sadler Hits nº 1 with ‘Ballad of the Green Berets’”,  
[history.com](http://history.com), [www.history.com/this-day-in-history/staff-sergeant-barry-sadler-hits-1-withquotballad-of-the-green-beretsquot](http://www.history.com/this-day-in-history/staff-sergeant-barry-sadler-hits-1-withquotballad-of-the-green-beretsquot).

267White, *The American Century*.

268Greenwald, *Go Where You Wanna Go*.

269Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 171.

270Einarson, *Mr. Tambourine Man*.

271Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, 106.

272Priore, *Riot on Sunset Strip*, 86.

273Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 110.

274Lillian Roxon, “The Lovin’ Spoonful : Do You Believe in Magic”, *Eye Magazine*, maio de 1968, no site do Albert Hotel, em  
[http://thehotelaibert.com/rock\\_rol/lovin\\_spoonful.html](http://thehotelaibert.com/rock_rol/lovin_spoonful.html).

275Signed D.C., “Give a Hoot”, *It’s All The Streets You Crossed Not So Long Ago* (blog), <http://streetsyoucrossed.blogspot.com/2005/08/give-hoot.html>.

276David J. Criblez, “Beach Boys: Our Top 50 Hits”, *Newsday*, 22 de junho de 2012, [www.newsday.com/entertainment/music/beach-boys-our-top-50-hits-1.3794840](http://www.newsday.com/entertainment/music/beach-boys-our-top-50-hits-1.3794840).

#### 14. Soulsville e o Padrinho desafiam Hitsville a ficar crua

“I Can’t Help Myself”, dos Four Tops, chega ao nº 1 duas vezes, em junho e em julho, e as Supremes estreiam no Copacabana no dia 29 de julho. Na Stax Records, Wilson Pickett chega ao topo das paradas R&B com o novo ritmo de “In the Midnight Hour” em 7 de agosto, e Otis Redding lança “Respect” no dia 15. Na mesma semana, James Brown chega ao topo das paradas R&B com “Papa’s Got a Brand New Bag”, inventando o funk

Além de seu trabalho com as Supremes, a equipe de compositores e produtores Holland-Dozier-Holland também transformou os Four Tops em uma banda que concorria com os Temptations pela posição de grupo masculino mais bem-sucedido da Motown . Os Tops começaram na Chess Records em 1956 e depois foram para a Columbia, mas só chegaram ao Top 20 quando assinaram com a Motown e HDH, que lhes deram “Baby I Need Your Loving”, em 1964. Em seguida, a famosa equipe retrabalhou “Where Did Our Love Go”, das Supremes, em “I Can’t Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch)” para os Tops, e a música alcançou o nº 1 em 19 de junho. Depois de ser superada durante uma semana por “Mr. Tambourine Man”, a canção voltou ao topo em 3 de julho.

Para o lançamento seguinte, Dozier inverteu os acordes, e em 24 horas a equipe gravou, prensou e distribuiu “It’s the Same Old Song”. A música chegou ao nº 5 das paradas pop. O exercício simbolizou sua determinação de extrair o sumo do sucesso até a última gota. Mas, ao mesmo tempo, a nova letra era relevante: sobre como canções ouvidas quando estamos apaixonados voltam para nos assombrar depois de uma separação. “This Old Heart of Mine” torna a reciclar a melodia misturando-a com o interlúdio de “Back in My Arms Again”, das Supremes . Percebendo que dar isso aos Tops seria forçar a barra, a HDH passou a faixa para os Isley Brothers, e de algum modo “Heart” se revelou a melhor de todas (apesar de ser apenas uma percepção, pois a música não chegou a ser tocada exaustivamente).

Produzindo em profusão hits para os Tops, as Supremes e Martha and the Vandellas, HDH nem sequer gravava demos. Dozier disse: “Eu tinha uma ideia, e Brian e eu a realizávamos, depois descíamos correndo e gravávamos a faixa com a banda. Muitas vezes nem tínhamos título. Então levávamos o material para cima de novo, e Eddie e eu nos sentávamos, tocávamos um pouco e... [perguntávamos] o que esta faixa está dizendo?”<sup>277</sup>

Infelizmente “Nothing but Heartaches”, lançada em 16 de julho, uma

semana depois de “It’s the Same Old Song”, foi um excesso de reaproveitamento de ideias, e chegou apenas ao nº 11, encerrando uma série de cinco primeiros lugares das Supremes. Gordy, irado, rapidamente enviou um memorando: “Não vamos lançar nada de artista algum a menos que seja um produto Top 10. E como a aceitação mundial das Supremes é maior do que a de outros artistas, delas vamos lançar apenas gravações para o primeiro lugar.”

Gordy ficou especialmente irritado porque seu plano para fazer as Supremes cruzarem a ponte para os “supper clubs” estava enfim se concretizando: elas estrearam no Copacabana em 29 de julho. O clube pertencia ao crime organizado e era decorado com garotas do bairro carioca e temas brasileiros, embora, de alguma forma estranha, houvesse comida chinesa no cardápio. Para a preparação, Gordy contratou uma professora de etiqueta para dar aula às cantoras, além de um especialista em moda, maquiador e coreógrafo. Todas as três Supremes tinham crescido nos conjuntos habitacionais Brewster-Douglass, em Detroit, e Diana Ross disse: “Acho que o que mais se destaca em minha mente sobre o Copa é a sensação de respeito daquela plateia que jamais vamos esquecer.”<sup>269</sup> Ao tocar lá, as Supremes abriram caminho para os Temptations, Marvin Gaye e Martha and the Vandellas também se apresentarem no local, e depois de fazer shows no Copa era possível tocar em qualquer lugar do mundo. Logo Gordy faria do Departamento de Desenvolvimento Pessoal dos Artistas, também conhecido como Escola de Acabamento da Motown, uma divisão de seu império.

O Copa marcou uma virada para Florence Ballard, que andava frustrada com seu papel cada vez menor no trio. “People”, de Barbra Streisand, era o momento mais importante de Ballard com as Supremes, mas alguns dias depois de sua estreia no Copa, Diana Ross passou a cantar essa música em definitivo. Mary Wilson escreveu em suas memórias: “A partir daquele momento, Flo considerou um desastre o que na verdade foi a maior conquista da nossa carreira. Ela ficou triste e melancólica, e percebi que estávamos nos afastando.”<sup>278</sup>

Florence Ballard foi a primeira a ser descoberta na banda, cantando na porta de casa, pelo manager de um grupo de doo-wop chamado Primes (posteriormente rebatizado de Temptations). Ele lhe perguntou se ela tinha amigas que também sabiam cantar, e Ballard convidou Wilson, que, por sua vez, chamou Ross. Originalmente, elas se revezavam no vocal principal. Mas, apesar de Florence ter a voz mais forte e tradicional de R&B, os vocais mais agudos e sussurrados de Diana Ross acabaram sendo perfeitamente apropriados para a tecnologia do momento. Marvin Gaye disse: “A Motown entendia o rádio transistorizado. Na época, esses rádios vendiam como pão

quente, e as músicas da Motown eram mixadas para que soassem bem em rádios transistorizados e de carros. A voz de Diana era o instrumento perfeito para percorrer essas ondas sonoras.”<sup>279</sup>

À medida que Gordy se concentrava cada vez mais em Diana Ross, Florence Ballard protestava contra a mudança do grupo, que se afastava o R&B e seguia na direção de um pop “mais branco”, sem muito efeito. Quando o sucesso da banda proporcionou às cantoras o luxo de quartos de hotel separados, ela se sentiu cada vez mais isolada, começou a beber, a engordar e a faltar apresentações.

Ela era assombrada por um evento trágico que aconteceu pouco antes de assinar com a Motown . Quando tinha 16 anos, foi com o irmão a uma festa na escola, mas se perdeu dele, por isso aceitou uma carona para casa com um rapaz que conhecia, Reginald Harding, futuro jogador de basquete do Detroit Pistons.<sup>280</sup> Ele a levou de carro até uma rua escura e a estuprou, ameaçando-a com uma faca. Após o ataque, ela ficou sem sair de casa por semanas até contar para o ocorrido para Wilson e Ross. As meninas a apoiaram, mas na época ninguém sabia como lidar com o trauma das vítimas de estupro. Mary Wilson escreveu: “Diane e eu nunca mais voltamos a tocar no assunto, nem entre nós mesmas. Guardei aquilo durante a nossa juventude.”<sup>281</sup>

Em relação às Supremes, perdidas entre esses afetos, um tempo depois Wilson recordaria que Ross era uma diva e não muito simpática. Ela escreve em suas memórias que, quando pediu para Gordy cantar uma música, ele disse: “Ah, Mary. Você sabe que não é capaz de cantar!”<sup>282</sup> Ele falou de brincadeira, mas arrasou com a confiança dela.

Apesar da tensão nos bastidores, ao longo da década o trio só perdeu para os Beatles nas paradas, emplacando doze singles no primeiro lugar nos Estados Unidos contra vinte do quarteto de Liverpool. Elvis teve dezessete, incluindo seus trabalhos dos anos 1950. As Supremes eram a principal arma de Gordy para dar fim à era em que um single negro só subia na parada pop até ser apropriado por um artista branco e alcançar um sucesso maior. Hoje em dia, além dos Beatles, Elvis e Madonna, nenhum artista com mais primeiros lugares é branco: Mariah Carey (dezoito), Michael Jackson (treze), Whitney Houston (onze), Janet Jackson (dez) e Stevie Wonder (dez) (e, é claro, Michael Jackson e Wonder começaram na Motown ).

Para os puristas do soul, a Stax Records, em Memphis, era considerada mais autêntica que a Motown porque seus vocais gritados eram mais crus, as guitarras da banda da casa eram mais distorcidas e faziam uso de mais metais e órgãos de blues do que cordas. Para melhor ilustrar a diferença,



escute “My Girl” pelos Temptations (Motown), com o instrumental dos Funk Brothers e da Detroit Symphony Orchestra, e depois a versão de Otis Redding (Stax), com instrumental de Booker T. and the M.G.s, dos Memphis Horns e do tecladista Isaac Hayes .

Era engraçado que enquanto as pessoas diziam que a Stax era “mais negra”, ela pertencia a um casal branco de irmãos, e a banda da casa, Booker T. and the M.G.s, era mista. Jim Stewart era um bancário branco que tocava violino country que então se inspirou pelo sucesso local da Sun Records, de Sam Phillips, e abriu a própria gravadora. Sua irmã, Estelle Axton, que trabalhava em outro banco, hipotecou a casa para comprar o gravador de um canal Ampex e poder fazer a gravação das bandas.<sup>283</sup> Eles não podiam gravar instrumentos separados e mixá-los, como a Motown fazia, o que deu à Stax um som mais cru durante os seis primeiros anos, apesar de em junho o estúdio ter finalmente instalado um gravador de quatro canais. O nome da gravadora veio das iniciais dos nomes dos irmãos: “Stewart” e “Axton”.

Eles construíram seu estúdio em um velho cinema no gueto negro de Memphis, no número 926 da E. McLemore Avenue (como resposta à placa “Hitsville, USA” na sede da Motown, eles escreveram “Soulsville, USA” no letreiro do cinema). A inclinação do piso original do local proporcionava uma acústica única ao ambiente.<sup>284</sup> Eles transformaram a bombonière do cinema na loja de discos Satellite Record Shop (Satellite era o nome original da gravadora). Fazendo uma versão própria dos testes de controle de qualidade da Motown, assim que gravavam uma canção no estúdio, Jim e Estelle tocavam a faixa na loja de discos, para conferir a reação dos consumidores. Se fosse ruim, podiam retrabalhá-la ou abandoná-la. Ter uma loja de discos no local também os mantinha interessados no que estava vendendo. Jerry Wexler, da Atlantic Records (o inventor do termo R&B para a *Billboard* e produtor de Ray Charles e dos Drifters), conseguiu um acordo para a Atlantic distribuir os discos da Stax em todo o país.

Booker T. and the M.G.s tocaram em quase todas as faixas gravadas por Otis Redding, Wilson Pickett, Sam & Dave, Carla & Rufus Thomas na Stax. A banda incluía dois negros, Booker T. Jones no órgão e Al Jackson na bateria, e dois brancos, Steve Cropper no violão e Donald “Duck” Dunn no baixo (substituindo Lewie Steinberg). Diferentemente dos Funk Brothers da Motown, Booker T. and the M.G.s tiveram um hit assinado com o próprio nome que chegou ao nº 3, “Green Onions”. Cropper buscava um som de guitarra mais sujo que outros profissionais de estúdio, enquanto Jackson tocava com a mesma força que o baterista do Zeppelin, John Bonham, em faixas como “In the Midnight Hour”. Os Memphis Horns completavam as sessões. Isaac Hayes costumava tocar quando Booker T. estava ausente,

estudando música na Universidade de Indiana. Hayes tornou-se um astro com a trilha sonora de “Shaft”, em 1971, que ganhou o Oscar.

Cropper compôs várias faixas com Otis Redding, começando por “Mr. Pitiful”, que chegou ao nº 10 da parada R&B da *Billboard* em fevereiro. Depois que Cropper ouviu um dj dizer que Redding sempre soava “pitiful” [triste, digo de pena] em suas baladas, debaixo do chuveiro ele achou que essa expressão talvez rendesse uma boa música. Cropper pegou o carro, foi buscar Redding e, como disse: “Nós simplesmente escrevemos a canção a caminho do estúdio, apenas batendo as mãos nas pernas. Nós a compusemos em uns dez minutos, entramos, mostramos para os caras, [Otis] cantarolou uma linha de metais e, tcharam, estava pronta.”<sup>285</sup> A partir daí, Redding normalmente teria uma ideia para o título, um verso ou dois, um tempo, e uma ideia para metais. Então cantarolava o arranjo para Cropper e os outros músicos. Só duas músicas dele tiveram vocais de apoio. Em vez disso, sua voz dialogava com os metais.

As músicas de Redding costumavam ser baladas lentas ou extremamente dançantes. Duas de suas meliores foram “That’s How Strong My Love Is”, lado B de “Mr. Pitiful”, e “I’ve Been Loving You Too Long”, parceria com Jerry Butler, dos Impressions .

A faixa dançante típica era “I Can’t Turn You Loose”, que provavelmente começou como uma espécie de plágio de “I Can’t Help Myself (Sugar Pie, Honey Bunch)” dos Four Tops, mas acabou ilustrando a diferença entre Redding e o padrão da Motown . Tanto ele quanto James Brown tinham iniciado como imitadores de Little Richard, e os dois usavam muitas interjeições vocais como “Ha!”. Em termos de performance no palco, Redding dava um banho em Levi Stubbs, dos Four Tops, e em todos os outros, com exceção de Brown. Ele era quase tão passional quanto Brown, apesar de não tão intrincadamente gracioso, pois parecia mais um trem cargueiro balançando de um lado para outro, enlouquecido e radiante (“Got to, got to keep a grip!”). Em contrapartida, os principais vocalistas da Motown, como David Ruffin, eram tranquilos, elegantes, mais suavizados para o consumo branco de acordo com as ambições de Berry Gordy, deixando-os distantes da tradição gospel negra, na qual o pastor gritava com uma voz rouca e rascante.

Mas, conforme os anos 1960 avançavam, o nível de distorção vocal se tornava um medidor de paixão: quanto mais o cantor destroçava sua laringe, mais intensamente passional ele era considerado. Antes da Invasão Britânica, crooners fundados na tradição do *bel-canto* italiano (suave e melodioso) dominavam o pop branco. Mas os ingleses respeitavam o som rasgado dos vocais do blues, como o produtor dos Beatles, George Martin, o chamava.<sup>286</sup> Todos os grandes cantores da Motown naquela época tinham

isso, inclusive Ruffin, Stubbs, Gaye e Wonder. Mas foi o sucesso de cantores de soul da Stax, como Redding, Wilson Pickett e Sam & Dave, que os deixou mais sujeitos. Compare, por exemplo, “I Can’t Help Myself (Sugar Pie, Honey Bunch)”, dos Four Tops, a seu hit “Bernadette”, lançado dois anos depois.

Esses fantásticos cantores de soul estavam sempre implorando algo a suas mulheres, totalmente codependentes, como canta Redding em “I’m Depending on You”. Redding só pedia um pouco de “respeito” (“Respect”); os Four Tops não tinha como evitar serem fracós (“I Can’t Help Myself”); Don Covay implorava que sua mulher tivesse “piedade” (“Mercy, Mercy”); e os Temptations não eram “orgulhosos demais para implorar” (“Ain’t too proud to beg”).

Para *Otis Blue*, seu segundo álbum do ano (depois de *The Great Otis Redding Sings Soul Ballads*), Redding começou a gravar no sábado, dia 9 de julho, às 10 horas da manhã. Ele fez uma pausa das 20 horas às duas da manhã, para que Booker T. and the M.G.s fizessem um show, e retomou as gravações até as 14 horas de domingo. Quando Redding se ausentou brevemente a fim de fazer um exame para o seguro de saúde, Cropper, que também estava trabalhando como produtor, teve a ideia de que ele fizesse um cover do novo single dos Stones. “Fui até a loja de discos que ficava ali em frente, arranjei uma cópia do disco, toquei para a banda e anotei a letra. Dá para perceber que em ‘Satisfaction’ Otis disse ‘fashion’, e não ‘faction’. Adoro isso. Era o que fazia dele tão único. O cara foi lá e cantou direto aquele material, sem querer saber de mais nada. Ele simplesmente não conhecia a música. Nunca a tinha ouvido, pelo que sei.”<sup>287</sup> Posteriormente, os Stones baseariam sua versão ao vivo no cover de Redding. A versão original dos Stones chegou ao nº 19 das paradas R&B, enquanto Redding a levou ao Top 5 de R&B e ao Top 40 pop.

A faixa mais importante de *Otis Blue*, “Respect”, foi composta em um dia, teve o arranjo feito em vinte minutos e foi gravada em um take. Redding estava reclamando de como sua mulher passou a tratá-lo depois que ele voltara de uma turnê, e o baterista dos M.G., Al Jackson, disse: “Do que você está reclamando? Está na estrada o tempo todo. O máximo que pode esperar é um pouco de respeito quando chega em casa.”<sup>288</sup> Redding originalmente escrevera a música como uma balada para seu road manager, Speedo Sims, e a banda do cara, os Singing Demons, mas, depois do comentário de Jackson, ele teve a inspiração de acelerar o andamento e mudar a letra. A versão de Sims não funcionou, por isso o próprio Redding resolveu tentar. O cantor chega em casa e diz à mulher que está lhe dando todo o seu dinheiro e só quer respeito (e provavelmente sexo). Ao fundo, Sims avisa: “Hey Hey Hey!”

“Respect” chegou ao nº 5 das paradas R&B. Uma semana após seu

lançamento, na área de Watts, em Los Angeles, eclodiu um dos piores conflitos raciais da década. Mas a força da faixa como possível canção de protesto pelos direitos civis pareceu superada pelo conflito mais dominante entre homem e mulher no coração da letra. Entretanto, esse entrave era tudo de que se tratava o movimento de liberação *feminino*, por isso, quando Jerry Wexler, da Atlantic, produziu a versão de Aretha Franklin dois anos depois (na qual ela acrescenta a parada “R-E-S-P-E-C-T” e as repetições “sock it to me”), as palavras de Redding se tornaram o grande hino feminista. No Monterey Pop Festival, ele apresentou a canção com um sorriso e disse: “Essa música foi roubada de mim por uma garota, uma boa amiga minha, que simplesmente pegou essa música. Mas vou cantar mesmo assim.”

“Chegar à Stax literalmente mudou minha vida”, disse Jerry Wexler . Ele estava exausto de gravar em Nova York, e o estúdio de Memphis o revigorou. “A ideia de chegar a um lugar [como a Stax] onde quatro pessoas iam trabalhar como quatro fabricantes de armários ou quatro encanadores, penduravam o paletó e começavam a tocar música de manhã, conseguindo assim fazer discos de maneira linda... Meu Deus, será que posso ter um pouco disso? Porque é desse jeito que tem que ser.”<sup>289</sup>

Em maio, Wexler levou Wilson Pickett para a Stax, a fim de compor em parceria com Steve Cropper . Enquanto produziam “In the Midnight Hour”, Wexler demonstrou uma nova dança que os jovens estavam fazendo no Norte chamada  *jerk*. Ela inspirou a batida que acabaria definindo todos os discos posteriores da Stax, na qual os bateristas atrasavam muito sutilmente o contratempo – o *dois* e o *quatro*.

A batida, o som do baixo e a campana da Stax fizeram os Beatles quererem gravar lá, mas McCartney disse que a Stax pediu dinheiro demais, e “obviamente estavam nos enrolando, porque éramos os Beatles”<sup>290</sup>

Outros hits de Pickett como “634-5789 (Soulsville, U.S.A.)” foram gravados naquele ano. Para um ouvinte eventual, Pickett era muito parecido com Redding, especialmente porque eles usavam a mesma banda, o mesmo estúdio e compunham com o mesmo parceiro, Steve Cropper . Mas, ao vivo, batendo palmas, dançando e exibindo seu sorriso branco brilhante, Pickett tinha um groove um pouco menos frenético que o de Redding.

Sam Moore e Dave Prater se conheceram no circuito gospel do Sul e formaram a dupla Sam and Dave . Sam era o tenor, Dave, o barítono, e os dois dialogavam ao cantar, dividindo os versos. Wexler os descobriu em Miami e os levou para a Stax, onde se reuniram com a dupla de compositores Isaac Hayes e David Porter . O hit “I Take What I Want” foi inspirado no nome de um texto publicado em *Bronze Thrills*, uma revista de

histórias verídicas,<sup>291</sup> e tinha uma abordagem completamente oposta à maioria das posturas masculinas dos homens do soul: iam apenas pegar a garota e levá-la embora. Em seguida, Hayes e Porter pegaram a melodia e os primeiros versos da canção gospel “You Don’t Know What the Lord Has Done for Me” para fazer “You Don’t Know Like I Know”, sobre o que as esposas tinham aprontado com eles. Hayes e Porter fizeram Sam cantar no extremo de seu alcance, o que o deixou com raiva, porque era algo difícil, embora ele tenha conseguido.<sup>292</sup> Foi o mesmo truque usado por Holland-Dozier-Holland para obter performances intensas de Levi Stubbs .

Porter estudava canções da Motown, como “Don’t Look Back”, lançamento de outubro dos Temptations, composto por Smokey Robinson (e talvez inspirado pelo verso de Dylan em “She Belongs to Me”). Como escreve Rob Bowman em *Soulsville, U.S.A.*: “Ele deduziu que todas tinham uma abertura estabelecendo o cenário, seguida por um pouco de ação, depois por um tipo de conclusão. Todas eram em primeira pessoa, e nenhuma terminava com uma solução definitiva. ‘Todas as canções seguiam essa fórmula’, diz Porter, sorrindo. ‘Eu soube na hora. Falei que íamos ser os caras maus nessa indústria da música.’ Foi quando os processos de pensamento realmente começaram a funcionar e uma identidade passou a ser criada.”<sup>293</sup>

Sam and Dave serviram de modelo para a dupla de John Belushi e Dan Aykroyd, The Blues Brothers . Cropper, Donald “Duck” Dunn e Willie Hall, baterista da Stax, se juntaram à banda dos Blues Brothers, e “I Can’t Turn You Loose”, de Redding, virou seu tema.

O ano também foi muito abundante para artistas sem relação com grandes gravadoras. Em Los Angeles, Sonny Bono conseguiu um contrato para Lawrence Darrow Brown com uma pequena gravadora chamada Stripe Records, que o rebatizou de Dobie Gray, nome do personagem-título do programa de TV *The Many Loves of Dobie Gillis*. O clássico sucesso de Gray sobre clubes, “The ‘In’ Crowd”, foi seguido rapidamente por “See You at the Go-Go”, que conta com instrumental do Wrecking Crew .

Little Milton, de St. Louis, cantava sobre questões de vida e morte em “We’re Gonna Make It”, que chegou ao topo das paradas R&B em maio e se tornou hino dos direitos civis. Milton canta para sua mulher que eles podem não conseguir pagar o aluguel nem a conta do aquecimento em meio às baratas e talvez precisem entrar na fila do seguro-desemprego para poderem comprar feijão, mas também que têm um ao outro, por isso vão conseguir. O protagonista de Milton chega até a considerar virar mendigo e carregar uma placa: “Ajudem o surdo, retardado e cego” [Help the deaf,

dumb, and blind].

Curtis Mayfield, de Chicago, lançou “Meeting Over Yonder”, seu single mais explícito em defesa dos direitos civis até então. Com seus falsetes provocantes, a canção seguia uma longa tradição de músicas para serem ouvidas em uma reunião de igreja ou até em uma reunião sindical. Do lado pop, a exótica “You’re Cheatin’”, dos Impressions, pegava o riff de “I Can’t Help Myself”, dos Four Tops, e o transpunha para cordas. “Woman’s Got Soul” é uma ode relaxada à moda de “The Girl’s Alright with Me”, dos Temptations.

E havia também o mais independente de todos: Mr. Dynamite, o Soul Brother nº 1, o homem que mais trabalhava no show business, o Padrinho do Soul... James Brown.

Bob Dylan e os Animals podem ter cantado sobre uma casa de apostas/bordel em suas versões de “The House of the Risin’/ Rising Sun”, mas Brown foi criado em uma. Em sua autobiografia, ele escreve sobre o bordel de beira de estrada da sua tia: “Estávamos apenas tentando sobreviver. Era disso que se tratava tudo o que acontecia naquela casa. Apostas, bebida ilegal, substituição: era tudo sobrevivência. Algumas pessoas chamam isso de crime, eu chamo de sobrevivência. Hoje em dia acontece a mesma coisa no gueto.”<sup>294</sup>

Nascido em 1933 com ascendência africana, chinesa e apache, Brown foi abandonado pelos pais. Quando criança, engraxava sapatos e dançava para os soldados em passagem por sua cidade a caminho da Segunda Guerra Mundial. Ele ainda colheu algodão e lutou boxe. No bar, o tocador de blues Tampa Red o ensinou um pouco de violão. Com os pastores, Brown aprendeu a cair de joelhos gritando.

Se ele tivesse sido um super-herói, a cena de sua origem poderia ser do momento em que três homens brancos tentaram eletrocutá-lo. Brown estava cavando uma vala para eles quando um compressor de ar elétrico caiu na água em que ele estava trabalhando. Os homens disseram para que ele o ligasse:

“Não, senhor”, falei. “Não quero fazer isso.”

“Mas que droga, garoto, eu disse para ligar!”

“Entrei na água e liguei o compressor. Ao fazer isso, senti como se uma tropa inteira de cavalos estivesse galopando em cima de mim. Eu não conseguia sair do tanque. A eletricidade me deixou paralisado ali. Junior [primo de Brown] pulava de um lado para outro e berrava “desliguem, desliguem!”, mas os homens ficaram ali parados, rindo. Junior correu até o

posto de gasolina e chamou o sujeito para quem estávamos trabalhando. Ele veio correndo e, quando viu o que estava acontecendo, puxou a tomada. Desmaiei, e Junior me arrastou para baixo de uma árvore. Quando recobrei a consciência, só olhei para os caras que tinham me mandado ligar o tanque, mas não falei nada. Não me atrevi a isso. O impressionante é que, quando me recuperei, nós voltamos a trabalhar. Não sei por que não morri, mas decidi, a partir daquele dia, que nunca mais aceitaria nada como aquilo. Ainda ocorriam muitos linchamentos na região da Geórgia e da Carolina do Sul naquela época<sup>295</sup> (...) Depois, eu costumava caminhar pela rua com minha primeira mulher em Toccoa, na Geórgia, com um sorriso falso, e só rezava para que o homem branco não viesse mexer comigo como fazia com as outras pessoas. ‘Senhor, não deixe que isso aconteça’, eu dizia. Porque, se acontecesse, eu sabia que iria matar o homem.”<sup>296</sup>

Ele foi para um reformatório juvenil e, mais tarde, acabou sendo preso por roubo. Quando saiu, em 1952, passou a integrar um grupo gospel, depois evoluiu e se tornou um dos maiores rivais de Little Richard. Em meados dos anos 1960, era mais velho que a maioria dos cantores de soul, mas estava determinado a superá-los com seu grito de leopardo e passos de dança únicos. Suas pernas estavam sempre em movimento, escorregando, deslizando, se agitando, girando, se abrindo, “dançando como se estivesse em uma esteira invisível (duas décadas antes do moonwalk de Michael Jackson)”, como descreveu o jornalista Philip Norman.

A equipe de quarenta a cinquenta pessoas que fazia os shows de Brown viajava com todo o equipamento em um ônibus e um caminhão, e ele trabalhava cinco ou seis noites por semana.<sup>297</sup> O cantor mandava seu designer de interiores à frente para preparar o quarto de hotel para ele. Seu penteado era feito pela manhã, refeito antes do show e retocado depois da apresentação. Ele achava que seu cabelo e seus dentes eram as coisas que mais importavam. “Se o cabelo não estiver bom, tem alguma coisa errada com a pessoa. É preciso estar com o cabelo arrumado! Entende?”<sup>298</sup> Sua apresentação ao vivo tinha cada segundo calculado. A banda recebia uma multa de cem dólares se não entrasse na hora certa ou não engraxasse direito os sapatos (Brown tinha sido engraxate, afinal de contas).

O grupo estendia as músicas por dez minutos enquanto Brown dançava.<sup>299</sup> Depois dos shows, Brown conduzia o grupo até o estúdio para gravar as jams improvisadas que eles tinham criado no palco naquela noite. Músicos locais apareciam para se divertir e fazer contato. Brown dirigia seus músicos para que cada vez mais fizessem pausas durante a performance, às

vezes interrompendo tudo, deixando apenas sua voz, sem acompanhamento. Nelson George, jornalista especializado em música, disse: “Todos esses tipos de paradas e intervalos – porque ele literalmente fazia um ruído, ‘Uh’, e depois, sabe, deslizava, rodopiava, e voltava para o ‘Uh’... – permitiam a ele se mover pelo palco, ser uma presença vocal, sem ter que abusar da voz, conseguindo também cantar enquanto dançava.”<sup>300</sup>

Em 1º de fevereiro, Brown e sua banda pararam nos estúdios Arthur Smith em Charlotte, na Carolina do Norte, a caminho de um show, e em uma hora gravaram “Papa’s Got a Brand New Bag”. Brown deixou o ritmo ainda mais *staccato*. Maceo Parker comandava a seção de metais. O novo guitarrista, Jimmy Nolen, tocava a levada funky à qual Prince faria referência em “Kiss” 21 anos depois. O jornalista Robert Palmer relatou que Nolen “apertava as cordas de sua guitarra com tanta força no braço de seu instrumento que o som começou a parecer uma lata denteada sendo esfregada com um canivete”<sup>301</sup> Richard J. Ripani escreveu: “Os ritmos tocados pelos metais, pelo baixo e pela guitarra e bateria são todos diferentes, mas complementares.”<sup>302</sup>

Eles gravaram em um *take*. Era para ser um ensaio, mas, apesar de Brown sentir que tinha errado em alguns momentos, ele sabia que precisava deixar como estava, pois todo mundo no estúdio dançou com o som. Em suas memórias ele conta que, apesar de ser cantor de soul, naquela noite ele começou a seguir um caminho próprio e único.

“Acabei entendendo que minha força não estava nos metais, e sim no ritmo. Eu estava ouvindo tudo, até a guitarra, como se fosse percussão. Eu tinha descoberto como fazer isso. Ao botar a gravação para tocar, quando vi as caixas de som saltando, vibrando de certa maneira, soube que era aquilo: libertação... Mais tarde disseram que esse foi o início do funk”<sup>303</sup> Ele estava em atividade por tanto tempo quanto Elvis Presley, mas com dez anos de carreira, ainda com fome aos 32, estourou com a evolução que acometeu a música popular.

A canção durava sete minutos, por isso Brown cortou a introdução, acelerou-a e dividiu-a em parte um no lado A e em parte dois no lado B. Ele teve que segurar o lançamento do single por alguns meses até resolver uma disputa com a gravadora. Então o entregou a Frankie Crocker, dj popular de Nova York, que o odiou, mas os telefones começaram a tocar imediatamente com pedidos para repetir o single. Lançado em junho, chegou ao nº 8 das paradas pop, ficou no nº 1 das R&B por oito semanas e foi indicado a um Grammy.

Em seguida, veio uma versão retrabalhada da canção, “I Got You (I Feel Good)”, de Brown. Começava como uma faixa chamada “I Found You”,



que ele tinha produzido para Yvonne Fair, sua cantora de apoio, e depois, no ano anterior, a retrabalhara para si mesmo como “I Got You”. Ele a apresentou nos programas *The T.A.M.I. Show* e *Shindig!* e, o que foi mais fora de propósito, no filme de Frankie Avalon *Ski Party*, literalmente o filme mais branco que se podia imaginar. Mas, devido à batalha judicial com sua gravadora, um juiz proibiu de lançar essa versão. Depois da epifania com “Papaš”, ele gravou uma versão atualizada em Miami, no dia 6 de maio. Mais gritos agudos, mais saxofone, e ainda com o baixo mais pulsante e pesado tocando nas ondas do rádio até então, cortesia de Bernard Odum. Lançada em outubro, “I Got You” chegou ao nº 3 na parada pop da *Billboard* e ocupou o nº 1 nas paradas de R&B por seis semanas.

Brown finalmente conseguiu o controle completo de sua gravadora e passou a comprar estações de rádio e restaurantes, eliminando os intermediários e trabalhando diretamente com lojas de discos e djs para promover seus discos e shows.<sup>304</sup> No início do movimento Black Power, ele era o modelo para a autossuficiência negra, voando até a Casa Branca em seu próprio jatinho com o intuito de discutir o problema da evasão escolar com o vice-presidente Hubert Humphrey. Depois de Malcolm X, nenhuma personalidade negra tinha a mesma credibilidade nas ruas que James Brown.

A letra de “New Bag” é simples, é apenas Brown tentando arranjar uma garota nova para dançar, mostrando que sabe dançar jerk, fly, monkey, mashed potato, twist e boomerang. Mas a expressão “new bag” simbolizou a nova abordagem do Black Power que muitos ativistas estavam abraçando, junto de uma nova maneira de desconstruir o blues para a geração seguinte de músicos. Com a canção, como escreveu o crítico musical Dave Marsh, “Brown inventou o futuro rítmico em que vivemos hoje”<sup>305</sup>

A palavra “funk” já existia havia algum tempo. A banda residente da Motown chamava-se Funk Brothers. James Jamerson gravou a palavra “Funk” no braço de seu baixo. O termo veio a significar o novo estilo de James Brown.

Primeiro, ele tirou toda a melodia e harmonia de modo que tudo se tornasse apenas ritmo. Cada instrumento virou mais uma forma de percussão, e guitarras, teclados e metais tocavam só notas únicas.

Então, aos poucos, à medida que a década avançava, ele mudou o próprio ritmo. O contratempo do R&B era “um *dois* três *quatro*”, mas Brown trocou a ênfase para o primeiro compasso, “*um* dois três *quatro*”. Em seguida, ele sobrepôs simultaneamente ritmos diferentes. A bateria batia no um, mas a guitarra-base tocava no *dois* e no *quatro* – síncope.

“Conseguí manter isso no um e no três, que ninguém conseguia tocar (...) Enquanto a gente mandava ver, os outros nem conseguiam levantar as

baquetas.”<sup>306</sup>

Para comparar, confira a versão de Otis Redding de “New Bag”. Ele não faz as paradinhas como James Brown, simplesmente segue em frente.

O funk evoluiu do soul e se tornou o principal gênero negro dos anos 1970, depois deu origem à disco music, com a qual coexistiu antes de ser absorvido pelo hip hop. A batida funk/disco foi a primeira moderna, a mais antiga da qual os garotos de hoje em dia conseguem se aproximar e dançar, a principal linhagem do DNA do hip hop. No início da década de 1980, os samplers foram inventados, e segundo Afrika Bambaataa, pioneiro do hip hop, James Brown foi o artista mais sampleado. Suas faixas se tornaram base para inúmeras canções de rap.<sup>307</sup> Brown se revoltou ao não receber nada por esses samples, mas isso o tornou um ícone com um alcance sem paralelos, padrinho tanto do soul quanto do hip hop.

---

<sup>277</sup>Bronson, *The Billboard Book of Number 1 Hits*, 163.

<sup>278</sup>Ibid., 176.

<sup>279</sup>Wilson, *Dreamgirl and Supreme Faith*, 173.

<sup>280</sup>Adrahtas, *Diana Ross : The American Dream Girl: A Lifetime to Get Here*, 24.

<sup>281</sup>Benjaminson, *The Lost Supreme*, 22.

<sup>282</sup>Wilson, *Dreamgirl and Supreme Faith*, 64-66.

<sup>283</sup>Ibid., 173.

<sup>284</sup>Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 21.

<sup>285</sup>Ibid.

<sup>286</sup>Ibid., 56.

<sup>287</sup>The Beatles, *The Beatles Anthology*, 93.

<sup>288</sup>Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 57.

<sup>289</sup>Black, *Classic Tracks Back to Back: Singles and Albums*, 71.

<sup>290</sup>Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 61.

291Badman, *The Beatles*.

292Bowman, *Soulsville, U.S.A.*

293Ibid., 88.

294Ibid., n.p.

295Brown, com Tucker, *James Brown*, 16.

296Ibid., 24.

297Ibid., 25.

298George, *The Death of Rhythm and Blues*.

299“James Brown: Soul Survivor”, dirigido por Jeremy Marre, *American Masters* (PBS, 2003), DVD.

300George, *The Death of Rhythm and Blues*.

301Dan Bindert, “Papa’s Got a Brand New Bag”, *All Things Considered*, NPR, 29 de julho de 2000, [www.npr.org/2000/07/29/1080113/npr-100-papas-got-a-brand-new-bag](http://www.npr.org/2000/07/29/1080113/npr-100-papas-got-a-brand-new-bag).

302George e Leeds (ed.), *The James Brown Reader*.

303Sullivan, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings, Volume 2*, 223.

304Brown, com Tucker, *James Brown*, 158.

305George, *The Death of Rhythm and Blues*.

306Marsh, *The Heart of Rock & Soul*, 5.

307“James Brown : Soul Survivor”.

## 15. “In the Heat of the Summer”<sup>308</sup>

A fúria dos negros com o ritmo lento das mudanças eclode em 11 de agosto.

“Burn, Baby, Burn!”

– Magnificent Montague, dj de Los Angeles

No verão anterior, ocorrera uma manifestação violenta no Harlem, por isso Lyndon Johnson autorizou o Projeto Uplift a criar milhares de empregos de verão para jovens negros de Nova York, e a Costa Leste continuou em paz. Ninguém parecia preocupado com o outro lado do continente. Bob Hipolito, membro da Guarda Nacional dos Estados Unidos, disse mais tarde que a região de Watts, em Los Angeles, não era como “os cortiços e guetos de Nova York. Em vez disso, todas as casas eram bonitas e arrumadas. Parecia bem próspera para mim”.<sup>309</sup> Ou seja, era o oposto do Harlem: casas de um ou dois andares em ruas largas margeadas por palmeiras.

Mas a Grande Migração de negros do Sul transformara Watts na área mais densamente populosa do país, com poucos empregos para jovens. E dos cerca de cinco mil policiais de Los Angeles, apenas trezentos eram negros.<sup>310</sup> Para muitos moradores da área, o Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD) mais parecia uma força de ocupação estrangeira.

Na quarta-feira, dia 11 de agosto, às 19 horas, grande parte dos moradores da região estava na rua, pois fazia 35° C, e quase nenhuma casa dali tinha ar-condicionado. Um motorista negro disse ao patrulheiro rodoviário da Califórnia Lee W. Minikus, de 31 anos, que havia um homem aparentemente bêbado dirigindo pela área. Minikus viu o suspeito fazer uma curva aberta, e o mandou parar o carro. No interior estavam os irmãos Marquette, de 22 anos, e Robert Frye, de 24.

Marquette, o motorista, não passou no teste de sobriedade e foi preso sem resistência. Os dois moravam a duas quadras dali, mas o policial não deixou o irmão mais novo assumir o volante. Em vez disso, chamou um guincho. Robert foi atrás da mãe. “Tudo estava caminhando para a prisão até a mãe dele chegar”, recordou Minikus posteriormente.<sup>311</sup> A essa altura, uma multidão de duzentas pessoas já havia se reunido.

A Sra. Frye começou a gritar com o filho por ele ter bebido. Segundo o “Relatório da Comissão do Governador sobre os Motins de Los Angeles”, Marquette Frye,

que até então estava tranquilo e colaborativo, a empurrou e seguiu para a multidão, xingando e gritando que os policiais teriam que matá-lo para levá-lo preso. O patrulheiro perseguiu Marquette, mas ele resistiu. A multidão que assistia se tornou hostil, e um dos patrulheiros pediu ajuda por rádio. Em minutos, mais três patrulheiros rodoviários chegaram. Minikus e seu parceiro estavam lutando com os irmãos Frye. A mãe dos dois, beligerante, pulou nas costas de um policial e rasgou sua camisa. Em uma tentativa de dominar Marquette, um policial golpeou seu ombro com um cassetete, mas errou e o acertou na testa, fazendo um pequeno corte.[312](#)

Uma testemunha chamada Lacine Holland lembrou que a polícia jogou Marquette “no carro feito uma trouxa de roupa suja, chutou seus pés para dentro e bateu a porta (...) Um policial passou e alguém cuspiu nele. A multidão ficou muito nervosa. Quando a pessoa cuspiu, o policial agarrou uma mulher com tanta força que seus bobes de cabelo caíram. Ela parecia grávida por causa do guarda-pó, mas acho que na verdade ela era cabeleireira. Não foi ela quem tinha cuspidor”[313](#)

Às 19h23, os três Fryes estavam algemados, e sete minutos depois todos estavam na delegacia.

Policiais de moto subiram nas calçadas para dispersar a multidão. Tommy Jacquette, de 21 anos, que crescera com Marquette, disse:

A multidão recuava, mas, quando a polícia se afastava, as pessoas voltavam para os lugares. Na segunda ou terceira vez que retornaram, garrafas e tijolos começaram a voar. A essa altura, aquilo meio que se tornou um confronto aberto com a polícia. Estacionaram uma viatura policial na esquina da Imperial com a Avalon, que acabou sendo incendiada. O resto é história (...) Eu estava jogando tantos tijolos e pedras quanto todo mundo. Meu foco não era queimar prédios nem saquear. Meu foco era a polícia.[314](#)

Fazia apenas seis meses desde que os telejornais haviam noticiado a brutalidade policial do Domingo Sangrento, e os manifestantes de Watts estavam gritando: “Igual a Selma!”

“Vida longa a Malcolm X !”

“Isso é o fim para vocês, brancos!”[315](#)

À 0h20, de cinquenta a setenta pessoas, sendo 70% garotos, jogavam tijolos, pedras, pedaços de concreto, paus e garrafas de vinho e uísque nos para-brisas de carros dirigidos por brancos. Um homem ficava parado no cruzamento e sinalizava quais dos veículos se aproximando deveriam ser

alvo das pedras. Em pouco tempo, os manifestantes estavam arrancando motoristas brancos de seus carros e os espancando.

Naquela noite, 29 pessoas foram presas, mas a multidão continuou aumentando, alcançando mil indivíduos. Às duas da manhã, saquearam a primeira loja, um mercado. Foram necessários quinhentos policiais até às quatro da manhã para restaurar a ordem.

Naquele dia, autoridades do governo e da polícia se reuniram com líderes comunitários negros, mas recusaram a proposta destes de que os policiais brancos em Watts fossem substituídos por negros. Enquanto isso, rapazes nas esquinas gritavam para os policiais: “Esperem anoitecer, brancos, nós vamos pegar vocês.”<sup>316</sup>

Lerone Bennett Jr. escreveu em *Before the Mayflower*:

Quando o sol baixava, a tampa se abria em Watts. Velhos saíam de suas casas e seus prédios e se juntavam aos jovens, que estavam determinados a acertar as contas antigas com a polícia. Lojas de penhores, de ferragens e de sobras de artigos militares foram atacadas, tiveram suas armas roubadas e foram incendiadas. Nas ruas, foram erguidas barricadas com bancos dos pontos de ônibus, e houve batalhas direcionadas contra policiais, sendo que alguns foram cercados e só conseguiram escapar para um local seguro ao fazerem uso do cassetete. Rebeldes ousados tentavam arrancar policiais de suas viaturas; outros ainda eram atraídos por relatos falsos para armadilhas e acabavam emboscados.<sup>317</sup>

A família que administrava a loja de móveis Nat Diamond Empire Furniture fugiu no momento em que alguém jogou um coquetel molotov no meio-fio diante de sua porta. Stan Diamond recordou: “Estávamos vendo na televisão imagens de nossa loja e de pessoas saindo com móveis, sofás e TVs (...) Chamamos a polícia, que disse: ‘Bem, se você valoriza sua vida, fique longe.’ (...) Alguns anos antes, meu pai era uma das poucas pessoas que dava crédito para vários negros da área (...) Por muitos anos nós fomos estimados no bairro. Não merecíamos o que recebemos.”<sup>318</sup>

Betty Pleasant, estudante de jornalismo, viu pessoas saírem da loja com sofás antes de incendiar o lugar ao grito de “Burn, baby, burn!”. Os saqueadores continuaram, seguindo para uma loja de departamento, onde quebraram as vitrines e jogaram produtos na rua. Quando o local foi esvaziado, atiraram coquetéis molotov lá dentro, incendiando tudo. Pleasant perguntou a um homem por que ele tinha feito isso, e o sujeito respondeu que era “para me vingar dos brancos”. Em seguida, os manifestantes atingiram um supermercado. “O problema, na opinião dos moradores, era

que todas aquelas lojas pertenciam a brancos e vendiam produtos de baixa qualidade por preços altos (...) [O supermercado] era conhecido por vender uma comida horrível. Vários meses antes, cobri uma manifestação ali na qual as pessoas tentavam convencê-lo a vender carne de melhor qualidade, melhores itens de padaria e confeitaria, melhores pães e produtos. Eles queimaram tudo. Incendiaram completamente. Acho que nem se deram o trabalho de saquear aquele aproveitador de merda.”<sup>319</sup>

O autor Bennett escreveu: “Testemunhas oculares relataram uma ‘alegria de parque de diversões’ entre os participantes.”<sup>320</sup> Clássicos da Motown como “Dancing in the Streets”, “Nowhere to Run” e “Shotgun” ecoavam e assumiam significados inteiramente novos. Em sua maioria, casas, escolas, bibliotecas e igrejas foram deixadas intactas, apesar de uma igreja ter sido incendiada à 1h28 da madrugada de quinta para sexta. Manifestantes jogaram garrafas e pedras nos bombeiros, por isso, depois de 1h57, os policiais subordinados ao xerife pararam de permitir a entrada de bombeiros na área.

Depois de uma trégua, as autoridades saíram às 5 horas da manhã, e, por essa razão, o saque da sexta-feira 13, segundo *After the Mayflower*, “foi tranquilo e organizado. Alguns saqueadores reviravam o estoque à procura do tamanho certo, enquanto outros contrataram caminhonetes de aluguel para carregar geladeiras, fogões e aparelhos de ar-condicionado (...) Em sua maioria, estabelecimentos de proprietários negros escaparam ilesos, recebendo letreiros escritos à mão nas vitrines: ‘Irmão de sangue’, ‘Pertence a um negro’, ‘Esta pertence a nós’ (...) Um grupo de rebeldes ia em uma loja atrás da outra quebrando vitrines e pegando o que queria. Todos os homens, disse ele, estavam armados com pistolas e fuzis, e o grupo era liderado por uma mulher negra armada com dois tijolos”.

Fazia dois anos que o dj Magnificent Montague gritava seu bordão “Burn, baby, burn!” sempre que tocava um disco que ele considerava ótimo. Mas, ao se tornar slogan para os manifestantes, o prefeito e o chefe de polícia pressionaram o gerente da estação para fazer Montague parar de repetir isso, sob o argumento de que ele estava incitando as massas. Em sua autobiografia de 2003, *Burn, Baby! Burn*, Montague contou seu dilema interno nos primeiros dias dos distúrbios. Ele não queria ser “um Pai Tomás” e continuou usando o bordão. “Mas era uma rádio de propriedade de brancos, administrada por brancos, sob pressão do governo e do FCC. Eu não tinha a concessão, eles iriam me tirar do ar... eu sabia.”<sup>321</sup> Depois do expediente de sexta-feira, ele saiu para o fim de semana sem saber o que diria segunda de manhã.

Às 17 horas de sexta-feira, 2.300 homens da Guarda Nacional chegaram

e começaram a montar trincheiras e a armar metralhadoras nos cruzamentos. Hipolito, membro da Guarda, disse: “As pessoas com quem conversamos eram civis inocentes que estavam simplesmente apavorados.

Elas ficaram felizes por estarmos ali.”<sup>322</sup>

Às 18h30, o morador local Leon Posey e seu amigo Emerson Lashley foram a uma barbearia. Enquanto Lashley observava tudo da cadeira do barbeiro, Posey saiu para conferir o que estava acontecendo na rua.

Lashley lembrou: “De repente, ouvi tiros. E então o vi cair.”<sup>323</sup> Posey foi a primeira morte. Uma multidão jogava pedras nos policiais de Los Angeles acreditando que tinham recebido ordens de não atirar, e a polícia entrou em pânico. Charles Fizer, membro do grupo os Olympics, de R&B, que recentemente havia lançado a inédita “Good Lovin’”, foi baleado e morto a caminho de um ensaio. Com armas roubadas de lojas, os manifestantes dispararam feito franco-atiradores em policiais e nos helicópteros.

Dick Gregory, comediante e ativista dos direitos civis, escreveu em suas memórias, *Callus on My Soul*:

Decidi seguir para Watts e tentar ajudar de qualquer jeito que pudesse. A primeira coisa que vi ao chegar lá foi um garoto negro chorando ao lado de um corpo. Quando me aproximei, descobri que o menino estava chorando sobre o corpo sem cabeça de seu pai (...) Não sei exatamente como isso aconteceu, mas em determinado momento me vi bem no meio da polícia, que usava capacetes antimotim, e de um grupo de homens negros armados e com muita raiva. O confronto estava acontecendo em um projeto habitacional. Sem dúvida gente inocente iria morrer naquele enfrentamento se ninguém os impedisse. Caminhei entre os dois grupos e tentei acalmar as coisas, mas depois de andar cerca de trinta metros, as balas começaram a voar. Continuei em frente, mesmo depois de sentir uma dor alucinante na perna. Levei mais alguns minutos para me dar conta de que tinha levado um tiro. Não consegui acreditar! Depois de participar de todas aquelas passeatas no Sul, após todas as vezes que eu fora preso por policiais brancos conservadores nos últimos quatro anos, lá estava eu, sendo baleado por um negro na Califórnia! Mas o rosto daquele menino chorando sobre o cadáver do pai e os rostos de todas as crianças de Watts que estavam na linha de fogo amorteceram qualquer dor física. Continuei andando. Os dois lados podiam ter me matado com facilidade, mas acho que os irmãos ficaram tão chocados quanto eu pelo fato de eu ter sido ferido. Quando gritei com eles: “Está tudo bem, droga. Vocês me acertaram, agora vão embora para casa!”

Eles se viraram e começaram a voltar para casa.<sup>324</sup>



À 0h55 de sexta para sábado, um carro avançou na Guarda Nacional. Nesse momento, receberam ordens de carregar as armas e fixar as baionetas aos fuzis. Então passaram a atirar em saqueadores, e os casos contra os membros da Guarda Nacional foram posteriormente julgados como assassinato em legítima defesa. Cem carros de bombeiros entraram na área. Às 3 horas da manhã, o contingente da Guarda superava os três mil homens, mas o caos continuava. O conflito se espalhou por 130 quilômetros quadrados.

Às 23h30 de sábado, havia 13.900 homens da Guarda Nacional ali. No domingo, 15 de agosto, a Guarda, o Departamento de Polícia de LA e o Gabinete do Xerife asseguraram o controle da área. Nesse dia, o governador, Pat Brown, caminhou pelos destroços da região. Na manhã de segunda-feira, o dj Magnificent Montague mudou seu bordão para “Have mercy, baby!” [Tenha piedade, baby!].

Durante seis dias, entre 31 e 35 mil adultos se envolveram, de um modo ou de outro, nos conflitos. Trinta e quatro pessoas foram mortas, sendo que 25 eram negras. Mil foram hospitalizadas, e quatro mil, presas. Seiscentos prédios foram danificados ou destruídos, o equivalente a mais de quarenta milhões de dólares em danos materiais. O relatório da comissão do governador McCone disse que as causas dos conflitos incluíram alta taxa de desemprego, escolas fracas, pobreza, desigualdade, moradias de baixa qualidade, discriminação com moradias e “uma diferença profunda e antiga entre uma posição substancial da população negra e o Departamento de Polícia” [325](#)

Ao assistir aos motins na TV, Frank Zappa compôs “Trouble Every Day”, na qual canta que isso aconteceu porque tudo o que os residentes de Watts podiam esperar era crescer para virarem faxineiros. Phil Ochs canta em “In the Heat of the Summer” que a raiva, a ganância, o álcool e a brutalidade policial colaboraram para isso, e a comunidade tinha sido humilhada por tanto tempo que eles precisaram fazer com que alguém os ouvisse.

Tommy Jacquette, morador de Watts, relatou:

As pessoas insistem em chamar de motim, mas nós chamamos de revolta porque teve um propósito legítimo. Foi uma resposta à brutalidade policial e à exploração social de uma comunidade, de um povo (...) As pessoas disseram que incendiámos nossa comunidade. Mas, não, não fizemos isso. Nós nos revoltamos em nossa comunidade contra as pessoas que estavam aqui tentando nos explorar e nos oprimir. Não éramos os donos dessa comunidade. Não éramos os donos dos negócios dessa comunidade. Não éramos donos da maioria das residências dessa comunidade. Algumas

peças querem saber se acho que realmente valeu a pena. E acho que sempre que as pessoas lutam por seus direitos vale a pena.<sup>326</sup>

Victoria Brown Davis, moradora de Watts que tinha 18 anos na época, disse: “O estado de ânimo das pessoas após os conflitos? Algumas ainda estavam com raiva, se perguntando de que aquilo tudo tinha adiantado. Porque já não tinham as lojas que frequentavam nem a estrutura de que precisavam.”<sup>327</sup>

Em sua fazenda no Texas, Lyndon Johnson, surpreso e desmoralizado, não atendeu o telefone durante os primeiros dois dias de motim. “Como é possível? Depois de tudo o que conquistamos? Como pode ser?”, perguntou ele ao assessor Joseph Califano.<sup>328</sup> Ele disse a outro assessor: “Passei o negro de uma nota D+ para uma nota C-. Mas ele continua em lugar nenhum. E sabe disso. É por isso que está nas ruas. Que droga, eu também estaria lá.”<sup>329</sup> Com Martin Luther King Jr., Johnson comentou: “Não adianta fazer discursos sobre a lei enquanto as pessoas estão preocupadas com a situação de seus filhos e dos desempregados, sem teto sobre suas cabeças nem emprego, e talvez com uma seringa com droga de um lado e o câncer do outro.”<sup>330</sup>

Em setembro seguinte, Johnson transformou o Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano (HUD) em uma agência de nível ministerial, mas ele sabia que sua Grande Sociedade recebera um golpe devastador. Cerca de duas semanas antes dos conflitos, em 30 de julho, ele tinha assinado a lei do Medicare. Na semana seguinte, em 6 de agosto, Martin Luther King Jr. estava ao seu lado quando ele assinou a Lei dos Direitos de Voto, que finalmente garantiu poder eleitoral aos negros no Sul. Mas, na mesma semana da promulgação das leis em defesa dos direitos civis mais poderosas na história dos Estados Unidos, os motins assustaram muitos eleitores brancos e os fizeram sair em debandada do Partido Democrata rumo ao lado republicano, onde permaneceram pela geração seguinte. Os inúmeros conflitos que se seguiram ao longo do restante da década acabariam transformando as áreas pobres e centrais de várias cidades em zonas de guerra calcinadas que jamais se recuperariam.

---

<sup>308</sup> Música de Phil Ochs, fala sobre a revolta dos negros no Harlem, em 1964, por direitos iguais. Sua tradução literal é: “No calor do verão”. (N. da E.)

<sup>309</sup> Valerie Reitman e Mitchell Landsberg, “Watts Riots, 40 Years Later”, *Los Angeles Times*, 11 de agosto de 2005,

<http://articles.latimes.com/2005/aug/11/local/la-mewatts11aug11>.

310Ibid.

311Ibid.

312John Alex McCone, “Violence in the City – An End or a Beginning? A Report by the Governor’s Commission on the Los Angeles Riots, 1965”, 2 de dezembro de 1965, [www.usc.edu/libraries/archives/instress/mccone/contents.html](http://www.usc.edu/libraries/archives/instress/mccone/contents.html), acessado em 25 de junho de 2014.

313Reitman e Landsberg, “Watts Riots, 40 Years Late”.

314Ibid.

315Bennett, *Before the Mayflower*, 418.

316Ibid.

317Ibid., 419.

318Reitman e Landsberg, “Watts Riots, 40 Years Later”.

319Ibid.

320Bennett, *Before the Mayflower*, 419.

321Montague, *Burn, Baby! Burn!: The Autobiography of Magnificent Montague*, 134.

322Reitman e Landsberg, “Watts Riots, 40 Years Later”.

323Holloway, *Passed On*, 76.

324Gregory, *Callus on My Soul*, 110-11.

325McCone, “Violence in the City”.

326Reitman e Landsberg, “Watts Riots, 40 Years Later”.

327Ibid.

328Patterson, *Eve of Destruction*, 182.

329Ibid., 186.

330“Lyndon Johnson, Martin Luther King Jr. Friday, August 20, 1965 – 5:10 pm-5:24 pm”, Programa de Gravações Presidenciais, Miller Center, Universidade de Virginia, <http://whitehousetapes.net/transcript/johnson/wh6508-07-8578>.

## 16. “Help!”

Lennon grava o tema do segundo filme dos Beatles, lançado em 29 de julho; o grupo recebe os Byrds e visita Elvis, em Los Angeles, nos dias 24 e 27 de agosto.

Os Beatles permaneciam ocupando seu lugar de “o mais top do mais pop”, como eles diziam, mantendo a mesma produtividade impressionante do ano anterior, com dois álbuns novos, um filme, turnês enormes e, outro livro de humor de Lennon. A empresa de composição Lennon-McCartney, a Northern Songs, era um sucesso na bolsa de valores inglesa. “Vamos compor uma piscina hoje”, diziam eles.<sup>331</sup> “Sempre comparei o ato de compor a um mágico que tira o coelho da cartola”, comentou McCartney mais tarde. “Nós ficávamos surpresos ao ver o tipo de coelho que tínhamos tirado naquele dia.”<sup>332</sup> O desenho animado da banda, atração nas manhãs de sábado, estreou, e, apesar de a princípio os Beatles terem detestado – Ringo Starr foi retratado como um fanfarrão narigudo –, o programa deixaria a música da banda martelando na cabeça de gerações posteriores pelas décadas seguintes.

Durante as turnês, era preciso montar barreiras policiais nos hotéis em que a banda se hospedava para conter a multidão. Alguns jovens inclusive tentavam escalar as paredes dos prédios. Os hotéis ficavam abarrotados de cartas dos fãs, e até lençóis e maçanetas eram roubados como recordações. As noites podiam começar com um helicóptero baixando em um mar de flashes piscando. Depois do show, havia a fuga diária no caminhão de entregas, no carro blindado ou na ambulância. Mais tarde, após o voo para outra cidade, talvez eles relaxassem jogando Monopoly ou vendo TV. Ou quem sabe fosse hora de “Satyricon”, como Lennon posteriormente chamaria suas escapadas, em referência ao filme surreal de Fellini sobre a depravação na Roma Antiga.<sup>333</sup>

*Os reis do iê-iê-iê* apresenta apenas uma sugestão do que acontecia nos bastidores. Lennon cheia despreocupadamente uma garrafa de Coca-Cola em um trem, em uma piada que, supostamente, nenhum beatlemaníaco da época entendeu. Quando McCartney repreende Ringo Starr por permitir que o avô vá jogar em um cassino, ele lamenta. “A essa altura ele provavelmente está no meio de uma orgia”, ao que respondem os outros Beatles: “Orgia? Oh, yeah!”, e saem correndo pela porta. Na vida real, Ronnie Spector, vocalista das Ronettes, relata em suas memórias a noite em que Lennon a levou para os fundos da suíte do hotel do grupo, onde uma

multidão havia se reunido em torno de um membro da equipe dos Beatles que transava na cama com uma mulher. “Era 1964, quando não podia ter aquelas coisas nem em filmes, e lá estava uma garota de verdade, nua, fazendo sexo em todas as posições possíveis!” Quando a inocente Ronnie exclamou “Ah, meu Deus” em uma mistura de repulsa e fascínio, Lennon logo a acompanhou para fora dali.<sup>334</sup> Sempre que os repórteres testemunhavam algo inapropriado, os Beatles os mantinham calados concedendo entrevistas exclusivas ou putas grátis, como fizeram uma vez em Atlantic City.<sup>335</sup>

Mas ao se tornar lugar-comum, o sucesso perdeu a emoção, deixando apenas a exaustão de turnês e prazos de gravação implacáveis. A fama também provocou a volta do pai de Lennon, que desaparecera quando ele tinha 5 anos. Freddie Lennon era muito parecido com o filho, se este tivesse vivido sessenta anos com um pé na sarjeta e perdido os dentes. Em 24 de junho, Lennon lançou seu segundo volume de textos, *A Spaniard in the Works*, que inclui o poema “Our Dad” [Nosso pai], no qual expulsa o pai, chamando-o de palhaço e cafetão, e o pai, por sua vez, chama a mãe de John de puta. Em 31 de dezembro, Freddie tentou ganhar dinheiro lançando um single pela Pye Records (gravadora dos Kinks ) chamado “That’s My Life (My Love and My Home)”, talvez em resposta a “In My Life” de Lennon. O lado B de Freddie parecia uma repreensão ao filho: “The Next Time You Feel Important” afirmava que reis passam e a glória acaba, e só Deus permanece.

Além do pai, a multidão de pessoas que Lennon tinha que enfrentar todos os dias era de enlouquecer: de agentes do governo que ameaçavam vaziar escândalos dos Beatles para a imprensa a menos que eles se encontrassem com os filhos desses agentes aos mais sombrios bajuladores à espreita. Richard Lester lembrou: “Vi acontecer uma vez com Paul McCartney . A garota mais bonita que eu já tinha visto tentando convencê-lo a tomar heroína. Era um exercício absolutamente assustador de controle do mal.”<sup>336</sup>

A ex-groupie e escritora Pamela Des Barres relatou em suas memórias que viu Lennon naquele ano, quando ela era uma beatlemaníaca adolescente. “Tínhamos que passar pela barricada dos Beatles e chegar à propriedade particular de alguém para podermos subir as colinas de Bel Air [Califórnia] e ENCONTRAR OS BEATLES!!! (...) Quando estávamos descendo, uma limusine passou e vi Lennon por um instante. Ele estava usando seu boné de John Lennon, e olhou direto para mim. Se eu fechar os olhos neste minuto, ainda posso visualizar a expressão dele, marcada pela tristeza e pelo desprezo. As outras garotas estavam com os olhos cheios de

lágrimas e não perceberam, mas aquela expressão de John Lennon quase fez meu coração parar, e eu nunca disse nada (...) A expressão de John contribuiu para que eu crescesse um pouco, então me esforcei muito na escola e resolvi arranjar um emprego de meio expediente.”<sup>337</sup>

No segundo filme dos Beatles, o anel de sacrifício de um culto sanguinário vai parar no dedo de Ringo Starr, e a seita decide matá-lo. Na maior parte, o longa mostra os rapazes tentando escapar dos vilões no que pretendia ser uma paródia da série de James Bond. Originalmente, o filme se chamaria *Eight Arms to Hold You*, uma brincadeira com o número de braços dos Beatles juntos e de braços de Kali, a deusa hindu. Porém, por mais que muitos beatlemaníacos pudessem não se importar em ser agarrados simultaneamente pelos quatro Beatles, alguma alma sábia teve a ideia de um título menos assustador, *Help!*. O lançamento de “Help Me, Rhonda” em 8 de março pode ter contribuído de modo subliminar. Outra canção com a mesma palavra, “I Can’t Help Myself (Sugar Pie, Honey Bunch)”, foi lançada no dia 23 de abril.

John compôs o tema em uma noite naquele mês, da mesma maneira que escrevera o tema de *Os reis do iê-iê-iê* em uma noite um ano antes. Na época, Lennon não deu muita importância à música. Mas, em uma comparação das duas faixas, é possível senti-lo animado na canção mais antiga e desesperado doze meses depois.

A jornalista Maureen Cleave, com quem Lennon estava tendo um caso, perguntou por que ele nunca usava palavras com mais de uma sílaba, por isso o artista incluiu “insecure”, “independence”, “self-assured” e “appreciate” na letra.<sup>338</sup> Isso não foi suficiente para impressioná-la, e provavelmente por essa razão ele gostava dela.

Lennon canta que, quando era mais jovem, nunca precisava de ajuda, mas tinha mudado de ideia e aberto as portas. A parte sobre ser mais jovem pode ter sido inspirada no refrão de “My Back Pages”, de Dylan, e em relação às “portas”, a ideia pode ter vindo do livro de Aldous Huxley *As portas da percepção*, de 1954, sobre suas experiências com alucinógenos. O livro tirou o título de um verso do poeta William Blake : “If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.”<sup>339</sup> Lennon compôs a música duas semanas depois de sua primeira viagem de ácido. Talvez, quando Lennon e Harrison relembrou sua experiência com LSD para amigos, alguém tenha dito para eles conferirem o livro de Huxley. Enquanto drogas psicodélicas e literatura que abordava o assunto ainda eram praticamente desconhecidas, o bom amigo

de Paul McCartney, Barry Miles, trabalhava na Better Books, um dos polos da contracultura londrina, onde Ginsberg fez uma leitura naquela primavera.

O grupo gravou “Help!” em uma sessão de quatro horas em Abbey Road no dia 13 de abril. Os outros beatles incentivaram Lennon a acelerar a música para deixá-la mais pop. Paul acrescentou uma nova linha melódica: ele e Harrison cantaram a letra meio tempo na frente de Lennon. No 12º take, Harrison acrescentou os arpejos de violão solo, depois incluiu as notas descendentes de violão no estilo de Chet Atkins, do Nashville. [340](#)

A *Rolling Stone* depois a classificou como a 29ª maior canção de todos os tempos. Essa música foi precursora da honestidade radical do álbum solo de Lennon, *Plastic Ono Band*. Quando Lennon gravou esse disco, enquanto se submetia à Terapia do Grito Primal, observou que a letra de “Help!” ainda era “tão boa agora quanto naquela época. Não é diferente, e me sinto seguro em saber que naquele momento eu estava consciente do que fazia”. [341](#)

A genialidade do grupo foi que, no auge da beatlemania, quando eles eram a banda de maior sucesso do planeta, nos permitiram compartilhar suas inseguranças. As letras podiam ser simples, mas deixaram de ser adolescentes. A música deles se tornou adulta. Os Beatles agiam de acordo com sua idade.

A canção era tão estranhamente confessional para aquela época que é surpreendente que tenha se tornado uma das cinco mais vendidas em todo o mundo naquele ano. Mas era compreendida porque refletia a insegurança da cultura em geral. Para os pais que tinham sobrevivido à Depressão e à Segunda Guerra Mundial, o consumismo irrefreável norte-americano representava segurança, mas deixava muitos de seus filhos com uma sensação de vazio ao começarem a questionar conceitos antigos sobre sexo, patriotismo, raça, religião e drogas. Logo a geração baby boom começaria a buscar novas curas para sua falta de objetivos. “Help!” foi o tema tanto de Lennon quanto daquela geração em sua jornada através das diversas opções de autoajuda que a nova aldeia global oferecia, da farmacologia à psicoterapia, à religião, à meditação e à atividade política.

“Help!” funcionou, também, devido à camaradagem implícita na performance da banda. O crítico Dave Marsh escreveu que Lennon “soa triunfante, porque descobriu um grupo de almas gêmeas que oferecem a mesma assistência espiritual e apoio emocional pelo qual ele está implorando. As harmonias ecoantes de Paul, a bateria elegante e o peso do violão de George falam direto ao coração da paixão de Lennon, e apesar de não poderem curar a ferida, pelo menos conseguem acrescentar o toque de conforto de que ele não está sozinho com sua dor. É possível fazer música excelente baseado nisso. E eles fizeram”. [342](#)



*Help!* teve um custo de produção duas vezes maior que *Os reis do iê-iê-iê*, e os críticos estavam com expectativas altas. O primeiro filme tinha sido uma surpresa, e o lançamento seguinte do diretor Richard Lester havia acabado de receber a Palma de Ouro, grande prêmio do festival de cinema de Cannes.

O filme *A bossa da conquista*, lançado em 3 de junho, com direção de Lester, era muito mais honesto em relação à beatlemania do que *Os reis do iê-iê-iê* podia se dar o luxo de ser, pois os filmes dos Beatles precisavam preservar uma imagem salutar para os jovens fãs do grupo. *A bossa da conquista*, por outro lado, abre com um nerd neurótico (Michael Crawford) observando atônito uma torrente interminável de mulheres esperando para entrar no apartamento do astro do rock dominador (Ray Brooks), que mora no andar de cima. Sempre que uma moça sai do quarto do músico após o encontro, ele põe solenemente um medalhão em volta do pescoço dela e lhe dá um selo do seu livro de selos, a metáfora do diretor para como “pegar um Beatle” era a validação definitiva das protogroupies.

O nerd pede que o astro do rock lhe ensine a “bossa” para seduzir as mulheres, até que eles se tornam rivais pelo afeto de uma jovem (Rita Tushingham) do interior recém-chegada a Londres. O filme foi uma reflexão de Lester sobre a revolução sexual, representada por uma sequência surreal na qual os personagens empurram uma cama gigante pela cidade enquanto um coro de anciãos de teatro grego expressa sua desaprovação.

Com uma fotografia maravilhosa em preto e branco de David Watkins (que iria fotografar *Help!* em cores), uma trilha sonora lúgubre de John Barry, compositor de Bond, piadas silenciosas e uma edição frenética estilo pop art, ele fez sucesso no *New York Times*, na *Newsweek* e entre a maioria dos críticos, apesar de, para muitos, a misoginia do astro do rock datá-lo nos dias atuais. De forma irônica, ele baseou-se em uma peça escrita por uma mulher, Ann Jellicoe.

Infelizmente, esse tempero não estava presente em *Help!*, porque, como Lennon explicou um tempo depois, “nós fumávamos maconha no café da manhã (...) e ninguém conseguia se comunicar conosco, porque estávamos sempre de olhos vidrados e rindo o tempo todo. Em nosso próprio mundo” [343](#)

O roteiro que Charles Wood e Marc Behm criaram não era tão divertido quanto o indicado ao Oscar de *Os reis do iê-iê-iê*, escrito por Alun Owen, e, conforme a maconha substituía a anfetamina, os rapazes acabaram não se inspirando a igualar a quantidade de sacadas e cacos que estavam presentes no primeiro filme. Eles ficaram entediados com o processo de filmagem, escapando para fumar sempre que possível. Na verdade, o humor estranho

de *Help!* em geral surge de como o quarteto abobalhado nem sequer consegue atuar. Se a maconha dada de presente por Bob Dylan revolucionou a música do grupo, parece que a anfetamina funcionava melhor para fazer filmes clássicos.

Por esse motivo, Richard Lester foi obrigado a esticar o filme com cenas de outros comediantes. Lennon comentou: “Foi como botar mariscos em um filme sobre sapos.”<sup>344</sup> Há ótimos toques, como o fantástico apartamento de apenas um cômodo dos Beatles, no qual cada um deles tem seu próprio espaço delimitado por uma cor diferente. No de Harrison há grama no chão, que um jardineiro apara com um par de dentaduras. No de Starr há máquinas de salgadinhos. A cama de Lennon é uma das mais interessantes do cinema: um buraco no chão com uma escada e uma miniestante. O filme inspirou o programa de TV *The Monkees*, que posteriormente receberia o crédito de tornar os hippies seguros para os pais. O divertido estilo tecnicolor de Lester também foi imitado pelo seriado de TV *Batman* e a geração seguinte da publicidade.

O subtexto de *Os reis do iê-iê-iê* é o conflito de gerações, com o avô ciumento de McCartney tentando sabotar o grupo. O segundo filme (mesmo que inconscientemente) anuncia a imersão dos hippies na cultura indiana. Na superfície, a caricatura racista dos hindus como sacrificadores humanos é pura xenofobia. O líder do culto é até mesmo interpretado por um australiano branco, Leo McKern. Mas, como já foi observado, a filmagem foi o que contribuiu para despertar o interesse de Harrison pela cítara. E enquanto o grupo filmava nas Bahamas, no aniversário de 22 anos de Harrison, um swami local chamado Vishnudevananda apareceu e deu aos Beatles exemplares de *O livro de yoga: completo e ilustrado*. Talvez o iogue tenha visto a estátua gigante da deusa hindu Kali se erguer do oceano na cena em que todos os personagens brigavam na praia naquele clímax ridículo.

Tempos depois, o livro de ioga serviria de base para a letra de “Within You, Without You”, de Harrison: “Quando o homem perceber que não há nada fora e tudo está dentro de si mesmo, então ele será capaz de transcender os limites do espaço e do tempo. Na ioga, esse estágio é conhecido como autorrealização ou realização de Deus, no qual não há diferença entre aquele que sabe, o saber e quem sabe. E onde passado e futuro se misturam no presente, que é o ‘agora’ eterno dos hindus.”<sup>345</sup> A filosofia oriental se tornaria a ferramenta usada por Harrison para ajudá-lo a lidar com a beatlemania.

Depois de uma turnê pelos Estados Unidos na segunda metade de julho, os Byrds voaram até a Inglaterra para realizarem vários shows no período de 3 a 21 de agosto. Um dos antigos divulgadores dos Beatles, Derek Taylor, assumira o trabalho de promover os Byrds no Reino Unido depois que “Mr. Tambourine Man” chegou ao nº 1 no país. Mas ele quase destruiu o grupo quando ousou tentar vendê-los como “a resposta norte-americana aos Beatles”, porque os Byrds não eram musicalmente afiados e não podiam se sustentar sob um olhar mais atento. Michael Clarke tocava bateria havia apenas um ano. Tiveram uma recepção ruim, mas os Beatles se tornaram amigos deles.

Um ano antes, Roger McGuinn teve a inspiração de tocar músicas dos Beatles para os foliões porque acreditava que o Fab Four estava conscientemente “fazendo sua versão do rock and roll rockabilly dos anos 1950 com a pegada do folk combinados”, usando harmonias e mudanças de acorde típicas do ritmo. Mas havia descoberto que “eles não sabiam dedilhar, não tocavam banjo nem bandolim nem nada. Não vinham de onde eu vinha, nem de perto, e eu tinha dado esse crédito a eles. Achava que eles conheciam essas coisas todas e estavam apenas sendo muito inteligentes em relação a isso. Mas foi só uma espécie de acidente. Um acidente sensacional” [346](#)

Em 13 de agosto, os Beatles voaram até Nova York para sua terceira turnê norte-americana. Eles gravaram a última participação no *Ed Sullivan* no dia 14, depois fizeram o primeiro show de rock no Shea Stadium, no domingo, 15 de agosto, no Queens, casa do time de beisebol New York Mets e do de futebol americano New York Jets.

Quem abriu para eles foram King Curtis, grande saxofonista de soul (que tocara em *Imagine*, disco solo de Lennon), a cantora da Motown Brenda Holloway (que, segundo Dick Clark, tinha a voz mais fantástica que ele já havia escutado), [347](#) Cannibal and the Headhunters (uma banda de East Los Angeles com formação mexicana e norte-americana cujo hit, “Land of a Thousand Dances”, foi posteriormente gravado por Wilson Pickett) e o grupo instrumental Sounds Incorporated, que os Beatles conheceram durante sua passagem por Hamburgo.

Os Beatles começaram com “Twist and Shout”, e durante todo o set de doze músicas e trinta minutos não conseguiram ouvir uns aos outros acima do pandemônio do público, apesar dos amplificadores de cem watts que a Vox projetara para o evento. “Vocês conseguem me escutar?”, perguntou Lennon antes de “Dizzy Miss Lizzie”. “Alô?!”

McCartney pulou ainda mais que Peter Noone, dos Herman’s Hermits, em “Can’t Buy Me Love” e gritou “I’m Down”, enquanto Lennon fez Harrison rir ao tocar o teclado com o cotovelo. Jagger, Richards e Oldham,

seu manager, assistiram dos bastidores aos guardas perseguirem alguns fãs pelo campo. Na plateia também estavam as futuras esposas de McCartney e Starr, Linda Eastman e Barbara Bach, mas eles não se conheciam ainda. A qualidade do som estava baixa, por isso, para o filme sobre os shows da banda, os Beatles tocaram em segredo algumas músicas ao vivo em estúdio para sobrepor às imagens.

A renda bruta de 304 mil dólares foi a maior na história da música até aquele momento. Os Beatles ficaram com 160 mil dólares. A lotação completa de 55.600 pessoas permaneceria por oito anos como recorde de público em um show. Mesmo no fim daquela década, os Stones e o Led Zeppelin costumavam tocar em arenas com capacidade para apenas 18 mil. Só em 1973, o Zeppelin quebrou o recorde dos Beatles, no Tampa Stadium, com 56.800 pessoas, quando iniciou a era do rock em estádios. Sid Bernstein, o promotor que organizou o evento no Shea, mais tarde contou o que Lennon lhe disse com um olhar triste nos anos 1970: “Sid, no Shea Stadium, vi o topo da montanha.” Independentemente de Lennon ter dito isso mesmo ou não, aquele foi o auge da carreira dos Beatles nos palcos. No ano seguinte, quando voltaram ao Shea em 23 de agosto, onze mil lugares não foram vendidos, talvez devido à reação ao comentário de Lennon de que os Beatles eram “mais populares que Jesus”. Depois de 1966, o grupo pararia de fazer turnês em definitivo.

Os Beatles tiveram um intervalo de cinco dias na cidade natal dos Byrds, Los Angeles, entre 23 e 27 de agosto, período no qual alugaram a casa de Zsa Zsa Gabor no número 2.850 da Benedict Canyon Drive, uma mansão suspensa em forma de ferradura na Mulholland Drive. Joan Baez e as atrizes Eleanor Bron (*Help!*) e Peggy Lipton (que mais tarde participou do seriado de TV *The Mod Squad*) circulavam por lá. Algumas mulheres tentavam escalar o desfiladeiro para entrar. Depois que alguns fãs alugaram um helicóptero e sobrevoaram o local a cem metros de altura, o manager dos Beatles, Epstein, exigiu a criação de uma área de voo proibido sobre a casa.

Harrison lembrou: “John e eu havíamos decidido que Paul e Ringo tinham que tomar ácido, porque nós não conseguíamos mais nos conectar com eles (...) Era uma experiência tão grande que chegava a ser inexplicável: algo que precisava ser experimentado, porque você podia passar o resto da vida tentando explicar o que aquilo fazia você sentir e pensar.”<sup>348</sup>

Em Nova York, eles tinham conseguido alguns cubos de açúcar embebidos em ácido e embalados em papel alumínio. No dia 24 de agosto, Ringo tomou um com Lennon e Harrison, mas McCartney recusou. Lennon disse: “Paul se sentiu muito excluído porque todos nós fomos um pouco cruéis. Foi tipo: ‘Estamos tomando, e você não.’ (...) Acho que George pegou bem pesado. Nós provavelmente éramos os mais loucos. Acho que

Paul é um pouco mais estável que George e eu. Não sei o que é ser careta. Estável.”<sup>349</sup>

Os Byrds tinham acabado de voltar à cidade, por isso os Beatles resolveram convidá-los para tomarem ácido juntos. McGuinn e Crosby foram os únicos que apareceram. McGuinn disse: “Era como ver o presidente, ou coisa assim. Era preciso ir de limusine, e havia garotas gritando dos dois lados. Então os seguranças abriam os portões, permitindo sua entrada na propriedade e eles fechavam de novo, deixando todo mundo espremido na cerca.”

Garotas que tinham conseguido entrar de penetra se escondiam embaixo de mesas e dentro de armários. Uma entrou pela janela enquanto Ringo Starr, viajandão, tentava jogar bilhar com o lado errado do taco. “Lado errado? E daí? Que porra de diferença faz?”<sup>350</sup>

Os Beatles e os Byrds foram para o banheiro principal, entraram em uma banheira grande e funda e todos pegaram o violão e tocaram para os outros suas canções favoritas. Lennon e McGuinn escolheram “Be-Bop-a-Lula” como seu rock favorito dos anos 1950.<sup>351</sup> Crosby contou que tinha visto as gravações de um virtuose chamado Ravi Shankar nos estúdios World Pacific, onde o manager dos Byrds tinha trabalhado como engenheiro.

Então o ator Peter Fonda, futuro astro do filme sobre LSD *The Trip*, chegou. McGuinn e Fonda tinham ficado amigos três anos antes quando ele tocava violão para Bobby Darin em Las Vegas. Era moderno falar sobre morte ao viajar com ácido devido à ligação que Leary fazia entre a droga e *O livro tibetano dos mortos*, por isso Fonda disse: “Sei como é estar morto.” Em seu aniversário de 11 anos, ele atirara na própria barriga, mas sobrevivera;. Um ano antes, sua mãe se matara cortando o próprio pescoço em um sanatório.

Lennon recordou: “Nós não queríamos ouvir falar sobre isso! Estávamos viajando com ácido, o sol brilhava, as garotas dançavam (algumas eram da *Playboy*, acho) e estava tudo muito lindo e ‘anos sessenta’. E aquele cara – que eu na verdade não conhecia, ele não tinha feito *Sem destino* nem nada – sempre aparecia por lá, de óculos escuros, dizendo: ‘Sei como é estar morto’, e nós sempre o deixávamos sozinho porque ele era muito chato. Era assustador, quando você está muito doido: ‘Não me venha falar disso. Não quero saber como é estar morto!’”<sup>352</sup>

Harrison disse: “Ele nos mostrava sua ferida de bala. O cara era muito desagradável.”<sup>353</sup>

Durante um momento mais agradável, McGuinn contou a Harrison como descobriu o som de doze cordas, marca registrada dos Byrds, depois de ver Harrison tocar sua Rickenbacker em *Os reis do iê-iê-iê*. O membro dos

Beatles ficou tocado pelo respeito que o grupo de Los Angeles tinha por ele, pois estava acostumado a ficar à sombra de seus colegas de banda. O estilo de pop jangle que os Beatles e os Byrds estavam desenvolvendo juntos seria parte integral do álbum seguinte dos ingleses.

Na primeira aparição dos Beatles no programa *Ed Sullivan*, o apresentador leu um telegrama que o coronel Tom Parker, manager de Elvis, enviara em nome de Presley parabenizando-os. Mas o artista adiu encontrá-los por mais de um ano. McCartney disse: “Nós não nos sentíamos ignorados, sentíamos que merecíamos ser ignorados. Afinal, ele era Elvis, e quem éramos nós que ousávamos querer conhecê-lo?”<sup>354</sup>

Na verdade, Presley não queria encontrá-los, pois sabia que estava em decadência. Apesar de nem mesmo ele perceber, produziu um ou dois álbuns por ano com canções consideradas entre boas e clássicas até 1964. O problema era que as grandes músicas eram colocadas juntas sem qualquer nexos com muito lixo de seus filmes nos fracos álbuns de trilhas sonoras. Naquele momento, Os Beatles e Dylan começavam a dar coesão aos álbuns como forma de arte, e a discografia de Presley era o exemplo do que *não* devia ser feito.

Enquanto isso, quando tentava atuar em um filme ambicioso como *Coração rebelde*, a produção não rendia uma boa bilheteria, mas os filmes bobos e ruins, em 1964, o tornaram o ator mais bem pago de Hollywood. Por isso, ele se enchia de anfetaminas e tranquilizantes e aceitava gravar três filmes por ano. Presley se tornou mais interessado em comprar motos ou cavalos para praticar montaria com sua turma, conhecida como a Máfia de Memphis. Às vezes, ele os mandava sair para comprar todas as lâmpadas de flash da cidade para que pudessem jogá-las na piscina e atirar nelas com armas de ar comprimido.

Ele finalmente deixou que o coronel o convencesse a convidar o Fab Four para ir até sua mansão em Bel Air, no dia 27 de agosto. É interessante observar o protocolo dos encontros dos Beatles em 1964 e 1965: Dylan e os Byrds foram visitá-los, mas a banda inglesa foi visitar Presley.

No caminho, os Beatles se drogaram no banco de trás de sua limusine e caíram na gargalhada. Às 23 horas, passaram pelos fãs reunidos no portão de Presley e estacionaram ao lado dos Rolls e Cadillacs do Rei. Um deles lembrou aos outros que iriam encontrar Presley, e todos saíram do carro rindo, tentando fingir que não tinham fumado.

Presley tinha acabado de voltar ao continente após rodar *No paraíso do Havai*, e estava bronzeado vestindo uma camisa vermelha, jaqueta preta e calça cinza. “Ah, aí está você!”, brincou Lennon, relaxado. Presley sorriu,

apertou a mão de todos e os conduziu à sua grande sala de estar que tinha um grosso carpete branco, duas mesas de bilhar e um bar.

Lennon e McCartney sentaram-se à direita de Presley em um sofá branco em forma de meia-lua, e Harrison e Starr, à sua esquerda. Os empresários e a Máfia de Memphis ficaram observando do fundo. A jukebox tocava “Mohair Sam”, um hit de Charlie Rich ao estilo Elvis, e também singles de Cilla Black, de Muddy Waters, de Presley e dos Beatles. Elvis acompanhava no baixo, com o amplificador ao lado de sua enorme TV a cores. Presley tinha um controle remoto, e foi a primeira vez que o Beatles viram um.

Em sua voz de Peter Sellers /Dr. Fantástico, Lennon disse: “Vozze é o famozzo Elvis.” Posteriormente, ele admitiu estar muito nervoso, assim como todos membros dos Beatles, encarando em silêncio o homem que os havia inspirado a se tornarem músicos. Dez anos antes, quando Presley foi descoberto pelo produtor de Howlin’ Wolf Sam Phillips, sua pelve “moralmente insana” havia atacado a repressão puritana. Assim que Lennon ouviu “Heartbreak Hotel” pela primeira vez, não entendeu a letra, mas ficou de cabelo em pé. Harrison tinha 13 anos e estava andando de bicicleta quando ouviu a canção vindo de uma janela, o que lhe proporcionou uma “epifania do rock and roll”<sup>355</sup> Para McCartney, Presley foi o primeiro homem que não apenas reproduzia rock and roll, como também tinha o visual.

Por fim, Presley disse: “Se vocês, caras, vão ficar aí sentados olhando para mim a porra da noite inteira, vou para a cama.”

Isso quebrou o gelo, e Presley lhes perguntou sobre o show que tinham feito recentemente no Shea Stadium e quantos hits eles tinham composto. Lennon quis saber se ele estava trabalhando em mais um filme, e Presley respondeu: “Ah, com certeza. Vou interpretar um rapaz do interior que tem um violão, conhece algumas garotas pelo caminho e canta algumas canções.”<sup>356</sup> Os Beatles se entreolharam, e então Presley e seu manager começaram a rir e explicaram que sempre que mudavam a fórmula acabavam perdendo dinheiro.

Mas Lennon entrou num campo perigoso ao perguntar a Presley porque ele não fazia mais rock, como em seus velhos discos da Sun. Presley disse que era culpa de seu calendário de filmagens, mas que talvez fizesse outro.

“Aí nós vamos comprar”, disse Lennon, sem nenhum tato.

Lennon reparou em uma luminária comemorativa da eleição presidencial do ano anterior, que tinha gravado os seguintes dizeres: “All the Way with LBJ” (Todo o caminho com Lyndon B. Johnson). Segundo o jornalista Chris Hutchins, que estava lá por ser amigo tanto de Presley quanto dos Beatles, Lennon começou a fazer alguns comentários antiguerra que irritaram o Rei

do rock, que havia servido ao Exército.

Foi quando Priscilla chegou, e Lennon começou a olhar para ela. Hutchins escreveu: “Lennon foi distraído pelas pernas bem torneadas de Priscilla quando ela andou até o bar onde eu estava bebendo suco de laranja. Pelo que me lembro, ninguém tomou álcool naquela noite. ‘Você fez o maior sucesso com o Sr. Lennon’, falei para ela. ‘Então esse foi o primeiro erro dele’, respondeu ela. ‘Elvis é muito ciumento.’”<sup>357</sup>

Presley rapidamente fez com que sua Máfia tirasse Priscilla dali. McCartney disse um tempo depois: “Não posso culpá-lo, apesar de achar que nenhum de nós teria dado uma cantada. Nela, definitivamente, não... A mulher de Elvis, você sabe! Isso era impensável.”<sup>358</sup>

Mesmo assim, ficou parecendo que Lennon tinha algum desejo edipiano de matar (ou pelo menos enfurecer seriamente) seu pai no rock and roll. Sempre usando a diplomacia, McCartney perguntou se eles podiam tocar um pouco de música. Presley arranjou violões para uma jam session, desculpando-se com Starr por não ter bateria. Mas o baterista inglês ficou batendo nos móveis enquanto o grupo cantava “I Feel Fine.”

“Você está muito promissor no baixo, Elvis”, comentou McCartney.

Starr jogou sinuca com alguns membros da Máfia. O coronel e o manager dos Beatles, Epstein, jogaram na mesa de roleta. Harrison tentou descobrir se alguém tinha maconha, mas a Máfia era formada por sulistas que tomavam anfetamina e bebiam álcool, apesar de o cabeleireiro New Age de Presley, Larry Geller, talvez ter dividido um baseado com ele perto da piscina.

Chegaram a conversar sobre os Beatles cantarem no próximo filme de Presley, *No paraíso do Havai*. Depois o grupo convidou Presley para visitá-los no dia seguinte. O Rei educadamente não se comprometeu. Quando estava de saída, Lennon gritou: “Vida longa ao Rei!”<sup>359</sup> Os fãs de cada artista reunidos diante dos portões gritavam “Elvis!” e “Beatles!” uns para os outros.

Presley não apareceu na casa dos Beatles no dia seguinte, apesar de alguns membros de sua turma os terem visitado. Talvez arrependido por sua falta de delicadeza na véspera, Lennon pediu que dissessem a Presley: “Se não fosse por ele, eu não seria nada.”<sup>360</sup> Ele falou que Presley era o único norte-americano que os Beatles tiveram vontade de conhecer. “Não que ele tivesse vontade de nos conhecer!”<sup>361</sup> Lennon contou que Frank Sinatra e Dean Martin só tentaram sair com eles por causa das mulheres.

Quando a Máfia transmitiu a mensagem de Lennon para Presley, ele apenas sorriu. O Rei foi nitidamente mais receptivo com a visita do cantor Tom Jones em seu set de filmagem. Presley disse a Jones que conhecia



todas as músicas do seu álbum e até as cantou para ele.<sup>362</sup>

Ironicamente, os Beatles e Presley compartilhavam mais interesses do que sabiam. Por insistência de Geller, seu cabeleireiro, pelo último ano e meio Presley andou devorando uma grande quantidade de livros sobre espiritualidade, incluindo *O livro tibetano dos mortos*, *Consciência cósmica*, *O caminho infinito*, *Beyond the Himalayas*, *Vida e ensinamentos dos mestres do Extremo Oriente*, *O profeta* e *A vida impessoal*.

Em 5 de março, ao voltar de carro de Graceland para Hollywood, onde rodaria o que talvez tenha sido seu pior filme, *Feriado no harém*, Presley expressou sua frustração a Geller em Amarillo, no Texas, por estar estudando havia um ano, mas ainda não ter desfrutado de uma experiência religiosa. Então, perto de Flagstaff, enquanto Elvis olhava admirado pela janela, notou as nuvens formarem o rosto do ditador soviético Josef Stalin. “Por que Stalin? Por que Stalin? De todas as pessoas, o que ele está fazendo lá em cima?”

O artista parou o carro e saiu correndo pelo deserto, seguido por Geller. Quando o cabeleireiro o alcançou, Presley estava chorando: “É Deus!”, disse, abraçando o colega em júbilo. “Vi o rosto de Stalin e pensei comigo mesmo: Por que Stalin? É a projeção de alguma coisa de dentro de mim? Será que Deus está tentando me mostrar o que pensa sobre mim? E então aconteceu! O rosto de Stalin se transformou no rosto de Jesus, que sorriu para mim, e cada fibra do meu ser sentiu aquilo.”<sup>363</sup>

Um dos livros favoritos de Presley era *Autobiografia de um iogue*, de Paramahansa Yogananda, e no dia 17 de março, durante as filmagens de *Feriado no harém*, ele foi a Pacific Palisades, na Califórnia, onde ficava o ashram de uma das discípulas de Yogananda, Sri Daya Mata (originalmente Faye Wright). Ele se juntou à sua irmandade de autorrealização e ia lá com frequência para ler e meditar.

Ele também leu *As portas da percepção* e fez toda a Máfia de Memphis ler *A experiência psicodélica*, de Timothy Leary. Presley experimentou LSD em 18 de dezembro, com Priscilla, Geller e Jerry Schilling, membro da turma. Em determinado momento, Priscilla começou a chorar e disse ao marido que ele não a amava de verdade. Mas a maior parte da viagem foi bonita, enquanto observavam seus peixes tropicais e as gotas de orvalho no jardim, apesar de nunca mais terem usado a droga.<sup>364</sup>

A Máfia de Memphis não respeitava os estudos espirituais de Presley, e pelas costas chamava Geller de “o swami” ou “Rasputin”. Presley tentou convencer Priscilla a ler *Autobiografia de um iogue*, mas o livro lhe dava sono, diferentemente do que proporcionava à futura esposa de Harrison, Pattie Boyd, que o levou à primeira palestra do Maharishi. À medida que

Harrison mergulhava mais profundamente no misticismo indiano, os membros de sua banda apoiavam sua exploração e acabaram se juntando a ele três anos mais tarde durante sua viagem à Índia. É triste pensar no quanto Presley e os Beatles poderiam ter mais sobre o que conversar se apenas soubessem que ambos estavam interessados em espiritualidade.

Na verdade, foi uma canção gospel que manteve Presley no topo das paradas naquele ano. Sua versão de “Crying in the Chapel”, feita cinco anos antes, foi lançada como single na Páscoa e surpreendeu todo mundo ao alcançar o nº 3 nos Estados Unidos e o nº 1 no Reino Unido. Presley passou a achar que estava na hora de começar a gravar seriamente outra vez. Na primavera seguinte, ele gravaria o clássico álbum de gospel *How Great Thou Art*, e durante as sessões fez uma versão de “Tomorrow Is a Long Time”, de Dylan. Em um momento em que versões dele estavam no auge da moda, esta talvez tenha sido a mais notável. Dylan depois a considerou “a gravação de que mais gosto”.<sup>365</sup> É claro que o absolutamente despropositado manager de Presley a enfiou em um álbum sem graça de trilha sonora. Mesmo assim, o Rei estava em seu caminho de volta.

---

<sup>331</sup>Joan Goodman, “Paul McCartney Playboy Interview”, dezembro de 1984, The Ultimate Experience Beatle Interview Database, [www.beatlesinterviews.org/db1984.pmpb.beatles.html](http://www.beatlesinterviews.org/db1984.pmpb.beatles.html).

<sup>332</sup>Miles, *Paul McCartney*, 163.

<sup>333</sup>Jann S. Wenner, “January 1971 Rolling Stone Interview”, [www.jannswenner.com/Archives/John\\_Lennon\\_Part1.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/John_Lennon_Part1.aspx).

<sup>334</sup>Ronnie Spector, *Be My Baby*.

<sup>335</sup>Kane, *Ticket to Ride*, 77-79.

<sup>336</sup>Norman, *Shout!*, 273.

<sup>337</sup>Des Barres, *I’m with the Band*, 28-29.

<sup>338</sup>The Beatles, *The Beatles Anthology*, 173.

<sup>339</sup>“Se as portas da percepção fossem desveladas, tudo iria parecer ao homem como é, infinito. Pois o homem se encerrou, até ver as coisas através das frestas estreitas de sua caverna.” (N. do T.)

<sup>340</sup>Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, 58.

341 Wenner, “January 1971 Rolling Stone Interview”.

342 Marsh, *The Heart of Rock & Soul*, 185.

343 David Sheff, “Playboy Interview with John Lennon and Yoko Ono”, *Playboy*, janeiro de 1981, [www.john-lennon.com/playboy-interview-with-john-lennon-and-yoko-ono.htm](http://www.john-lennon.com/playboy-interview-with-john-lennon-and-yoko-ono.htm).

344 Rodriguez e Shea, *Fab Four FAQ: Everything Left to Know about the Beatles ... and More!*

345 Swami Vishnudevananda, *The Complete Illustrated Book of Yoga*.

346 Ted Myers, texto do encarte da caixa *Four Decades of Folk Rock*, Time Life Entertainment, 2007.

347 *American Bandstand*, 1º de setembro de 1964, [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=30HmJSDvkG0), <https://www.youtube.com/watch?v=30HmJSDvkG0>.

348 The Beatles, *The Beatles Anthology*, 191.

349 Wenner, “January 1971 Rolling Stone Interview”.

350 Brown e Gaines, *The Love You Make*.

351 “The Beatles Take LSD in Los Angeles with the Byrds and Peter Fonda”, *The Beatles Bible*, 24 de agosto de 1965, [www.beatlesbible.com/1965/08/24/lsd-los-angeles-byrdspeter-fonda/](http://www.beatlesbible.com/1965/08/24/lsd-los-angeles-byrdspeter-fonda/).

352 Sheff, *All We Are Saying*, 179-80.

353 The Beatles, *The Beatles Anthology*, 191.

354 Ibid.

355 Ibid., 27.

356 Norman, *John Lennon*.

357 Chris Hutchins, “Book Review: Elvis Meets the Beatles, by Chris Hutchins and Peter Thompson”, *Sunday Express*, 8 de outubro de 2011, [www.express.co.uk/entertainment/books/276232/Book-review-Elvis-Meets-The-Beatles-by-Chris-Hutchins-and-Peter-Thompson](http://www.express.co.uk/entertainment/books/276232/Book-review-Elvis-Meets-The-Beatles-by-Chris-Hutchins-and-Peter-Thompson).

358 The Beatles, *The Beatles Anthology*, 191.

359Norman, *John Lennon* .

360Ibid.

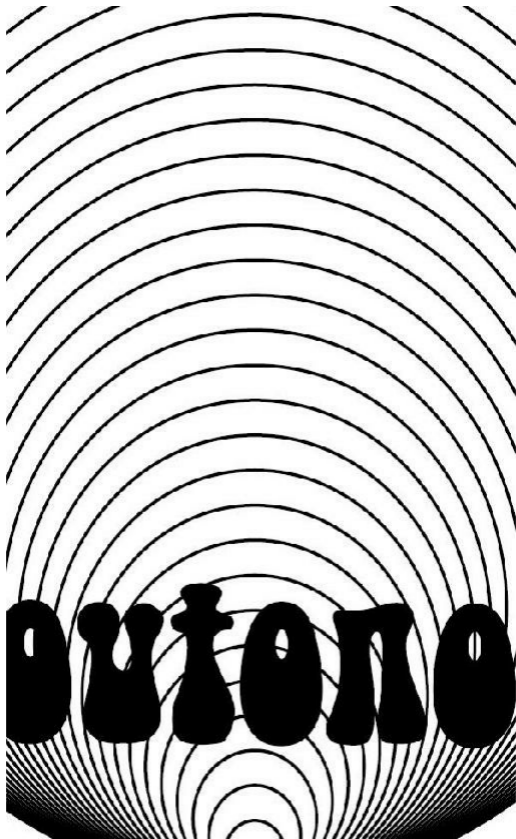
361Goldman, *Elvis*, 450.

362Guralnick, *Careless Love*, 212.

363Ibid., 195.

364Ibid., 217-18.

365Jann S. Wenner, “The Rolling Stone Interview: Bob Dylan”, 29 de novembro de 1969, [www.jannswenner.com/Archives/Bob\\_Dylan.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/Bob_Dylan.aspx).



## 17. “Next day you turn around and it's fall”<sup>366</sup>

Frank Sinatra dá início ao seu retorno com *September of My Years*. “Yesterday”, dos Beatles, chega ao nº 1 em 9 de outubro e se torna a música mais regrava da década, e os Rolling Stones se apressam para gravar sua própria canção com cordas em 26 de outubro.

Frank Sinatra, também conhecido como “the Chairman of the Board” [algo como “presidente do conselho”], tentava descobrir como reencontrar seu caminho à “Beatleland”. Naquele momento, ele estava seguramente estabelecido no gênero easy listening, que tinha quase tanta dimensão própria quanto o country.

Nos anos 1950, muitas emissoras de rádio queriam tocar canções populares sem a batida do rock. A *Billboard* começou a listar essas músicas em uma parada diferente de pop, R&B e country. A lista mudou de nome várias vezes (singles de standards pop, singles “middle-road”) até finalmente decidirem por “easy listening” em 1965,<sup>367</sup> que se tornou o formato mais popular nos Estados Unidos (rebatizado de “música contemporânea para adultos” em 1979). Assim como música de elevador, era seguro para consultórios médicos e supermercados, em geral a versão moderna do som das big bands.

Nat King Cole, que morreu em fevereiro, era um dos pilares do easy listening. Sinatra deu um grande impulso a Tony Bennett quando disse à revista *Life* que ele era o melhor cantor no mercado. A versão que Bennett fez de “The Shadow of Your Smile” superou “Yesterday”, “September of My Years”, de Sinatra, e “King of the Road” na escolha de Canção do Ano no Grammy. A música foi tema do filme de Liz Taylor sobre os boêmios de Big Sur chamado *Adeus às ilusões* e também ganhou o Oscar de melhor canção. Todos os artistas de easy listening a gravaram: Barbra Streisand, Shirley “Goldfinger” Bassey, Perry Como, Andy Williams (que tinha um programa de variedades de grande audiência na NBC), Herb Alpert, Trini Lopez, Johnny Mathis, Bobby Darin e até Marvin Gaye, com seu desejo ainda forte de ser um crooner da velha guarda.

Os Righteous Brothers e Phil Spector tinham voltado em julho com “Unchained Melody”. Os Walker Brothers, outro grupo de “irmãos” com barítonos poderosos, obtiveram sucesso em agosto com “Make It Easy on Yourself”, faixa composta por Burt Bacharach (música) e Hal David (letra), que eram os reis do easy listening e uma dupla poderosa do Brill Building. Entre outros sucessos de Bacharach -David estavam “What the World Needs Now Is Love”, de Jackie DeShannon, “My Little Red Book”, de Manfred

Mann (também gravada pelo Love), e “It’s Not Unusual” e “What’s New Pussycat?”, de Tom Jones.

A *imagem* mais marcante do easy listening no ano foi a capa do álbum *Whipped Cream & Other Delights*, de Herb Alpert and the Tijuana Brass, que trazia a modelo Dolores Erickson. Ela estava grávida de três meses quando a fotografaram, e sem dúvida foi responsável por várias das seis milhões de cópias vendidas (ela, na verdade, estava coberta de espuma de barbear, porque não derretia sob as luzes). “Infelizmente não podemos tocar a capa para vocês”, dizia Alpert a suas plateias. A versão instrumental do álbum de “A Taste of Honey” chegou ao nº 7 e ganhou quatro Grammys, inclusive o de Gravação do Ano (que era diferente de Canção do Ano).

O próprio Rat Pack de Sinatra era a personificação da imagem old school da masculinidade que os proto-hippies de “Beatleland” estavam mudando: de smoking, com uísque com gelo na mão, em vez de um baseado, cabelo curto e bem penteado. Sinatra e Dean Martin cantavam no estilo *bel canto* da Itália dos séculos XVIII e XIX, em tom de conversa, relaxado e com uma dicção clara (em nítido contraste com figuras como Mick Jagger, que seguia a máxima de Fats Domino de que ninguém devia cantar a letra com demasiada clareza). O Rat Pack talvez tenha sido o último estertor do vaudeville, com Martin cambaleando numa falsa embriaguez, e Sammy Davis Jr. desafiando a gravidade como talvez o maior sapateador do mundo.

Mas, de certa forma, eles eram mais progressistas que os roqueiros, o primeiro supergrupo inter-racial. Por muito tempo, os italianos sofreram com uma versão própria de discriminação nos Estados Unidos, por isso Sinatra insistia para Davis ter permissão de ficar nos mesmos hotéis em que eles se apresentassem, e Dean Martin e ele o acompanhavam às manifestações de Martin Luther King Jr.

Isso não os impedia de fazer piadas racistas. No palco do Sands Hotel, em Vegas, Martin pegava Davis no colo e dizia: “Eu gostaria de agradecer à NAACP por esse troféu maravilhoso.”<sup>368</sup> Sinatra jogava um guardanapo branco em Davis com o recado: “Vista seus lençóis e vamos começar a reunião!” Isso faz Davis exclamar: “Ah, pare com isso!”, e sair do palco fingindo estar aborrecido. Quando Davis dançava, eles diziam: “Acho que é uma rainha africana, amigos.”<sup>369</sup>

“Vocês já viram um judeu negro?”, perguntava Sinatra a Davis, que tinha se convertido ao judaísmo.

“Você já viu um carcamano inteligente?”, retrucava.

“Cale a boca, Sam, e vá se sentar no fundo do ônibus!”

“Judeus não se sentam no fundo do ônibus.”

“Os judeus são os donos dos ônibus!”<sup>370</sup>

“Ele até que canta bem para um cara branco, não é?”

Quando não estavam provocando um ao outro, Davis tentava apertar a bunda de Martin. Quando o colega o evitava, Davis fazia uma expressão contrariada e dizia: “Você não estava assim ontem à noite.”<sup>371</sup>

Quase dá para dizer que Sinatra permitiu a criação do Medicare e do Medicaid. Quando Jack Kennedy, cunhado de Peter Lawford, membro do Rat Pack, era candidato à presidência, Sinatra fez seu amigo mafioso Paul “Skinny” D’Amato (também conhecido como Mr. Atlantic City) assegurar a vitória do candidato nas primárias de Virgínia Ocidental. Em seguida, Joe, pai de Kennedy, falou para Sinatra pedir ao chefe da máfia de Chicago, Sam Giancana, ajudar para vencer a eleição presidencial em Illinois (o prefeito democrata Richard Daley também ajudou nessa conquista).<sup>372</sup> Kennedy derrotou Nixon pela menor margem da história. Seu assassinato deu a Johnson a oportunidade de aprovar seus programas sociais.

O Rat Pack fez seu último show em 23 anos no dia 20 de junho. A apresentação foi exibida ao vivo em cinemas por todos os Estados Unidos, uma ação beneficente em prol de um abrigo de caridade para ex-presidiários em St. Louis, a obra social favorita do vice-presidente Harold Gibbons, um grande amigo de Sinatra. O Pack encerrou sua trajetória após inúmeras reuniões em cassinos de Las Vegas e em filmes como *Onze homens e um segredo*, *Os três sargentos* e *Robin Hood de Chicago*.

Martin alcançara alguns grandes sucessos no ano anterior com seu programa de TV, *Dean Martin Show*, cuja primeira de nove temporadas na NBC estreou em setembro. Mas, apesar de Sinatra ter lançado dois singles essenciais no mesmo período, “My Kind of Town” e “Softly, as I Leave You”, ele não conseguia emplacar um hit no Top 20 pop havia uma década, desde “Witchcraft”, com a exceção de “Me and My Shadow”, que gravou com Sammy, em 1962. Sua canção com a banda de Tommy Dorsey, “I’ll Never Smile Again”, tinha sido a primeira nº 1 a emplacar na primeira parada da *Billboard*, em 1940. Desde então ele conseguira outras sete e queria mais uma. Mas faria 50 anos em dezembro. Seria tarde demais?

Sinatra já fora considerado acabado uma vez, nos anos 1950, e se reinventara como um ator respeitado em *A um passo da eternidade*. Ele tornou a ficar sério e pareceu encarar a mortalidade de frente em um de seus álbuns mais fortes, *September of My Years*, lançado em 25 de setembro de 1965. Na faixa-título, ele se pergunta o que aconteceu com sua juventude, mas o riso de crianças em um carrossel o ajuda a aceitar o envelhecimento, enquanto o arranjo orquestral agridoce de Gordon Jenkins o atinge feito uma brisa de outono.

Ao volante de seu carro, Sinatra ouvira no rádio “It was a Very Good Year”, do Kingston Trio, e decidiu gravá-la em seu álbum, pois abrangia o



mesmo tema. Nessa música, ele lembra as mulheres de diferentes épocas de sua vida: garotas do interior aos dezessete, vizinhas de cima aos 21, damas de sangue azul em limusines aos 35. É possível que a canção tenha inspirado “In My Life”, de Lennon, que os Beatles gravaram algumas semanas depois, em 18 de outubro. “Good Year” alcançou o nº 1 na parada de easy listening e ganhou o Grammy de Melhor Performance Vocal Masculina e Melhor Arranjo. O LP levou para casa o título de Álbum do Ano.

O retorno de Sinatra prosseguiu com o especial para a TV *Frank Sinatra : A Man and His Music*. O release dizia que era um programa para as pessoas “cansadas de crianças cantando, com cabeleiras grandes o suficiente para esconder uma caixa de melão”. Durante o show, Sinatra agradece a todos os djs que ainda tocavam suas músicas na “Beatleland”. O especial, gravado em fita bem no momento em que a TV passou a ser colorida em tempo integral, foi exibido em 24 de novembro e ganhou os prêmios Emmy e Peabody.

Também foi lançado um álbum duplo, apesar de apenas três novas canções terem sido gravadas exclusivamente para a ocasião (e foram outras versões dos velhos sucessos: “Come Fly with Me”, “Love and Marriage” e “I’ll Never Smile Again”). Quando Sinatra criou o próprio selo cinco anos antes, ele gravou vários dos seus sucessos dos anos 1940 e 1950, e os melhores foram compilados em *A Man and His Music*. Muitos fãs puristas de Sinatra insistem nos originais, mas alguns preferem as regravações. Os originais são mais sensíveis, hesitantes, vacilantes, mas o Sinatra antigo tem mais postura e swing, e uma levada um pouco mais acelerada (provavelmente porque só queria gravar logo e ir embora do estúdio), parecido com o estilo *swingers lounge* arrogante que ele acabou simbolizando para gerações posteriores. *A Man and His Music* é um contraste animado para o sombrio *September of My Years*, e ganhou o Grammy de Álbum do Ano em 1966. O misterioso é que registros atuais indicam que *A Man and His Music* foi lançado em novembro de 1965, o que, aparentemente, o desqualificaria para o Grammy de 1966. A vitória também é uma conquista surpreendente para uma coletânea de sucessos feita a partir de regravações. Tudo isso leva a crer que Sinatra se aproveitou de algum detalhe técnico e armou com os eleitores do Grammy, como se o álbum já não estivesse recheado de ponta a ponta com clássicos como “Fly Me to the Moon”, “Luck Be a Lady”, “I’ve Got You Under My Skin” e “In the Wee Small Hours.”

Sinatra aproveitava os intervalos das filmagens para voar até Las Vegas e se apresentar à base de anfetaminas, depois pegava o avião de volta para

filmar, normalmente fazendo apenas uma tomada por cena, e a situação ficava perigosa caso lhe pedissem para repetir. Durante as gravações de *O expresso de Von Ryan* – a décima bilheteria do ano –, ele conheceu Mia Farrow, de 21 anos, estrela da telenovela *Peyton Place*. Em agosto, ele a levou para passear em um iate alugado de 168 pés com 23 tripulantes. Talvez Mia tenha perdido a virgindade ali com ele.

Entre maio e dezembro, o romance dos dois influenciou muitos casais dos Estados Unidos. Enquanto a juventude começava a desfrutar da revolução sexual, as pessoas de meia-idade casadas olhavam assustadas pela janela, se perguntando se tinham sido cautelosas demais. Até o fim da década, o arquétipo do homem mais velho enfeitado pela garota hippie amalucada predominaria em filmes como *Flor de cacto* e todo um minigênero estrelado por Peter Sellers : *O abilolado endoidou*, *Caiu uma moça na minha sopa*, *O amor de um homem* e *Toureiro sem sorte*.

No apartamento de Sinatra apareceram amigos de Farrow vindos da Índia que lhe deram uma flor. “Aquilo o fez se sentir careta pela primeira vez na vida”, contou Farrow.<sup>373</sup> Quando a filha de Sinatra, Nancy, deu uma grande festa pelos 50 anos do pai em dezembro, ele não levou Farrow porque sabia que sua ex-mulher (mãe de Nancy) estaria lá. Naquela noite, morrendo de raiva, Farrow meteu a tesoura no seu cabelo, que ia até a cintura. “Cortei o meu cabelo idiota porque eu estava entediada comigo mesma”, disse ela a Sinatra quando ele voltou.

“Está ótimo. Agora você pode jogar na liga infantil como os outros meninos!”<sup>374</sup>

A ex de Sinatra, Ava Gardner, posteriormente ironizou: “Rá! Eu sempre soube que Frank ia acabar com um garotinho na cama.”

Depois que Vidal Sassoon consentou o que Mia Farrow fizera no próprio cabelo, ela lançou o novo corte joãozinho, o mesmo da modelo Twiggy.

No ano seguinte, Sinatra se casou com Farrow e com “Strangers in the Night” tirou “Paperback Writer”, dos Beatles, do nº 1, depois voltou à primeira colocação no ano seguinte com “Something Stupid”, um dueto com a filha. Nesse mesmo ano, o cassino Sands o vetou por ter uma dívida de meio milhão de dólares. O artista, então, ficou furioso e saiu gritando e batendo na mesa. Por isso, o gerente arrebentou seus dentes e Sinatra entrou com um carrinho de golfe pela porta de vidro do cassino. “Este lugar era só areia quando o construíram, e vai ser areia quando eu acabar com essa porra!”<sup>375</sup> Ele passou pela crise de meia-idade à sua moda.

\* \* \*

Apesar de talvez ser o solteirão mais cobiçado do mundo, Paul

McCartney na verdade morou com a família da namorada, Jane Asher, durante os primeiros anos da beatlemania. Quando não estava em turnê, ele ficava no sótão da casa oitocentista de cinco andares dos Asher na Wimpole Street, em Londres, desfrutando de belos jantares com Jane; seu irmão, Peter (da dupla pop Peter & Gordon); a mãe dela, Margaret; e seu pai, Richard, chefe do Departamento de Psiquiatria do Hospital Central de Middlesex.

O quarto de McCartney ficava ao lado do de Peter, e por isso eles acabaram escrevendo quatro músicas para Peter & Gordon (entre elas “A World Without Love” e “Woman”).

Os fãs costumavam se aglomerar na porta. Por esse motivo, McCartney saía pela janela (a quatro andares de altura), entrava no apartamento do coronel aposentado ao lado e depois seguia para a propriedade no subsolo, onde os inquilinos permitiam que ele saísse pelo beco dos fundos.<sup>376</sup>

A Sra. Asher era professora de música clássica – deu aulas de oboé para George Martin, produtor dos Beatles –, e McCartney e Lennon compuseram várias faixas em sua sala de música no porão, incluindo “I Want to Hold Your Hand”. Estar exposto aos clássicos por meio da Sra. Asher sem dúvida cooperou na transição de McCartney para o pop barroco. Enquanto morava com os Asher, ele teve aulas de piano na Guildhall School of Music and Drama, que também fora frequentada por George Martin .

No início de 1964, enquanto dormia na casa dos Asher, a melodia da música de maior sucesso de McCartney lhe veio à mente em um sonho. Ao despertar, ele se apressou para o piano antes que a esquecesse. Como a melodia era mais pesada que o material costumeiro dos Beatles, ele ficou com medo de que inconscientemente fosse um plágio. Durante o ano seguinte, a tocou para todo mundo, de seu editor musical aos Yardbirds, para ver se alguém a reconhecia, enquanto tentava encontrar letra melhor do que as provisórias “Scrambled Eggs / Oh, baby, I love your legs” (décadas mais tarde, algumas pessoas diriam que a canção tinha uma leve semelhança com “Answer Me, My Love”, gravada por Nat King Cole em 1953).

Lennon disse: “Sempre que nos reuníamos no intuito de compor uma gravação, a música surgia. Estava quase finalizada (...) Tínhamos decidido que um título de só uma palavra serviria, apenas não conseguíamos encontrar qual. Então, numa manhã, McCartney acordou e a música e o título estavam ali, prontos. De certa forma, fiquei triste, pois tínhamos nos divertido muito com ela.”<sup>377</sup>

Foi em maio, quando McCartney estava de férias em Portugal, que lhe veio à mente a letra de “Yesterday”, como a canção acabaria se chamando. Décadas mais tarde, ele refletiria que a música talvez tenha sido inconscientemente inspirada na morte da sua mãe, vítima do câncer de

mama quando ele tinha 15 anos. Quando soube do seu falecimento, perguntou em voz alta: “Como vamos fazer sem o dinheiro dela?”, e depois se sentiu envergonhado, o que muitos especularam que inspirou o trecho sobre dizer algo errado. A mãe de Lennon morreu dois anos após a de Paul, ao ser atropelada por um policial fora de serviço. McCartney escreveu posteriormente: “Agora estávamos os dois naquela situação, os dois tinham perdido a mãe. Isso era uma ligação entre nós, alguma coisa nossa, algo especial.”<sup>378</sup>

As músicas para o filme *Help!* tinham sido selecionadas em fevereiro, por isso “Yesterday” ficou pronta tarde demais para entrar na trilha sonora. Em comparação aos quatro clássicos de Lennon no filme, “The Night Before” e “Another Girl” de McCartney eram divertidas, porém fracas. No filme eles apresentavam apenas sete canções, mas o álbum *Help!* precisava de quatorze faixas. Por isso, McCartney compôs três canções em 14 de junho, todas muito superiores às músicas que entraram no filme, e cada uma o mais diferente da outra possível.

A Capitol Records ficou tão encantada com a suave levada acústica de “I’ve Just Seen a Face” que a guardaram para transformá-la na música de abertura da versão norte-americana de *Rubber Soul*, com o intuito de deixar o álbum com um ar mais folk rock (foi uma das muitas canções de Paul McCartney naquele ano em que o verbo “ver” era usado: “Tell Me What You See”, “You Won’t See Me”, “I’m Looking Through You”). “I’m Down” foi sua própria versão dos gritos agudos de Little Richard, que eram seu forte.

Gravou dois takes de “Yesterday” só com ele no violão, e nenhum dos outros Beatles conseguiu pensar em mais nada para acrescentar à faixa. Mas o produtor George Martin – que tinha trabalhado no departamento de música clássica da BBC e depois gravou esse gênero, além de canções de musicais, quando foi chefe da divisão Parlophone da EMI – pediu que McCartney lhe deixasse acrescentar um quarteto de cordas.

No ano anterior, McCartney e Lennon tinham composto uma valsa jazzística para Cilla Black chamada “It’s for You” que contou com a orquestra de George Martin. McCartney achava que essa música tinha sido uma de suas melhores composições, por isso, mesmo hesitante, ele concordou, mas não sem insistir: “Sem vibrato, não quero nenhum vibrato!”<sup>379</sup> O cantor associava violinos com vibrato a Montovani, um regente de orquestra muito popular de easy listening que o grupo considerava cafona.

McCartney não queria passar a impressão de que estava tentando ser um artista solo, por isso “Yesterday” não foi lançada como single no Reino Unido. Na verdade, a canção foi selecionada para a penúltima faixa da

versão inglesa do álbum *Help!*. Mas foi lançada como single nos Estados Unidos em 6 de agosto, ficou em primeiro lugar durante quatro semanas em outubro e se tornou a canção mais gravada da década, com mais de 2.500 versões até hoje. Apesar de não ganharem nenhum Grammy, os Beatles foram indicados para dez categorias naquele ano, seis com “Yesterday”, inclusive Canção do Ano. A *Rolling Stone* posteriormente iria listá-la como a 13ª maior música de todos os tempos.

Sua desolação dolorosa ajudou a afastar ainda mais o grupo de sua imagem adolescente. À medida que o levante caótico dos anos 1960 se intensificava, para muitos a situação refletia um luto pela estabilidade da cultura e da tradição dos anos 1950, o outro lado da mudança atordoante da década. Na vida pessoal de McCartney, o sucesso inimaginável também trazia complicações terríveis, e às vezes ele sentia nostalgia de dias mais simples. No entanto, sabia que não havia retorno.

Em 26 de outubro, a rainha Elizabeth II tornou os Beatles membros da Ordem do Império Britânico em homenagem às grandes receitas que eles geraram para o Reino Unido ao abrirem o mercado norte-americano para as bandas inglesas e ajudarem a popularizar tudo o que era britânico, da moda a carros, como Jaguar e Mini Cooper, por serem “supervendedores para a Grã-Bretanha”, como comentou McCartney. O primeiro-ministro Harold Wilson os submeteu à avaliação, por ser também de Liverpool, e muitos acharam que era um golpe dele para melhorar sua imagem entre os eleitores mais jovens. Em protesto, alguns soldados mais velhos devolveram suas medalhas.

O grupo chegou ao Palácio de Buckingham no Rolls-Royce de Lennon acenando para as massas contidas pela polícia. Alguns jovens escalarão os portões e os postes para tentar ver melhor. Na grande sala do trono, os nomes dos artistas foram chamados e, separadamente, cada um se aproximou e fez uma reverência. A rainha apertou a mão de cada um dos Beatles. “É um prazer agraciá-los com isso.”

“Obrigado.”

Depois da cerimônia, ela perguntou: “Vocês estão juntos há muito tempo?”

“Sim, muitos anos”, respondeu McCartney.

“Quarenta anos, e não parece nem um dia a mais”, complementou Starr.

Um tempo depois, ele lembrou: “Ela ficou com uma expressão estranha e intrigada, como se quisesse rir ou estivesse pensando: ‘Cortem suas cabeças!’”<sup>380</sup>

A história não muito secreta dos Beatles é a competição entre dois compositores principais. Lennon era o líder da banda em 1957, mas percebeu que McCartney tinha talento e o convidou. Quando Martin

concordou em produzi-los, teve que decidir quem, Lennon ou McCartney, seria a voz principal. Na época, todos os grupos tinham um líder, à la Buddy Holly and the Crickets. O produtor achou a voz de Lennon um pouco mais forte, mas o visual de McCartney atraía mais as fãs do sexo feminino. Então, na primeira das várias vezes que Martin pensou fora dos padrões, de repente lhe ocorreu que não havia necessidade de ter apenas um vocalista. Dessa forma, a banda se liberou para evoluir de seu modo natural de propulsão dupla.

O ano de 1963 foi o ponto alto de Lennon e McCartney compondo juntos, tanto para eles quanto para outros artistas também. Naquele ano e no seguinte, os dois entregaram dezesseis músicas para os clientes e outros grupos de seu manager, como os Rolling Stones .

Todas as músicas foram creditadas como Lennon e McCartney até o fim da década, mas a dupla costumava escrever os esboços iniciais das canções separadamente. Quem quer que iniciasse a música faria o vocal. Depois eles se juntavam e lapidavam as composições. Por exemplo, Lennon escreveu “Ticket to Ride” quase toda sozinho, mas McCartney teve a ideia da bateria diferente, e fez o solo de guitarra.

Martin disse que o forte de Lennon eram as letras, e de McCartney, a música. Lennon escrevia as letras e depois tinha que criar a música, enquanto McCartney pensava nas melodias e depois precisava de uma letra.

Um invejava o talento do outro.<sup>381</sup> McCartney era filho de um bandleader. Lennon se beneficiou dos talentos musicais do colega e destruiu impiedosamente qualquer letra ruim, desafiando McCartney a se superar.

Após “Please Please Me”, seus três singles seguintes foram compostos juntos, mas depois “Can’t Buy Me Love”, que era originalmente de McCartney, chegou ao nº 1. A essa altura, Lennon parou de compor para outros artistas e se concentrou em produzir o dobro de faixas para os Beatles que McCartney, e os cinco lados A seguintes foram seus. Na verdade, McCartney estava compondo tanto quanto Lennon em 1964, mas suas canções foram dadas a Peter & Gordon, Cilla Black e Billy J. Kramer, por não serem tão boas ou porque ele tinha se comprometido com a tarefa.

A *Playboy* perguntou a Lennon se “no início, McCartney sentiu algum ressentimento”, ao que John respondeu:

“Não, não era ressentimento, e *sim* rivalidade (...) Até aquele período o domínio do cenário fonográfico era meu. Apesar de eu *nunca* ter dominado a veneração dos fãs, porque os jovens... as garotas sempre preferiram ele.

Eu tinha mais seguidores homens que mulheres.”<sup>382</sup> O desejo de Lennon de desviar a atenção do galã McCartney o fez compor sucessos e ser o Beatle mais divertido nas entrevistas coletivas e nos filmes.

Mas “Yesterday” marcou o início de uma mudança no equilíbrio entre os

dois. A partir de então, McCartney deu uma só música por ano para outros artistas e alcançou Lennon no número de faixas por álbum dos Beatles, chegando a ultrapassá-lo dois anos mais tarde. Após “Yesterday”, quase todos os lados A dos Beatles seriam de McCartney, enquanto Lennon mergulhava no buraco profundo de sua mente psicodelizada.

Quase toda música dos Rolling Stones era rude, se não claramente grosseira. Mas, de vez em quando, ao longo de sua carreira eles chegaram a surpreender os ouvintes com um lado vulnerável, apesar de, tipicamente, a motivação ser financeira. “Yesterday” ficou no topo das paradas norte-americanas durante todo o mês de outubro, por isso, no dia 26 (quando os Beatles foram condecorados pela rainha), Jagger e Richards entraram em estúdio com a Mike Leander Orchestra para fazer uma versão própria da música que tinham composto para Marianne Faithfull um ano antes. Depois que Oldham descobriu a garota de 17 anos, ele disse a seus compositores: “Ela é de um convento. Quero uma música com muros em volta, janelas altas e nenhum sexo.”<sup>383</sup> A dupla escreveu uma definitiva “canção da carochinha” para ela com “As Tears Go By”, sobre uma moça rica que chora ao ver pela janela crianças brincando do lado de fora. Jagger escreveu a letra e Richards criou a melodia.

“Bem, já era um sucesso, então, você sabe”, falou Jagger aos risos sobre o remake dos Stones. “E Andrew era um tipo de cara bastante simples e comercial. Muito desse negócio é feito por razões comerciais.”<sup>384</sup> Mesmo assim, eles exploraram um lado mais suave de si mesmos, abrindo a porta para futuros clássicos mais delicados.

Marianne Faithfull disse: “É uma grande fusão de ingredientes díspares: ‘The Lady of Shalott’ ao ritmo de ‘These Foolish Things’. A imagem que me vem à mente é a Lady of Shalott olhando no espelho e percebendo a vida passar. É algo absolutamente impressionante para um garoto de 20 anos ter escrito: uma canção sobre uma mulher que olha com nostalgia para o passado. O assustador é Mick ter feito essa letra tanto tempo antes de tudo ter acontecido. É quase como se todo o nosso relacionamento estivesse prefigurado nessa música.”<sup>385</sup>

A versão dos Stones chegou ao nº 6 nas paradas pop norte-americanas e ao nº 10 nas de easy listening.

---

<sup>386</sup> Verso da música “The September of My Years”, de Frank Sinatra, no álbum de mesmo nome, lançado em 1965. Sua tradução literal é: “No dia seguinte você se vira e já é outono”.

367 Sterling, *The Concise Encyclopedia of American Radio*, 244-45.

368 *Live and Swingin': The Ultimate Rat Pack Collection*, produzido por Paul Atkinson, Jimmy Edwards e Robin Hurley (Bristol Productions, 2003), DVD.

369 *Rat Pack: The True Stories of the Original Kings of Cool*, dirigido por Carole Langer (A&E, 2001), DVD.

370 *Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr. at Villa Venice, Chicago – Live 1962*, Vol. I & II, Jazz Hour Compact Classics, 1993.

371 *Rat Pack: The True Stories of the Original Kings of Cool*.

372 Ibid.

373 Kelley, *His Way*, 422.

374 Ibid., 391.

375 Nicholas Köhler, “The Rat Pack’s Inside Man”, *Maclean’s*, 4 de abril de 2013, [www.macleans.ca/society/life/the-inside-man/](http://www.macleans.ca/society/life/the-inside-man/).

376 Miles, *Paul McCartney*, 116-17.

377 The Beatles, *The Beatles Anthology*, 175.

378 Miles, *Paul McCartney*, 49.

379 Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, 59.

380 The Beatles, *The Beatles Anthology*, 183.

381 *Produced by George Martin*, dirigido por Francis Hanly (Eagle Rock Entertainment, 2011), DVD.

382 Sheff, *All We Are Saying*.

383 Norman, *Mick Jagger*.

384 Jann S. Wenner, “The Rolling Stone Interview: Jagger Remembers”, 14 de dezembro de 1995, [www.jannswenner.com/Archives/Jagger\\_Remembers.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/Jagger_Remembers.aspx).

385 Faithfull, *Faithfull*, 24-25.



## 18. A explosão do folk rock, parte dois

A plugada “Sounds of Silence” é lançada em setembro, clones de Dylan enchem as paradas no outono, The Mamas and the Papas gravam “California Dreamin’”, a dupla Goffin and King conhece Dylan em 1º de outubro e promete alcançá-lo, enquanto o artista enfrenta os críticos e rejeita os ativistas.

Repórter: Quantas pessoas se formaram no mesmo ramo de música em que você atua, quantos são cantores de protesto?

Bob Dylan : Hum... quantos?

Repórter: É. Quantos?

Bob Dylan : Hum, acho que há cerca de, hum, 136.

Repórter: Você diz cerca de 136, ou quer dizer exatamente 136?

Bob Dylan : Hum, são 136 ou 142.<sup>[386](#)</sup>

“Like a Rolling Stone”, de Dylan, *quase* chegou ao primeiro lugar das paradas em setembro, o que não ocorreu apenas por conta de “Help!”, de Lennon, e depois, irritantemente, por “Eve of Destruction” – impedida por sua própria imitação!

Depois de Newport, sua série de shows teve início no dia 18 de agosto em Forest Hills, onde vaiaram seu set com instrumentos elétricos e uma pessoa gritou “seu merda!”<sup>[387](#)</sup> Dylan disse para a banda continuar tocando “Ballad of a Thin Man” até que eles ficassem quietos. A multidão acompanhou Dylan em “Like a Rolling Stone”, depois voltou a vaiar. Mas ele já estava ficando casca-grossa. Depois do show, o cantor abraçou a banda. “Foi fantástico”, disse ele. “Uma verdadeira festa, fantástico.”<sup>[388](#)</sup>

Durante uma entrevista coletiva em São Francisco no dia 3 de dezembro, ele reconheceu que pessoas o vaiavam “praticamente em todos” os Estados Unidos, mas não parecia perturbado. “Quer dizer, eles devem ser bem ricos para poderem ir a algum local e vaiar. Eu não teria como me dar a esse luxo se estivesse no lugar deles.”<sup>[389](#)</sup>

Os Byrds lançaram “Turn! Turn! Turn!” em 1º de outubro, que viraria seu segundo nº 1 nos Estados Unidos. Junto de “I Got You Babe” e “Eve of Destruction”, a música tornou o folk rock o terceiro gênero mais popular no topo das paradas norte-americanas naquele ano, com quatro hits, atrás do Britpop (treze) e da Motown (seis), e à frente do Brill Building (três) e dos Beach Boys (um). Outro single de folk rock lançado em setembro acabaria alcançando o topo das paradas, mas precisaria de três meses para chegar lá.

Esse tempo, porém, não era nada para dois amigos que estavam lutando pelo sucesso havia uma década.

Paul Simon conheceu Artie Garfunkel durante uma montagem de *Alice no País das Maravilhas* no sexto ano do colégio. Eles começaram a ensaiar as harmonias em duas partes dos Everly Brothers, e em 1957, antes de terminar o ensino médio, cantaram seu primeiro single, “Hey, Schoolgirl”, no programa *American Bandstand* como a dupla Tom and Jerry, logo após Jerry Lee Lewis apresentar “Great Balls of Fire”. Mas seus singles seguintes não emplacaram, e, após Garfunkel descobrir que Simon havia gravado uma música sozinho, eles passaram alguns anos separados.<sup>390</sup> Simon trabalhou em algumas composições com a amiga Carole King, do Queens College, depois tentou emplacar algumas músicas suas com o produtor de Dylan, Tom Wilson, que recordou: “Ele veio até mim para vender músicas, e vendeu! É uma criatura muito, muito inteligente.”<sup>391</sup>

Wilson ficou especialmente impressionado com “He Was My Brother”. Inspirada nas canções sobre temas atuais de *The Freewheelin’ Bob Dylan*, a música versa sobre um ativista que luta pelos direitos civis e leva um tiro. Wilson concordou em produzi-la, e Simon perguntou se podia incluir um amigo da Columbia University com quem costumava cantar. Simon tinha uma voz forte, era um violonista habilidoso e compunha as canções, mas a região de tenor de Garfunkel proporcionava uma inconfundível harmonia angelical. “Adoro uma canção com um pico elevado, no estilo salto com vara”, diria Garfunkel,<sup>392</sup> que tinha um cabelo louro marcante estilo black power. Wilson os convenceu de que podiam usar seus nomes verdadeiros, e a equipe gravou *Wednesday Morning, 3 AM* em março de 1964. Os habituais músicos de estúdio de Wilson participaram da gravação, incluindo Bill Lee no baixo acústico. O mais assustador foi que, em junho seguinte, Andrew Goodman, um estudante que Simon conhecia do Queens College, seguiu para o Mississippi a fim de se juntar ao movimento em defesa dos direitos civis no Verão da Liberdade e foi um dos três ativistas assassinados pela Klan. Ao ouvir a notícia, Simon ficou arrasado. Ele revisou “He Was My Brother” para refletir a morte de Goodman enquanto a apresentava ao vivo com Garfunkel.<sup>393</sup>

Simon criou a música “The Sounds of Silence” em fevereiro de 1964, com um estado de espírito assombrado pelo assassinato de Kennedy em novembro anterior (originalmente era “Sounds”, no plural, apesar de coletâneas em anos posteriores trocarem para “Sound”). Os azulejos de seu banheiro causavam bastante eco, e ele costumava tocar violão com as luzes apagadas, por isso os versos de abertura da música nos quais saúda os velhos amigos na escuridão. “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” tem um trecho sobre

dez mil pessoas sussurrando sem ninguém ouvir. “Blowin’ in the Wind” pergunta quantos ouvidos um homem precisa ter para escutar as pessoas gritarem. Por isso, Simon canta sobre gente que falava mas não dizia, e que ouvia mas não escutava. Talvez haja algo do Moloch de *Uivo* na imagem das pessoas se curvando e rezando aos deuses de néon que criaram.

“The Sounds of Silence” se tornou um dos alertas mais eloquentes de seu tempo contra a cumplicidade silenciosa diante do assassinato no Sul e, posteriormente, no Vietnã. Talvez tanto a canção de protesto de Simon quanto a de Dylan tenham sido surgido a partir do Holocausto também, pois os dois compositores eram judeus nascidos nos Estados Unidos, enquanto o genocídio ocorria no exterior. Mas, diferentemente de outras canções sobre os direitos civis em *Wednesday Morning, 3 AM*, “Silence” é ampla o suficiente para não ser datada, permitindo que *A primeira noite de um homem* a revivesse três anos mais tarde para expressar o tédio de um jovem morador do subúrbio.

Infelizmente, o lançamento do álbum foi recebido com indiferença. Desanimado, Garfunkel voltou para a faculdade. Simon soube que Londres estava ávida por folk, por isso foi para lá tocar nas ruas ou em troca de qualquer quantia de dinheiro. Ele compôs “Red Rubber Ball” com Bruce Woodley, dos Seekers, por cem libras. A canção proclama de modo desafiador sua resistência diante de grandes decepções. Ele também compôs “Someday One Day” para os Seekers.

No rastro da mania dos ingleses por Dylan depois de sua turnê de maio, Simon conseguiu a oportunidade de gravar seu próprio álbum solo em junho e julho. Como só foi lançado no Reino Unido, Simon and Garfunkel posteriormente regravariam várias dessas faixas. Dessa forma, *The Paul Simon Songbook* é como uma versão acústica dos dois álbuns de Simon and Garfunkel, e sem Garfunkel, o que permite perceber como o cantor louro acrescentou à mistura.

*Songbook* é quase um álbum conceitual sobre a batalha de Simon contra a depressão (compreensível, pois ele e o amigo tinham finalmente, após sete anos, gravado um álbum com o produtor de seus sonhos e foi um fracasso). Em “I Am a Rock”, Simon tenta se convencer de que é feliz levando uma vida isolada, mas em “A Most Peculiar Man”, ele liga o forno e se suicida com gás, assim como Sylvia Plath. Até na ode à sua namorada inglesa, Kathy Chitty (“Kathy’s Song”), as gotas de chuva estão morrendo. À la *Freewheelin’*, Simon põe Chitty para aparecer na capa com ele, sentada nas pedras de “Sounds of Silence”.

“April Come She Will” pega a estrutura da canção folclórica infantil “Cuckoo, Cuckoo, What Do You Do?”. Na primavera, o amor está nos braços de Simon, mas depois vagueia pela noite e vai embora. Outras

músicas sobre estações incluem “Leaves That Are Green”, na qual observa as folhas murcharem depois que sua namorada desaparece. O trecho “hello goodbye” talvez tenha inspirado o sucesso dos Beatles dois anos mais tarde. Simon já estava dominando o mercado de folk pop inebriante que você temeria ouvir com medo de ser apunhalado no coração com uma maravilhosa melancolia. A versão de Simon and Garfunkel de “Flowers Never Bend with the Rainfall”, gravada no ano seguinte, tem uma guitarra quase tão alegre quanto a de “I’ve Just Seen a Face”, dos Beatles... até lembrarmos que a música é sobre morte.

Wilson tinha se esquecido de *Wednesday Morning, 3 AM*, pois o álbum vendeu apenas cerca de mil cópias. Um dia, porém, um rapaz da divulgação lhe contou que o disco estava vendendo na Flórida. “Ele disse: segundo nosso homem em Miami eles gostavam de ‘Sound of Silence’, mas queriam que inserissem uma batida na música. Por isso peguei a banda de apoio de Dylan, fui lá e regravei a base, tudo por conta própria, porque eles [Simon and Garfunkel] não estavam presentes.”<sup>394</sup>

“Mr. Tambourine Man” estava a uma semana de chegar ao topo das paradas quando Dylan e Wilson gravaram “Like a Rolling Stone”, em 15 de junho. Depois que Dylan foi embora, Wilson reuniu no mesmo dia outro grupo de músicos para regravar alguns elementos de “Silence”: os guitarristas Al Gorgoni (que tocou em *Bringing It All Back Home*), Vinnie Bell, o baixista Joe Macke e o baterista Buddy Salzman.

Gorgoni recordou: “Eu me lembro de ouvir a parte do violão de Paul pelos headphones e basicamente apenas imitá-la. Eu tinha esse Epiphone Casino, que contava com o som certo. As pessoas costumavam pensar que era uma guitarra elétrica de doze cordas como a que os Byrds usavam, mas, não: sou só eu e Vinnie tocando juntos, mixados no mesmo canal. E Vinnie acrescentou algumas levadas de blues que também dá para ouvir. Demoramos algumas horas, mas conseguimos.”<sup>395</sup> Como os Byrds tinham usado eco, o engenheiro Roy Halee também acrescentou esse recurso em “Silence”.

Wilson disse: “Na verdade, seguraram o single de julho até o fim de setembro ou outubro, época em que eu tinha ido para a MGM... por mais dinheiro.”<sup>396</sup> Antes da saída de Wilson, ele fez o mesmo truque do folk rock com Dion “The Wanderer” DiMucci, ícone do doo-wop, registrando covers magníficos de “It’s All Over Now, Baby Blue” e “I Can’t Help but Wonder Where I’m Bound”, de Tom Paxton, com originais de Dion, como a triste “Knowing I Won’t Go Back There”.

Garfunkel não se impressionou muito ao ouvir a nova versão de “Silence”.

“Ficou bonitinha. Eles tiraram a força da letra e utilizaram uma produção mais da moda. Nunca se sabe. Achei um pouco divertido e não me importei, com a certeza de que não seria um hit. Eu não tenho hits.”<sup>397</sup>

Mas então a música começou sua escalada lenta e inexorável. Simon voltou aos Estados Unidos para se reunir com Garfunkel. Quando eles se apresentaram no *Hullabaloo*, o guitarrista do programa era Vinnie Bell, que tocou no disco. Mas Simon não o conhecia e falou para o diretor musical que queria mostrar ao músico como ele deveria tocar a parte da guitarra. O diretor falou que ele já sabia, mas Simon retrucou: “Não, fiz uma coisa especial no disco que eu queria que ele fizesse com o som.”

Simon se apresentou a Bell e, em seguida, disse: “Eu gostaria de mostrar a você, se não se importar, como fiz isso no disco.”

Bell garantiu a ele que sabia exatamente o que tocar.

“Não, aqui, olhe só meus dedos.”

“Paul, fui eu quem gravou o disco.”

Bell recordou: “É claro que ficou aquele silêncio. E ele disse: ‘Bem... está certo... Tem certeza de que você gravou o disco?’ Respondi: ‘Tenho. É *isso*, não é?’ E toquei [canta a parte]. E ele falou: ‘É, é isso.’ E eu concluí: ‘Tudo bem, você vai ter o que quer. Não se preocupe.’”<sup>398</sup>

Em Columbia, Bob Johnston assumiu o posto de produtor de Simon and Garfunkel assim como fizera com Dylan. Eles produziram o álbum *Sounds of Silence* em dezembro e o lançaram em janeiro para ganhar dinheiro. O *Wrecking Crew* de Los Angeles tocou em certa parte: Larry Knechtel nos teclados, Glen Campbell na guitarra e Hal Blaine na bateria. Algumas faixas foram gravadas na “casa” de Johnston, em Nashville . As únicas músicas novas eram “We’ve Got a Groovey Thing Goin’” e “Blessed”, que traz Simon em sua favorita pose reflexiva pelas ruas escuras em meio a usuários de drogas, traficantes, prostitutas e ladrões, perguntando-se por que o Senhor o abandonou.

“Esta provavelmente é minha música mais neurótica”, diria Simon para apresentar “I Am a Rock”,<sup>399</sup> que foi gravada em 14 de dezembro. Era emocionante ver o duo harmonizar quando apresentava a canção ao vivo, entoando a insistência do cantor de que não precisava de uma amizade. Ela chegou ao nº 3.

Apenas para o caso de uma música de suicídio (“A Most Peculiar Man”) não ser suficiente, Simon atualizou “Richard Cory”, poema de Edwin Arlington Robinson sobre o operário de uma fábrica que não consegue entender por que o homem mais rico da cidade acabou de se matar com um tiro. Eles também gravaram “Homeward Bound”, um hit que seria guardado para seu álbum seguinte, composto quando ele sentia saudade da

namorada, Kathy. Em 1º de janeiro, a sepulcral “Sounds of Silence” alcançava o topo, ecoando na noite de Ano-Novo com um particular clima agourento. Depois de oito anos, os dois garotos do Queens tinham finalmente conseguido.

\* \* \*

O boom do folkrock virou tendência com álbuns como o *Jan and Dean Folk 'n Roll*, *Johnny Rivers Rocks the Folk* e até *Waylon Jennings Folk-Country*. É irônico que o escritor mais iconoclasta tenha dado origem à fórmula mais imitada e usada pelos produtores na segunda metade do ano. Misture as letras de Dylan (ou pelo menos as que se opõem ao sistema) com guitarras, harmonias e bateria dos Beatles /Byrds e abracadabra: terá um novo single da moda.

Os Turtles abordaram seu cover de “It Ain’t Me Babe” como se fossem os Zombies e alcançaram o nº 8. Em setembro, Manfred Mann pegou “If You Gotta Go, Go Now”, de Dylan, e a fez chegar ao nº 2 no Reino Unido, além de também gravar “With God on Our Side”. Outro grupo que entrou em cena na onda da folk do Trobadour, o Association, estreou em outubro com “One Too Many Mornings”, de Dylan. P. F. Sloan e Steve Barri batizaram a si mesmos com os Grass Roots e gravaram “Mr. Jones (Ballad of a Thin Man)” no estúdio, antes de passar a banda para outros músicos que sairiam em turnê. Os Four Seasons gravaram “Don’t Think Twice” sob o nome de Wonder Who?. Os Leaves fizeram “Love Minus Zero/No Limit”, e Daily Flash gravou “Queen Jane Approximately”. O Myddle Class encarou com bravura “Gates of Eden”. Até os Beach Boys gravaram “The Times They Are A-Changin’”. Odetta lançou o álbum *Odetta Sings Dylan*. Depois de algum tempo, a gravadora de Dylan faria anúncios dizendo: “Ninguém canta Dylan como Dylan” Se bem que isso deveria ser corrigido para “Com a exceção de Mouse and the Traps”, uma banda de garagem do Texas liderada por Ronnie Weiss cuja “A Public Execution” foi a imitação mais bem-feita e engraçada de Dylan naquela década.

Quando Donovan conheceu pessoalmente Dylan em Londres, em maio, eles se sentaram e ficaram tocando músicas um do outro. Donovan tocou uma canção que compusera sobre “darling tangerine eyes” [queridos olhos de tangerina] com base em uma melodia que escutara em um festival, e a música era “Mr. Tambourine Man”, de Dylan. “Sabe”, disse o artista “nunca fui censurado por escrever minhas próprias músicas. Mas aquela foi uma que eu escrevi”.<sup>400</sup> Mesmo assim, Dylan gostou de “Catch the Wind”, de Donovan, e os dois ficaram amigos. Ele apresentou Donovan aos Beatles, de quem se tornou próximo. Donovan também fez amizade com Joan Baez,

cujo romance com Dylan estava chegando a um doloroso fim. Comportando-se como um passivo-agressivo, ele a havia convidado a acompanhá-lo em sua turnê na Inglaterra, mas então deliberadamente se recusou a chamá-la ao palco para se apresentar com ele. Dylan ainda mantinha um caso passionai e ardente com Sara Lownds, que escondia de Joan Baez, mas se tornava cada vez mais frio com a mulher. Baez obteve algum consolo nos braços de Donovan, e ele a acompanhou em manifestações contra a Guerra do Vietnã [401](#)

Os Kinks não gravaram nenhuma música de Dylan, mas em 17 de setembro lançaram uma compilação de quatro canções de levada folk chamada *Kwyet Kinks*, que incluía a primeira experiência de Ray Davies com tema social, “A Well Respected Man”, inspirada por sua temporada em um resort onde sentiu que os hóspedes ricos o esnobavam. Davis criou o quadro de um corretor de ações sempre pontual, com corpo e mente saudáveis, e até seu suor tem um cheiro melhor do que o das outras pessoas. Mas, apesar de sua imagem presunçosa e conservadora, nos bastidores ele não vê a hora de herdar o dinheiro do pai. A mãe o convence a não se casar com a namoradinha sem dinheiro apenas porque ele a deseja. Enquanto isso, ela mesma cobra rapazes. O sucesso da música estimulou Ray a seguir o caminho das sátiras com observações inteligentes sobre a cultura britânica.

Também foi o ano em que o manager de Dylan, Albert Grossman, projetou internacionalmente o canadense Gordon Lightfoot, que tinha um jeito dylanesco com uma musicalidade agridoce. E o outro grupo de Grossman, Peter, Paul and Mary, gravou tanto a pungente “Early Morning Rain” quanto a cínica “For Lovin’ Me”. O Grateful Dead também gravou esta primeira em uma demo em novembro, enquanto Nico demonstrou estar à altura de qualquer diva do folk com “I’m Not Sayin’”. Em 19 de junho, Marty Robbins chegou ao topo das paradas country com “Ribbon of Darkness”, de Lightfoot.

O *Fifth Album* de Judy Collins tem “Early Morning Rain” ao lado de três faixas de Dylan e “In the Heat of the Summer”, canção de Phil Ochs sobre os conflitos raciais de Watts. No mesmo mês, sua rival Joan Baez cedeu ao som amplificado e à ajuda de Bruce “Mr. Tambourine Man” Langhorne em *Farewell, Angelina*, que inclui quatro covers de Dylan e uma música de Donovan. Sua interpretação de “There but for Fortune”, de Phil Ochs, alcançou o nº 8 no Reino Unido.

Nos três álbuns que lançou naquele ano, Marianne Faithfull ficou longe desses compositores, mas gravou “The Last Thing on My Mind”, de outro promissor cantor e compositor chamado Tom Paxton. Seus singles eram uma mistura encantadora de folk e pop: “Come and Stay with Me”, “This

Little Bird”, “Summer Nights” e “Go Away from My World”. O manager Andrew Oldham tentou recriar o sucesso que tivera com Faithfull juntando Vashti Bunyan e Jagger-Richards em “Some Things Just Stick in Your Minds”, na qual eles procuravam combinar “As Tears Go By” com “Blowin’ in the Wind”.

Tanto Jagger quanto Dylan desejavam Faithfull, e os dois consideravam Françoise Hardy a mulher ideal. Ela gravou *Françoise Hardy in English* e apresentou as músicas em um especial na TV inglesa, *The Piccadilly Show*. A beleza cativante de “Ce Petit Coeur” e a orquestração épica de “Non, Ce n’est Pas un Rêve” são emocionantes mesmo para quem não entende francês. Em novembro, ela participou do filme da *nouvelle vague* francesa *Masculino-Feminino*, do diretor Jean-Luc Godard, que aborda a relação entre um radical temperamental e uma cantora pop. O diretor levou os atores a improvisarem com base em anotações que ele fazia toda noite antes das filmagens, de modo a captar sua visão dos “filhos de Marx com Coca-Cola”.

E em um ano de grande sucesso para cantoras folk, uma das mais encantadoras tinha acabado de chegar a Los Angeles.

No início dos anos 1960, John Phillips fazia parte de uma banda folk chamada os Journeymen, com seu grande amigo Scott McKenzie. Na estrada, Phillips conheceu a modelo Michelle Gilliam (nascida em 1944), que tinha 16 anos na época, e em dezembro de 1962 largou a mulher e os dois filhos para se casar com ela. A diferença de nove anos entre os dois era apenas dois anos menor que a entre Sonny e Cher.

Durante uma turnê, Phillips também conheceu o folkie Denny Doherty, e depois que os Journeymen chegaram ao fim, ele tentou formar com Michelle e Doherty os New Journeymen na primavera de 1965. Doherty insistiu para Cass Elliot entrar no grupo. Uma noite, quando os outros tinham tomado ácido, ele a mandou ir até lá e se apresentar. Phillips considerou a voz de Cass Elliot baixa demais e achou que ela não era atraente o suficiente.

Naquele verão, Phillips, Michelle, Doherty e a filha de 5 anos de Phillips, Mackenzie, foram para as Ilhas Virgens pendurando a conta no cartão American Express. Lá, moraram em barracas, e os adultos tomavam ácido todo dia, parando em um bar chamado Creeque Alley, que pertencia a Hugh Duffy, posteriormente transformado em mito na canção do The Mamas and the Papas, “Creeque Alley”.<sup>402</sup> Cass foi atrás deles, perturbando Phillips para que a deixasse entrar, e ele finalmente concordou.

De repente, seu velho amigo Barry McGuire começou a disparar nas



paradas com “Eve of Destruction”. Alguns anos antes, quando Phillips morava no Earl Hotel, McGuire o visitava para tocar com ele e Roger McGuinn. Cass também o conhecia e ligou para ele, perguntando se precisava de vocalistas de apoio. Os dois foram encontrá-lo em Los Angeles e lhe apresentaram canções como “California Dreamin’”, que Phillips tinha composto dois anos antes em Nova York, no auge do inverno, quando chamou Michelle para ajudá-lo a terminá-la. McGuire quis gravá-la nos vocais de apoio com eles.

O megaempresário Lou Adler os ouviu e logo decidiu se tornar seu manager e produtor. Inicialmente, iam lançar “Go Where You Wanna Go” como primeiro single. Mas, conforme o grupo trabalhava sua parte vocal para a versão de McGuire de “California Dreamin’”, Adler percebeu que tinha encontrado ouro e lhe disse que aquele tinha que ser seu single. Eles se desculparam ao pedi-lo de volta a McGuire, que ficou aborrecido, mas entendeu. O produtor Adler substituiu o canal de voz de McGuire com o de Doherty em cima da instrumentação do Wrecking Crew e acrescentou uma flauta. Eles só estavam precisando de um nome, que o quarteto escolheu depois de ouvir os Hells Angels chamarem suas mulheres de Mamas.

O single foi a primeira canção de Phillips em louvor à Costa Oeste, e, após seu lançamento em dezembro, inspirou muita gente a pegar a mochila e seguir seus sonhos. Mas, no momento em que “California Dreamin’” estava se tornando realidade, Michelle e Doherty quase acabaram com tudo. Na festa de aniversário de Cass, Phillips e ela apagaram. Sem dizer nada, Doherty levou Michelle para o apartamento ao lado e eles fizeram amor. Na segunda-feira seguinte, o quarteto assinou contrato com a empresa de Adler, a Dunhill. Na quarta-feira, Phillips pegou sua companheira de banda e esposa em flagrante.<sup>403</sup>

De algum modo, a banda continuou. Phillips e Michelle se mudaram para uma área diferente da cidade. Mas Doherty disse: “Michelle passou a ter certa independência, podendo sair e ter um caso com quem ela quisesse àquela altura, porque seu marido tinha acabado de aceitar que ela estava tendo um caso comigo, por razões que só ele sabia. Por isso, ela começou a sair com outras pessoas, e então está com dois caras, John e eu, fazendo [gemidos de sofrimento] ‘Ahh, ohh...’ Ela está saindo com outras pessoas, e na verdade ele não consegue resolver isso com ela. Não consigo resolver isso com ela por causa do grupo, e eles são marido e mulher. Enquanto isso, estou recuando, e Cass fica dizendo: ‘Seu canalha...’ Foi um período muito *delicado*.”<sup>404</sup>

Certo dia, Phillips tentou chegar escondido para flagrar Michelle e Doherty, mas a primeira o viu se aproximando e fugiu. Ao voltar, ouviu Phillips dizendo: “Eu entendo, Denny. Eu entendo a *tentaçãozinha* que ela é.”

Michelle recordou: “Pensei: ‘Espere um minuto. Agora é tudo minha culpa?’ Eles estavam falando de modo muito masculino, como amigos.”<sup>405</sup>

Cass, enquanto isso, nutria havia muito tempo um interesse não correspondido por Doherty e estava furiosa com Michelle, apesar de ter acabado por perdoá-la. Cass se declarou a Denny, mas ele recusou. Doherty compôs a música de “I Saw Her Again Last Night”, depois Phillips escreveu a letra sobre a infidelidade de Doherty e Michelle, e Doherty disse a primeira “[John] queria que eu a cantasse ao vivo toda noite. ‘Olhe você aqui... cante sobre isso!’”<sup>406</sup> Doze anos depois até o Fleetwood Mac teria dificuldade em se igualar à dinâmica interna conturbada do The Mamas and the Papas. E Phillips ainda nem tinha começado seu caso com Gene Clark, um dos fundadores dos Byrds. A essa altura, “California Dreamin’” estava empatada com “The Ballad of the Green Berets” na luta pela música mais vendida de 1966.

“Folk rock” implicava em autenticidade anticomercial, por isso era irônico que grande parte da música fosse tocada pelos excelentes profissionais de estúdio da Costa Oeste, o Wrecking Crew. Eles tocaram em faixas de Barry McGuire, de Simon and Garfunkel, do The Mamas and the Papas, de Sonny e Cher e no primeiro single dos Byrds. Isso sem falar em Beach Boys, Elvis Presley, Frank e Nancy Sinatra, Dean Martin, Johnny Rivers e os Righteous Brothers.

A baixista Carole Kaye era praticamente a única mulher naquela cena dominada por homens. Brian Wilson dizia que ela era a melhor baixista que ele conhecia. Apesar de ter iniciado no baixo dos Beach Boys, ele começou em 1964 a delegar aos outros essa tarefa na gravação dos discos. O baixo dos Beach Boys teve um forte efeito em Paul McCartney: “Ele iniciou um período que durou alguns anos em que eu quase sempre escrevia linhas de baixo bem melódicas.”<sup>407</sup> Apesar disso, Kaye sempre foi rápida em dar os créditos: “Eles eram 99% notas [de Wilson].”<sup>408</sup> Além das canções pop, também tocou baixo em temas de programas de TV como *A família Addams*.

De maio a julho, os primeiros lugares nas paradas norte-americanas foram de entre faixas tocadas pelo Crew (“Help Me, Rhonda”) a faixas tocadas pela banda de estúdio da Motown, os Funk Brothers (“Back in My Arms Again” e “I Can’t Help Myself”) e de volta para o Wrecking Crew (“Mr. Tambourine Man”). No fim, dos 27 primeiros lugares na parada norte-americana naquele ano, o Crew e os Brothers empataram, cada um com seis (as outras músicas do Crew foram “You’ve Lost That Lovin’ Feelin’”, “This Diamond Ring”, “Eve of Destruction” e “I Got You Babe”).

Mas, enquanto músicos de estúdio ainda podiam brilhar nessa nova era, as letras antiautoritárias e cada vez mais surreais de Bob Dylan faziam o material mais direto da fábrica de hits do Brill Building parecer antiquado. E a ascensão do artista provou que não era preciso ser galã para interpretar suas próprias músicas. O exemplo dele e dos Beatles desvalorizou o trabalho dos produtores da velha guarda de escolher um rostinho bonito para cantar as músicas de outras pessoas.

O jornal *The Saturday Evening Post* pediu que Al Aronowitz, repórter que apresentara os Beatles a Dylan, fizesse uma matéria sobre bandas formadas por mulheres. Enquanto trabalhava a reportagem, o jornalista fez amizade com Gerry Goffin e Carole King, compositores do Brill. Os Beatles queriam conhecer a dupla formada pelo casal, por isso, em meados de agosto, quando Aronowitz, a caminho de uma festa na suíte dos Beatles no Warwick Hotel, em Nova York, viu King na rua, a convidou para ir junto. A apresentação de King ao Fab Four não ocorreu com a mesma tranquilidade que a de Dylan.

Ela chegou à festa lotada sabendo, como escreveu em suas memórias, intituladas *A Natural Woman*, que “no início da carreira, Paul e John supostamente disseram que esperavam se tornar os Goffin e King do Reino Unido. Eu tinha interpretado que isso não significava que eles esperavam se casar um com o outro e morar em Nova Jersey, e sim que aspiravam virar compositores de sucesso” [409](#)

Quando ela se apresentou a McCartney, ele calorosamente listou todas as canções compostas por ela e o marido que os Beatles respeitavam. Mas, quando King encontrou Lennon, em um lugar diferente da suíte, chapado e cercado de mulheres, fez um “comentário tão grosseiro que nem lembro o que disse, mas lembro como me senti. Eu tinha oferecido a face da amizade, e ele respondera com um tapa figurativo. Se eu fosse madura o suficiente para perceber que forçar os limites do decoro era um reflexo para John naquele estágio da vida, talvez eu não tivesse levado para um lado tão pessoal. Mas eu era muito jovem, e levei para um lado muito pessoal” [410](#) Ela foi embora da festa e um tempo depois Goffin disse que “John cantou Carole, mas de brincadeira” [411](#)

Quando King voltou a se encontrar com Lennon onze anos depois, ela lhe perguntou por que tinha sido tão grosseiro. “Você quer mesmo saber?”, questionou ele após uma pausa. “Foi porque fiquei intimidado. Você e Gerry eram compositores bons demais.” [412](#)

As coisas tampouco correram bem com Dylan quando o casal foi aos bastidores conhecê-lo depois de seu show no Carnegie Hall em 1º de outubro. Goffin lhe disse : “Você tem todo o direito de estar muito orgulhoso

de si mesmo.”

Dylan respondeu de modo enigmático: “Tenho?”<sup>413</sup>

Seu road manager, Bobby Neuwirth, depois perguntou sarcasticamente a King: “Você é a garota que escreve canções para embalagens de chicletes, certo?”<sup>414</sup>

Goffin disse que as letras de Dylan o faziam se sentir “como um anão”.<sup>415</sup> As últimas canções que o casal tentava vender naquele momento pareciam ultrapassadas, por isso os dois juntaram as matrizes de acetato das demos que fizeram para eles e as quebraram ao meio, prometendo alcançar o novo estilo folk rock. Eles também começaram a empresariar um grupo novo de Nova Jersey com Aronowitz chamado Myddle Class (o sucesso dos Byrds provocou um pequeno boom de bandas com “y” no nome, como Cyrkle e, inicialmente, Turtles). Goffin e King escreveram “Free as the Wind” para seus clientes, uma canção melancólica para jovens mulheres recém-liberadas “running wild and riding high”, lançada em dezembro. Aronowitz também foi por um breve período de tempo manager do Velvet Underground, com Lou Reed, na época. Em 11 de dezembro, o Velvet abriu para o Myddle Class na Summit High School, em Nova Jersey.

Do mesmo modo que Dylan apresentou maconha para os Beatles, Aronowitz apresentou para Goffin, e depois introduziu o LSD. Goffin, que era químico, passou a produzir o próprio ácido, e logo desenvolveu ambições à la Spector de fazer sessões de gravação com dúzias de músicos. Mann e Weil, seus amigos e colegas compositores do Brill, começaram a se preocupar com seu crescente uso de drogas e escreveram “Kicks” como um apelo para que ele parasse (os Animals recusaram a música por ser antidrogas, deixando-a para ser lançada por Paul Revere and the Raiders em fevereiro do ano seguinte).

Goffin pintou a frase “ame seu irmão” na parede de casa, e certa noite ele começou a surtar de um modo tão estranho que King, assustada, chamou Mann e Weil. Kirshner chegou e encontrou Goffin planejando “se machucar”.<sup>416</sup> Kirshner o convenceu a descer, argumentando que ele tinha muito a perder. Kirshner entrou em contato com um médico, e Goffin foi levado a um hospital psiquiátrico. “Como vocês podem fazer isso comigo?”, perguntou Goffin a Mann e Weil.<sup>417</sup>

Primeiro, ele foi diagnosticado como esquizofrênico, depois maníaco (o que chamamos hoje de bipolar), para o que foi receitado Thorazine. Quando a droga o deixou deprimido, os médicos lhe aplicaram terapia de eletrochoque e, depois, lítio. De forma surpreendente, Goffin e King seguiram em frente e compuseram exatamente as canções anticonformistas que pretendiam, como “Pleasant Valley Sunday”, “Wasn’t Born to Follow”,

“Goin’ Back”, “Porpoise Song” e, talvez a maior de todas, “You Make Me Feel Like a Natural Woman”, para artistas como Byrds, Monkees, Dusty Springfield e Aretha Franklin, antes de King se divorciar de Goffin e se tornar uma das cantoras e compositoras de maior sucesso da época com *Tapestry*.

Além dos críticos nos shows de Dylan, havia outro grupo que o perturbava constantemente: os idealistas, como Joan Baez, que lhe pediam que se tornasse líder do movimento antiguerra. Phil Ochs queria que ele cantasse no Sing-in for Peace, o Vietnam Day Committee o queria em sua passeata de novembro... Todos gostariam que ele usasse seu poder para acabar com a guerra.

Quando Dylan era adolescente, seu pai administrava uma loja de móveis e o mandou em algumas missões de recuperação de posse, para pegar de volta eletrodomésticos de famílias que não conseguiam pagar.<sup>418</sup> Dylan não gostou disso e cantou sobre o sofrimento dos pobres em seus primeiros álbuns. Ele se recusou a se apresentar no *Ed Sullivan Show* porque lá não permitiram que ele cantasse “Talkin’ John Birch Paranoid Blues”. Dylan compunha músicas que inspiravam muita gente. Mas estava prestes a reduzir a marcha.

Em 19 de novembro, ele se casou em segredo com Sara Lownds . Seu primeiro filho, Jesse Byron (que recebeu esse nome em homenagem ao polêmico poeta romântico), nasceu em 6 de janeiro. O casal teria mais três filhos. Durante os anos seguintes, sua casa em Woodstock era constantemente invadida por hippies estranhos que acreditavam que Dylan era seu guru. Para se distanciar da contracultura, o artista se afastou do rock e seguiu na direção da música country. Não queria ser o porta-voz de sua geração nem um messias. Os que fizeram isso, como Martin Luther King Jr. e, posteriormente, Lennon, foram assassinados.

“A única coisa que fiz foi cantar músicas que eram muito diretas e expressavam novas realidades poderosas”, escreve ele em suas memórias. “Eu era mais um vaqueiro do que um flautista mágico.”<sup>419</sup>

Johnny Cash gravou “The One on the Right Is on the Left” em novembro como paródia da moda folk que dominara as paradas pop graças a seu parceiro Dylan (depois de se corresponderem, os dois se conheceram quando se apresentaram no Newport Festival no ano anterior ao show plugado de Dylan). Na música, um grupo folk chega ao fim devido a convicções políticas divergentes. No palco, o da direita, o da esquerda e o do meio acabam tendo uma briga violenta, enquanto o do fundo queima de forma incompetente a carteira de motorista antes de ser convocado. A

música previa as divisões caóticas que eclodiriam por todo o país pelo resto da década. Cash alerta os artistas para guardarem para si suas opiniões e trabalharem a fim de interpretar bem as canções. Ironicamente, talvez a única pessoa que seguiu seu conselho tenha sido Dylan, cujas letras ficaram cada vez mais impenetráveis. Ele não ia liderar uma revolução. Mas fez com que muitas pessoas passassem a pensar por conta própria.

---

386*No Direction Home: Bob Dylan.*

387Kooper, *Backstage Passes and Backstabbing Bastards*, 44.

388Ibid.

389Jonathan Cott, *Dylan on Dylan*, 73.

390Browne, *Fire and Rain*, 32.

391Watts, *Melody Maker*.

392“100 Greatest Singers”, *Rolling Stone*, [www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-singers-of-all-time-19691231/art-garfunkel-20101202](http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-singers-of-all-time-19691231/art-garfunkel-20101202).

393Jackson, *Paul Simon*, 61.

394Watts, *Melody Maker*.

395Frank Mastropolo, “50 Years Ago: Simon & Garfunkel Record ‘The Sounds of Silence’”, [ultimateclassicrock.com](http://ultimateclassicrock.com).

396Watts, *Melody Maker*.

397Paul Zollo, “Song Talk Interview”, [www.artgarfunkel.com/articles/songtalk.html](http://www.artgarfunkel.com/articles/songtalk.html).

398Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 178-79.

399*Let's Sing Out!* (série), CTV, 17 de fevereiro de 1966.

400Faithfull, *Faithfull*, 50.

401Leitch, *The Autobiography of Donovan*, 81.

402Greenwald, *Go Where You Wanna Go*.

403Ibid.

404Ibid.

405Ibid.

406Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 226.

407David Leaf, “Paul McCartney Comments”, texto do encarte do álbum, [http://albumlinernotes.com/Paul\\_McCartney\\_Comments.html](http://albumlinernotes.com/Paul_McCartney_Comments.html).

408Carol Kaye, “Carol Kaye on Bass, Brian and the Beach Boys”, Abbeyrd’s Beatles.com, <http://abbeyrd.best.vwh.net/carolkay.htm>.

409King, *A Natural Woman*.

410Ibid.

411Weller, *Girls Like Us*, 176.

412King, *A Natural Woman*.

413Emerson, *Always Magic in the Air*.

414Weller, *Girls Like Us*, 177.

415Emerson, *Always Magic in the Air*.

416King, *A Natural Woman*.

417Emerson, *Always Magic in the Air*.

418Rogovoy, *Bob Dylan*, 24.

419Dylan, *Chronicles*, 115.

## 19. Direto da garagem

Os McCoys chegam ao nº 1 com “Hang on Sloopy” em 2 de outubro. Os ancestrais do punk enfrentam a Invasão Britânica. E os roqueiros de garagem originais, os Beach Boys, não conquistam sucesso com um single experimental, mas emplacam um hit com “Barbara Ann”.

Durante os meses de setembro e outubro, as canções que se mantiveram no primeiro lugar nos Estados Unidos eram densas: “Help!”, “Eve of Destruction” e “Yesterday”. Mas houve uma breve trégua de apenas uma semana, quando, em 2 de outubro, “Hang on Sloopy” chegou ao nº 1.

A música era de Bert Berns e Wes Farrell, do Brill Building, uma reinterpretação de “Twist and Shout”, do próprio Berns. Entretanto, enquanto os compositores eram profissionais tarimbados, a banda que gravou a música, os McCoys, eram adolescentes de Union City, Indiana. Eles tinham sido descobertos pelos Strangeloves, nome inventado pelo trio de compositores Feldman-Goldstein-Gottehrer depois de escrever “I Want Candy” com Berns. Eles cantaram a música com o apoio de músicos de estúdio, e, quando o single chegou ao nº 11 em agosto, os compositores (com exceção de Berns) colocaram perucas e disseram para a imprensa que eram criadores de carneiros da Austrália. Arranjaram um ator para lhes ajudar nos sotaques falsos, disseram ter usado os tambores masai dos aborígenes (na verdade, um tímpano), e abriram para os Beach Boys. Enquanto faziam turnê pelo Meio-Oeste, descobriram Rick and the Raiders, liderada por Rick Derringer, um guitarrista de 18 anos, e contaram sobre eles a Berns, que trocou o nome dos Raiders para McCoys. Rapidamente aprontaram “Sloopy”, que foi um dos hits de rock mais conhecidos daquela época.

Em outros cantos do pop/rock norte-americano, os Four Seasons e os Vogues (“Five o’ Clock World”) ainda preservavam seus cabelos bem repartidos, as golas rolês e os suéteres. Mas, no rastro da Invasão Britânica, muitas bandas norte-americanas adotaram nomes e hábitos de sonoridade inglesa. Os Beau Brummels tiraram seu nome do maior dândi britânico. Paul Revere and the Raiders seguiram o caminho oposto, usando o nome do homem que avisou os colonos norte-americanos sobre a chegada dos soldados ingleses, com os membros sobre a banda vestindo uniformes da Guerra de Independência dos Estados Unidos. Por baixo dos trajes engraçados, eles eram roqueiros pesados de Seattle que alcançaram sucesso com seu lançamento de novembro, “Just Like Me”. Com “Lies”, os Knickerbockers fizeram a imitação mais precisa dos Beatles, pois a banda



tinha membros que soavam como Lennon e McCartney. Quase tão ruim quanto Beefeaters, o nome original dos Byrds, era o traje de pequeno lorde Fauntleroy que os Young Rascals vestiam: colarinhos arredondados, gravatas finas, calções curtos e meias até os joelhos. Mas seu primeiro single, lançado em novembro, “I Ain’t Gonna Eat Out My Heart Anymore”, é mais blues do que seria de se esperar por sua imagem.

O mestre do soul dançante do ano e de olhos azuis foi Mitch Ryder, com apoio dos Detroit Wheels. Seus shows em Michigan eram tão explosivos que artistas negros da Motown abriam para eles. Ryder achou que “Jenny Take a Ride” (um medley de “C.C. Rider”, de Chuck Willis, com “Jenny Jenny”, de Little Richard) seria apenas um lado B, mas Keith Richards e Brian Jones passaram no estúdio e previram que a música seria um sucesso. E a faixa chegou, de fato, ao nº 10.

O Sir Douglas Quintet era outro grupo tentando fingir que tinha origem britânica, apesar de virem de San Antonio, no Texas, e terem dois membros hispânicos, razão que levou a capa de seu primeiro álbum a exibir o grupo apenas nas sombras. O álbum também se chamava *The Best of the Sir Douglas Quintet*, apesar de ser o primeiro do grupo. Mas a banda duraria nove anos e se tornaria uma das favoritas de Dylan. Seu primeiro hit, “She’s about a Mover”, misturava o estilo vocal à la Ray Charles de seu cantor Douglas Sahm com o órgão Farfisa de Augie Meyers no estilo Tex-Mex, rock com uma influência latina do sul da fronteira.

Outra banda Tex-Mex era Sam the Sham and the Pharaohs. Mas, em vez de figurinos ingleses, Domingo “Sam” Zamudio usava turbante e túnica árabes e dirigia um carro fúnebre com cortinas de veludo. Em junho, ele lançou sua ode de três acordes a seu gato, “Woolly Bully”. Apesar de não ter passado do nº 2, a *Billboard* declarou que foi a música mais vendida do ano.

Talvez a banda texana mais instigante tenha sido Bobby Fuller Four, cujas incessante guitarra elétrica e bateria pesada soavam como um Buddy Holly atualizado (Bobby Keane, produtor de Ritchie Valens, produziu a banda, e Sonny Curtis, guitarrista solo de Buddy Holly, compôs o hit “I Fought the Law”). “Another Sad and Lonely Night” e “Love’s Made a Fool of You” são faixas provocantes, e “I Fought the Law”, de dezembro, se tornaria o tema de muitos heróis da contracultura (quatorze membros da entourage de Ken Kesey, os Merry Pranksters, foram presos por posse de maconha em abril, e Timothy Leary foi condenado a trinta anos de prisão por tentar entrar de carro no México com maconha no dia 23 de dezembro. Outros que seriam condenados à prisão até o fim da década foram Mick Jagger, Keith Richards, Jerry Rubin, Abbie Hoffman, Tom Hayden, os Panteras Negras e Jim Morrison. Não que todos tenham cumprido pena).

Assim como aconteceu com Holly, o potencial de Fuller foi ceifado cedo

demais. Ele morreu aos 23 anos em julho do ano seguinte, em circunstâncias ainda cheias de mistério. A autópsia do Gabinete do Legista do Condado de Los Angeles declarou que ele foi encontrado caído para a frente no banco dianteiro de seu carro ao lado de um galão parcialmente cheio de gasolina. A causa da morte é listada como “inalação de gasolina”. Seu falecimento foi originalmente declarado suicídio, mas boatos de que ele estava ensopado com o combustível e com um dedo quebrado fizeram surgir especulações de que ele tenha sido assassinado, talvez pelo crime organizado.

Os grupos mais amados pelos hipsters daquela época eram os mais crus da cena: os roqueiros de garagem protopunks. O gênero recebeu esse nome devido às bandas de pouca competência que costumavam ensaiar nas garagens dos pais, às vezes mal conseguindo chegar muito mais longe que isso.

A maioria das bandas de garagem não conseguiu emplacar um único sucesso, mas foi imortalizada em *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era*, influente coletânea de 1972 compilada por Lenny Kaye, futuro guitarrista do Patti Smith Group, e Jac Holzman, da Elektra Records. O texto de capa classifica a música como “punk”, aparentemente ignorando o fato de que desde o século XIX o termo se referia a um homem estuprado na prisão. Kaye pode ter sido inspirado por Dave Marsh, influente crítico de rock, que em 1971 se referiu na revista *Creem* a uma banda hispano-americana chamada ? and the Mysterians como “punk rock”<sup>420</sup> Em 1965, eles gravaram “96 Tears”, com seu som de órgão Vox característico, para uma gravadora local. Quando a gravadora nacional Cameo-Parkway a lançou em fevereiro seguinte, a música chegou até o nº 1 na parada pop da *Billboard*.

As bandas da *Nuggets*, o Velvet Underground, o Motor City 5 e os Stooges (com Iggy Pop) não eram grandes vendedoras nos anos 1960, mas inspiraram os grupos punks dos anos 1970, como os Ramones. Sobre o primeiro álbum autointitulado do Velvet Underground, Iggy Pop comentou: “Esse disco se tornou muito chave para mim, não só pelo que dizia e por ser maravilhoso, mas também porque ouvi outras pessoas capazes de fazer boa música sem serem nem um pouco bons em música. Isso me deu esperança. Foi a mesma coisa na primeira vez que ouvi Mick Jagger cantar. Ele só consegue cantar uma nota, não tem tom, mas simplesmente segue em frente: ‘Hey, well baby, baby, I can be oeweoww...’ Toda música é a mesma coisa monocórdica, e é só aquele garoto cantando. Foi igual com os Velvets. O som era muito vagabundo e ao mesmo tempo bom demais.”<sup>421</sup> Ouvir uma banda com som animado e moderno que não fosse boa tecnicamente – que talvez até soasse tecnicamente incompetente – era algo

que dava uma sensação maior de poder do que escutar uma banda de virtuosos, porque isso levava a acreditar que era possível ir lá e fazer você mesmo.

Bandas de garagem costumavam imitar as poses mal-encaradas dos Rolling Stones nas capas dos álbuns, assim como os vocais rascantes de Jagger. Às vezes, tentavam copiar seu sotaque: garotos norte-americanos imitando um garoto inglês que, por sua vez, imitava um negro norte-americano. Havia muito escárnio, como na letra de “So What!!”, na qual o vocalista afirma vociferando que não se impressiona com a garota rica. A maioria das músicas expressava amargura em relação ao sexo oposto, talvez porque os compositores ainda fossem nerds do ensino médio, ou tivessem perdido a garota para o vencedor da Batalha de Bandas da cidade.

Viagens de LSD também foram temas populares, como nas faixas “Out of Our Tree”, dos Wailers, de Tacoma, Washington (não a banda jamaicana homônima nem o grupo de Waylon Jennings), e “Strychnine” (em alusão ao rumor de que o LSD nas ruas era batizado com veneno de rato), pelos Sonics, outra banda de Tacoma.

Musicalmente, as bandas podiam usar a guitarra folk rock estridente dos Byrds, mas copiavam com mais frequência os Stones ou Yardbirds imitando o black blues, acrescido de uma melancólica gaita. “Primitive”, dos Groupies (antes de o termo se tornar popular para designar os fãs que seguem as bandas), retrabalhou “Smokestack Lightning”, de Howlin’ Wolf, e resumiu toda a estética. Depois que os Stones lançaram “(I Can’t Get No) Satisfaction”, antes do fim do ano todos os pedais Gibson Maestro Fuzz-Tone foram vendidos à medida que inúmeras bandas de garagem integravam a distorção em canções como “Psychotic Reaction”, do Count Five.

A outra qualidade em comum entre a maioria das bandas era uma que não queriam: baixos orçamentos de produção. Por ironia, futuros músicos de rock independentes, como os White Stripes e os Strokes, tentaram deliberadamente capturar o som distorcido e bidimensional. Kurt Cobain disse: “Os Sonics gravavam de forma muito, muito barata com um gravador de dois canais, sabe, e só usavam um microfone acima da bateria e conseguiam o som de bateria mais maravilhoso que já ouvi. Até hoje ainda é meu som de bateria favorito. Parece que toca com mais força do que qualquer outro que já escutei.”<sup>422</sup>

A música que toda banda de garagem tinha que conhecer era “Gloria”, do Them. Nessa canção, Van Morrison grita como um jacaré seriamente furioso no que talvez seja o vocal de blues inglês mais rasgado de todos, enquanto o íber-guitarrista Jimmy Page detona, influenciando todo mundo anos antes do Led Zeppelin, antes mesmo de que qualquer um sequer soubesse que era Page tocando. Mas a música foi banida em várias partes

dos Estados Unidos porque Morrison canta sobre a mulher do título subindo até seu quarto. Os Shadows of Knights, de Chicago, mudaram a letra e lançaram uma versão própria em dezembro, alcançando o Top 10 norte-americano.

Em novembro, The Leaves, uma banda folk rock de Los Angeles, lançou a primeira versão da música “assassinei minha namorada” “Hey Joe”, que logo iria rivalizar com “Gloria” como o grande clássico do rock de garagem. Todos, do Love aos Byrds, a gravaram, até que Jimi Hendrix desacelerou-a no ano seguinte, aniquilando todas as versões anteriores, com o apoio do incrível trio Breakaways gemendo como se fosse o fantasma da namorada morta. Outro lançamento de novembro por um grupo de Los Angeles, “Dirty Water”, dos Standells, se tornou extremamente popular por conta de sua letra sobre universitárias frustradas por terem que voltar para seus alojamentos antes da meia-noite.

Talvez a banda protopunk mais arquetípica tenha sido os Seeds, de Los Angeles (assim como os Leaves, no fim de 1965, nomes de banda com referência a drogas estavam superando os nomes de animais com alterações ortográficas. Frutas e vegetais seriam a próxima moda). Seu primeiro single, “Can’t Seem to Make You Mine”, saiu em março. Como os vocais humorísticos de Sky Saxon demonstram, as bandas ainda não se levavam a sério, apesar de ácido e política as tornarem solenes em um ou dois anos. Saxon escreveu a seminal “Pushin’ Too Hard”, lançada em novembro, depois de brigar com a namorada. Apesar de o cantor estar gritando com uma garota na música, com a convocação militar fungando no pescoço dos rapazes, muitos consideraram a letra (versos sobre apenas querer ser livre para levar a própria vida do jeito que quiser) como antissistema. A música trazia o fuzz e a microfonia junto de uma nova onda: acordes menores em um teclado elétrico. Mark Volman, dos Turtles, disse que originalmente a Sunset Strip era dominada pelo som folk rock dos Byrds e Turtles, mas logo estes foram superados por bandas mais sombrias que usavam acordes menores, como Seeds, Chocolate Watchband e The Doors [423](#) Tanto Seeds quanto Love eram bandas residentes no clube de Hollywood Bito Lito’s, e The Doors abriria ali para os Seeds.

De capa e com um corte de cabelo ruim no estilo Príncipe Valente, Saxon dançava ao piano elétrico feito um Mick Jagger desinibido (mesmo que um pouco sem noção), moderno por ser tão livre, influenciando o gênio do sábio desorientado de Iggy e dos Ramones. Décadas depois, Saxon declarou: “A música de garagem não é ruim, porque Cristo nasceu em uma manjedoura, que provavelmente era como uma garagem naquela época.”

É provável que a banda de garagem de maior sucesso de todos os tempos tenha sido os Beach Boys . Quando os irmãos Wilson eram pequenos, seu pai, Murry, transformou a garagem em sala de música, onde ele e a esposa, Audree, tocavam órgão Hammond B-3 e piano enquanto cantavam com os meninos. Posteriormente, Brian Wilson passou a dormir ali.<sup>424</sup> Um dia, Dennis chegou em casa depois da praia e disse que Brian devia escrever uma música sobre surfe, porque esse estilo tinha se tornado muito popular. Quando seus pais viajaram de férias, eles usaram o dinheiro deixado para comida e compraram instrumentos e compuseram seu primeiro hit, “Surfin”.

Quatro anos depois, acreditando que *Summer Days (and Summer Nights!!)*, de julho, tinha saciado temporariamente sua gravadora, a Capitol, Wilson achava que estava livre para compor um álbum no qual poderia usar toda a experimentação que ele andava fazendo em estúdio com orquestras. Buscando elaborar para si mesmo um espaço de criação direcionado para a praia, ele mandou construir uma caixa com um metro de altura em sua sala de jantar, pôs um piano de cauda ali e depois a encheu com cinquenta centímetros de areia. Foi então que a Capitol começou a pressioná-lo para entregar seu *terceiro* álbum do ano, a tempo das vendas de Natal.

Wilson queria voltar a compor seu opus barroco o mais depressa possível, por isso decidiu que a banda gravaria alguns covers de gente como Beatles, Dion e até Bob Dylan – Jardine canta em “The Times They Are A-Changin’” –, e depois acrescentaria sons como se houvesse uma festa rolando no estúdio, chamando o trabalho de *Beach Boys’ Party!* O álbum resultante seria hoje em dia um belo disco acústico, caso os sons irritantes da multidão pudessem ser apagados.

A banda estava gravando no estúdio ao lado de Jan and Dean, outro grande grupo de surfe de Los Angeles. William Jan Berry e Dean Ormsby Torrence começaram como os Barons, grupo que ensaiara interminavelmente na garagem de Berry na época da escola. Em 23 de setembro, a dupla brigou e Dean, bêbado, foi para o estúdio dos Beach Boys, onde acabou cantando no cover de “Barbara Ann” no álbum deles.

Com *Party!* pronto, Wilson voltou à sua música ambiciosa. O arranjo de “The Little Girl I Once Knew”, em novembro, foi um marco quando a música para completamente por um determinado número de compassos. Lennon encheu o *Melody Maker* de elogios: “Isso é o máximo! Aumente, aumente logo. Só pode virar um sucesso. É o melhor disco que escuto em semanas. É fantástico. Espero que seja um sucesso. É tudo Brian Wilson . Ele simplesmente usa as vozes como instrumentos. E nunca faz turnês nem nada. Apenas senta-se em casa pensando em arranjos fantásticos. Ele nem lê música. A gente fica esperando pelas interrupções fabulosas. Grande

arranjo. Ele segue em frente com um monte de coisas diferentes. Espero que seja um hit para que eu possa escutá-lo o tempo todo.”<sup>425</sup> Mas as pausas eram vanguarda demais para o rádio. Os programadores temiam que os ouvintes trocassem de estação se ouvissem silêncio, e a canção só chegou ao nº 20.

Ironicamente, a canção mal-acabada que os Boys fizeram com Dean no vocal, “Barbara Ann”, chegou ao nº 2 em ambos os lados do Atlântico, tornando-se o quinto maior sucesso de sua carreira nas paradas, além de ser cantada por universitários bêbados em toda parte.

---

<sup>420</sup>Dave Marsh, “Will Success Spoil the Fruit?”, *Creem*, maio de 1971.

<sup>421</sup>McNeil e McCain, *Please Kill Me*, 18.

<sup>422</sup>Nardwuar, “Nirvana vs. Nardwuar”, Nirvana Club, 4 de janeiro de 1994, [www.nirvanaclub.com/info/articles/01.04.94.html](http://www.nirvanaclub.com/info/articles/01.04.94.html).

<sup>423</sup>Kubernik, *Canyon of Dreams*, 83.

<sup>424</sup>Ken Sharp, “David Marks of the Beach Boys – In His Own Words”, RockCellar [Magazine.com](http://Magazine.com), setembro de 2013; Steven Gaines, *Heroes and Villains: The True Story Of The Beach Boys*, 50.

<sup>425</sup>John Lennon, “Blind”, *Melody Maker*, 11 de dezembro de 1965.

## 20. Anarquia e androginia à moda britânica

Em meados de outubro, The Who luta para canalizar sua fúria no álbum *My Generation*, em vez de jogá-la uns sobre os outros. Em 6 de novembro, “Get Off My Cloud” se torna o segundo topo das paradas alcançado pelos Stones nos Estados Unidos, enquanto a banda expande as barreiras do mau comportamento.

No início, The Who era a banda do vocalista Roger Daltrey, mas, quando Keith Moon se juntou ao grupo, o baterista alucinado entrou em sincronia com os outros anfetaminados Townshend e Entwistle para formar um trio musical de energia tão feroz que eles ameaçavam decolar e deixar Daltrey comendo poeira.

Daltrey sentia que as anfetaminas atrapalhavam sua habilidade de canto. “Quando larguei os comprimidos, percebi como a banda piorava ao tocar sob o efeito de anfetaminas. Musicalmente, foi mesmo um mau negócio.” Ele achava que as drogas estavam transformando a música em um barulho sem andamento. Por isso, em uma noite de setembro na Dinamarca, o cantor brigão saiu do palco, pegou o estoque de comprimidos dos outros e jogou tudo no vaso sanitário. Moon surtou e atacou Daltrey com um pandeiro, que o derrubou e o deixou com o nariz sangrando... sendo expulso da banda.

Townshend disse: “Roger monta uma banda e então descobre que os três anões que ele tinha reunido para apoiá-lo de repente estavam meio que deixando ele para trás (...) Moon era um gênio, Entwistle era um gênio, eu talvez estivesse chegando perto, e Daltrey era só um cantor.”<sup>426</sup>

Daltrey refletiu: “Foi a primeira vez na vida que percebi que amava alguma coisa além de mim mesmo (...) [Se eu estava sendo] expulso por ser como eu era, então eu precisava mudar, porque a banda era mais importante para mim do que qualquer coisa<sup>427</sup> (...) Pensei que, se perdesse o grupo, estaria morto. Se eu não me encaixasse no The Who, seria metalúrgico para o resto da vida.”<sup>428</sup> Eles o aceitaram de volta sob algumas condições, com o alerta de que, se houvesse mais um acesso daqueles, ele seria dispensado para sempre. Daltrey se esforçou para não levantar outra vez a voz fora do palco.

Apesar da observação de Townshend de que Daltrey era “só um cantor”, se Townshend cantasse as letras que escrevia, o vocalista do The Who seria um neurótico esgançado, em vez de um homem comum da classe trabalhadora, durão e com roupas e óculos da moda. O jornalista Nik Cohn

escreveu que Townshend “usava uma estrutura recorrente que sempre aproveitava: ele se projetava como um adolescente arquetípico do distrito Shepherd’s Bush, em Londres, um pouco burro, um pouco agressivo, um pouco confuso (...) Townshend não tinha nada a ver com esse herói mod, é claro, mas Roger Daltrey, sim. Quer dizer, Daltrey não era burro, mas não era nenhum teórico, estava principalmente interessado em garotas e carros, e não era muito articulado, mas Townshend o usava como porta-voz”.<sup>429</sup> A dupla era uma versão moderna de Cyrano de Bergerac (Townshend) e Christian de Neuville (Daltrey), trabalhando juntos para conquistar a Roxanne da fama e do reconhecimento.

“My Generation” inspirou-se originalmente em canções de blues e folk, como “Young Man Blues”, de Mose Allison, e “Talkin’ New York”, de Bob Dylan. Daltrey gaguejou na primeira vez que tentou, porque não havia ensaiado, mas a banda o fez recriar o gaguejar para a versão final, pois achou que evocava a imagem de um mod trincado de anfetaminas, e por John Lee Hooker ter uma música chamada “Stuttering Blues” [Blues gaguejante].

O single anterior do grupo, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, dera a Townshend e Moon a chance de mostrar sua força. Em “My Generation”, Entwistle toca um dos poucos solos de baixo que chegou às rádios pop, esforçando-se para acompanhar o ritmo de Bernard Odum, baixista de James Brown. Daltrey reclama que as coisas que a geração mais velha faz parecem frias, e por isso diz que espera morrer antes de ficar velho (talvez influenciado pela crítica de Jack Weinberg, defensor da liberdade de expressão de Berkeley, no *San Francisco Chronicle*: “No movimento nós dizemos que não confiamos em ninguém com mais de 30”).<sup>430</sup> E a canção explode na anarquia dos clímaxes dos shows ao vivo da banda.

*The Who Sings My Generation* foi gravado entre 11 e 15 de outubro e lançado em 3 de dezembro (no mesmo dia que *Rubber Soul*), o melhor álbum de estreia do ano. Sua sonoridade de baixo orçamento na verdade dá mais destaque às músicas, começando com o clima da abertura com microfonia em “Out in the Street”.

“The Kids Are Alright” é uma situação típica de adolescentes que poderia ter sido escrita pelo herói de Townshend, Brian Wilson. Outros caras estão dançando com a garota do cantor, mas ele diz a si mesmo que não se importa. Ele só precisa sair dali. Tinha planos para si mesmo e para a garota, mas ela lhe dissera que seus pais não iam deixar. Mas quem pode dizer se isso é verdade ou se ela quer apenas dançar com outros caras? Tudo o que ele sabe é que precisa deixá-la para lá antes de enlouquecer. A longa seção instrumental foi inspirada na suíte de câmara do compositor barroco



inglês Henry Purcell, *The Gordian Knot Untied*.<sup>431</sup>

“Circles (Instant Party)” conta o que acontece com o cantor depois que ele sai da festa. Fica bêbado para esquecer a garota e tenta voltar a pé para casa, mas está tão embriagado que fica andando em círculos. A canção foi o embrião da trama do filme do grupo sobre o movimento mod, *Quadrophenia*, ambientado em 1965 e rodado em 1979.

Townshend escreve em suas memórias que, enquanto os outros três membros da banda levavam vidas amorosas de astros do rock depois dos shows, ele era inseguro e tinha medo de ser rejeitado, por isso, normalmente ia para casa gravar demos. Seu comportamento despertou rumores de que seria gay.<sup>432</sup>

Parte dele gostava dos boatos, pois achava que o objetivo dos mods era criar um novo arquétipo de homem, diferente do macho, alguém “elegante, disciplinado, bem-sucedido, bem-vestido e valentão [marginal], sexualmente indeterminado e perigosamente andrógino”<sup>433</sup> Na verdade, uma boa porcentagem dos mods eram garotos de programa, que costumavam dançar sozinhos ou com outros rapazes, em vez de com garotas. Mesmo assim, duas faixas do álbum, “La-La-La Lies” e “It’s Not True”, se esforçam para negar os rumores de sua sexualidade e afirmam que ele tem uma mulher que o ama.

Completam o álbum alguns covers de James Brown e Bo Diddley, além da arrasadora e insana faixa instrumental “The Ox” – uma espécie de “Wipe Out” cheia de pó de anjo. A energia de Moon nessa faixa criou o padrão de ouro para todos os bateristas selvagens posteriores, de Mitch Mitchell e Ginger Baker a John Bonham. Sem dúvida, nenhuma outra banda combinava James Brown, inovação sonora, confusão de gênero, moda, pretensões de pop art e puro caos como The Who, apesar de outro grupo inglês ter reconfigurado os mesmos elementos de uma maneira própria e inimitável.

Certa noite, Andrew Oldham, o manager dos Stones, estava chapado em sua banheira lendo *Laranja mecânica*, romance de Anthony Burgess sobre hooligans assassinos. Ele começou a pensar em maneiras de vender os Stones como *anti-Beatles*. Enquanto Oldham estava crescendo, Elvis Presley era vendido como a alternativa vil e rebelde ao limpinho e esgançado Pat Boone. Talvez os Stones pudessem capturar a fatia populacional dos adolescentes que não gostavam dos Beatles porque seus pais os aceitavam. Para aqueles que se achavam modernos demais para a cabeça élfica balançante de McCartney, havia o rude Jagger, fitando furiosamente com olhos esbugalhados feito um vampiro mod nas sombras.

“Você deixaria sua irmã sair com um Rolling Stone?”, mais tarde Oldham se lembraria de ter visto essa frase à sua frente como um crédito cinematográfico criado por Saul Bass. O *Melody Maker* a usou. O *Evening Standard* a alterou para “Mas você deixaria sua filha se casar com um?”. Oldham começou a plantar reportagens em jornais sobre garotos terem sido suspensos por usar cabelo sujo como os dos Stones, em vez limpo e penteado como o dos Beatles. “Você é Beatles ou Stones?”, os garotos começavam a perguntar uns aos outros. “Os Stones são mais do que apenas um grupo, eles são um modo de vida”, dizia uma das frases de capa de Oldham.

Para a contracapa de *The Rolling Stones, Now!*, de fevereiro, Oldham entrou totalmente no modo *laranja mecânica*. “Procure no fundo dos bolsos alguns trocados para comprar este disco de grooves e letras maneiros. Se não tiver grana, procure um cego, bata na cabeça dele, roube sua carteira e pronto, você tem o dinheiro, e, se comprar, ótimo, mais um vendido!” Então o escritor Tom Wolfe foi mais Oldham que o próprio com “Os Beatles querem segurar sua mão, mas os Stones querem incendiar sua cidade”.

Em 18 de março, a limusine dos Stones parou em um posto de gasolina na periferia de Londres, e o baixista Wyman perguntou se podia usar o banheiro. O frentista respondeu que não havia banheiro. Jagger, Jones e mais um membro da equipe se juntaram a Wyman para repetir a pergunta. O frentista gritou: “Saiam do meu posto”, por isso Jones começou a fazer caretas e a dançar, cantarolando “Get off my foreskin!” <sup>434</sup> O grupo foi até uma rua lateral a dez metros de distância e mijou em um muro. Oldham fez questão de informar a imprensa sobre isso, exagerando que Jagger tinha escarnecido: “A gente mija onde quiser, cara!” O caso chegou aos tribunais, e, em 22 de julho, Jagger, Jones e Wyman foram multados em cinco libras por “comportamento inadequado com jovens cavalheiros”.

A atividade mais rebelde da qual os músicos podiam se vangloriar era usar drogas, desde que fossem ilegais. Assim, as ondas de rádio ficaram cheias de jovens músicos brancos lutando para superar uns aos outros ao levar às paradas as referências mais escancaradas a ficar chapado. Além dos argumentos morais, há diversas teorias para a proibição da maconha nos Estados Unidos em 1937. Depois do fim da Lei Seca, em 1933, os órgãos federais que combatiam o álcool foram reduzidos e precisavam de novos alvos para justificar suas verbas. Gigantes industriais como DuPont e Hearst temiam o cânhamo como concorrente. A ilegalidade da maconha podia ser usada contra seus maiores consumidores na época: camponeses negros e mexicanos.

As cenas inter-raciais beat, jazz e folk e o movimento pelos direitos civis foram alguns dos lugares em que a maconha foi disseminada entre brancos, apesar de ela ser rara mesmo no início dos anos 1960, no Greenwich

Village. O produtor Erik Jacobsen disse: “Para comprar maconha no Village naquela época, era preciso procurar um viciado, um traficante. John (Sebastian) e eu fomos várias vezes a um cortiço incrível no Lower East Side, uma área que parecia ter gente morta nas ruas. Havia viciados, mas nada de maconheiros brancos... muito poucos. Isso foi antes de tudo acontecer.”<sup>435</sup>

Keith Richards escreve em suas memórias que no início do ano ele ficou pasmo ao notar como os músicos negros em turnê sempre pareciam estar inteiros, enquanto Richards estava sempre tão exausto e com um aspecto miserável. Um músico negro enfiou a mão no bolso, de onde tirou um comprimido de benzedrina e um baseado e disse: “Você toma um desses e fuma um desses. Mas não espalhe!” Richards escreve: “Eu me senti como se tivesse entrado em uma sociedade secreta. Está tudo bem se eu contar aos outros caras?”<sup>436</sup> Estava, mas lhe pediram que não contasse a mais ninguém. O que não durou muito.

Antes de 1965, nenhum grupo tinha canções sobre drogas, com a exceção de Peter, Paul and Mary, ironicamente. A *Newsweek* publicou uma reportagem em 1964 sobre como a canção infantil “Puff the Magic Dragon” podia ser sobre maconha. *Puffe drag* [fumar e tragar], entende? O dragão e seu amigo Jackie Paper brincam na névoa com cera de lacre, talvez em referência à faixa de goma no papel para enrolar a droga (a heroína de “19th Nervous Breakdown”, dos Stones, estava prestes a ter um pai que fazia cera de lacre).

Então, depois de “Mr. Tambourine Man”, todas as principais bandas começaram a cantar sobre viagens, como em “Day Tripper”, “19th Nervous Breakdown” e “Sloop John B.”. Em “Candy Man”, Donovan vai direto ao ponto e diz que está arrasado por seu traficante ter ido para o Marrocos e não o deixar mais chapado.

Burlar a lei fazia as pessoas se sentirem modernas e glamorosas, da mesma forma que se sentia a Geração Perdida quando bebia durante a Lei Seca nas décadas de 1920 e 1930. Mais importante: muita gente da geração baby boom passou a preferir ficar um pouco chapado em vez de completamente bêbado. E as drogas proporcionaram às bandas toda uma nova inspiração, após terem praticamente limpado o armário de covers de R&B e folk. Os artistas sentiam que as drogas os ajudavam a pensar fora da caixa em que tinham sido programados por uma sociedade tensa. Por isso, da mesma forma que o poeta romântico Samuel Coleridge escreveu sobre sua viagem de ópio em “Kubla Khan” 150 anos antes, os músicos dos anos 1960 começaram a tecer inúmeras odes à alucinação.

Enquanto idealistas discutiam se a música podia realmente mudar o mundo, tanto liberais quanto conservadores concordavam que os flautistas

mágicos contribuíram muito para aumentar o uso de drogas. Em 1966 e 1967, 21% dos estudantes universitários tinham fumado maconha, e 6% haviam experimentado ácido. Em 1967 e 1968, esse número subiu para 57% para maconha e 17% para ácido.<sup>437</sup>

A maioria dos ouvintes supunha que a nuvem em “Get Off of My Cloud” vinha de um baseado. A música é um exemplo de como fazer um remake igual, mas diferente, de seu grande hit. O gancho “hey-hey” de “Satisfaction” foi reciclado para o público cantar junto, e a batida da bateria instantaneamente reconhecível de Watts botava os garotos para dançar uma versão anterior do chamado “Chez Vous Walk” (também conhecido como passo de Marvin Gaye ). A guitarra distorcida de Richards rosna, como se ele estivesse bravo por ser pressionado pela gravadora para superar “Satisfaction” apenas oito semanas depois. Jones simplifica o riff de “Last Time” na indiferença chapada de “What, me worry?” Gravada em 6 de setembro e lançada no dia 25, “Cloud” chegou ao topo das paradas norte-americana e inglesa em 6 de novembro.

Na música, Jagger só quer relaxar, mas um cara começa a bater na porta tentando lhe vender detergente, fazendo uma brincadeira com uma série de comerciais, na época recente, na qual um homem batia na porta de donas de casa para ver se elas tinham sua marca. Em seguida, o vizinho de Jagger grita para ele abaixar o som, como faziam os pais de todos os jovens. Revoltado, Jagger sai de carro e tira um cochilo no veículo, para acordar com uma multa presa no para-brisa, uma referência a “Subterranean Homesick Blues”, de Dylan, na qual ele alerta os ouvintes a tomarem cuidado com o parquímetro. O título da canção pode ter sido inspirado no hit de Solomon Burke naquele ano, “Got to Get You Off My Mind”, ou pela piada do incidente com Jones no posto de gasolina, “Get off my foreskin!”

As músicas de Jagger contam histórias, diferente da maioria das dos Beatles, e suas histórias também são decifráveis, ao contrário das de Dylan. Assim como aconteceu com Dylan, a voz e a aparência não convencionais de Jagger o levaram a se tornar um letrista altamente talentoso para compensar. Jagger também contrabalançou ao se tornar o herdeiro de Elvis como o intérprete branco mais eletrizante.

Décadas mais tarde, a revista *Rolling Stone* perguntou a ele: “O que acha que estava acontecendo dentro de você aos 15 anos que o fez querer sair dançando pelo palco?”

“Eu não tinha nenhuma inibição. Vi Elvis e Gene Vincent e pensei: ‘Bem, posso fazer isso.’ E gostei de fazer. É a maior onda, mesmo diante de vinte pessoas, agir como um idiota completo. Mas as pessoas pareciam gostar. E a questão é: se as pessoas tivessem começado a jogar tomates em mim, eu não teria continuado com aquilo. Mas todos gostaram, e sempre pareceu

fazer sucesso, deixando todo mundo chocado. Eu podia ver em seus rostos.”

“Chocado com você?”

“É. As pessoas podiam ver que era um pouco selvagem para o que estava rolando na época naqueles pequenos lugares nos subúrbios.”<sup>438</sup>

De todos os vocalistas ingleses, Jagger já era o mais animado no palco. Depois foi bombardeado e sofreu uma mutação com as ondas radioativas de James Brown quando os dois estavam filmando *The T.A.M.I. Show*. Brown ficou irritado com o fato de que os novatos Stones, e não ele, foram escolhidos para encerrar o show, só porque eram jovens ídolos adolescentes brancos, e jurou fazê-los desejar nunca terem saído da Inglaterra. Sabiamente, os Stones quiseram mudar a ordem, mas não permitiram que fizessem isso.

Brown escreve em suas memórias que acha que nunca tinha dançado com tanta disposição na vida, e o público não parou de chamá-lo de volta para um bis. “Em determinado momento durante o bis, me sentei embaixo de um retorno e meio que inclinei a cabeça, depois olhei para cima e sorri. Por um segundo, não percebi onde estava (...) Àquela altura, não acho que Mick quisesse subir ao palco. Ele estava me observando fazer aquilo de dançar em uma perna só, e quando nós finalmente entramos, ele tentou repetir algumas vezes, dançando muito naquele dia. Até então, acho que ele costumava ficar parado enquanto cantava, mas depois daquilo, começou mesmo a se mexer.”<sup>439</sup>

Quando se comparam as performances de Jagger em programas de TV antes e depois do *T.A.M.I.*, fica claro como sua cópia de Brown foi direta (e habilidosa), do modo que ele segurava o pé do microfone ao movimento dos joelhos e ao ritmo das palmas, pulando e dobrando as pernas. Depois que Ike e Tina Turner abriram para os Stones, Jagger absorveu da mesma forma o estilo de Tina.

O sucesso de “Satisfaction” também levou o cantor a novos níveis de euforia. No programa *Shindig!* de 20 de maio (antes do lançamento da música), Jagger ergue os joelhos e bate palmas à la flamenco acima da cabeça, mas fica bastante contido. No outono, ele se movimenta mais, joga as pernas para todos os lados, balança a cabeça como uma galinha e aponta, estapeia um rosto imaginário com a mão erguida feito um barão arrogante, dobra-se com o microfone e depois ergue o pedestal de cabeça para baixo sobre a cabeça. Na hora do “satisfaction”, alterna entre olhar fixo e lambe os lábios.

Ele começou a pular até mais que Brown, e depois passou a acrescentar uma pansexualidade escancarada. Quando divulgava “Get Off of My Cloud” na TV, ele jogou o cabelo e encarou fixamente com olhos arregalados, como os de Diana Ross, enquanto enrolava o cabo do

microfone sobre os ombros, fazendo biquinho e desmunhecando de leve ao rebolar com o som das palmas de flamenco.

Ele tinha passado por uma grande fase afetada ao se mudar pela primeira vez da casa dos pais para morar com Richards e Jones em um apartamento pequeno de dois quartos em Chelsea, antes do sucesso da banda. Jagger se maquiava com pancake, batom, rímel e sombra, usava um robe de linho, rede de cabelo lilás, meias femininas e salto alto, e, como recordou Richards, “apontava com a mão para tudo e dizia ‘Ah! Não!’. Foi uma verdadeira bicha de King’s Road por cerca de seis meses. Brian e eu imediatamente nos tornamos muito machos, meio que rindo de Mick” <sup>440</sup> Como não tinham aquecimento, no inverno todos dormiam juntos na mesma cama, e a ex-parceira de Richards, Anita Pallenberg, disse que Jagger e Jones tiveram um breve caso, apesar de os dois serem extremamente mulherengos <sup>441</sup> (Jagger chegou a seduzir a mãe de um dos filhos ilegítimos de Jones). Um tempo depois, Jagger compartilharia com frequência a cama com o manager Oldham.

Era preciso mais coragem para Jagger agir como gay do que para agir como negro. Nos primeiros dias, as pessoas na plateia gritavam “Bicha!” e “Veado!”. Teve gente que cuspiu nele em Nova York. Apesar disso, biografias posteriores afirmaram que, em 2010, ele já tinha dormido com mais de quatro mil mulheres, entre elas Carla Bruni, Angelina Jolie, Uma Thurman, Farrah Fawcett e Carly Simon. <sup>442</sup>

Mas, em meados dos anos 1960, ele estava em um restaurante em King’s Road com Nick Haslam, um designer de interiores gay, quando um homem irônico mais velho lhe perguntou: “Você é homem ou mulher?” Jagger ficou olhando para ele por um instante, em seguida se levantou, abriu a calça e botou tudo para fora. <sup>443</sup>

Ele foi o ancestral da era do glam rock de David Bowie e do “Sweet Transvestite” da Transilvânia de *The Rocky Horror Picture Show*. Em *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Sheila Whiteley escreve que Jagger “ampliou as definições de gênero de masculinidade e, portanto, estabeleceu as fundações para a reinvenção de si próprio e a plasticidade sexual que hoje são parte integral da cultura jovem contemporânea” <sup>444</sup> Ele absorveu a cultura negra e a gay para romper com a repressão e liberar muitos homens brancos, gays ou héteros, mostrando que era possível dançar livremente e mandar bem, e até fazer o passo funky chicken se quisesse.

Mas os Stones não teriam se sustentado sem as composições da parceria Jagger/Richards. No meio do ano, suas sensibilidades para o pop e o R&B tinham se entrelaçado. Se suas melhores músicas originais tivessem sido reunidas em um álbum coerente, ele acabaria sendo equiparado aos

lançamentos de Dylan e dos Beatles : “Satisfaction”, “Get Off of My Cloud”, “The Last Time”, “Play with Fire”, “Heart of Stone”, “I’m Free”, “The Spider and the Fly”, “19th Nervous Breakdown”, “Mother’s Little Helper”, “Ride on Baby”, “Sitting on a Fence” e “As Tears Go By”.

De 3 a 5 de dezembro, os Stones tocaram em Sacramento, San Jose, San Diego e Los Angeles, depois entraram nos estúdios da RCA, em Hollywood, para gravar até 8 de dezembro. *Rubber Soul* e *The Who Sings My Generation* foram lançados no dia 3 do mesmo mês, e o álbum *Turn! Turn! Turn!*, dos Byrds, no dia 6. Ken Kesey dera ácido para Richards e Jones depois de seu show em San Jose. Algumas garotas que a banda conhecia de Phoenix apareceram, e Wyman as incitou a entrarem peladas no estúdio para surpreender a banda. Oldham levou uma para a cabine de som e transou com ela diante de todo mundo.<sup>445</sup>

A faixa “19th Nervous Breakdown” foi mais um remake de “Play with Fire” misturada a “Like a Rolling Stone”. Uma socialite que tem uma mãe devendo um milhão de dólares em impostos foi psicologicamente abalada por seu ex. Mas, quando Jagger tenta ajudá-la em uma viagem de ácido, percebe que, na verdade, ela é quem está perturbando a mente dele.

“Mother’s Little Helper” foi uma resposta antecipada à acusação de que os Stones estavam incitando os jovens a usarem drogas, com um retrato de uma dona de casa estressada viciada em Valium. Nessa música, Jagger alerta a mãe exausta que ela vai ter uma overdose se não parar com os comprimidos. Essa foi uma das poucas vezes que os Stones advogaram contra às drogas. Richards imita a cítara de “Norwegian Wood” com sua guitarra elétrica de doze cordas.

Outras faixas refletem a profunda antipatia de Jagger para com o casamento, e não só porque seu relacionamento de dois anos com Chrissie Shrimpton (irmã da modelo Jean Shrimpton ) frequentemente resultava em discussões aos berros. Uma vez ela o chutou escada abaixo.<sup>446</sup> Shrimpton foi uma das várias namoradas de Jagger que tentariam ou conseguiriam se suicidar. Em “Sitting on a Fence”, Jagger observa os amigos de colégio se estabelecerem e arranjam uma hipoteca porque não conseguem pensar em mais nada para fazer. Então eles percebem que não fizeram a escolha certa e saem à noite para não voltar. Richards o acompanha no estilo do violonista de folk dos Apalaches Bert Jansch. Jones toca clavecino no fim.

Jones também toca clavecino em “Ride on Baby”, um marco da seguinte fórmula dos Stones: Jagger acabando com as mulheres em letras misóginas enquanto Jones toca um pop grudento com uma abundância de instrumentos exóticos. Uma moça se aproxima de Jagger e, apesar dos olhos injetados, tenta agir com timidez, mas Jagger já a viu em uma revista sensacionalista. Quando ficam juntos, ela sorri de modo inexpressivo, mas enxerga quem

ele realmente é. Jagger a dispensa e resume “Like a Rolling Stone” em um verso, dizendo que quando ela fizer trinta vai ficar com uma aparência de 65 e não vai ter mais nenhum amigo. No Ano-Novo, Jagger direcionaria seu veneno para Chrissie Shrimpton com canções como “Stupid Girl”, “Under My Thumb” e “Out of Time”.

Quando os Stones estavam em estúdio alguns meses antes, Jones ficou frustrado. Excluído da parceria das composições, achou que havia perdido o controle do que originalmente tinha sido sua banda. Ele podia ser o Stone mais bonito e estiloso, porém, sua vida de excessos e crueldade começava a cobrar o preço, e ele às vezes parecia estar em transe, com olheiras como um Morlock degenerado.

Mas então, no dia 14 de setembro, em Munique, ele conheceu Anita Pallenberg, uma modelo morena e atraente. “Entreí nos camarins com um fotógrafo”, recordou Pallenberg. “Eu disse [a Brian] que só queria conhecê-lo. Eu tinha um pouco de poppers e uma pedra de haxixe. Perguntei se Brian queria um baseado, e ele respondeu que sim, por isso me chamou para ir ao seu hotel, e chorou a noite inteira. Ele ainda estava muito aborrecido com Mick e Keith, dizendo que os dois tinham se unido contra ele. Senti muita pena.”<sup>447</sup>

O apoio de uma mulher bonita, inteligente e moderna revitalizou Jones. Em “Ride on Baby” ele empilhou marimbas, harpa horizontal, congas, uma Rickenbacker de doze cordas e koto, e começou sua busca para fundir o blues do Delta com música de alaúde elisabetana.

Desde que o grupo gravara “Play with Fire” em janeiro anterior, o pop de câmara ganhara força: em “Yesterday” e “In My Life” dos Beatles ; no álbum *Today*, dos Beach Boys ; nos cantos gregorianos em “Still I’m Sad” e nas escalas espanholas em “Evil Hearted You”, dos Yardbirds ; a influência de Henry Purcell em “The Kids Are Alright”, do The Who ; o solo de flauta em “California Dreamin’”; o clavecino em “Leaves That Are Green”, de Simon and Garfunkel. Os acordes menores de piano elétrico dos Zombies em “Tell Her No” inspiraram cinco adolescentes de Nova York a formar o Left Banke . O grupo começou a gravar seu primeiro álbum, *Walk Away Renée/Pretty Ballerina*, em dezembro, e a faixa-título tem tanto um clavecino quanto um quarteto de cordas. Com os Stones, Jones seria uma das maiores forças do pop barroco. Mesmo sem compor, as músicas seriam inimagináveis sem seus floreios instrumentais. Tocar instrumentos exóticos também lhe rendia mais tempo de câmara. Por um breve período, Jones estava de volta.

Oldham originalmente queria chamar o álbum seguinte dos Stones de *Could You Walk on the Water*, com uma foto dos membros da banda imersos até o pescoço em um reservatório. A gravadora recusou a ideia, e o disco



acabou se chamando *Aftermath*. Mas, sem dúvida, os Stones estavam com a cabeça nas nuvens no dia em que Jagger, Oldham e o divulgador Tony Calder seguiam em um Ford Mustang vermelho ao longo da Costa do Pacífico dos Estados Unidos. Toda vez que mexiam no botão do rádio para trocar de estação, estava tocando “Satisfaction”.<sup>448</sup> Eles devem ter se sentido como o lado B de “Get Off of My Cloud”, “I’m Free”. Na música, o *tremolo* de guitarra de Richards dialoga com o órgão de Jones e as harmonias do grupo, de forma tranquila como o céu azul sem nuvens.

---

<sup>426</sup>*Amazing Journey: The Story of The Who*, dirigido por Paul Crowder, Murray Lerner (Universal, 2007), DVD.

<sup>427</sup>*Ibid.*

<sup>428</sup>Cawthorne, *The Who and the Making of Tommy*, 45.

<sup>429</sup>Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, 179.

<sup>430</sup>Library of Congress, *Respectfully Quoted*, 343.

<sup>431</sup>Townshend, *Who I Am*.

<sup>432</sup>*Ibid.*

<sup>433</sup>*Ibid.*

<sup>434</sup>“Saia do meu prepúcio!” “Posto”, em inglês, é “forecourt”. Por isso o trocadilho com “foreskin”. (N. do T.)

<sup>435</sup>Fiegel, *Dream a Little Dream of Me*, 91.

<sup>436</sup>Richards e Fox, *Life*, 157.

<sup>437</sup>Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, xii.

<sup>438</sup>Wenner, “Jagger Remembers”.

<sup>439</sup>Brown com Tucker, *James Brown*, 153.

<sup>440</sup>Bockris, *Keith Richards*, 51.

<sup>441</sup>Andersen, *Mick*, 41.

[442](#)Ibid., 340.

[443](#)Ibid., 59.

[444](#)Whiteley, *Sexing the Groove*, 67.

[445](#)Wyman, *Stone Alone*, 359.

[446](#)Norman, *Mick Jagger* .

[447](#)Sanchez, *Up and Down with the Rolling Stones* .

[448](#)Norman, *Mick Jagger* .

## 21. “Got to Keep on Moving”<sup>449</sup>

Martin Luther King Jr. toma Chicago enquanto Stokely Carmichael e o SNCC introduzem os Panteras Negras. Nina Simone incorpora o “Black Is Beautiful”, e Coltrane voa para a estratosfera do free jazz. O ska estabelece as fundações do hip-hop.

Graças às leis dos direitos civis e do direito ao voto, Martin Luther King Jr. acreditava que a “velha segregação racial [estivesse] em seu leito de morte”, por isso direcionou seu foco para a pobreza. “Qual a vantagem de poder almoçar em um balcão se a pessoa não tem dinheiro para comprar um hambúrguer?”<sup>450</sup> Depois de uma turnê “corpo a corpo” por cidades do Norte, em setembro ele anunciou o Movimento pela Liberdade em Chicago, que concentraria a maior parte de sua energia para acabar com a discriminação habitacional que impedia os negros de se mudarem dos cortiços para os subúrbios. No fim do ano, ele foi morar com a família em um prédio residencial no gueto de West Side. Mas, enquanto os nortistas afirmavam detestar o preconceito do Sul, eles também temiam pelo valor das propriedades nas quais haviam depositado suas economias, e, nos meses seguintes, as manifestações lotariam de brancos raivosos tão revoltados e furiosos quanto os sulistas conservadores. Durante uma passeata em Chicago, alguém jogou um tijolo na cabeça de King e o derrubou. “Vi muitas manifestações no Sul, mas nunca nada tão hostil e cheio de ódio como vi aqui hoje”, disse ele.<sup>451</sup>

Enquanto a luta mudava da possibilidade de voto para questões como discriminação habitacional, transporte público e ações afirmativas, o consenso sobre a melhor forma de atuação começou a se fragmentar. Ao mesmo tempo, muitos negros ficaram impacientes com a atitude não violenta de King. O primeiro líder a articular o desafio da nova era foi Stokely Carmichael, do SNCC. A cantora Nina Simone o chamou de “o homem mais bonito dos Estados Unidos”.<sup>452</sup> Ele tinha sido um Freedom Rider, depois trabalhou para registrar eleitores negros no Alabama. Em março, quando King marchou pelo condado de Lowndes no caminho de Selma a Montgomery, Carmichael abordou todos os negros que saíram para ver Luther King e pegou seus contatos para registrá-los.

Apesar (ou por causa) da aprovação da lei do direito ao voto em 6 de agosto, o Alabama continuava perigoso como sempre. No dia 13, 29 ativistas dos direitos civis protestaram dentro de uma loja apenas para brancos e foram presos. Ao serem soltos, em 20 de agosto, um branco da Igreja

Episcopal chamado Jonathan Myrick Daniels, que viera de Harvard com a mulher para ajudar, tentou entrar na mercearia de Varner com uma garota negra de 17 anos para comprar um refrigerante. Thomas Coleman, um engenheiro do departamento estadual de estradas, estava trabalhando como agente policial especial na porta, e apontou uma escopeta para a garota. Daniels a empurrou para baixo e levou o tiro. Outro defensor dos direitos civis tentou fugir com a esposa do engenheiro, e levou um tiro também. O júri aceitou a alegação do policial de que agira em legítima defesa, e ele foi absolvido.

O Alabama era basicamente um estado de partido único, e a bandeira do Partido Democrático contava com as palavras “supremacia branca”. Por isso, Carmichael e o SNCC sabiam que precisavam de um próprio partido político independente, e em dezembro anunciaram a formação da Organização pela Liberdade do Condado de Lowndes.<sup>453</sup> Eles começaram a organizar campanhas de registros de eleitores e aulas de política para os moradores, 80% dos quais viviam abaixo da linha da pobreza. Como símbolo, escolheram uma pantera negra saltando, com as garras para fora. Mesmo que o eleitor não pudesse ler, podia ver a figura e saber como devia votar.<sup>454</sup>

No fim do ano, Carmichael decidira que os brancos não podiam mais ocupar posições de liderança no SNCC e começou a formar seu conceito de Black Power (Poder Negro). “É um chamado para que os negros deste país se unam, reconheçam sua herança (...) Temos que fazer o mesmo que todos os grupos neste país: assumir o controle da comunidade em que temos maior número que as outras pessoas para podermos ter empregos decentes.”<sup>455</sup> Em vez de integração, muitos defensores do Black Power queriam instituições controladas por negros, alguns chegavam a pedir um Estado negro independente.

No ano seguinte, o símbolo do partido em Lowndes e o chamado de Carmichael pelo Black Power inspiraram Huey Newton e Bobby Seale a fundarem o Partido dos Panteras Negras em Oakland, na Califórnia. Eles também se inspiraram no exemplo dos Diáconos pela Defesa e Justiça, um grupo de ex-combatentes negros da Segunda Guerra Mundial e da Coreia que fundou 21 filiais chamadas de Chapters pelo Alabama, Mississippi e pela Louisiana, para proteger da Klan armados os defensores dos direitos civis. Fundado em novembro de 1964, eles escolheram o nome em janeiro e se registraram como organização sem fins lucrativos em março.

A campanha de registro de eleitores finalmente obteve sucesso porque a lei do direito ao voto de 6 de agosto proibia a realização de testes de alfabetização e enviou fiscais federais ao Sul para monitorar as eleições. Foi

uma das legislações mais bem-sucedidas da história, aumentando amplamente a presença de negros nas eleições. Em alguns meses, mais de 250 mil novos eleitores negros foram registrados. Em 1964, 6% dos eleitores do Mississippi eram negros, mas cinco anos depois passou para 59%.<sup>456</sup> O número de negros eleitos para cargos públicos cresceu de cem para 7.200 ao longo dos vinte anos seguintes.<sup>457</sup> Até o condado de Lowndes tinha um xerife negro em 1970.

Em geral, os artistas negros ainda não estavam se referindo à luta em suas apresentações. Bill Cosby teve uma série de discos cômicos vencedores do Grammy e recebeu críticas por não abordar as questões envolvendo direitos civis em seu espetáculo cômico, mas ele insistia: “Uma pessoa branca escuta meu trabalho, ri e pensa: ‘É, é assim que vejo as coisas também.’ Tudo bem, ele é branco. Eu sou negro. E nós dois vemos as coisas da mesma maneira. Isso deve significar que somos iguais, certo? Por isso acho que dessa forma estou fazendo tanto pela boa relação entre as raças quanto qualquer um.”<sup>458</sup> Essa ausência de polêmica permitiu que ele se tornasse o primeiro negro a estrear um especial de teledramaturgia, com Robert Culp, *I Spy*. Quando estreou, em 15 de setembro, quatro estações na Geórgia, na Flórida e no Alabama se recusaram a exibi-lo, mas o programa se tornou um dos maiores sucessos daquele ano.

Artistas negros deixaram a tarefa de fazer canções de protesto para brancos como Phil Ochs (“Here’s to the State of Mississippi”) e até os Yardbirds (“You’re a Better Man Than I”). Para os brancos era fácil criticar os estados do Sul de dentro de um café aquecido em Greenwich Village, mas os negros tinham que pegar leve... ou enfrentar as repercussões. Até o início dos anos 1960, no Sul, no Leste e até no Meio-Oeste, os negros só tinham permissão de se apresentar em clubes negros. Esses locais ficaram conhecidos como o “Chitlin’ Circuit”. Mesmo durante sua turnê norte-americana mais recente, os Beatles tiveram que estipular nos contratos que não tocariam em locais segregados, para garantir que não estariam, sem querer, apoiando os racistas. Apesar de as cordas que antes separavam as áreas de negros e brancos nos salões de baile terem acabado, a maioria dos artistas negros hesitava em parecer buscar confronto, porque eles não queriam ser vetados nos novos espaços e mercados de disco que tinham acabado de se abrir para eles. Em 1968, quando James Brown proclamou “Say It Loud, I’m Black and I’m Proud”, foi vetado nas rádios brancas.

Nina Simone, entretanto, ousou abordar de frente temas raciais em faixas como seu cover da canção de Billie Holiday sobre linchamento, “Strange Fruit”, motivo pelo qual Carmichael chamou Simone de “a verdadeira cantora do movimento pelos direitos civis”. Em sua autobiografia, ela

escreveu: “Percebi que aquilo pelo que estávamos realmente brigando era a criação de uma nova sociedade. Quando comecei no movimento, tudo o que eu queria eram meus direitos sob a Constituição. Mas, quanto mais eu pensava nisso, mais me dava conta de que não importava o que o presidente ou a Suprema Corte dissessem: a única maneira de alcançar a verdadeira igualdade seria se os Estados Unidos mudassem completamente, de cima a baixo. E essa mudança tinha que começar com meu próprio povo, com a revolução negra.”<sup>459</sup>

A mudança tinha que começar com uma visão da própria Simone sobre si mesma. Então ela gravou a composição “Four Women” no outono.

As mulheres da canção são negras, mas o tom de suas peles variava de claro a escuro, e seus conceitos de beleza e da própria importância são profundamente influenciados por isso. Tudo o que a música fez foi dizer o que passava pela cabeça da maioria das mulheres negras dos Estados Unidos quando pensavam em si mesmas: o tom de sua pele, seu cabelo – liso, crespo, natural, qual? – e o que outras mulheres achavam delas. As negras não tinham a menor ideia do que queriam porque eram definidas por coisas que não controlavam. E, a menos que tivessem confiança para definirem a si mesmas, ficariam eternamente presas com o mesmo problema. Era isso que a canção queria dizer... A composição exibiu uma verdade que muitas pessoas nos Estados Unidos – em especial os homens negros – simplesmente não estavam prontos para reconhecer naquela época.<sup>460</sup>

O movimento cultural “Black Is Beautiful” estava ganhando força em sua luta contra a autoaversão internalizada. A expressão tinha sido usada pela primeira vez em 1962, quando a African Jazz-Art Society and Studios organizou um evento de moda no Harlem chamado Grandessa Models Naturally: “Um espetáculo de cabelos e moda africanos originais criados para resgatar nosso orgulho e nossas raízes raciais.”<sup>461</sup> O movimento celebrava a pele negra, os traços faciais africanos e o cabelo natural, não alisado. Simone substituiu sua peruca e seu tradicional vestido de noite por um cabelo afro, vestidos africanos, turbantes e brincos de argola.

Por outro lado, a peruca favorita de Diana Ross era inspirada no penteado de Annette Funicello. Gordy, dono da Motown, até assinou contrato com uma empresa de Lansing, em Michigan, para produzir Pão Branco com a Receita Especial das Supremes, trazendo a imagem do grupo na embalagem.<sup>462</sup>

Depois que o single anterior do trio, “Nothing but Heartaches”, não

conseguiu entrar no Top 10, Holland-Dozier-Holland se reuniram e escreveram uma letra sobre lágrimas de alegria e mil violinos, deram a Diana Ross um vocal mais desafiador, e aumentaram o tamanho da orquestra. Assim, por duas semanas, começando em 20 de novembro, as Supremes voltaram ao topo com “I Hear a Symphony”. Em seguida, elas lançaram seu single mais ambicioso até então, “My World Is Empty Without You”, em um acorde menor, sombrio, com clavecino. A canção só chegou ao nº 5, mas, quando os Stones a retrabalharam e criaram “Paint It Black”, eles a levaram até o nº 1 no ano seguinte.

Além das Supremes, a única outra mulher a alcançar o topo das paradas R&B naquele ano foi Fontella Bass, da Chess Studios, por praticamente todo o mês de novembro. “Rescue Me” foi atribuída com frequência e de modo equivocado a Aretha Franklin, porque as duas artistas soam parecidas – a mãe de Fontella Bass viajava com um grupo de gospel junto do pai de Aretha Franklin, que era pastor –, mas, na época, a gravadora de Aretha, a Columbia, a induzia a se concentrar em jazz e standards. Só dois anos mais tarde ela descobriu todo seu potencial ao beber de sua origem gospel com a ajuda de Jerry Wexler, produtor da Atlantic Records, nos estúdios da FAME, em Muscle Shoals, no Alabama.

Wexler trocara a Stax pela FAME porque os músicos da Stax não se davam bem com Wilson Pickett. De sua parte, a Stax estava começando a achar que Wexler levava seus artistas até lá para mergulhar em sua receita especial de soul, mas não dava ao estúdio uma fatia justa do dinheiro que ganhava a longo prazo. Uma das músicas que Wexler vendeu na FAME surgiu porque Percy Sledge, operário da construção, foi demitido em Muscle Shoals no fim do ano, o que fez a namorada largá-lo, pois ela estava virando modelo. Sledge colocou toda a sua dor de cotovelo em “When a Man Loves a Woman” [463](#)

Joe Tex também gravou na FAME. Ele era o homem que James Brown considerava seu maior rival, e por três semanas de outubro se manteve no nº 1 das paradas R&B com “I Want to Do (Everything For You)”. Outros hits de Tex incluem “Don’t Make Your Children Pay (for Your Mistakes)”. Com Sledge e Tex, Wexler achou que a FAME e a Muscle Shoals podiam ser sua nova Stax.

A linha de montagem da Motown funcionava a todo vapor, apesar de Smokey Robinson estar enfrentando problemas para repetir o sucesso de “My Girl”, da primavera anterior, para os Temptations. Os quatro singles seguintes que escreveu em parceria e produziu para eles – “It’s Growing”, “Since I Lost My Baby”, “Don’t Look Back” e “My Baby” – eram pérolas, mas nenhum alcançou o Top 10 pop. Gordy ainda alertou que, se o single seguinte não conseguisse, ele daria a um jovem produtor chamado Norman

Whitfield uma oportunidade com os Temptations.

Em dezembro, Robinson decidiu que seu próximo disco seria dançante, e trocou de vocalista, devolvendo “Get Ready” para que Eddie Kendricks a cantasse. A faixa era um dinamo eufórico (e provavelmente a única canção a usar “fee-fi-fo-fum” em seus versos), mas de forma inexplicável só alcançaram trigésimo lugar, por isso os Temptations foram parar nas mãos do Whitfield, que devolveu o vocal principal a Ruffin para entrar rasgando em “Ain’t Too Proud to Beg” na primeira semana do novo ano.

O próprio grupo de Robinson, os Miracles, estava indo bem. Um de seus clássicos mais conhecidos, “The Tracks of My Tears”, chegou ao Top 20 em agosto. Lembrando a letra de “I’m a Loser”, de Lennon, o cantor ri em público e usa uma máscara de palhaço, mas, por dentro, derrama lágrimas. Os Beatles, por sua vez, se inspiraram na introdução com uma guitarra de doze cordas de Marv Tarplin para “In My Life”, de Lennon, em *Rubber Soul*. Robinson voltaria ao tema no ano seguinte com “Tears of a Clown”.

A popularidade das discotecas a go-go estava crescendo. Sem nunca perder uma onda dançante, os Miracles capturaram a emoção de se divertir nesses clubes com os tontons pesados de “Going to a Go-Go”. Esses singles, junto de “Ooo Baby Baby”, “Choosey Beggar” e “My Girl Has Gone” (que era uma reinterpretação de “The Tracks of My Tears”), foram compilados em um dos álbuns com mais hits do ano, *Going to a Go-Go*, lançado em novembro (foi o primeiro que deu crédito a Smokey Robinson and the Miracles, em vez de apenas aos Miracles, o precedente que levou Diana Ross e David Ruffin a quererem fazer o mesmo com seus grupos). Todas as faixas, com exceção de “My Baby Changes Like the Weather”, eram inéditas, e sete das doze se pareciam com Pete Moore. Seria seu único álbum a chegar ao Top 10 pop, o que foi estranho, considerando os artistas semanais que eram.

No mesmo mês de novembro, Marvin Gaye chegou ao nº 8 nas paradas pop com “Ain’t That Peculiar”, composta por Robinson, Moore, Tarplin e White. A letra é sombria – a mulher de Gaye faz diversas coisas seguidas para machucá-lo, e as lágrimas dele não mudam o jeito dela –, mas a música é efervescente. Os “ah ah ah!” de Gaye com as vocalistas de apoio da Motown, as Andantes, partem de onde seu ídolo Ray Charles e as Raelettes pararam, enquanto Gaye ginga relaxadamente pela pausa instrumental antes voltar à música com um ágil “Oooooo!”.

Gaye era um artista que se incomodava com a falta de comentário social em sua música.

Lembro-me de estar ouvindo uma de minhas músicas no rádio, “Pretty Little Baby”, quando o locutor a interrompeu com notícias sobre os conflitos



de Watts . Senti um nó no estômago, e meu coração se acelerou loucamente. Eu queria jogar o rádio no chão, queimar todas as drogas de música que eu tinha cantado e ir para lá arrebentar com o restante dos irmãos. Eu sabia que eles não estavam fazendo as coisas direito. Sabia que não estavam pensando, mas entendia a raiva acumulada por anos – merda, por séculos – e me senti explodindo. Por que nossa música não tinha nada a ver com aquilo? Canções não deviam expressar sentimentos? Não, segundo BG [Berry Gordy ], música deve vender. Essa é a onda dele. E era a minha.<sup>464</sup>

Por isso, o chamado às armas mais militante do ano não viria de um músico, e sim do poeta beat LeRoi Jones (que posteriormente trocou de nome para Amiri Baraka ). Ele já havia passado dos limites em sua obra declamada no ano anterior, “Black Dada Nihilism”, que teve apoio do jazz do New York Art Quartet, na qual ele calmamente encoraja o ouvinte a estuprar garotas brancas e seus pais, e cortar o pescoço das mães delas.

“Quando Malcolm foi assassinado”, contou Jones, “passei a culpar todos os brancos, apesar de saber, em alguma parte da minha mente, que não era bem assim. Mas foi esse ato hediondo (...) que me levou a arrumar as malas e me mudar para o Harlem a fim de cortar todos os laços com a maioria das pessoas brancas que eu conhecia, muitas das quais eram minhas amigas íntimas”<sup>465</sup> Isso incluiu sua esposa judia e as duas filhas.

Ele abriu o Teatro/Escola de Repertório de Artes Negras, em abril, com verbas federais do Projeto Uplift. Aparentemente, o governo não estava examinando com atenção a sua poesia. No manifesto “Arte Negra”, ele vocifera que poemas não servem para nada a menos que tenham dentes, possam disparar armas, assassinar. Ele queria poemas como punhos e punhais que socassem “niggers”, apunhalassem “proprietários”, puxassem para fora as línguas de policiais e os matassem nos becos, e pusessem fogo no “rabo dos branquinhos”. Em conclusão, ele queria uma poesia negra e um mundo negro.

O Movimento Black Arts incentivava estudos negros nas universidades e celebrava comida típica e roupas no estilo africano. A Arkestra do compositor de jazz Sun Ra se apresentou em eventos da Black Arts durante aquele verão, e Baraka chamava Sun Ra de filósofo residente.

Foi Sun Ra, com outros músicos de vanguarda como Ornette Coleman e Archie Shepp, que John Coltrane seguiu nos domínios inspirados por LSD do free jazz. Coltrane decidiu se tornar inacessível às massas na véspera de seu maior sucesso de público, *A Love Supreme*, do inverno anterior. Os músicos investigavam dissonâncias, novas embocaduras e sopros nos registros mais altos de seus instrumentos. O bebop já tinha sido incompreensivelmente

insano para uma geração mais velha, porém, dessa vez havia se tornado o novo status quo, por isso a vanguarda tinha que ser cada vez mais radical.

Os álbuns de Sun Ra (nascido Herman Poule Blount em 1914) pareciam feitos para os entusiastas do ácido que adoravam encarar as paisagens psicodélicas dos quadrinhos da Marvel, como *O Quarteto Fantástico* e *O Dr. Estranho. The Heliocentric Worlds of Sun Ra, Volume One* traz faixas como “The Cosmos”, “Other Worlds”, “Nebulae” e “Dancing in the Sun.” Seu álbum seguinte, *The Magic City*, foi gravado ao vivo no loft do famoso baterista nigeriano Olatunji. Os shows de Sun Ra duravam de cinco a seis horas, e com o passar do tempo a Sun Ra Arkestra formou uma comunidade própria.

Seu saxofonista, Farrell “Pharoah” Sanders, se juntou a Coltrane para seu álbum seguinte, *Ascension*. Gravado em junho com mais dez músicos, era uma obra de quarenta minutos, e não algo que dava para botar como música de fundo, como *A Love Supreme*. Seus *squonks* frenéticos e atonais deixaram muitas pessoas perplexas, mas um devoto contingente fascinado. Em outubro, em seu álbum *Om*, Coltrane canta o Bhagavad Gita hindu e, com Pharoah, *O livro tibetano dos mortos*. Na comunidade do jazz há uma discussão se Coltrane e sua banda estavam chapados quando o gravaram.

Coltrane incorporava cada vez mais elementos das músicas africana e oriental. Em agosto, ele deu o nome de um de seus filhos em homenagem ao tocador de cítara Ravi Shankar, com quem planejava estudar antes de sua morte prematura dois anos mais tarde, aos 40 anos, de câncer no fígado.

Jones/Baraka escreve:

Trane canalizou em nós uma profundidade por meio de Bird e Diz [os fundadores do bebop Charlie Parker e Dizzy Gillespie ], foi até eles e depois voltou para nós. Ele nos exigiu o fogo do bop, a África, nossa espiritualidade polirrítmica, improvisada e com “blues”. O início de algo, e ao mesmo tempo a âncora de algo anterior (...) Trane, seguindo com a revolução bop de Bird-Diz e com sua força contrária à forma mortal da escravidão e cooptação empresarial, passou por várias mudanças na vida e na música. Ele levava consigo a música de igreja do Sul, blues e R&B, elementos da trajetória do seu desenvolvimento pessoal, não apenas teoria ou história abstrata. Ele tocava em todas essas músicas, e era todas essas pessoas. Seu aprendizado foi extenso e profundo, e as mudanças se revelaram uma continuidade. [466](#)

A fúria na poesia de Baraka antecipava a raiva à qual, duas décadas mais tarde, o hip-hop daria voz durante suas fases política e gângster. Enquanto

isso, o *toasting*, o ancestral da técnica do rap, estava em pleno florescimento na Jamaica como parte da cultura *ska*.

O *ska* foi criado da mesma maneira que a música norte-americana: por meio da mistura de formas norte-americanas com europeias. O gênero se desenvolveu a partir de uma música folclórica jamaicana chamada *mento*, que surgiu quando escravos nigerianos e ganeses mesclaram a música trazida por eles com a que os donos de plantações espanhóis e ingleses os forçavam a tocar.

O *calypso* era de uma outra dupla de ilhas caribenhas, Trinidad e Tobago. O ritmo surgiu quando a música de escravos nigerianos e congoleses se misturou à música francesa com raízes que remontavam à época dos trovadores.

Os norte-americanos ficaram aquartelados na Jamaica durante e depois da Segunda Guerra Mundial, e os moradores da ilha começaram a misturar *calypso* com R&B e jazz norte-americanos.

Tanto o *mento* quanto o *calypso* usavam o *upstroke* (tocar as cordas da guitarra de baixo para cima) em vez do *downstroke* mais tradicional. Até que o *ska* inverteu a levada do blues para enfatizar o *contratempo*. Tocar a guitarra com *upstroke* no *contratempo* se chamava “*the skank*”, que era seguido pelos metais e pelos outros instrumentos.

Dançar *ska* recebeu o nome de “*skanking*”. O estilo parecia correr sem sair do lugar enquanto a pessoa dobrava os cotovelos e chutava um pé de cada vez.

“*Sound systems*” eram caminhonetes com toca-discos, grandes alto-falantes e um gerador. O dj levava o veículo para o gueto de Kingston e fazia festa na rua, tocando música e vendendo comida e bebida. Milhares de pessoas apareciam.

Prince Buster, um dos criadores do *ska*, contou que as primeiras canções do gênero foram feitas pelo saxofonista afro-americano Willis Jackson, a partir de instrumentais como “*Later for the Gator*”, “*Oh Carolina*” e “*Hey Hey Mr. Berry*”<sup>467</sup>. Mas, quando as gravadoras norte-americanas começaram a diluir R&B com pop branco e country para atrair garotos brancos dos Estados Unidos, os empreendedores dos *sound system* jamaicanos passaram a produzir os próprios discos, misturando R&B com os gêneros que havia na ilha. Ninguém tinha dinheiro algum, mas todo mundo trabalhava na gravação de todas as pessoas.

Clement “*Coxsone*” Dodd, dono de um *sound system*, tinha visitado os Estados Unidos e ouvira os selvagens djs norte-americanos. Depois disso, estimulou seus djs a imitá-los. Em um estilo proto-rap, eles começaram a cantar por cima de faixas instrumentais de bandas como os *Skatalites*, fazendo “*ska-ska-ska*”, “*ch-ch, ch-ch, ch-ch*”, ou grunhindo.<sup>468</sup> O

historiador Clinton Hutton diz: “[O dj] podia cobrir um ponto fraco em uma música com um trecho falado, com toasting, scattng ou gritos.”<sup>469</sup> Count Machuki passou a fazer som de beatbox sobre partes de discos que ele achava chatas.<sup>470</sup>

O corredor da Orange Street no centro de Kingston era o epicentro do ska, com clubes e lojas de discos como a Coxson's Muzik City e a Record Shack de Prince Buster. A Motown da cena era o Beverley's Restaurante e Sorveteria (também loja de discos).<sup>471</sup> Quatro anos antes, Jimmy Cliff, então com 13 anos, convencera o dono do Beverley's, Leslie Kong, um jamaicano de origem chinesa, a produzir sua música “Hurricane Hattie”. Kong abriu a própria gravadora, a Beverly's, e logo Desmond Dekker se juntou ao grupo. Dekker trabalhava em uma empresa soldadora com Bob Marley, e Cliff ajudou a gravar os primeiros singles de Marley, “Terror” e “One Cup of Coffee”/“Judge Not” para a Beverly's.

Naquela época, os singles de Dekker incluíam “Generosity”, “Get Up Edina”, “This Woman” e “Mount Zion”. Em relação à última música, os rastafáris acreditavam que seu líder, o imperador etíope Haile Selassie, era descendente do rei Salomão e da rainha de Sabá, o que fazia de todos eles descendentes de Israel. Acreditavam que o imperador iria guiá-los de volta ao paraíso no Sião.

Os Maytals tinham feito os vocais de apoio em “King of Ska”, um dos singles de Dekker do ano anterior. Seu principal cantor era Frederick “Toots” Hibbert, parecido com um Otis Redding de voz rouca que cresceu na Jamaica cantando gospel. Em 1965, Toots and the Maytals lançaram o álbum de estreia, *The Sensational Maytals*. Seu grupo de apoio eram os Skatalites, banda residente do estúdio/gravadora de Coxson, o Studio One.

Prince Buster emplacou um dos principais hits de ska naquele ano com “Ten Commandments” (o título de seu hit “Madness”, de dois anos antes, daria nome a uma banda inglesa de ska que chegaria ao Top 10 em 1982 com “Our House”). Alton and the Flames lançaram um dos maiores clássicos, “Dance Crasher”, implorando para os “rude boys” serem cavalheiros e não arruinarem as festas. Rude boys eram delinquentes dos guetos que tentavam parecer gângsteres do cinema norte-americano ou músicos de jazz usando ternos elegantes, gravatas finas e chapéus de abas estreitas. Donos de sound system pagavam para os rude boys provocarem brigas em festas rivais, por isso receberam o apelido de “destruidores de bailes”.

O ska entrou no Reino Unido por tantas vias que os Beatles tentaram imitá-lo em “I Call Your Name”, apesar de hoje em dia ser difícil acreditar que alguém classifique essa música como ska. Mods se tornaram fãs de faixas

de ska como “Guns of Navarone”, dos Skatalites, e “One Step Beyond”, de Prince Buster . A gravadora inglesa Blue Beat lançava vários singles jamaicanos, e aos poucos, entre os mods, o termo *blue beat* se tornou genérico para ska.<sup>472</sup> Vários mods moravam nos mesmos bairros que imigrantes da Jamaica e do Caribe, e adotaram o visual dos rude boys. O filme mod *Quadrophenia* os apresenta como parte da cena.

Enquanto representava a Jamaica na Feira Mundial em Nova York, Jimmy Cliff conheceu Chris Blackwell, um produtor inglês que estava ganhando fama lançando música jamaicana no Reino Unido (posteriormente, o selo de Blackwell, Island, se tornaria a gravadora de Bob Marley e do U2). Ele já havia convencido um dos astros da cena jamaicana do fim dos anos 1950, Jackie Edwards (“o Nat King Cole da Jamaica”), a se mudar para a Inglaterra e compor para ele. Blackwell concordou em empresariar Cliff, que chegou a Londres no outono, quando uma das músicas de Jackie Edwards, “Keep on Running”, estava sendo gravada por uma banda branca que Blackwell empresariava, o Spencer Davis Group, com Stevie Winwood.<sup>473</sup> A versão de Edwards em seu álbum, *Come On Home*, é fantástica, uma mistura de Motown com insinuações dos mesmos sons de reggae que Cliff, Johnny Nash e Bob Marley fariam. Edwards também compôs os dois hits seguintes do Spencer Davis Group, “Somebody Help Me” and “When I Come Home”.

Em “Keep on Running”, Cliff está no fundo estimulando a banda durante a introdução com “Yeah! All right! Okay!”<sup>474</sup> Viajou com eles em turnê no outono, e com The Who e Jimi Hendrix no ano seguinte. Mas sua viagem se complicou: seus senhorios o despejaram do prédio devido à cor de sua pele. Para um jamaicano também era difícil lidar com neve.<sup>475</sup> Seus clássicos posteriores como “Hard Road to Travel”, “Sitting in Limbo” e “Many Rivers to Cross” surgem nesse período difícil. Uma das poucas foi para Eddy Grant, um guianês de cabelo descolorido. Naquele ano, Grant formou uma banda em North London com outro cara negro e dois gêmeos brancos. Daí surgiu o nome: os Equals .

O pai de Bob Marley era administrador de uma plantação, tinha ascendência galesa e se casou com uma afro-jamaicana de 18 anos quando tinha 61. Os dois se separaram depois do nascimento de Bob, em 1945. O pai pagava pensão para a criança, mas não via o filho, e morreu quando Marley tinha 10 anos.

A mãe de Marley morava com o pai de Neville Livingston, que um tempo depois mudaria o nome para Bunny Wailer . Seus pais tiveram juntos uma filha chamada Pearl. Marley e Bunny eram próximos, e em 1957

começaram a ouvir o R&B norte-americano que chegava pelas distantes estações de rádio dos Estados Unidos: grupos de doo-wop, como Frankie Lymon and the Teenagers, os Platters e os Drifters. Naquela época, Lennon e McCartney estavam fazendo a mesma coisa na Grã-Bretanha.

Quando Peter Tosh (nascido Winston Hubert McIntosh) conheceu Marley e Bunny, os inspirou a aprender a tocar instrumentos, pois ele havia aprendido a tocar guitarra e teclado sozinho. Tosh popularizou o som de guitarra “chik chik” do reggae (ele teve, mais tarde, um filho com a irmã de Bunny).<sup>476</sup> Eles formaram um trio de harmonia vocal e cantavam nas esquinas de Trench Town, em Kingston, treinados por um cantor popular chamado Joe Higgs, que lhes dava aulas grátis. Primeiro, chamaram a si mesmos de Teenagers, mas, como a banda de Frankie Lymon já tinha esse nome, eles logo se transformaram nos Wailing Rude Boys, depois nos Wailing Wailers (“wailing” expressava os problemas da vida no gueto).<sup>477</sup>

Em 1962, venderam setenta mil cópias do eminentemente dançante “Simmer Down”, um recado para os rude boys controlarem seu temperamento e pararem de se direcionar para o crime. Lançaram dezessete singles só em 1965, incluindo “Rude Boy”, no qual suas raízes de doo-wop se misturam com o skank do reggae. Sua produção naquele ano incluiu vários covers dos Beatles, como “I Should Have Known Better”, “And I Love Her” e “Ringo’s Theme”, roupagem instrumental de “This Boy” da versão norte-americana do álbum de trilha sonora de *Os reis do iê-iê*.

A Jamaica não tinha as mesmas leis de direito autoral que os Estados Unidos, por isso o grupo pegou “People Get Ready”, dos Impressions, e a transformou em uma versão inicial de “One Love”. Ao refazê-la, em 1977, Marley a desacelerou – comparar as duas versões ilustra a diferença entre o ska e a forma posterior, o reggae – e a rebatizou de “One Love/People Get Ready”, dando crédito a Curtis Mayfield. Os Wailers também fizeram uma versão de “Like a Rolling Stone”, com uma letra bem diferente.

No fim do ano, o ska tinha começado a evoluir e a se transformar em rock steady, o link entre ska e reggae. No rock steady, o ritmo era mais lento e o piano e o baixo assumiam o lugar do trombone. As letras também se tornaram mais políticas. Um garoto de 10 anos chamado Clive Campbell estava lá, nos dance halls, absorvendo como os djs faziam aquilo. Dois anos depois, quando sua família se mudou para o Bronx, ele trocou de nome para DJ Kool Herc, arranhou o próprio sound system com dois toca-discos e começou a fazer toast de graça em festas de rua, ajudando a iniciar a revolução do hip-hop.

---

449 Verso da música “Keep on Moving”, no álbum *Soul Revolution*, de The Wailers, lançado em 1971.

450 Martin Luther King, Jr., “The Voice of Martin Luther King, Jr.”, *The New York Times*, 7 de abril de 1968.

451 Frank James, “Martin Luther King, Jr. in Chicago”, *Chicago Tribune*, 5 de agosto de 1966.

452 Cleary, *I Put a Spell on You*.

453 Jo Freeman, “Making the Revolution – in One County”, [seniorwomen.com](http://seniorwomen.com), 2009, [www.seniorwomen.com/articles/freeman/articlesFreemanLowndes.html](http://www.seniorwomen.com/articles/freeman/articlesFreemanLowndes.html).

454 Jeffries, *Bloody Lowndes*.

455 Miles, *Hippie*.

456 “Johnson Signs Voting Rights Act”, [history.com](http://history.com), [www.history.com/this-day-in-history/johnson-signs-voting-rights-act](http://www.history.com/this-day-in-history/johnson-signs-voting-rights-act).

457 “The Prize”, We Shall Overcome: Historic Places of the Civil Rights Movement, [www.nps.gov/nr/travel/civilrights/prize.htm](http://www.nps.gov/nr/travel/civilrights/prize.htm)

458 Smith, *Cosby*, 57.

459 Cleary, *I Put a Spell on You*, 100.

460 Ibid., 117.

461 Eyd Hughes, “Black Is Beautiful 50-Anniversary: A Movement That Went Viral Before Digital Technology”, Black Copy, 1º de março de 2012, <http://eldhughes.com/?s=Black+is+beautiful>.

462 Benjaminson, *The Lost Supreme*, 78.

463 Sean Hillegass, “Percy Sledge Inspired by Former Relationship, Wrote Hit Song”, *The Standard Report*, 12 de novembro de 2004, <http://archive.today/6sQYt>.

464 Ritz, *Divided Soul*, 107.

465 Justin Driver, “Pillar of Ire” (resenha de livro), *The New Republic*, 29 de abril de 2002, [www.newrepublic.com/article/pillar-ire](http://www.newrepublic.com/article/pillar-ire).

466 Amiri Baraka, *The Last Giant: The John Coltrane Anthology*, texto de encarte,

Rhino Records, 1993.

[467](#) Prince Buster & Determinations, “They Got to Come”, vídeo no YouTube, [www.youtube.com/watch?v=vKfOAMDCnPM](http://www.youtube.com/watch?v=vKfOAMDCnPM), acessado 25 de junho de 2014.

[468](#) Heather Augustyn, *Ska: The Rhythm of Liberation*.

[469](#) Clinton Hutton, “Forging Identity and Community through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and the Rise of the DJ”, *Caribbean Quarterly* (2007).

[470](#) Heather Augustyn, *Ska: The Rhythm of Liberation*.

[471](#) Roy Black, “Hits from an Ice Cream Parlour – Leslie Kong’s Beverly’s Plays Foundation Music Role”, *Jamaica Gleaner*, 9 de fevereiro de 2014, <http://collectorskornernow.com/leslie-kong/>.

[472](#) Robert Nicholls, “Black & White & Blue (Beat)”, The Mod Generation, [www.themodgeneration.co.Reino Unido/2010/10/black-white-blue-beat.html](http://www.themodgeneration.co.Reino Unido/2010/10/black-white-blue-beat.html).

[473](#) D. M. Collins, “Jimmy Cliff: Boom! Smash! It Went Smash!”, *L.A. Record*, 9 de abril de 2012, <http://larecord.com/interviews/2012/04/09/jimmy-cliff-boom-smash-it-went-smash>.

[474](#) Ibid.

[475](#) Nick Warburton, “Jimmy Cliff & the New Generation”, Garage Hangover, 27 de abril de 2012, [www.garagehangover.com/jimmycliff/](http://www.garagehangover.com/jimmycliff/).

[476](#) *Marley*, dirigido por Kevin Macdonald (Shangri-La Entertainment, 2012), DVD.

[477](#) *Caribbean Nights: The Bob Marley Story*, dirigido por Charles Chabot e Jo Mendell (BBC, 1982), DVD.



## 22. Warhol conhece o Velvet Underground e Nico

Sua parceria abre caminho para um ataque contra a homofobia, a repressão... e a sanidade.

Andy Warhol e seu diretor, Paul Morrissey, queriam fazer mais filmes, porém, precisavam de dinheiro. Um empresário oferecera pagar a Warhol pelo direito de associar seu nome a um clube noturno que seria inaugurado em breve, e Warhol e Morrissey começaram a pensar que empresariar uma banda para tocar no clube talvez fosse uma boa maneira de levantar uma quantia.<sup>478</sup>

Eles primeiro consideraram procurar os Fugs, junto de os Holy Modal Rounders, uma dupla folk que frequentemente tocava com eles. Sterling Morrison, guitarrista e baixista do Velvet Underground, chamava os dois grupos de “as únicas bandas autênticas do Lower East Side”<sup>479</sup> Ed Sanders, dos Fugs, era dono da livraria Peace Eye e publicava a revista *Fuck You: A Magazine of the Arts*. Tuli Kupferberg, da banda, foi um poeta imortalizado em *O uivo*, de Ginsberg, por saltar da ponte do Brooklyn (apesar de, na verdade, ter sido da ponte de Manhattan, e depois ele precisou engessar o tronco devido aos danos que causou à coluna). Kupferberg nomeara a banda de os Fugs porque Norman Mailer usara o termo em seu livro sobre soldados da Segunda Guerra Mundial, *Os nus e os mortos*, como eufemismo para “fuck”. *The Fugs First Album* foi gravado em junho e trazia a assustadoramente maravilhosa “Carpe Diem”, sobre o Anjo da Morte, “I Couldn’t Get High”, “Boobs a Lot”, “Slum Goddess” e um cover de “Ah! Sunflower, Weary of Time”, do poeta romântico William Blake .

As bandas foram filmadas tocando na Factory. Mas Warhol e Morrissey tiveram a impressão de que seria muito difícil lidar com as duas. Eles continuaram procurando um grupo para empresariar.

Christa Päffgen era uma modelo alemã que se rebatizou como Nico e teve um papel coadjuvante em *A doce vida*, obra-prima de Federico Fellini sobre a sociedade pop. Ela conheceu Dylan em Paris na primavera de 1964. Com “I Shall Be Free nº 10” ele cantara as qualidades de Anita Ekberg em *A doce vida* e sem dúvida gostou de conhecer outra jovem estrela do filme. Nico o acompanhou até a Alemanha e Atenas enquanto ele compunha grande parte de seu quarto álbum, *Another Side of Bob Dylan* . A faixa “Motorpsycho Nitemare” apresenta uma mulher que parece saída do filme. Posteriormente Nico disse que Dylan escreveu “I’ll Keep It with Mine” para

ela, mas, enfim, tanto Joan Baez quanto Judy Collins também afirmaram isso.

Um ano depois, Nico se aproximou de Brian Jones, dos Rolling Stones . Ela virou cliente do manager dos Stones, Andrew Oldham, que decidiu lhe dar o mesmo tratamento com que lançara a carreira de Marianne Faithfull . No fim de maio, ele produziu seu cover de “I’m Not Sayin’”, do cantor folk Gordon Lightfoot, com Jones e Jimmy Page na guitarra. Oldham e Page compuseram o lado B emocional “The Last Mile”, que lamenta a infância perdida assim como os singles das outras cantoras de Oldham, Faithfull e Vashti.

Naquele mês, quando Nico estava em Paris, ela conheceu Warhol, seu assistente Gerard Malanga e Edie Sedgwick no clube noturno Chez Castel, onde *O que é que há, gatinha?* tinha sido filmado. Os astros do filme, Peter Sellers, Woody Allen e Ursula Andress, também estavam lá naquela noite. Malanga deu a Nico o número da Factory e lhe disse para ir visitá-lo na próxima vez que estivesse em Nova York.<sup>480</sup>

Por volta dessa época, Albert Grossman, manager de Dylan (e de Lightfoot), ouviu o single de Nico, junto de uma demo que ela fizera com Dylan, cantando “I’ll Keep It with Mine”, e se ofereceu para empresariá-la, desde que ela fosse para os Estados Unidos. Por isso a artista viajou para Nova York e foi à Factory acompanhada de Brian Jones . Morrissey a considerou “a criatura mais linda que já viveu.”<sup>481</sup> Ele e Warhol queriam usá-la em filmes e também em algo musical.

Segundo Morrissey, “Grossman foi à Factory ouvir Nico ensaiar, contudo, ficou mais interessado em Edie”.<sup>482</sup> Grossman começou a especular que Sedgwick talvez tivesse futuro como estrela de Hollywood, por isso, ele, Dylan e Bobby Neuwirth começaram a desestimulá-la a fazer mais filmes com Warhol. Sedgwick passou a ficar ressentida porque Warhol nunca havia pagado por suas participações. Seus filmes não arrecadavam dinheiro algum – ele tinha que vender quadros para financiá-los –, mas isso não a deixou satisfeita.<sup>483</sup> No fim do ano, seu relacionamento ficara tenso. Viva, superstar de Warhol, disse: “Quando Edie saiu com Grossman e Dylan, ele ficou furioso, pois isso foi traição.”<sup>484</sup>

Um de seus últimos filmes com Warhol foi rodado em dezembro e lançado em 1966. Em *Lupe*, Edie Sedgwick interpreta a atriz mexicana Lupe Vélez, encontrada morta com a cabeça enfiada no vaso sanitário após uma overdose de barbitúricos. Depois de filmar, ela foi com Dylan ao Kettle of Fish. Warhol apareceu mais tarde e comentou com um de seus acólitos da Factory: “Fico me perguntando se Edie vai cometer suicídio. Espero que ela

me avise, para que eu possa filmar isso.”<sup>485</sup>

Pouco tempo depois, Dylan foi à Factory para um “teste de câmera”, permitindo que Warhol o filmasse por quinze minutos enquanto permanecia sentado absolutamente imóvel. Como pagamento, Dylan ganhou uma de suas serigrafias de Elvis Presley, que levou amarrada no topo de sua van. Em suas memórias, Warhol disse: “Depois, porém, fiquei paranoico quando ouvi boatos de que ele tinha usado *Elvis* como alvo de dardos lá no campo. Quando perguntava: ‘Por que ele fez isso?’, sempre ouvia como resposta boatos como ‘Soube que ele acha que você destruiu Edie’, me mandavam ouvir ‘Like a Rolling Stone’ e me chamavam de ‘diplomata no cavalo cromado’, cara.’ Eu não sabia exatamente o que eles queriam dizer com isso, pois nunca dei muita atenção às letras das músicas, mas captei o tom do que as pessoas estavam dizendo: que Dylan não gostava de mim e que me culpava pelas drogas de Edie.”<sup>486</sup> Ele acabou trocando com Grossman o quadro de Elvis por um sofá. Mas Dylan se deu mal no fim: em 2012, *Double Elvis (Ferus Type)*, de Warhol, foi vendida por mais de 37 milhões de dólares.<sup>487</sup>

Quando Lou Reed, nativo do Brooklyn, tinha 17 anos, seus pais ficaram alarmados com suas tendências bissexuais. Um psiquiatra recomendou terapia de eletrochoque três vezes por semana no Rockland State Hospital. Um tempo depois, Reed comentou: “Fiquei muito ressentido. Foi algo extremamente ruim. A partir dos 12 anos, eu podia estar me divertindo sem pensar nessa merda. Que perda de tempo. Se proibem o amor, a pessoa passa a maior parte do tempo brincando com ódio. Quem precisa disso? Sinto que fui enganado.”<sup>488</sup>

Aos 23, o futuro laureado poeta da depravação arranhou um emprego como compositor contratado da Pickwick Records, uma gravadora de baixo orçamento que lançava imitações de surf rock e merseybeat (estilo de pop/rock de bandas de cidades localizadas ao longo do rio Mersey, na Inglaterra, como Liverpool). “Havia quatro de nós literalmente trancados em uma sala comendo. Eles diziam: ‘Façam dez músicas da Califórnia e dez de Detroit’, então ficávamos no estúdio por uma ou duas horas e gravávamos dois ou três álbuns muito rápido, o que depois se mostrou útil, porque eu sabia o que fazer em um estúdio.”<sup>489</sup>

Reed precisava de uma banda para tocar “The Ostrich”, sua brincadeira com a mania de novas danças, que na verdade não soava tão distante de clássicos posteriores do Velvet Underground, como “Sweet Jane”. Para acompanhá-lo ele encontrou os Primitives. Seu baixista, John Cale, também tocava viola em estilo atonal para o compositor La Monte Young, cuja “drone music” minimalista tinha inspiração em música japonesa e indiana,

assim como o zumbido dos transformadores foi inspirado nos postes telefônicos. Cale também fazia arte performática, como *Plant Piece*, na qual tentava matar uma planta no grito.

Quando tinha 12 anos, durante a primavera e o verão, Cale foi molestado por seu professor de órgão da igreja. “Como vários garotos que não têm uma relação próxima com os pais, eu era extremamente inseguro e suscetível a esse tipo de predador. Houve um segundo cara com quem me envolvi por volta da mesma época que também me molestava”, escreve em suas memórias. “Eu ia lá visitar esse homem. Aconteceu algumas vezes, depois parei por sentir nojo de mim mesmo. Lembro-me de sentir que havia alguma coisa errada naquilo, e de, conseqüentemente, ser cruel com um gato, a ponto de ficar fascinado por estrangulá-lo para ver até onde eu conseguiria ir sem matá-lo. Obviamente, eu me via no gato, e tinha que resolver meus problemas derivados dos relacionamentos com aqueles homens, acalmar esse aspecto (...) Enfim, nunca resolvi esse problema, que sempre me assombrou (...) Estava presente quando lutei contra o garoto que praticava bullying comigo na escola na hora do almoço. Estava lá quando me deitei com minha primeira namorada na grama e na lama atrás das pedras.”<sup>490</sup>

Reed e Cale formaram um grupo próprio, os Warlocks, mesmo nome que o Grateful Dead usava naquele ano. Eles então se rebatizaram como Velvet Underground, que é o título de um livro sensacionalista sobre toda a atividade sexual que rolava secretamente além dos limites do intercuro heterossexual.

Lou Reed chamou Sterling Morrison, seu amigo da Universidade de Syracuse, para tocar guitarra ou baixo, dependendo se Cale estivesse com baixo, viola ou teclado. Um amigo de Morrison tinha uma irmã baterista, Maureen Tucker. Ela era influenciada pelos bateristas africanos Olatunji e Bo Diddley. A moça não tocava bumbo com o pé, como a maioria dos profissionais, em vez disso o virava para cima feito um tontom, e raramente usava pratos. Ela foi uma das primeiras mulheres bateristas de rock.

Em julho, em seu loft na Ludlow Street, em Manhattan, eles fizeram demos de seis músicas que gravariam um ano depois no álbum de estreia. A demo da homenagem de Reed à “Heroin” ficou parecida com a versão final. Talvez Reed tenha sido estimulado a compor a música revolucionária depois que a revista *Life* publicou uma de suas fotos mais polêmicas em fevereiro, no “parque da agulha”, em Nova York, apelido da Sherman Square, onde viciados em heroína se reuniam. A reportagem acompanha Karen e John, que formam um casal na vida real, no momento em que John é preso e depois tem uma overdose. “Para conseguir dinheiro, Karen [se] prostitui e trafica, enquanto John rouba táxis.”<sup>491</sup> O perfil da *Life* inspirou Os

*viciados*, filme de 1971. Viciados também são os personagens da peça *Balm in Gilead*, que estreou em janeiro, a primeira produção completa Off-Off-Broadway.

“I’m Waiting for the Man”, de Reed, descreve em detalhes jornalísticos sua rotina para ir ao Harlem arranjar heroína. “Run Run Run” é outra música sobre viciados vendendo a alma por um pouco da droga, tendo overdose e ficando azuis. “There She Goes Again” pega o gancho de “Hitch Hike”, de Marvin Gaye. Nessa música, a ex de Reed o deixou, e quando ele a vê de joelhos na rua, resolve que o melhor é agredi-la.

“Venus in Furs” foi inspirada no romance homônimo de 1870 de Leopold von Sacher-Masoch, de cujo nome deriva o termo *masoquismo*. O escritor era tio-bisavô de Marianne Faithfull, estrela do folk pop. Por isso John Cale conseguiu entregar uma demo do Velvet Underground para ela. Mas Faithfull nunca respondeu quando o grupo tentou saber sua opinião.<sup>492</sup>

Em 1967, os Beatles, amigos de Marianne, receberiam elogios rasgados por uma inovação que trazia reflexos dessa demo. “Heroin” tem guitarra e viola se elevando em um crescendo estridente, imitando uma onda causada pela droga. Em “A Day in the Life”, os Beatles instruíam uma orquestra a tocar seus instrumentos em cacofonia das notas mais baixas às mais altas antes de Lennon cantar de “four thousand holes” [quatro mil buracos], que vários fãs dos Beatles acreditavam ser uma referência à marca deixada por uma agulha. Os Beatles, sem dúvida, sempre estavam com os ouvidos atentos, mas não se sabe se os Velvets realmente os influenciaram.

Al Aronowitz, jornalista que apresentou os Beatles a Dylan, começou a empresariar a banda em novembro e conseguiu que os Velvets abrissem para o Myddle Class – grupo que empresariava junto de Carole King e Gerry Goffin – na Summit High School, em Nova Jersey. Em 11 de dezembro, eles tocaram “There She Goes Again”, “Heroin” e “Venus in Furs”, e rapidamente expulsaram todos os garotos do auditório.

Em 15 de dezembro, Morrissey assistiu aos Velvets ao vivo no Café Bizarre, em Nova York e convenceu Andy Warhol a se tornar seu manager. O próprio Aronowitz era um manager muito bem relacionado. Foi ele quem levou Brian Jones ao apartamento de Lou Reed com o intuito de conseguir ácido para Jones e Dylan na noite do Grande Blecaute do Nordeste, em 9 de novembro. Mas os Velvets optaram por Warhol, e duas semanas depois foram destaque no *CBS Evening News with Walter Cronkite*, em uma reportagem intitulada “A realização de um filme Underground”. A matéria focava em Morrissey fazendo um curta sobre a música “Venus in Furs”, dos Velvets.

Parte do apelo que o grupo tinha para a multidão de Warhol era sua baterista andrógina, sendo que Warhol e Reed se tornariam bons amigos.

Reed escreveu “All Tomorrow’s Parties” sobre a cena da Factory, que se tornou a música favorita de Warhol. Ele adorava causar incômodo em sua plateia, por isso faixas como “The Black Angels’ Death Song”, que tinha uma viola estridente e microfonia, eram exatamente o que ele desejava. O cineasta até queria que o álbum do Velvet Underground tivesse um loop montado na música “I’ll Be Your Mirror”, para que o título se repetisse infinitamente.

Mesmo assim, na época, Warhol e Morrissey não consideravam Reed um vocalista totalmente atraente, e juntaram Nico à banda para alternar os vocais com ele. Reed se irritou por dividir os holofotes, apesar de Nico acabar ficando tanto com ele quanto com Cale. Morrissey projetava filmes sobre os Velvet enquanto eles tocavam, acompanhados de vários eventos multimídia (bailarinas girando, Edie Sedgwick dançando frug e estroboscópios) chamados “Exploding Plastic Inevitable”, criando assim a versão da Costa Leste das Acid Tests. The Doors assistiram ao seu show na Trip em Los Angeles, e ao notar a calça de couro preto do dançarino Gerard Malanga, Jim Morrison se inspirou para conseguir uma para si mesmo. “Ele roubou meu visual!”, gritou Malanga posteriormente.<sup>493</sup>

Seu primeiro álbum seria produzido por Tom Wilson, antigo produtor de Dylan, que com certeza deve ser em um dos mais badalados de todos os tempos, com um currículo que inclui Sun Ra, Cecil Taylor, John Coltrane, Dylan, Simon and Garfunkel, Dion, Velvet Underground e Frank Zappa’s Mothers of Invention (ele foi convencido a trabalhar com Zappa depois de ouvir “Trouble Every Day”, sua música sobre os conflitos de Watts). Wilson fez Lou Reed escrever “Sunday Morning” para Nico cantar no single.

Warhol pediu que Reed compusesse “Femme Fatale” para Sedgwick pouco antes de ela deixar em definitivo de frequentar seu espaço. Depois da trágica overdose em 1971, seu legado consiste em inúmeras fotos, algumas horas de celuloide e certas canções de Dylan que podem ou não ser sobre ela, como *Highway 61* e *Blonde on Blonde*. Mas ela continua fascinando gerações posteriores como a *party girl* arquetípica que se divertiu além dos limites do decoro em um esforço inútil de esquecer o passado problemático, seguindo a tradição de Zelda Fitzgerald, Brett Ashley e Holly Golightly.

Apesar de ter enfrentado um sucesso comercial limitado nos anos 1960, o Velvet Underground acabou se tornando uma das bandas mais revolucionárias e influentes de todos os tempos. E, à medida que os filmes de Warhol ficavam (relativamente) mais sofisticados e foram cooptados por filmes do mainstream, como *Perdidos na noite*, ele se tornou, com Ginsberg, o maior fora da lei da liberação gay. Em uma era em que homens gays, como Brian Epstein, manager dos Beatles, eram chantageados por garotos

de programa que exigiam quantias exorbitantes para manter seu segredo, Warhol pegava tudo o que lhe diziam para esconder e esfregava de volta na cara da sociedade.

---

[478](#) Stein e Plimpton, *Edie*, 229.

[479](#) Unterberger, *White Light/White Heat*, 82.

[480](#) Thompson, *Your Pretty Face Is Going to Hell*, 3.

[481](#) Warhol e Hackett, *Popism*, 145-46.

[482](#) Stein e Plimpton, *Edie*, 229.

[483](#) Bockris, *Warhol*, 227-28.

[484](#) Stein e Plimpton, *Edie*, 285.

[485](#) Bockris, *Warhol: The Biography*, 236.

[486](#) Warhol e Hackett, *Popism*, 108.

[487](#) Lauren Gioia e Dan Abernethy, "Sotheby's Contemporary Art Evening Auction Totals US\$266.591.000", [sothebys.com](http://sothebys.com), 2012, [www.sothebys.com/content/dam/sothebys/PDFs/Contemporary%20Post%20SaleI](http://www.sothebys.com/content/dam/sothebys/PDFs/Contemporary%20Post%20SaleI)

[488](#) Doggett, *Lou Reed*.

[489](#) Bockris, *Uptight*.

[490](#) Cale e Bockris, *What's Welsh for Zen*.

[491](#) James Mills, "John and Karen, Two Lives Lost to Heroin", *Life*, 26 de fevereiro de 1965.

[492](#) Cale e Bockris, *What's Welsh for Zen*.

[493](#) McNeil e McCain, *Please Kill Me*, 17.

### 23. Oz lisérgico

O LSD chega aos dois lados dos Estados Unidos graças à CIA e a Timothy Leary . Na baía de São Francisco, Hunter Thompson apresenta o Merry Prankster Ken Kesey aos Hells Angels. Os Angels atacam manifestantes antiguerra em 16 de outubro, levando Allen Ginsberg a inventar o flower power. Na mesma noite, Jefferson Airplane toca *The Tribute to Dr. Strange*, e o Haight-Ashbury começa a se espalhar. O Grateful Dead faz sua primeira Acid Test no dia 4 de dezembro.

Dr. Albert Hofmann era químico nos laboratórios da Sandoz em Basel, na Suíça. Ele estava fazendo experimentos com o ergot, um fungo que cresce no pão de centeio, para ver se conseguiria melhorar a circulação sanguínea. Para isso, sintetizou a dietilamida do ácido lisérgico (LSD-25) em 16 de novembro de 1938, mas a guardou em uma prateleira e esqueceu-se dela, até que no dia 19 de abril de 1943 tocou acidentalmente em parte da substância e sem querer teve sua primeira viagem enquanto voltava para casa de bicicleta.

Ele escreveu em *LSD, minha criação-problema*: “Essa circunstância de consciência cósmica, que sob condições favoráveis pode ser evocada pelo LSD ou por outros alucinógenos do grupo das drogas sagradas mexicanas, é análoga à iluminação religiosa espontânea, com a *unio mystica*. Nas duas situações, que normalmente duram apenas um instante efêmero, experimenta-se uma conjuntura que revela um vislumbre da realidade transcendental, na qual o universo e o sujeito, emissor e receptor, são um só.”<sup>494</sup>

O neurocientista Marc Lewis escreveu na revista *Newsweek* que o LSD “funciona no cérebro bloqueando receptores de serotonina, cuja função é reduzir o ritmo de disparo dos neurônios que ficam excitados demais com o volume ou a intensidade da informação recebida. A serotonina bloqueia ruídos indesejados, e cérebros normais contam com isso. Portanto, ao bloquear essa substância, o LSD permite que a informação circule sem restrições no cérebro. Ele abre as comportas, o que o escritor Aldous Huxley chamou de *As portas da percepção*”<sup>495</sup>

Os Laboratórios Sandoz promoveram a droga entre a comunidade psiquiátrica para uso terapêutico. Psiquiatras experimentaram para descobrir se podiam usá-la para tratar o alcoolismo ou problemas mentais como a esquizofrenia. O LSD era legalizado, e a Sandoz o distribuía gratuitamente para qualquer um que provasse estar realizando pesquisas médicas, desde que compartilhasse os resultados obtidos.



A CIA achava que o LSD podia ser usado para desorientar e deixar o inimigo vulnerável, e talvez servir como ferramenta de interrogatório e lavagem cerebral. Para explorar sua eficácia como soro da verdade, o projeto da CIA chamado MKUltra instaurou bordéis em São Francisco e no Greenwich Village, onde prostitutas pagas pelo governo serviam drinques batizados com LSD para clientes involuntários enquanto agentes da CIA observavam por trás de espelhos falsos e gravavam os resultados.<sup>496</sup> A agência de inteligência armou o esquema em parte porque acreditava que os homens ficariam envergonhados demais para contar onde tinham estado. Essas “casas seguras” funcionaram por mais de uma década.<sup>497</sup>

Mas, no fim do ano, quando os experimentos da contracultura com o LSD começaram a ganhar destaque nas manchetes, a CIA decidiu encerrar as operações em São Francisco. Agentes se preocuparam que sua reputação ficasse manchada caso a informação vazasse, pois as cobaias dos experimentos não tinham dado permissão.<sup>498</sup> A casa segura de Nova York foi fechada no ano seguinte. A essa altura, a CIA já havia determinado que os efeitos do LSD eram imprevisíveis demais para servir como um soro da verdade confiável. O programa da agência foi revelado em 1974, nas audiências realizadas pelo vice-presidente Nelson Rockefeller para investigar atividades passadas. O subcomitê do senador Edward Kennedy se concentrou no MKUltra.

Os mais famosos defensores do ácido foram dois ex-professores de Harvard chamados Timothy Leary e Richard Alpert (que posteriormente trocaria o nome para Ram Dass e, em 1971, publicaria *Be Here Now*, livro sobre espiritualidade e ioga). Leary e Alpert acreditavam que o LSD tinha capacidade de induzir experiências religiosas, assim como a mescalina dos cactos peiote usados nos rituais de cabanas de suor dos nativos norte-americanos, o DMT da ayahuasca bebida por xamãs amazônicos, e a psilocibina encontrada em duzentas espécies de cogumelo. Sua equipe tinha base em Millbrook, Nova York, na propriedade de 64 quartos que pertencia a William Mellon Hitchcock, neto do fundador da Gulf Oil. Lá, Leary apresentou a droga a artistas e políticos que o visitavam, acreditando que, se a elite da sociedade fosse iluminada, a humanidade poderia ser conduzida em direção ao Éden. Eles tomavam LSD de manhã e ficavam viajando até o fim da tarde, normalmente tocando música indiana e meditando. Às vezes, as viagens ameaçavam virar *bad trips*, e, nesses casos, Leary se voltava para *As portas da percepção* em busca de aconselhamento. Huxley escreveu que podia ser acalmado do pânico se houvesse alguém ali para lembrá-lo da Luz Clara citada em *O livro tibetano dos mortos*. Leary, Alpert e o psicólogo Ralph Metzner desenvolveram a prática em um guia para

usuários de LSD que chamaram de *A experiência psicodélica*, dedicado a Huxley. A própria palavra *psicodélica* foi inventada por Huxley (com a ajuda do psiquiatra Humphry Osmond) para descrever a experiência do ácido, que deriva da palavra grega para mente (*psyche*) junto da que significa “revelar, tornar visível” (*deloun*).

Na Costa Oeste, Ken Kesey, então estudante de redação criativa em Stanford, tinha participado de um experimento que, sem que ele soubesse, era financiada pelo MKUltra. Um estudante de pós-graduação de psicologia lhe disse que o Menlo Park Veterans Hospital estava pagando 75 dólares por dia a voluntários para tomar drogas que simulavam psicose com o objetivo de estudar seus efeitos. Kesey participou e gostou tanto das drogas que começou a roubá-las e a compartilhá-las com os amigos. Ele arranhou um emprego como auxiliar noturno na ala psiquiátrica do hospital e escreveu *Um estranho no ninho* com base em suas experiências vividas ali.

Ele usou seus lucros para comprar um ônibus escolar, e junto de sua gangue, a Merry Pranksters, o pintou como se fosse uma explosão estilo Jackson Pollock fosforescente. Eles abriram um buraco para poderem se sentar no teto, instalaram um sistema de som e pintaram a palavra “FURTHUR”<sup>499</sup> (sic) acima do para-brisa. Depois partiram em uma viagem pelos Estados Unidos. O motorista do ônibus era Neal Cassady, amigo de Kesey e protagonista real do *On the Road*, de Kerouac, transformando dessa forma a viagem em uma continuação em tencicolor do clássico beatnik, com os Pranksters sendo o elo perdido entre os beatniks e os hippies. A viagem de ônibus inspirou o “Magical Mystery Tour”, dos Beatles, “The End”, do The Doors, e “Magic Bus”, do The Who. Tom Wolfe imortalizou os Pranksters no livro-reportagem *O teste do ácido do refresco elétrico*.

Kesey comprou uma propriedade numa floresta de sequoias em La Honda, na Califórnia, a sessenta quilômetros ao sul de São Francisco, e foi lá que os Pranksters passaram grande parte daquele ano tentando organizar um filme a partir do material em 16mm que haviam gravado durante a viagem, mas a produção permaneceria inédita até documentaristas a usarem em 2011 no longa *Magic Trip*. Eles promoveram, principalmente, várias festas regadas a ácido nas noites de sábado, frequentadas por luminares da contracultura, como Allen Ginsberg, amigo íntimo de Cassady. O próprio Ginsberg tinha tomado ácido em Stanford, em experiências financiadas pela CIA em 1959. Ele, por sua vez, ofereceu a droga para Dizzy Gillespie e Thelonious Monk, os músicos de bebop.<sup>500</sup>

A floresta em torno da casa de Kesey tinha várias árvores pintadas com cores fluorescentes e uma luz negra pendurada. Havia refletores presos a sessenta metros de altura nas sequoias, além de obras de arte como peças de

bonecas coladas aleatoriamente e a escultura de um homem enforcado pendurada nos galhos. Alto-falantes tocavam músicas e efeitos sonoros estranhos. Uma escultura de metal de figuras nuas, chamada *Boise's Thunder Machine*, recebeu um microfone para criar um eco ensurdecedor caso a atingissem. Era o festival Burning Man 21 anos à frente de seu tempo.

“A [festa] mais bizarra foi quando convidamos Kenneth Anger e os satanistas de São Francisco para o Dia das Mães”, lembrou Kelsey. O Prankster Page Browning arranjou uma galinha, “pôs sua cabeça sobre um toco de árvore e a cortou. Page jogou o animal ainda vivo e se debatendo em cima das pessoas. Era pena, sangue, gritos, pessoas pulando e berrando e todos aqueles satanistas, por isso, Kenneth Anger se levantou e foi embora. Eles não viram graça em nada. Nós achamos que estávamos prestando o tipo de homenagem que eles esperariam. Nós os superamos em maldade. Tudo tinha aquele excesso de ácido, de ‘isso é algo que se pode contar’. Nós podíamos conjurar um demônio de mais de vinte metros que saísse andando e rugindo. Como disse Stewart Brand : ‘Sempre havia um pouco de perigo na situação.’”<sup>501</sup>

O jornalista Hunter S. Thompson foi indiretamente responsável pela chegada dos motociclistas mais notórios do mundo a La Honda. Naquela época, Thompson estava escrevendo *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, e criara uma relação tensa com eles. Alguns admiravam sua cara de pau e revelaram seu amor por armas e por correr de moto pela Pacific Coast Highway às 3 da manhã. Achavam que ele poderia fazer com que corrigissem o que consideravam uma cobertura difamadora da imprensa sobre eles (especialmente divulgando histórias de estupros). Mais importante, o jornalista os mantinha ocupados com cerveja grátis.

Thompson admirava o já famoso Kelsey, que ele conhecera naquele verão em São Francisco durante um debate na TV entre escritores. Saíram depois para tomar cerveja, e Thompson disse que precisava se encontrar com os Angels, convidando Kelsey para ir junto. Ele chamou os motociclistas para virem até La Honda, apesar de Thompson não achar que fosse necessariamente uma boa ideia. Eles chegaram no dia 7 de agosto em meio aos beatniks dançantes, escritores, intelectuais e universitários. O som estéreo tocava Beatles, Stones e Ray Charles em alto volume, como Ginsberg escreveu em seu poema “First Party at Ken Kelsey’s with Hell’s Angels.”<sup>502</sup> Havia viaturas de polícia estacionadas nos limites da propriedade. Kelsey e quatorze outros Pranksters tinham sido presos em abril por porte de maconha. O LSD, porém, era legalizado, e os policiais não podiam entrar em La Honda por não terem mandato, mas poderiam revistar todo mundo assim que saíssem do local.

Um dos momentos mais famigerados da história da contracultura

aconteceu na festa desse fim de semana, e é citado de forma indireta nos livros de Wolfe e de Thompson de um modo a sugerir que Anne Murphy, namorada de Cassidy, foi estuprada coletivamente pelos Hells Angels. Mas tanto ela quanto a biografia *Neal Cassidy : The Fast Life of a Beat Hero*, de David Sandison e Graham Vickers, forneceram um relato mais suavizado. Murphy tinha uma vida desregrada: lutava contra pensamentos suicidas, usava meta-anfetamina e participava de orgias em Hollywood com até trinta pessoas. Ela estava desesperadamente apaixonada por Cassidy, mas ele não deixava de sair com outras mulheres. Sandison e Vickers escreveram: “Sua resposta amarga era mergulhar em um estado permanente de drogas e promiscuidade sexual enquanto ainda saía com Neal de vez em quando. Ele a chamava de “supervadia”. ‘Eu meio que gostava disso, lembro’, admitiu ela um tempo depois.”<sup>503</sup>

Em La Honda, Cassidy saía com duas outras mulheres além de Anne, então, quando os Angels chegaram, ela escapou para, como disse, fazer “alegremente” sexo grupal com vários deles.<sup>504</sup> Chamaram Cassidy, que participou também. Depois entregaram a ela um cartão que dizia: “Você acabou de receber auxílio de um membro dos Angels, Chapter de Oakland.” Cassidy saiu cambaleante e nu para xingar a polícia enquanto outra mulher fazia sexo oral nele, antes de partir para outra viagem no dia seguinte. Nas festas de Kesey, não havia linha entre o êxtase e a loucura. Uma Prankster, Cathy “Stark Naked” Casamo, foi internada depois do tempo que passou “no ônibus”, e outra, Sandy Lehmann-Haupt, também precisou de tratamento psiquiátrico.

A cena hippie de Haight-Ashbury teve suas raízes no Cabale Creamery, um café beatnik e de folk music em Berkeley que foi aberto por Chandler A. Laughlin III . Pelos dois anos anteriores, Laughlin e cerca de cinquenta amigos simularam cerimônias de nativos norte-americanos em que se usava peiete como alucinógeno. Em 29 de junho, ele abriu o Red Dog Saloon na cidade mineradora de Virginia City, em Nevada, a quatro horas a nordeste de São Francisco, no meio do nada, para que pudessem fazer o que quisessem. O primeiro cartaz psicodélico de rock da época, de George Hunter e Mark Ferguson, prometia que a noite seria “O Limite do Maravilhoso”.

Hunter e Ferguson, que tocavam na banda residente do Red Dog, os Charlatans, queriam adotar um estilo norte-americano único, num ato de rebeldia contra a Invasão Britânica. Eles usavam trajes vitorianos do século XIX de antigos westerns, figurinos que combinavam com o saloon. Também andavam armados, não só por causa da pose de Velho Oeste, mas também

para autodefesa, afinal, eles eram cabeludos distantes de São Francisco. <sup>505</sup> Os Charlatans tocavam blues, country e folk, estendendo suas músicas em longas jams. O químico Owsley Stanley fornecia o LSD. Mais tarde, ele se tornaria benfeitor e técnico de som do Grateful Dead. Bill Ham projetava uma versão primitiva do espetáculo de luzes psicodélicas que estava desenvolvendo. Durante as semanas seguintes, algumas centenas de pessoas passaram pelo saloon.

Em São Francisco, a cena musical começava a esquentar. Os Beau Brummels emplacaram alguns hits proto folk rock antes mesmo dos Byrds (produzidos nada mais, nada menos que por Sylvester Stewart, do Sly and the Family Stone), mas eles passaram quase o ano inteiro viajando em turnê e perderam a transformação da cidade na psicodelia. O We Five chegou ao nº 3 com “You Were on My Mind”.

Talvez o modelo cooperativo do We Five estivesse na cabeça do folkie Marty Balin quando ele convidou a cantora Signe Toly Anderson para dividir os vocais de sua nova banda, Jefferson Airplane. Balin interpretara o personagem Action em uma montagem em São Francisco de *Amor, sublime amor*, pintura e escultura, então decidiu que queria enveredar pelo folk rock depois de ouvir os Byrds. Ele formou o Airplane para tocar em seu novo clube, o Matrix (uma antiga pizzaria), e o grupo estreou em 13 de agosto.

Eles ainda inspiraram a formação de outra banda, a Great Society, que trazia o poderoso contralto de Grace Slick. Great Society estreou no Coffee Gallery, em North Beach, em 15 de outubro, quando ocorreram os protestos maciços do Comitê do Dia do Vietnã. Depois Slick acabou substituindo Anderson no Airplane, levando consigo duas composições que se tornariam os maiores hits do grupo: “Somebody to Love” (composta pelo cunhado, Darby Slick, seu companheiro de banda) e “White Rabbit”, a inquietante homenagem aos alucinógenos de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Enquanto isso, alguns frequentadores regulares do Red Dog Summer formaram um coletivo de produção de shows chamado Family Dog e viviam em uma comunidade a que deram o nome de Dog House, uma grande casa vitoriana no número 2.125 da Pine Street. Para manter vivo o espírito do Red Dog, eles organizaram a festa “Tributo ao Dr. Estranho” em 16 de outubro no Longshoreman’s Union Hall, no Fisherman’s Wharf. Dr. Estranho era o mago místico da Marvel Comics que, com a ajuda do Livro de Vishanti, visitava outras dimensões e derrotava demônios com cabeças flamejantes, como o terrível Dormammu. Outros super-heróis da Marvel, como o Quarteto Fantástico e Thor, também estavam entre os favoritos dos hippies devido aos cenários cósmicos alucinantes.

Ginsberg usava sua túnica indiana branca, enquanto os hippies se vestiam

de piratas ou caubóis com rostos pintados ou usavam roupas de veludo verde e renda dos tempos da vovó, suas cores vivas em grande contraste com os beatniks do passado vestidos de preto. “Todos dançando formaram um trenzinho”, escreveu Barry Miles, “andando em círculos e oitos pelo salão” ao som do Jefferson Airplane, dos Charlatans e dos Marbles. Banhada no show por luzes em movimento, Grace Slick uivava para as pessoas ali presentes alimentarem as próprias mentes. O aluno de Berkeley Jann Wenner era amigo de um dos Pranksters, e Slick o apresentou ao colunista de jazz Ralph Gleason, que um tempo depois ajudaria Wenner a criar a revista *Rolling Stone*.<sup>506</sup>

Victor Moscoso, designer de cartazes, recordou: “Eu curtia o que estava acontecendo. Curtia a cena. Na verdade, tudo o que eu queria fazer àquela altura eram pôsteres de eventos, como se intuitivamente eu entendesse que aquela era uma oportunidade histórica (...) Eu sabia que aqueles acontecimentos eram históricos, e estão todos com datas, por isso dá para enfileirá-los e ver sua progressão. Era isso o que eu queria fazer. Parei de pintar. Fiquei doído, me liguei e dei o fora.”<sup>507</sup> Os cartazes de Moscoso para a Family Dog seriam pioneiros no uso de colagens fotográficas e cores vibrantes. Outro designer de pôsteres, Wes Wilson, logo iria criar uma fonte psicodélica que parecia estar se movendo e derretendo. Rick Griffin, Alton Kelley e Stanley Mouse foram outros pioneiros da forma emergente.

A Family Dog voltou no fim de semana seguinte, em 24 de outubro, com “Um tributo a Sparkle Plenty” (personagem dos quadrinhos *Dick Tracy*, um bebê de beleza extraordinária). Lovin’ Spoonful foi a principal atração da noite. Jerry Garcia, do Grateful Dead, lembrou:

A primeira vez que música e LSD interagiram de um modo que ganhou vida para nós como banda foi um dia em que saímos e ficamos muito doidos, e nessa noite fomos a um show do Lovin’ Spoonful (...) Acabamos indo parar numa festa de rock and roll e foi muito legal ver aquela cena toda... Não havia ninguém lá além de malucos e aquele rock and roll estranho tocando no prédio esquisito. Era exatamente o que queríamos ver (...) Começamos a ter aquela visão de uma coisa realmente fantástica. Ficou claro para nós que tocar em bares não nos permitiria expandir para aquela ideia nova.<sup>508</sup>

Phil Lesh, do Dead, confessou para Ellen Harmon, da Family Dog : “Moça, do que esse pequeno evento precisa somos nós.”<sup>509</sup>

Nos parques, a Trupe de Mímica de São Francisco apresentava seu teatro satírico de guerrilha. Em agosto, o Departamento de Parques e Recreação determinou que os shows não eram de bom gosto, mas a trupe seguiu com

as apresentações mesmo assim, por isso o diretor, Ronnie Davis, foi preso por atentado ao pudor e por não ter autorização.

O gerente do grupo, Bill Graham, era um judeu alemão que escapara do Holocausto e chegara a Nova York aos 10 anos, sem os pais. Ele se tornou um campeão de mambo, depois mudou-se para São Francisco a fim de ficar perto da irmã. Ele gerenciava a filial de uma distribuidora de caminhões até conhecer a trupe em um show aberto no Golden Gate Park. Em 6 de novembro, Graham armou para que o Airplane, os Fugs e o poeta Lawrence Ferlinghetti fizessem no Calliope Ballroom uma apresentação que levantasse fundos para bancar os custos jurídicos de Davis. Filmes experimentais foram projetados em lençóis, e nas paredes exibiram shows de luzes coloridas. Ginsberg estava lá, é claro, e a fila deu a volta no quarteirão. Quando a polícia tentou encerrar o evento, Graham lhes disse que Sinatra e Liberace estavam a caminho, então eles deixaram o show continuar. Graham começou a perceber que a cena podia render dinheiro. Um segundo evento beneficente da Trupe de Mímicos foi realizado em 10 de dezembro. Foi quando Graham assumiu o Airplane como cliente. Em um ano, ele iria abrir o Fillmore Ballroom e se tornar o maior promotor de eventos de rock de todos os tempos.

North Beach abrigava a cena dos beatniks quando Ginsberg estreou *Uivo* em 1955, mas Haight-Ashbury era o novo bairro barato para estudantes e boêmios. Gary Duncan, guitarrista do Quicksilver Messenger Service, disse:

O que de fato estava acontecendo em São Francisco no início dos anos 1960 foi uma coisa completamente diferente sobre a qual as pessoas não sabem. A cena underground na verdade era bem mais pesada do que foi divulgado e do que as pessoas acham que aconteceu, você sabe, hippies tocando música com flores no cabelo, toda essa merda (...) Comecei a circular por lá na época em que não havia hippies. Tinham os beatniks, os albergues, poetas e pintores, todo tipo de droga imaginável, e todo tipo de filho da puta maluco do mundo. Até que era legal estar por dentro de algo que ninguém mais conhecia. No início, havia uma cena grande totalmente invisível. Se a pessoa conhecesse o endereço certo e batesse na porta, podia atravessá-la e entrar em um mundo completamente diferente. Você iria, digamos, para o número 1.090 da Page Street, abria a porta e havia uma casa vitoriana de quatorze quartos com alguma coisa diferente acontecendo em cada um: pintores em um quarto conversando, músicos em outro. Era muito legal, e, para quem olhasse de fora, não estava acontecendo nada. Era como uma sociedade secreta. [510](#)

O número 1.090 da Page Street era uma pensão que funcionava dentro da casa vitoriana de propriedade dos pais de um dos membros da banda Big Brother and the Holding Company . Havia um salão de festas no porão, por isso Chet Helms, manager do Big Brother, começou a cobrar cinquenta centavos de dólar para as bandas fazerem jam sessions ali nas noites de quarta-feira, as quais cresceram e viraram festas de fim de semana que cobravam ingressos a fim de levantar dinheiro para o aluguel. A Big Brother e a Quicksilver Messenger Service se formaram ali, e Janis Joplin, amiga de Helms, de Austin, no Texas, visitava o local periodicamente e cantava com eles, antes de se juntar de vez à Big Brother na primavera de 1966.

No café Blue Unicorn, dava para lavar pratos em troca de comida.<sup>511</sup> Chet Helms organizava ali reuniões para o grupo Lemar (“Legalize Marijuana”). A Liga da Liberdade Sexual se reunia para lutar contra a censura, legalizar a nudez, o aborto e a prostituição, instaurar educação sexual nas escolas, reduzir a idade do sexo consensual para dezesseis e fazer palestras sobre os temas “Sexo e os direitos civis”, “Como ser gay e gostar” e “Sexo no mental hospital”, além de, é claro, organizar festas/orgias nudistas. Em agosto, o grupo recebeu cobertura nacional da imprensa com seu “Nude Wade-in” (banho de mar nudista).<sup>512</sup>

No Open Theatre, diversas mídias eram projetadas sobre corpos nus. O Magic Theatre for Madmen Only, cujo nome foi tirado do livro *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, vendia antiguidades junto de cachimbos, bongs e pôsteres. Em março, Edward Craven-Walker patenteou sua invenção: a luminária conhecida como lava lamp, e a empresa de Chicago Lava Manufacturing Corporation começou a produzir Lava Lites. A Psychedelic Shop, que costuma ser considerada a primeira head shop, abriu em Haight Street no dia 3 de janeiro de 1966.

O surgimento da contracultura hippie coincidiu com o movimento antiguerra. Mas, se os radicais dedicados que apareceram com o Movimento Pela Liberdade de Expressão de Berkeley tinham esperança de que os hippies fossem reforçar suas fileiras, descobriram que muitos deles estavam mais interessados em abandonar a sociedade do que em mudá-la.

A primeira indicação de que a cultura da droga podia atrapalhar a coerência do movimento surgiu quando Ken Kesey foi convidado para falar na manifestação de 15 de outubro do Comitê do Dia do Vietnã em Berkeley. Ao chegar sua vez de se dirigir à multidão, ele disse:

Sabem, vocês não vão acabar com essa guerra fazendo essa manifestação, nem com passeatas (...) Eles fazem guerras há dez mil anos (...) Eu estava



observando o palestrante que veio antes de mim... e vocês sabem quem eu vi e quem ouvi? Mussolini (...) Esse é o grito do ego, e é o grito desta manifestação! (...) Eu! Eu! Eu! (...) E é por isso que se travam guerras... por causa do ego... porque um número suficiente de pessoas quer gritar: 'Prestem atenção em mim!' (...) Só tem uma coisa que vai fazer algum bem (...) E isso é todo mundo simplesmente olhar para ela, para a guerra, virar as costas e dizer (...) que se foda.

Então ele tocou uma versão desafinada de "Home on the Range" em sua gaita.

Apesar do discurso estranho, no dia seguinte, de duas a cinco mil pessoas fizeram uma passeata até Oakland para manifestar em um centro de recrutamento do Exército. A multidão cantava "Help!", e a jug band Country Joe and the Fish tocava "I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag" em um caminhão aberto enquanto eram seguidos pelo ônibus escolar fosforescente dos Merry Pranksters, "FURTHUR", até que o desfile foi interrompido na divisa do condado por quatrocentos policiais, com a gangue de motociclistas dos Hells Angels assomando atrás deles. Allen Ginsberg tentou diminuir a tensão crescente cantando "Hare Krishna", mas de repente um Angel pegou uma placa e gritou: "Covardes! Voltem para a Rússia, seus comunistas de merda!" Os Angels atacaram os manifestantes, e os policiais começaram a lutar contra os motoqueiros. Um policial ficou com o braço quebrado, e alguns Angels tiveram a cabeça ferida por cassetetes da polícia.

Os Angels pró-guerra também prometeram tumultuar o protesto marcado para o dia 20 de novembro, e surrar os "comunas imundos". Ao ficar sabendo, Ken Kesey e Allen Ginsberg foram à casa de Sonny Barger, o chefe dos Angels, para tentar convencê-lo a não fazer isso. Os Angels e os Pranksters de Kesey se divertiam juntos desde agosto. Todo mundo tomava LSD, tocava discos de Dylan e Joan Baez, e Ginsberg até fez os Angels cantarem o Prajnaparamita Sutra budista. Segundo Kesey, Ginsberg entrou "direto na boca do leão com seus pratinhos. Ching, ching, ching. E ele não parava de falar e de fazer uso da sua personalidade cativante de sempre. Finalmente, eles disseram: 'OK, OK. Não vamos bater nos manifestantes.' Quando ele foi embora, um dos Angels, Terry the Tramp, falou: 'Aquela bicha devia andar de moto.' Depois disso, ele [Ginsberg] ganhou trânsito livre entre os Angels. Eles informaram a todos os outros Angels: 'Esse é um sujeito que merece ajuda.' Ficaram absolutamente impressionados com ele e com sua coragem". [513](#)

Ainda assim, o Movimento pela Liberdade de Expressão pediu sugestões a Ginsberg sobre o que fazer se os Hells Angels mudassem de ideia e

voltassem a atacar. Em 19 de novembro, o *Berkeley Barb* publicou seu ensaio “Demonstration or Spectacle as Example, as Communication, or How to Make a March Spectacle: “Massas de flores – um espetáculo visual –, especialmente concentradas nas linhas de frente, podem ser usadas para criar barricadas, para presentear Hell’s Angels, policiais, políticos, jornalistas e espectadores, sempre que necessário ou no fim da passeata (...) Manifestantes devem levar cruzeiros, para se protegerem em caso de violência, assim como nos filmes que lidam com o Drácula.”<sup>514</sup>

Ginsberg também recomendava levar bandeiras, instrumentos musicais, brinquedos de criança e doces para os Angels e a polícia, a Constituição, pequenas auréolas de papel, bandeiras brancas e filmadoras. Se a situação ficasse tensa, os manifestantes podiam se sentar ou fazer exercícios em conjunto e cantar a oração ao Senhor, Om, ou “The Star-Spangled Banner” (hino norte-americano). Caso a violência ameaçasse eclodir, ele aconselhava que o sistema de som tocasse alto “I Want to Hold Your Hand”, dos Beatles, e os manifestantes comesçassem a dançar. Ele sugeriu carros alegóricos com Cristo, o Sagrado Coração e a Cruz, Buda meditando e Thoreau atrás das grades. Além disso, disse que, antes da passeata, deviam espalhar rumores de que as mulheres tirariam a calça de qualquer pessoa que se opusesse a elas.

No mesmo dia em que o *Berkeley Barb* publicou o texto de Ginsberg, os Angels convocaram uma entrevista coletiva e declararam que, apesar de considerarem a manifestação uma “atividade antiamericana desprezível”, em prol da segurança pública eles não iriam comparecer, pois seu patriotismo poderia inspirá-los à violência. Também mandaram um telegrama a Lyndon Johnson se oferecendo para ir até o Vietnã como um “grupo especial de gorilas treinados [sic].”<sup>515</sup> No dia seguinte, entre seis e dez mil pessoas marcharam sem problemas.

O manifesto de Ginsberg “Manifestação ou Espetáculo como Exemplo” pode ter sido parcialmente inspirado em Dylan. Quando Jerry Rubin convidou o cantor para participar da passeata do Comitê do Dia do Vietnã, Ginsberg lembrou que Dylan tinha concordado, mas acrescentou, de modo tipicamente enigmático: “Só que nós devíamos realizá-la em São Francisco, bem em Nob Hill, onde vai ser meu show, e posso arranjar um monte de caminhões e cartazes... alguns cartazes serão sem graça, alguns têm limões pintados e outros trazem imagens de melancias, bananas, alguns mais trarão as palavras ‘Laranja’ ou ‘Automóvel’ ou ‘Venetian Blind.’ Vou pagar pelos caminhões, juntar tudo e estarei lá. E faremos uma pequena passeata para a manifestação pela paz.”<sup>516</sup>

Ginsberg disse: “Acho que Dylan ofereceu de um modo meio irônico,

mas acho que ele teria mesmo feito aquilo (...) Acredito que foi o início de nossa tomada de consciência de que a política nacional era um teatro em maior escala, com roteiros, horários e sistemas de som. Que teatro iria atrair mais clientes, qual seria um teatro de ideias que podiam ser transmitidas?”<sup>517</sup> Apesar disso, o comitê recusou a oferta do artista.

A visão de Ginsberg de usar grandes quantidades de flores em um protesto antiguerra talvez tenha sido seu meme mais influente, apesar de que a própria expressão “flower power” não apareceu em seu ensaio. Uma das primeiras menções conhecidas da expressão seria a manifestação do Flower Power Day organizada em maio de 1967 por Abbie Hoffman, o ativista que fundara, com Jerry Rubin, os Yippies, grupo radical de teatro de rua. Hoffman pode ter combinado o conceito das flores de Ginsberg com a expressão “Black Power”, que Stokely Carmichael popularizou em 1966 (Hoffman tinha trabalhado no SNCC, que era presidido por Carmichael). Rubin nunca hesitou em dar crédito a Ginsberg: “Se você quer ver o nascimento do Yippie, [Ginsberg] apareceu e fez um discurso sobre como fazer outra passeata sob ataque dos Hell’s Angels.”<sup>518</sup> Quem quer que tenha criado o termo, na época da manifestação de Hoffman, em maio de 1967, flores e hippies estavam conectados de modo inextricável. No mesmo mês, John Phillip, líder do The Mamas and the Papas, compôs e produziu o hino hippie de Scott McKenzie, “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. O momento mais icônico do flower power ocorreu em outubro de 1967, quando um ator de 18 anos chamado George Harris surpreendeu membros da Guarda Nacional no Pentágono enfiando cravos nos canos dos rifles deles.

Certa noite de outono, em La Honda, todos os Pranksters tomaram DMT, o chá de ayahuasca (yagé) que os nativos da Amazônia bebiam. Kesey saiu andando pela Rota 84. Como Tom Wolfe contou em *O teste do ácido do refresco elétrico*, ele parou no meio da estrada, sua mente alternando entre a ideia de que era Deus e de que estava apenas alucinado. Um carro veio em sua direção a oitenta quilômetros por hora. Kesey cambaleou pela faixa central e gesticulou. O veículo reduziu e desviou. “E ele sabe com certeza absoluta que tem (...) todo o poder do mundo e pode fazer o que quiser (...) o Poder e o Chamado, e esse filme é grande o suficiente para incluir o mundo, um elenco de milhões, os bilhões excluídos (...) Torre de Controle para Cápsula Orbital Um. CONTROLE.”<sup>519</sup>

“Quando você tem algo como nós temos, não pode ficar sentado em cima disso”, disse Kesey. “Você precisa compartilhar e oferecer para outras pessoas. Só funciona se você atrair outras pessoas.”<sup>520</sup>

Kesey amava quadrinhos e acreditava ser o equivalente na vida real do Capitão América, um homem que virou super-herói quando cientistas do governo lhe deram um supersoro. Kesey sentia ser seu próprio protagonista de *Um estranho no ninho*, Randle McMurphy, inspirando pessoas sofridas a escapar de suas prisões mentais. “O objetivo da psicodelia é aprender as respostas condicionadas das pessoas e então brincar com elas. Essa é a única maneira de levá-las a fazer perguntas, e vão permanecer robôs condicionados até que questionem.”<sup>521</sup> Kesey e Ginsberg viam o ácido como uma ferramenta que podia ajudar as massas a varrer programações disfuncionais e a determinar o que elas realmente queriam, recriando, assim, uma sociedade mais saudável.

Os Pranksters anunciaram sua primeira Acid Test com um cartaz colado na livraria Hip Pocket, de Santa Cruz. Eles realizaram o evento na casa de um dos Pranksters em 27 de novembro e cobraram um dólar de entrada. Foi um *happening* desorganizado de arte performática, com o LSD de Owsley, projeção de slides de Stewart Brand sobre o modo de vida de nativos norte-americanos, Ginsberg cantando mantras, Cassady declamando enquanto fazia malabarismo com uma marreta e Kesey tocando sua flauta bizarra. Mas, se iam começar a cobrar, precisavam de algo a mais.

A Warlocks jug band fez seu primeiro show em 5 de maio no Magoos Pizza, no subúrbio de Menlo Park. Sara Ruppenthal Garcia, primeira mulher do guitarrista Jerry Garcia, disse: “O que estávamos fazendo antes era muito orgânico e fundamental. Apesar de talvez não falarmos sobre isso dessa forma, para nós havia esse aspecto profundamente espiritual. Quando tomamos ácido, começamos a ouvir Beatles. O primeiro álbum plugado de Dylan também saiu bem nessa época. Nós andávamos desprezando Dylan. Mas tomar ácido e ouvir aquele álbum foi algo incrível. Por isso a resistência à música plugada diminuiu. E não havia um grande mercado para jug bands.”<sup>522</sup>

Depois de ver o Lovin’ Spoonful, a jug band que tinha cedido à amplificação, os Warlocks decidiram seguir pelo mesmo caminho. Em 3 de novembro no Golden Gate Studios, gravaram pela primeira vez com instrumentos elétricos covers de músicas como “Early Morning Rain”, de Gordon Lightfoot, na qual contrastavam a letra melancólica com um órgão animado. Eles já tinham o som elástico, grudento e agridoce que continuaria presente vinte anos depois em faixas como “Touch of Grey”. O órgão Farfisa de “Mindbender (Confusion’s Prince)” soava como uma versão mais agourenta de “Incense and Peppermints”, do Strawberry Alarm Clock.

Mas outro grupo chamado os Warlocks havia assinado com uma

gravadora, sem falar em um terceiro grupo Warlocks que logo trocaria o nome para Velvet Underground (esse nome empatou com “Wailers” como o mais popular daquele ano). Por isso, tiveram que escolher outro nome. Eles decidiram por DMT. Então, como lembrou o baixista Phil Lesh, Garcia pegou um velho dicionário *Britannica World Language* e abriu as páginas de forma aleatória. “As palavras ‘grateful’ e ‘dead’ apareceram exatamente uma em frente à outra entre páginas com textos sem qualquer relação (...) Naquela voz élfica ressonante, ele me disse: ‘Ei, cara, que tal Grateful Dead?’” Esse era um termo folclórico comum em muitas mitologias, que descreve um espírito agradecido por alguém ter organizado seu enterro.

*A experiência psicodélica*, de Leary, defende a morte do ego durante uma viagem de ácido. Talvez o nome da banda tenha sido uma referência a isso, assim como *As portas da percepção*, de Huxley, inspirou o nome do The Doors. Garcia também gostava dos quadrinhos de terror da EC (Entertaining Comics), que tinha o Guardião da Cripta e outros fantasmas.<sup>523</sup> Talvez o nome novo também tivesse relação com o acidente de carro sofrido por Garcia quatro anos antes. Seu amigo estava dirigindo a 150 quilômetros por hora e capotou com o veículo, lançando Garcia pelo para-brisa e seus outros três amigos também foram jogados para fora do carro. O automóvel aterrissou em cima de um deles e o matou. Garcia disse que a tragédia foi “onde minha vida começou. Antes disso, eu estava sempre vivendo abaixo da capacidade. Andava ocioso. Aquilo impulsionou o resto da minha vida”.<sup>524</sup> O Prankster Page Browning, amigo de Phil Lesh, contou a ele e a Garcia histórias sobre a viagem de ônibus dos Pranksters pelo país. Garcia tinha ido a algumas festas de Kesey na época em que este estava em Stanford. Browning foi a um dos shows do grupo, depois contou a Kesey que eles seriam bons para as Acid Tests.

O primeiro show da banda como Grateful Dead foi no sábado, dia 4 de dezembro, em San Jose, na segunda Acid Test, depois de uma apresentação dos Rolling Stones no San Jose Civic Auditorium. Os Pranksters distribuíram flyers para o público que saía do show. As filipetas exibiam uma imagem do Tio Sam perguntando: “Você consegue passar no teste do ácido?”, e trazia junto o endereço. Cerca de quatrocentas pessoas compareceram.<sup>525</sup> Segundo Bill Wyman, o baixista dos Stones, Keith Richards e Brian Jones foram, e em poucos dias a banda gravou “19th Nervous Breakdown”, na qual Jagger canta sobre sua primeira viagem.

A Prankster Mountain Girl (também conhecida como Carolyn Elizabeth Adams Garcia, que viria a se tornar a segunda esposa de Garcia) lembrou que, no início, o Dead “era quase voyeurístico. Eles iam, tocavam e caíam fora.”<sup>526</sup>

Sara Ruppenthal Garcia disse: “A novidade era: ‘Você consegue passar no teste do ácido?’ Tem os recursos para abrir seu sistema nervoso para qualquer coisa? Eu não tinha certeza se conseguia (...) Isso significava muito para ele [Garcia], e foi difícil quando descobriu. Ele ficou impressionado com aquilo.”[527](#)

Clifford, irmão de Garcia, declarou:

Na verdade, Jerry não amou de imediato aquela cena de Kesey. Ele levou algum tempo para se encaixar. Sempre me dizia: “Aqueles pessoas estão no meio do mato ficando doidonas e fazendo isso...”, como se estivesse abaixo dele fazer aquilo. Falei: “Jerry, as pessoas fazem isso em tudo quanto é lugar. Qual é o problema? Se você quer tocar com esses caras, é isso que você tem que fazer.” Eu jogava esse papo sempre que falava com ele sobre o assunto. Eu dizia: “Não se sinta mal por fazer essas merdas.” Ele não achava que formavam um grupo muito estável, e sabia que só pensavam em farrear. Ele não curtia muito isso. Era uma coisa bem louca.[528](#)

Mas, aos poucos, Garcia percebeu que a banda tinha a liberdade de tocar nas Acid Tests se quisesse e a liberdade de *não* tocar caso ficasse esquisito demais. Eles acabaram tocando, segundo as estimativas do guitarrista Bob Weir, em todas as festas, menos uma, no México. Weir comentou:

Ninguém jamais tinha imaginado que uma coisa dessas podia acontecer, até que aconteceu. Na verdade, foi melhor que realizar meus sonhos (...) Você passava por um microfone, por exemplo, e de repente dizia uma coisa, então, alguns minutos depois, ouvia a si mesmo em outra parte do salão voltando para você por meio de várias camadas de eco. Os shows de luzes psicodélicas começaram lá. Acho que foi a primeira vez que alguém viu aquilo. As pessoas se enfeitavam de um jeito bastante alegre: cabelo pintado, roupas coloridas e coisas assim. E todo mundo estava completamente louco de LSD. Telepatia era algo que rolava direto durante aquelas sessões. Durante elas aprendemos a confiar em nossas intuições, porque isso era praticamente tudo com o que podíamos contar. Quando você aprende a confiar em sua intuição, vai ficar mais aberto a tentar coisas, a experimentar. E vai ser mais propenso a comportamentos improvisados de um tipo ou de outro. Aprendemos a começar a reagir em cima de praticamente qualquer coisa. Nós éramos participantes, assim como eles. Todos nós estávamos apenas criando ondas, as maiores e mais ousadas possíveis, e vendo onde é que elas colidiam e que tipo de marola isso tudo

O Grateful Dead começou a fazer improvisos grandes e prolongados, uma abordagem jazzística com uma levada rock.

A terceira Acid Test, em 10 de dezembro, foi em uma cabana de troncos, o primeiro com estroboscópio. Com o Dead, o cartaz anunciava “Cassady and Ann Murphy vaudeville”. Cada evento era maior que o anterior, e eles determinaram o modelo para concertos de rock e raves posteriores, com o show de luzes pulsando no formato de rios de amebas projetados no grupo e nos dançarinos. Em 17 de dezembro, em Muir Beach, os organizadores exibiram parte do filme do ônibus. Assim que a polícia apareceu no estacionamento, Garcia os conduziu para fora e de algum modo os convenceu de que não havia motivo para entrarem. Quando a polícia estava indo embora, ele tocou em seu chapéu, que tinha as palavras “The trips, Captain” [As viagens, Capitão]. A partir daí, se tornou o Captain Trips. [530](#)

A Acid Test de 18 de dezembro foi em Palo Alto e a da véspera de Natal ocorreu em Portland, Oregon. Durante as semanas seguintes, haveria Acid Tests na Sunset Strip e até em Watts, antes do seu retorno a São Francisco para o Trips Festival entre 21 e 23 de janeiro. O Dead e a Big Brother and the Holding Company tocaram para dez mil pessoas. Toda noite mil pessoas ficavam de fora.

Gary Duncan, do Quicksilver Messenger Service, disse:

Coisas assim têm que rolar em segredo. Foi por isso que, quando cheguei aos olhos do público, a coisa meio que acabou. Esse lado inicial de São Francisco na verdade nunca foi divulgado. Houve um período quando o lugar simplesmente era mesmo livre. Era possível ir aonde quisesse, sem ninguém perturbar. A atenção não estava sobre todo mundo. Assim que se acenderam os refletores e tinha dinheiro a ganhar, aconteceu o mesmo que acontece com todas as outras coisas. [531](#)

As Acid Tests foram o epicentro da trilogia de livros que resumiram juntos a trajetória da contracultura. Neal Cassady e Allen Ginsberg são protagonistas de *On the Road*, livro que iniciou o movimento beat, *O teste do ácido do refresco elétrico* capta o auge da era idealista hippie, e *Medo e delírio em Las Vegas*, de Hunter S. Thompson, retrata a ressaca da manhã seguinte. Mas um trecho mercedamente famoso do livro de Thompson reconta a euforia das noites de São Francisco antes que as pessoas soubessem que o sonho estava condenado a acabar. Acelerando sua moto

pela Bay Bridge, Thompson estava “absolutamente certo de que não importava para onde fosse, eu chegaria a um lugar onde as pessoas estavam tão doidonas e loucas quanto eu (...) Havia loucura para todos os lados, a qualquer hora (...) Havia uma sensação universal fantástica de que estávamos fazendo a coisa certa, independentemente do que fosse, que estávamos ganhando (...) estávamos vivendo no momento certo e surfando a crista de uma onda alta e linda” [532](#)

---

[494](#)Hofmann, *LSD, My Problem Child*.

[495](#)Marc Lewis, “My Kool Acid Test”, *Newsweek*, 26 de março de 2012.

[496](#)Troy Hooper, “Operation Midnight Climax: How the CIA Dosed S.F. Citizens with LSD”, *SF Weekly*, 14 de março de 2012, [www.sfweekly.com/2012-03-14/news/cia-lsdwayne-ritchie-george-h-white-mk-ultra/3/](http://www.sfweekly.com/2012-03-14/news/cia-lsdwayne-ritchie-george-h-white-mk-ultra/3/).

[497](#)“LSD, Magic Mushrooms, and CIA Mind Control Experiments”, *ABC News Closeup*, 1979, [www.youtube.com/watch?v=XW5g597t0ZE](http://www.youtube.com/watch?v=XW5g597t0ZE).

[498](#)Stevens, *Storming Heaven*.

[499](#)Trocadilho que significa “para o futuro”. (N. do T.)

[500](#)Lee e Shlain, *Acid Dreams*, 79.

[501](#)Greenfield, *Dark Star*, 70-71.

[502](#)Ginsberg, *Planet News: 1961-1967*.

[503](#)Sandison e Vickers, *Neal Cassady*, 297.

[504](#)Ibid., 300.

[505](#)Doggett, *Are You Ready for the Country*.

[506](#)Draper, *Rolling Stone Magazine: The Uncensored History*, 50.

[507](#)Perry e Miles, *I Want to Take You Higher*, 36.

[508](#)Jann S. Wenner e Charles Reich, “The Rolling Stone Interview: Jerry Garcia, Part 1”, [www.jannswenner.com/Archives/Jerry\\_Garcia\\_Part1.aspx](http://www.jannswenner.com/Archives/Jerry_Garcia_Part1.aspx).

[509](#)Graham e Greenfield, *Bill Graham Presents*, 199.



- 510Perry e Miles, *I Want to Take You Higher*, 25.
- 511Perry, *The Haight-Ashbury*.
- 512Whitsett, *Erotic City*, 70.
- 513Ken Kesey, “Allen...”, [www.intrepidtrips.com/pranksters/ginsberg/](http://www.intrepidtrips.com/pranksters/ginsberg/).
- 514Charters, *The Portable Sixties Reader*, 208-12.
- 515Stevens, *Storming Heaven*.
- 516Doggett, *There's a Riot Going On*.
- 517Ibid.
- 518Sloman, *Steal This Dream*, 59.
- 519Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, 175.
- 520Ibid., 172.
- 521Lee e Shlain, *Acid Dreams*, 121.
- 522Greenfield, *Dark Star*, 60-61.
- 523Dennis McNally e Lou Tambakos, livreto da caixa *The Golden Road (1965-1973)*, Rhino Records, 2001.
- 524Troy, *Captain Trips*, 27.
- 525Wyman, *Stone Alone*, 359.
- 526Greenfield, *Dark Star*, 60-61.
- 527Ibid., 73-74.
- 528Ibid., 71.
- 529Perry e Miles, *I Want to Take You Higher*, 45.
- 530Miles, *Hippie*, 54.
- 531Perry e Miles, *I Want to Take You Higher*, 25.
- 532Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas*, 68.

## 24. Rubber Soul

Os Beatles lançam sua síntese de folk, rock, soul, barroco, protopsicodelia e a cítara em 3 de dezembro.

Dylan encontrou os Beatles algumas vezes no Warwick Hotel quando eles estavam em Nova York, entre 13 e 17 de agosto, para o *Ed Sullivan Show* e para se apresentar no Shea Stadium. Sempre que visitava os Beatles, levava uma cópia de seu novo disco para tocar para eles. “Ei, John, escute as letras, cara.”

Mas Lennon estava ficando doidão e bêbado de vinho. “Esqueça as letras!”, lembrou ele. “Você sabe que todos nós estamos doidões. Nós devemos ouvir as letras? Não, só estamos escutando o ritmo e como ele faz isso.”<sup>533</sup>

Mas, consciente disso ou não, Lennon continuou usando palavras de canções de Dylan. Para “You’ve Got to Hide Your Love Away”, de *Help!*, ele pegou a imagem de encarar a parede em “I Don’t Believe You (She Acts Like We Never Have Met)”, de Dylan. Tentando deixá-la menos dylanessa, ele substituiu a gaita por uma flauta. Na verdade, Lennon parou definitivamente de tocar o instrumento, o que ele fizera em onze canções anteriores dos Beatles.

O grupo voltou para Londres em 1º de setembro e entrou no estúdio em 12 de outubro para gravar seu novo álbum. Nesse dia, fizeram o primeiro take de “This Bird Has Flown”, título provisório de “Norwegian Wood”. O som do violão parecia muito com alguns riffs de Dylan: levemente reminiscentes de “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” e outra música, até então inédita, que Dylan tocou para os Beatles quando eles estavam juntos. A faixa precisava de algum destaque.

Com cópias dos álbuns *Portrait of Genius* e *Sound of the Sitar*, de Ravi Shankar, Harrison recentemente tinha comprado uma cítara. Suas conversas com David Crosby sobre Shankar durante a onda da droga no último agosto o haviam inspirado. Além disso, quando os Beatles voltaram para a Grã-Bretanha, depois de uma temporada nos Estados Unidos, os Kinks estavam no nº 10 das paradas com a música de influência indiana “See My Friends”. Quando os Kinks fizeram turnê pela Austrália e pela Ásia no início do ano, deram uma parada em Mumbai. Ray Davies disse: “Eu me lembro de acordar, irmos para a praia e ver todos aqueles pescadores chegando. No início, ouvi uma cantilena ritmada, e gradualmente essa cantilena foi se aproximando e pude ver que eram os pescadores puxando as redes.”<sup>534</sup> O escritor e músico de jazz Barry Ernest Fantoni lembrou-se de se encontrar

com os Beatles numa noite em que eles ouviram a música dos Kinks. Percebendo que a guitarra de Davies soava como uma cítara – a canção do grupo não tinha nenhum instrumento indiano, mas a guitarra imitava uma tambura, enquanto os gemidos dos vocais de Ray emprestavam a sua voz um toque indiano –, eles discutiram conseguir uma para seu disco seguinte. [535](#)

Lennon perguntou a Harrison se ele podia acrescentar o instrumento a “Norwegian Wood”. “Ele não sabia ao certo se já conseguiria tocá-lo porque não tinha feito muita coisa com a cítara, mas estava disposto a tentar.” [536](#)

Os floreios de cítara feitos por Harrison, por mais rudimentares que fossem, colocaram a todo vapor a nascente onda indiana. Logo Donovan, Them, Moody Blues, Pretty Things, Paul Butterfield, The Doors e Traffic faziam “raga rock”, termo que o divulgador dos Byrds criou para o lançamento da canção *deles*, “Eight Miles High”, com inspiração na cítara, em 1966. Até o Velvet Underground se apropriou do som indiano. No ano seguinte, Harrison viajaria para a Índia com o intuito de estudar com Shankar, marcando o início de uma amizade que duraria a vida inteira. Da mesma forma que o arpejo de doze cordas de Harrison no fim de “A Hard Day’s Night” deu origem ao som do folk rock, seu fascínio crescente por instrumentos indianos em pouco tempo iria expor milhões de compradores de discos dos Beatles à world music. Quando sua viagem à Índia o levou a buscar a meditação transcendental com o Maharishi, isso também encorajou inúmeros jovens da geração baby boom a se interessar por filosofia oriental.

Mesmo assim, apesar da cítara, Dylan sabia que Lennon tinha se inspirado nele outra vez. Três meses depois do lançamento de *Rubber Soul*, ele zombou tanto do tempo de valsa quanto da storyline de “Norwegian Wood” em “4th Time Around”, em seguida encerrou a música com um apelo para que não pedissem sua muleta. Al Kooper lembrou: “Perguntei a ele sobre isso. Comentei: ‘Parece muito ‘Norwegian Wood’, e ele respondeu: ‘Bem, na verdade, ‘Norwegian Wood’ é muito parecida com ela. Infelizmente eles pegaram de mim, e acho que tenho, você sabe, que gravá-la.’ É evidente que a havia tocado para eles, que a roubaram. Falei: ‘Você não está preocupado em ser processado pelos Beatles?’ Ele retrucou: ‘Não poderiam me processar!’” [537](#)

Dylan tocou “4th Time Around” para Lennon em um hotel e perguntou ao Beatle o que ele tinha achado. Lennon disse que não havia gostado. Além disso, Dylan a tocou para Londres inteira no Royal Albert Hall na última noite de sua turnê mundial de 1966. Lennon posteriormente admitiu em

entrevistas que aquilo o deixou muito paranoico,<sup>538</sup> e ele parou de escrever canções inspiradas em Dylan. Pareceu irônico o cantor norte-americano reclamar, considerando que ele havia se apropriado de melodias de outras fontes para “Blowin’ in the Wind”, “Hard Rain”, “Don’t Think Twice”, “The Times They Are A-Changin’”, “It Ain’t Me Babe” e “She Belongs to Me”, para citar apenas algumas.

Na superfície, as letras curtas e abstratas de Lennon eram a antítese das de Dylan, mas o norte-americano o havia liberado para expressar alienação e enfado de um modo que ainda não havia sido feito. E Dylan o convenceu de que ele não precisava separar a parte de seu cérebro que escrevia canções pop da que escrevia os jogos de palavras subversivos em seus livros. Assim, os dois lados passaram a se unir.

A própria “Norwegian Wood” trata de um caso extraconjugal no apartamento de uma moça que não tem nada onde o cantor possa se sentar, só a versão dos anos 1960 da loja Ikea, a “Norwegian Wood”. Peter Asher, que morava no mesmo corredor que McCartney na casa dos Asher, “tinha seu quarto decorado em madeira. Muita gente estava decorando suas casas com madeira (...) Mas não é muito bom como título ‘Pinho Barato’, baby”, disse McCartney.<sup>539</sup>

Na música, a mulher diz ao cantor que ela tem que trabalhar de manhã. Ele acaba dormindo na banheira. Depois, quando acorda, ela já saiu, e ele acende um fogo. McCartney explica que a mulher da música “o provocou e depois disse: ‘É melhor você dormir na banheira.’ Em nosso mundo, o cara teria que se vingar de alguma forma. A letra podia significar que acendi um fogo para me aquecer. Aliás a decoração da casa não era maravilhosa? Mas não fiz isso, quero dizer que incendiei a porra do lugar”<sup>540</sup>

Ainda em junho, quando McCartney gravou “I’m Down”, ele encerrou o take dizendo “Plastic soul, man, plastic soul”, que é como a banda ouvira os negros chamarem Mick Jagger. Essa expressão virou o título do álbum, distorcida em um trocadilho com tênis.<sup>541</sup> Eles gravaram uma faixa de blues chamada “12 Bar Original” que lembrava “Hi-Heel Sneakers”, de Tommy Tucker, mas acabou limada do álbum. A pungente música de abertura por pouco também não ficou de fora.

McCartney chegou a um encontro para compor junto de Lennon com uma ideia sobre “Golden Rings”, mas não estava funcionando. Um deles quis desistir, mas o outro continuava insistindo: “Não, nós vamos conseguir.” Tudo se encaixou quando eles trocaram o título para “Drive My Car”, um termo de blues que significava fazer sexo. A música virou uma historinha sobre uma atriz que diz a um cara que ele pode ser o motorista de sua

limusine. Orgulhoso, ele lhe diz que pode ser mais que seu chofer, mas a moça é tão sexy que o convence a aceitar. Então, no último verso, ela admite que não tem carro.

O segredo era conseguir um som grave de baixo. Harrison ouviu “Respect”, de Otis Redding, e sugeriu que McCartney e ele tocassem algo parecido no baixo e na guitarra ao mesmo tempo.<sup>542</sup> Mas os estúdios de Abbey Road não conseguiam um som de baixo tão alto nem tão amplo quanto as gravadoras negras. Na vez seguinte, os Beatles se irritaram: iam gravar na Stax.

“Precisa de uma campana”, disse Lennon, como em “In the Midnight Hour”. Foi a primeira sessão de gravação dos Beatles que passou da meia-noite, encerrando à 0h15.

“Satisfaction” tinha desafiado a supremacia dos Beatles – Oldham, manager dos Stones, chamou-a de “o hino nacional”<sup>543</sup> – arrastando as massas para a pista de dança com sua letra sobre frustração sexual. Por isso, Lennon contra-atacou com “Day Tripper”, seu próprio riff dançante sobre uma “mulher provocadora” [prick teaser], e depois deu o verso para McCartney cantar como “big teaser”. Lennon se junta ao refrão, e eles refazem “Twist and Shout” no trecho instrumental. O próprio riff principal era inspirado em “Watch Your Step”, de Bobby Parker,<sup>544</sup> assim como ocorrera com “I Feel Fine”, gravada quase exatamente um ano antes. O crítico Dave Marsh disse que “Day Tripper” foi o mais próximo que os Beatles já chegaram de fazer um disco soul, e Otis Redding a incluiu em seu repertório.

Muitas canções dos Beatles são crônicas de frustrações masculinas antiquadas sobre a mulher moderna e independente. McCartney queria Jane Asher o tempo inteiro ao seu lado. Infelizmente para ele, ela estava determinada a tentar carreira de atriz. Por isso, muitas das melhores faixas de McCartney de meados dos anos 1960 surgiram das discussões dos dois. “[Compor] é frequentemente uma boa maneira de falar com alguém ou de esclarecer os próprios pensamentos. Isso poupa uma ida ao psiquiatra e lhe permite dizer o que talvez não dissesse pessoalmente.”<sup>545</sup>

Depois de se separar de Asher, McCartney encontrou uma mulher que de fato o acompanharia por toda parte, até no palco: Linda Eastman. Assim, a aflição praticamente desapareceu de sua obra na década de 1970.

“You Won’t See Me” foi composta na casa dos Asher enquanto ela estava fora da cidade fazendo uma peça. “I’m Looking Through You” era uma reprimenda desiludida, como se o próprio McCartney não desse suas escapadelas durante as turnês. Ele achava que, enquanto não estivesse casado, não era traição. Com a exceção de “Yesterday”, naquela época as

músicas de McCartney raramente assumiam responsabilidade pelo conflito.

Ainda assim, a banda precisava de mais material, sempre precisava de mais material. Remoendo o cérebro, Lennon lembrou uma melodia que McCartney costumava tocar nos velhos tempos. Enquanto Lennon frequentava a escola de arte, os existencialistas estavam na moda. Quando McCartney foi a uma festa lá, viu um boêmio de cavanhaque e camisa listrada cantando uma música francesa. McCartney criou uma paródia, dizendo as palavras como se fosse francês, tentando ser misterioso para as mulheres. Lennon sugeriu que o colega fizesse uma letra para essa música. Por isso, McCartney contratou um amigo para lhe ajudar com a letra em francês, e para o fraseado da ponte, ele imitou Nina Simone em sua recente versão de “I Put a Spell on You”, mais uma vez por sugestão de Lennon. “Michelle” venceu o Grammy de Canção do Ano e foi a 42ª música mais tocada do século, segundo a BMI, apesar de nunca ter sido lançada como single pelos Beatles .

*Rubber Soul* foi a última vez em muitos anos que a persona de Lennon em disco foi “normal”. No álbum seguinte, ele estaria mergulhado no vórtice lisérgico, e em seguida se reinventaria como místico, guru da paz, radical e junkie antes de, por volta de 1973, voltar aos solavancos na direção do equilíbrio. Mas, em 18 de outubro, ele apresentou “In My Life”, que se tornaria um clássico de casamentos (e funerais).

Ao recordar o incentivo do jornalista Kenneth Allsop para compor algo parecido com seus livros, Lennon imaginou uma viagem de ônibus de sua velha casa até a cidade. “Eu tinha Penny Lane, Strawberry Fields, Tram Sheds, mas aquele era o tipo mais chato de música estilo ‘o que fiz em minha viagem de ônibus nas férias’, e não estava funcionando. *Não posso fazer isso! Não posso fazer isso!* Mas então relaxei, e começaram a surgir letras sobre os lugares que eu lembrava (...) E foi, acho, minha obra realmente importante. Até então, tudo tinha sido meio que irrefletido e descartável. E aquela era a primeira vez que eu colocava conscientemente meu lado literário na letra.”<sup>546</sup>

McCartney adaptou a introdução de guitarra de Marv Tarplin de “The Tracks of My Tears” para o início. Eles sabiam que precisavam de alguma coisa especial para o instrumental, mas não sabiam o quê, por isso deixaram um espaço em branco ao gravarem o canal da base. Depois, George, o produtor, teve uma inspiração. Ele inseriu um trecho de teclado, como tinha feito em várias faixas dos Beatles, mas dessa vez o tocou de modo mais lento que o normal, acelerando posteriormente a gravação para que soasse como um clavecino. Era o início da próxima fase de experimentação do

grupo em estúdio.

“Girl”, de Lennon, canta sobre uma relação com toques sadomasoquistas, com uma mulher distante e dominadora que acredita que a dor leva ao prazer. “Não há uma coisa como a garota; ela era um sonho (...) Era sobre *aquela* garota – que, no fim, se revelou ser Yoko –, aquela por quem muitos de nós estávamos procurando.”<sup>547</sup> Lennon inspirou fundo pronunciadamente ao microfone para soar como se estivesse fazendo sexo ou fumando um baseado. McCartney acrescentou um trecho estilo Zorba que ouviu um bouzouki tocar durante férias na Grécia.

A banda gostava dos “la la la” que os Beach Boys cantam em “You’re So Good to Me” no álbum *Summer Days (and Summer Nights!!)*. Por isso, nos vocais de apoio, tiveram a ideia de cantar “dit dit dit”, que logo se transformaram em “tit tit tit” [peitos]. Já tinham conseguido passar “prick teaser” por Martin. Dessa vez, ao ouvir a gravação, ele perguntou: “O que é esse negócio de ‘dit dit’ ou ‘tit tit’ que vocês estavam cantando?”

“Ah, ‘dit dit’, George, mas parece um pouco isso, não é?”

No carro, os Beatles morreram de rir. Martin tinha feito discos de humor para o *The Goon Show* com Peter Sellers e Spike Milligan, por isso na verdade era provável que ele soubesse.

“Run for Your Life” é o outro lado de “Girl”. Dessa vez Lennon é o sádico, reciclando a letra de “Baby Let’s Play House”, de Presley, que dizia preferir ver a mulher morta a vê-la com outro homem. Além da hipocrisia de um mulherengo épico ser ciumento, há o tom ameaçador já aparente em faixas anteriores, como “No Reply” e “You Can’t Do That”. Seu livro *In His Own Write* traz algumas piadas sobre abuso doméstico: “Nem mesmo o rosto machucado da mulher era capaz de despertar um sorriso na cara do pobre Frank (...) Algumas pancadas rápidas a haviam derrubado impiedosamente no chão, morta.”<sup>548</sup> Alguns anos mais tarde, após a influência de Yoko Ono transformá-lo em feminista, Lennon declarou que “Run for Your Life” era a música dos Beatles de que menos gostava, e disse que se arrependia de tê-la composto.

O encontro com os Byrds no mês de agosto anterior inspirara Harrison a compor seu primeiro clássico, “If I Needed Someone”. Ele estava a caminho de um casamento com Pattie Boyd, por isso a letra se dirigia a todas as mulheres do mundo, dizendo que, se as houvesse conhecido antes, talvez tivesse dado certo, mas naquele momento estava apaixonado demais (mas me dê seu telefone, só para garantir). A banda gravou a base em um take, com destaque para o baixo “drasticamente arpejado”<sup>549</sup> de McCartney, depois acrescentou as harmonias ascendentes e o pandeiro.

Harrison enviou uma cópia antes do lançamento para os Byrds por meio do divulgador Derek Taylor, com um bilhete: “Este é para Jim [McGuinn]”, falou Harrison a Taylor. “Diga a Jim e David que ‘If I Needed Someone’ é o riff de ‘The Bells of Rhymney’ com a bateria de ‘She Don’t Care about Time’, ou minhas impressões disso.”<sup>550</sup> O som era tão transcendente que Lennon o adotou para sua “Nowhere Man”, gravada uma semana depois.

A última música tinha suas raízes na inquietude que Lennon sentia por morar no subúrbio de Weybridge, perto de Londres. “Não vai funcionar. Eu só paro, ali, como se fosse um ponto de ônibus. Banqueiros e corretores da bolsa moram ali, e eles sabem somar números. Weybridge é aquilo em que eles vivem, e acham que isso é o fim, acham mesmo. Penso nisso todo dia, em minha casa de João e Maria. Não vou ter pressa. Vou comprar minha casa de verdade quando souber o que quero. Sabe, tem mais uma coisa que vou fazer, algo que preciso fazer, só não sei o que é. É por isso que saio por aí pintando, gravando, desenhando e escrevendo, porque pode ser uma dessas. Só sei é que isso não é para mim.”<sup>551</sup>

Em sua casa de João e Maria, certa manhã Lennon passou cinco horas tentando compor uma “música que fosse significativa e boa”.<sup>552</sup> O prazo para lançar *Rubber Soul* a tempo para as vendas de Natal estava apertado. “Não saía nada. Eu estava muito irritado, desisti e fui me deitar.” Em pouco tempo, McCartney chegaria para dar uma ajuda. “Então me considerei um homem de lugar nenhum sentado em sua terra de lugar nenhum.”<sup>553</sup> A canção “veio, letra e música, a droga da coisa *toda*, quando me deitei (...) por isso o jogo todo é desistir. Se você insiste, a coisa escapa, certo? Você sabe, ao acender a luz as baratas fogem. Nunca dá para pegá-las”.

McGuinn, dos Byrds, contou que Dylan chocara Lennon ao observar que ele não tinha nada para falar. O cantor inglês disse: “Nas turnês dos Beatles, Brian Epstein nos impedira por anos de dizer qualquer coisa sobre o Vietnã ou a guerra. Ele não permitia perguntas sobre esses assuntos.”<sup>554</sup> A cegueira do Nowhere Man ecoa as massas surdas de “Blowin’ in the Wind” e “The Sounds of Silence” (além disso, Lennon na verdade era praticamente cego sem seus óculos). Mas, ao contrário dessas músicas fatalistas, o beatle conclama o Nowhere Man a ir lá fora ver o que está perdendo: o mundo está as suas ordens, basta ele perceber seu poder.

Enquanto os Beatles buscavam mais o baixo para suas faixas de soul, eles tentavam ser mais agudos do que os Byrds nas canções de folk rock “Nowhere Man” e “If I Needed Someone”. “Estão entre as guitarras mais agudas que já ouvi em disco”, orgulhava-se McCartney.

O engenheiro disse: “Está bem, vou botar o agudo no máximo.” E nós



respondemos: “Isso não é suficiente.” Ele falou: “Mas isso é tudo o que eu tenho.” E retrucamos: “Bem, passe isso por um monte de faders e ponha o agudo no máximo também. E se não for suficiente vamos passar por mais vários faders.” Disseram: “Nós não fazemos isso.” E nós dizíamos: “Apenas tente... se ficar horrível, vamos perder o take, mas pode ficar bom.” E então acabávamos ouvindo: “Ah, funcionou”, e em segredo eles ficavam felizes porque eram os engenheiros que tinham colocado três vezes a quantidade de agudo permitida em uma música. Acho que, por dentro, ficavam orgulhosos dessas coisas. [555](#)

Harrison e Lennon tocam em uníssono, como tinham feito um ano antes em “I Feel Fine”, em suas Sonic Blue Stratocasters. McCartney e Starr se entrelaçam em um de seus grooves de bateria e baixo mais complacentes. O instrumental atinge o clímax com o som de um sino, feito uma epifania.

“No princípio era o Verbo”, começa o Evangelho de João no Novo Testamento. Em “The Word”, Lennon e McCartney cantam que viram a luz, e sua missão é espalhar o amor e a luz do sol. Mas há um toque assustador e quase discordante no órgão da igreja, como se sentissem que não há ambições messiânicas sem risco. As futuras canções espirituais de Lennon e Harrison, “Imagine” e “My Sweet Lord”, perturbariam Mark David Chapman e Michael Abram, psicóticos perseguidores dos Beatles, transformando o filme *Help!* em trágica realidade.

Havia anos que a banda estava cantando sobre amor, mas aquele era um novo tipo de amor, ágape, uma forma não romântica que abraçava toda a humanidade, o precursor de “All You Need Is Love” e todos os hinos pela paz de Lennon. Em poucos anos, o cantor determinaria que ser um ativista antiguerra era a melhor forma de usar seu poder, movendo-se na direção oposta de Dylan, que se refugiou na reclusão com sua família.

Sobre “The Word”, McCartney disse: “Fumamos um pouco de maconha, depois escrevemos uma letra num papel colorido, a primeira vez que tínhamos feito isso. Normalmente não fumávamos quando estávamos trabalhando. Isso atrapalhava na hora de compor, porque obscurecia nossa mente. ‘Ah, merda, o que a gente está fazendo?’ É melhor ser careta. Mas fizemos essa coisa multicolorida.” [556](#)

Um ano depois, Yoko Ono apareceu na casa de McCartney pedindo letras de músicas que ela pudesse dar para o compositor vanguardista John Cage, que colecionava manuscritos. McCartney não tinha nenhuma, mas mandou que falasse com Lennon, que lhe entregou em papel colorido a letra de “The Word”. Em alguns anos, ela se tornaria sua parceira nas manifestações

antiguerra.

Em agosto, quando entrevistadores perguntaram a Lennon sobre LSD, ele disse que não sabia muito sobre o assunto. Mas em outubro o alardeou no título de “Day Tripper”, que desejava que fosse seu próximo single. O título era uma brincadeira com pessoas que viajavam para algum lugar, mas voltavam para casa na mesma noite, no sentido tanto de uma garota que não se compromete com ele em tempo integral em um relacionamento, quanto de “hippies de fim de semana”, gente que talvez dava festas com psicodélicos no fim de semana, mas retornava para sua vida convencional. Dez meses depois de Dylan cantar sobre a contracultura em torno das drogas em “Subterranean Homesick Blues”, o estilo de vida já estava suficientemente estabelecido para que Lennon criticasse o comprometimento de uma mulher com ele.

Mas os outros membros da banda acreditavam que “We Can Work It Out” era uma escolha mais especial para o single. A música seria uma das últimas composições dos Beatles com partes diferentes escritas pelos membros da dupla de compositores. Era predominantemente uma criação de McCartney, mas Lennon escreveu a linha que falava sobre a vida ser curta demais para perder tempo brigando. A gravação demorou onze horas, o tempo mais longo gasto em uma faixa até então. Harrison teve a ideia de fazê-la como uma valsa alemã. Lennon usou um harmônio do Exército da Salvação, em sua busca sem fim por novas cores.

Ainda assim, Lennon defendia com veemência que “Day Tripper” fosse o lado A. Eles concordaram em fazer um single com lado A duplo, apesar de, como os outros haviam previsto, a criação de McCartney ter alcançado maior popularidade, chegando ao nº 1 nos Estados Unidos, enquanto “Day Tripper” conquistou o quinto lugar. “We Can Work It Out” se tornou o hit do grupo que vendeu mais rápido desde o lado A anterior de McCartney, “Can’t Buy Me Love”. Também foi o último da série de seis singles dos Beatles a ocupar sucessivamente o primeiro lugar nos Estados Unidos.

“We Can Work It Out” foi inspirada nas brigas de McCartney e Asher, com o cantor implorando que uma mulher visse as coisas a seu modo (apesar de não oferecer compromisso), e a canção se identificava com casais problemáticos em toda parte. Mas a música era ampla o suficiente para conter vários significados. Alguns ouvintes a aplicaram à divisão racial nos Estados Unidos, outros à esperança de que a guerra no Vietnã pudesse ser evitada.

A banda, então, só precisava de uma capa para o álbum. Robert Freedman os fotografou na casa de Lennon com paletós de camurça marrons, depois voltou a reunir o grupo para que eles pudessem escolher a

foto a ser usada. McCartney lembrou: “Enquanto projetava os slides em um cartão do tamanho de uma capa de disco, Bob sem querer o inclinou para trás. O efeito estendeu a perspectiva e alongou os rostos. Animados, perguntamos a ele se era possível ampliar a foto daquele jeito.”<sup>537</sup> Assim como a capa com lente olho de peixe de *Mr. Tambourine Man*, de junho, a foto esticada daquele jeito, como a mesa do Ad Libs durante a primeira viagem de ácido de Lennon e Harrison, anunciava o início da psicodelia, acrescentando mais uma camada ao trocadilho no título do álbum.

---

<sup>533</sup>The Beatles, *The Beatles Anthology*, 158.

<sup>534</sup>Bellman, *The Exotic in Western Music*, 294.

<sup>535</sup>MacDonald, *Revolution in the Head*, 165.

<sup>536</sup>Badman, *The Beatles*, 190.

<sup>537</sup>Gill, *Bob Dylan*.

<sup>538</sup>Jonathan Cott, “John Lennon : The Rolling Stone Interview”, 23 de novembro de 1968, [www.rollingstone.com/music/news/john-lennon-the-rolling-stone-interview-19681123](http://www.rollingstone.com/music/news/john-lennon-the-rolling-stone-interview-19681123).

<sup>539</sup>Miles, *Paul McCartney*, 270-71.

<sup>540</sup>Ibid.

<sup>541</sup> *Rubber soul*, “alma ou soul de borracha”, tem o mesmo som de *rubber sole*, “sola de borracha”. (N. do T.)

<sup>542</sup>Mitchell Glazer, “Growing Up at 33 1/3: The George Harrison Interview”, *Crawdaddy*, 1977, [www.beatlesinterviews.org/db1977.0200.beatles.html](http://www.beatlesinterviews.org/db1977.0200.beatles.html).

<sup>543</sup>Rosen, *The Billboard Book of Number One Albums*, 77.

<sup>544</sup>Spignesi e Lewis, *100 Best Beatles Songs*, 108.

<sup>545</sup>Miles, *Paul McCartney*, 210.

<sup>546</sup>Sheff, *All We Are Saying*, 178-79.

<sup>547</sup>Spignesi e Lewis, *100 Best Beatles Songs*, 246.

548Lennon, *In His Own Write*.

549Gould, *Can't Buy Me Love*, 305.

550Unterberger, *Turn! Turn! Turn!*, 180.

551Maureen Cleave, "How Does a Beatle Live? John Lennon Lives Like This", *London Evening Standard*, 4 de março de 1966.

552Sheff, *All We Are Saying*, 193.

553Davies, *The Beatles*, 275.

554Doggett, *There's a Riot Going On*.

555Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, 13.

556Miles, *Paul McCartney*, 272.

557Steve Marinucci, "Mysterious Beatles 'Rubber Soul' Photo Gets Huge Buzz", *The Examiner*, 22 de janeiro de 2013, [www.examiner.com/article/mysterious-beatles-rubbersoul-photo-gets-huge-buzz](http://www.examiner.com/article/mysterious-beatles-rubbersoul-photo-gets-huge-buzz).

## 25. “Christmas Time Is Here”<sup>558</sup>

*O Natal do Charlie Brown* apresenta uma nova honestidade em relação à psicoterapia enquanto condena o consumismo. Os Byrds chegam ao nº 1 com trechos do Eclesiastes. *Rubber Soul* inspira Brian Wilson a criar o maior álbum de rock de todos os tempos. Johnny Cash tem problemas com a Klan e Stevie Wonder amadurece.

Enquanto as mudanças culturais nas relações raciais, nos comportamentos sexuais, no uso de drogas e no patriotismo chacoalhavam as janelas e abalavam as paredes, uma sensação maior de ansiedade coletiva tornava-se nada mais que natural. E, à medida que uma franqueza começou a se estabelecer, a neurose se tornou o denominador comum a tudo, das canções confessionais e repletas de ansiedade de John Lennon, como “I’m a Loser” e “Help!”, aos super-heróis com problemas existenciais da Marvel Comics.

Na edição de 1º de abril do *Village Voice*, Sally Kempton escreveu que o “adolescente desajustado Homem-Aranha” era “o único super-herói abertamente neurótico que já vi. Ele tem um terrível problema de identidade, um sério complexo de inferioridade e medo de mulheres. É antissocial, tem complexo de castração, é assolado por uma culpa edipiana e propenso a acidentes”<sup>559</sup>. O Homem-Aranha foi a um psiquiatra, mas, infelizmente, o médico se revelou ser o vilão *Mystério* disfarçado.

Teorias freudianas, como efeitos subliminares no inconsciente, complexo de Édipo e compensação, começaram a conquistar espaço na cultura nos anos 1920, por meio de intelectuais e artistas. Em 1957, 14% dos norte-americanos tinham se submetido a alguma forma de psicoterapia, que em especial foi usada para ajudar soldados a se reintegrarem à vida civil.<sup>560</sup> Muitos ainda temiam que ir a um psiquiatra ou terapeuta significava que a pessoa estava louca, mas entre 1950 e 1975 o número de psicólogos aumentou oito vezes.<sup>561</sup>

O eterno paciente Woody Allen iniciou sua carreira de roteirista e ator no filme *O que é que há, gatinha?*. Foi a oitava maior bilheteria do ano, na qual Peter Sellers estrelou como um psiquiatra psicótico que se gaba: “Meu pai era o ginecologista mais renomado de Viena. Ele era um pervertido brilhante (...) Uso todo tipo de terapias não ortodoxas. Por exemplo, obtive grande sucesso trancando pessoas dentro de armários escuros.”<sup>562</sup>

Como Allen, Charlie Brown também frequentava uma psiquiatra, Lucy, pois era atormentado por pantofobia, “o medo de tudo”. Nos anos 1960, metade dos Estados Unidos lia todas as manhãs nos jornais a tirinha *Peanuts*,

de Charles Schulz, e, em 9 de abril de 1965, os personagens foram capa da revista *Time*.

A inspiração para Lucy foi Joyce, a esposa de Schulz.<sup>563</sup> Eles se divorciaram em 1972, mas, apesar de ela ser autoritária, também acabou estimulando e tornando o tímido Schulz ambicioso o suficiente a ponto de criar um império multimídia e de licenciamento a partir de seu estúdio de desenho, que lhe rendia de trinta a quarenta milhões de dólares por ano, tudo isso só desenhando uma tirinha por dia durante cinquenta anos, sem assistente.

Os alteregos de Schulz eram, alternadamente, o atormentado Charlie Brown, o reflexivo Linus (que precisava de seu cobertor de segurança, apesar de sua sabedoria), o consumido Schroeder (seu piano servia de substituto para a prancheta de desenho de Schulz) e o confidente e caprichoso Snoopy.

Em 1963, o produtor Lee Mendelson procurou Schulz para fazer um documentário sobre ele.

Tínhamos acabado de fazer um programa sobre o maior jogador de beisebol do mundo (...) Então por que não sobre o pior jogador de beisebol do mundo, Charlie Brown? (...) Ele foi muito cordial, mas (...) na época queria se concentrar apenas em fazer a tirinha. Perguntei se ele tinha assistido ao especial sobre Willie Mays na NBC-TV, e ele respondeu que sim. “Gostei muito do programa. Willie é um ídolo. Por que está perguntando isso?” Disse que eu tinha produzido o programa e queria fazer algo parecido com ele. Houve uma longa pausa, e em seguida ele falou: “Bem, talvez nós devêssemos ao menos nos encontrar. Se Willie confiou a vida dele a você, talvez eu possa fazer o mesmo. Mas não vou prometer nada.”<sup>564</sup>

Fizeram o documentário e deram o título *A Boy Named Charlie Brown* (o nome foi posteriormente reciclado, no fim da década, para o primeiro longa-metragem do personagem). Quando ficou pronto, Mendelson precisava de uma trilha sonora. Ele estava passando de carro pela Golden Gate quando ouviu no rádio a música em estilo bossa nova “Cast Your Fate to the Wind”. Mendelson ligou para Ralph Gleason, jornalista especializado em jazz do *San Francisco Chronicle*, e lhe perguntou de quem era aquela música. Gleason lhe deu referências para seu compositor, Vince Guaraldi, também conhecido como “Dr. Funk”. A canção era uma faixa de seu álbum *Jazz Impressions of Black Orpheus*, uma coletânea de músicas inspiradas no filme clássico sobre o mito de Orfeu ambientado no Rio de Janeiro durante o

Carnaval. “Cast Your Fate to the Wind” ganhou o Grammy de Melhor Composição de Jazz Original, e depois o Sounds Orchestral a gravou e chegou ao Top 20 pop. Mendelson e Guaraldi conversaram, depois o músico ligou para ele duas semanas mais tarde para tocar uma ideia de música pelo telefone. Mendelson não queria ouvir daquele jeito, mas Guaraldi insistiu que tinha de tocá-la ou iria esquecê-la. “Linus and Lucy” se tornou a canção tema dos Peanuts e um clássico do jazz.

Em maio, Mendelson convenceu a Coca-Cola a patrocinar o especial *O Natal do Charlie Brown*, e a CBS deu o sinal verde. Schulz não era fã de jazz, mas concordou que a música de Guaraldi funcionava, por isso voltaram a chamá-lo. Para animar o especial, Schulz queria usar Bill Melendez, que trabalhara em filmes da Disney, como *Pinóquio*, *Fantasia*, *Dumbo* e *Bambi*, e também em vários desenhos do Pernalonga e sua turma. Melendez já tinha dado vida aos personagens *Peanuts* quando Schulz os licenciou para os comerciais da Ford de 1959 a 1965 (apesar de criticar o comercialismo, ele também licenciou seus personagens para Dolly Madison e Met Life). Schulz confiava em Melendez porque ele reproduzia os personagens exatamente como eram nas tirinhas, apesar de hoje em dia os anúncios serem considerados desconcertantes, porque Linus tem um sotaque do Brooklyn.

No ano anterior, *Rudolph, a rena do nariz vermelho* mostrara que especiais de fim de ano podiam romper o modelo, com suas histórias sobre excluídos (entre eles um elfo que não quer fazer brinquedos, quer ser dentista, em vez disso) que detêm o abominável homem das neves e salvam o Natal. A fábula sobre o valor do não conformismo é narrada por Burl Ives, que entrou na lista negra por ser “vermelho”, um simpatizante comunista.

Apesar de o herói de Schulz ter fama de ser indeciso, a biografia *Schulz and Peanuts*, de 2008, revela que, quando se tratava de sua arte, o criador não era assim. Em uma reunião com Schulz, Mendelson insistiu em botar claques no especial dos Peanuts, pois, como disse: todos os programas de comédia faziam isso.

“Bem, esse não vai. Deixe as pessoas em casa aproveitarem o programa a seu ritmo, do jeito que quiserem.”

Então ele se levantou, foi embora e fechou a porta ao sair.

Mendelson, chocado, virou-se para Melendez e perguntou: “O que foi isso?”

“Acho”, respondeu Melendez, “que isso significa que não vamos botar risadas gravadas!”<sup>565</sup>

Se a ausência de uma claquete gravada era preocupante, Schulz lançou uma bomba ao informar aos produtores que Linus iria recitar o Evangelho

por um minuto. Schulz disse: “Não podemos evitar, então temos que dar um jeito de colocar a passagem de São Lucas aí. Bill, se não fizermos isso, quem vai fazer?”

Apesar de não ter frequentado a igreja com assiduidade nos últimos sete anos, Schulz dava aulas para adultos em uma escola dominical metodista e desenhava uma tirinha de apenas um quadro sobre adolescentes chamada *Young Pillars* para a revista *Church of God*. Ele tentava evitar a questão, mas, se a imprensa lhe perguntasse sobre a igreja, dizia: “Não sei aonde ir. Além disso, não acho que Deus quer ser venerado. Acho que a única forma pura de cultuar Deus é amar uns aos outros, e acredito que todas as outras maneiras de devoção se tornam um substituto para o amor que devíamos demonstrar uns pelos outros.” Em suas aulas na escola dominical, ele levantava uma questão, mas apenas ouvia as pessoas discutirem sem dar sua opinião.<sup>566</sup>

Mendelson insistiu pela última vez para cortarem a citação bíblica em nome do entretenimento, mas Schulz “apenas sorriu, me deu um tapinha na cabeça e saiu da sala”.

No início de *O Natal de Charlie Brown*, as olheiras de Charlie indicam que ele está muito estressado. “Acho que deve haver algum problema comigo, Linus. O Natal está chegando, mas não estou feliz. Não me sinto como deveria. Simplesmente não entendo o Natal, acho. Posso estar ganhando presentes, mandando cartões, decorando árvores e tudo isso, mas ainda assim não estou feliz. Sempre acabo ficando deprimido.”

Ele também está incomodado com a decoração natalina exagerada na casinha do seu cachorro, com a ganância desenfreada da irmã mais nova e com a comercialização da festa sagrada, repetindo os folkies que vaiaram Dylan em Newport (sabidamente, uma sequência de abertura com Snoopy catapultando Linus em um letreiro da Coca-Cola foi cortada).<sup>567</sup>

A psiquiatra Lucy incentiva Charlie a dirigir a peça de Natal da escola para se “sentir envolvido” com a festa, depois o instrui a comprar uma árvore para o espetáculo, de preferência uma cor-de-rosa e de alumínio. Em vez disso, Charlie escolhe uma natural e raquítica, assim como Jesus, defensor dos fracos, teria feito. Todas as crianças o denunciam por não optar por uma árvore boa.

“Não tem ninguém aqui que saiba do que se trata o Natal?”, reclama ele.

“Claro, Charlie Brown, posso dizer a você do que se trata o Natal.” Linus recita o Evangelho de Lucas, capítulo 2, versículos 8-14, que anunciam o nascimento de Jesus. “Glória a Deus nas alturas, e paz na Terra aos homens de boa vontade. É disso que se trata o Natal, Charlie Brown.”



Inspirado, Charlie tenta decorar a árvore sozinho, mas os enfeites pesados parecem matá-la. Depois, o restante da turma usa a decoração da casinha de Snoopy e transforma o pinheiro murcho de Charlie em uma bela árvore. O menino se junta aos outros para cantar “Hark! The Herald Angels Sing” na neve sob as estrelas cintilantes.

Em comparação ao padrão da grade atual dos canais Disney Junior e Nickelodeon, a crueldade das crianças com Charlie e sua depressão são bastante sérias. Os executivos da CBS não gostaram do especial. Acharam a música fraca e um tanto crianças a dublagem das amadoras. Na verdade, a maioria era mesmo criança pequena e não profissional, que precisou gravar lendo uma frase por vez, tendo suas falas editadas juntas posteriormente. Mas o programa já havia sido anunciado no *TV Guide*, por isso a CBS honrou seu compromisso em exibi-lo. A emissora apenas não ia encomendar nenhuma continuação.

O especial foi ao ar em 9 de dezembro. Os executivos descrentes ficaram atônitos na manhã seguinte ao ver que obtiveram uma fatia de 49% nas medições da Nielsen, significando que metade das TVs dos Estados Unidos tinha sintonizado no especial. Foi o segundo programa mais assistido naquela semana, atrás de *Bonanza*, e o especial de Natal de maior audiência da história. A *Variety* o considerou “fascinante e assombroso”, e ele ganhou um Emmy e um Peabody.<sup>568</sup>

“Charlie Brown não está acostumado a ganhar, por isso nós agradecemos vocês”, disse Schulz ao receber o Emmy.

Schulz vetou a ideia de polir as vozes amadoras e a animação de baixo orçamento para futuras reprises, pois era isso que tornava o programa tão real e terno como a arvorezinha. A trilha sonora de Guaraldi para *O natal de Charlie Brown* se tornaria um dos álbuns natalinos mais vendidos de todos os tempos. A exibição frequente do programa se tornou um bastião unificador de tradição diante das guerras culturais que ainda viriam.

Tão incomum quanto um personagem de desenho animado com um cobertor de segurança recitando a Bíblia era uma banda de rock chegar ao topo das paradas com uma letra tirada do Livro do Eclesiastes, na mesma semana em que o especial de TV dos Peanuts foi ao ar.

No fim dos anos 1950, o editor de Pete Seeger disse que não podia vender suas canções de protesto. Irritado, Seeger decidiu inserir alguns trechos da Bíblia em uma canção, e criou “Turn! Turn! Turn!” em apenas quinze minutos.<sup>569</sup> Suas únicas contribuições originais foram o título e seis palavras no fim sobre a paz.

*Esta música o editor vendeu com facilidade para os Limelites e Marlene*

Dietrich. Naquela época, Jim McGuinn estava na banda de apoio dos Limelites, e arranjou para a canção ser cantada por Judy Collins em *Judy Collins 3*.

No ônibus de turnê dos Byrds, quando não estavam tocando fitas de Ravi Shankar e John Coltrane, a futura mulher de McGuinn, Dolores, pedia que ele tocasse a música no violão, e ele acrescentou um tempero de jazz com uma levada de rock e samba.<sup>570</sup> A banda precisou de 78 takes para acertá-la,<sup>571</sup> pois tocar aquela caixa no momento preciso teria sido complicado mesmo se o baterista Clarke não fosse um novato. Mas no fim a canção acabou sendo moldada como o single definitivo para as festas de fim de ano.

*Rubber Soul* chegou às lojas em 3 de dezembro. Brian Wilson, companheiro de gravadora dos Beatles, ouviu o álbum com alguns amigos, todos sentados a uma mesa dividindo um baseado. Ele comentou:

Eu pirei totalmente. O álbum enlouqueceu minha cabeça, porque só tinha coisa boa. Sem dúvida foi um desafio para mim. Vi que todas as faixas eram muito interessantes e estimulantes artisticamente (...) Percebi de repente que a indústria fonográfica estava se tornando muito livre e inteligente. Podíamos experimentar coisas novas, como quartetos de cordas, harpas horizontais e instrumentos de outras culturas. Na mesma hora decidi: vou tentar, vou fazer um álbum inteiro excitante desse jeito. Vou gravar o maior álbum de rock and roll já feito! Por isso fui para o piano pensando: “*Droga, agora me sinto competitivo.*” (...) Falei: “Vamos lá. Temos que superar os Beatles.” Eu estava com esse espírito, sabe? Carl e eu tivemos outra sessão de oração, e rezamos para termos um álbum melhor que *Rubber Soul*. Foi uma reza, mas também havia muito ego ali. Misturamos oração com espírito competitivo. Funcionou, e o álbum seguinte [*Pet Sounds*] aconteceu imediatamente.<sup>572</sup>

Mike Love, o letrista habitual de Wilson, estava em turnê, por isso, no dia 6 de dezembro, Wilson entrou em contato com um compositor de jingles chamado Tony Asher (nascido em 1938), conhecido de seu amigo Loren Schwartz. Wilson tocou *Rubber Soul* para Asher e lhes disse que precisavam compor material para superá-lo. Asher se afastou por três semanas de sua agência. Wilson e Asher conversavam sobre seus casos amorosos, em seguida ele gravava ao piano breves ideias musicais que chamava de “sentimentos”. “Depois que tiro da minha cabeça, posso vê-las e tocá-las com firmeza. Assim deixam de ser ‘sentimentos.’”<sup>573</sup> Ao fim do dia, Asher

levava as fitas para casa e escrevia as letras.

Em 22 de dezembro, um ano após ter sofrido um colapso nervoso num avião para o Texas, Wilson estava de volta ao estúdio trabalhando em uma música sobre a “pior viagem” que tivera, “Sloop John B”. Era uma canção folk caribenha sobre um naufrágio que fora gravada pelo Kingston Trio. Jardine a tocara para Wilson mais cedo naquele ano, tentando convencê-lo de que os Beach Boys deviam gravá-la. Fizeram isso, mas Wilson não deixou que ele cantasse. Wilson cantou a primeira e a terceira estrofes, e deixou a segunda com Love, porque achava que a voz dele era mais “comercial”. Hal Blaine tocou a bateria com tanta força quanto qualquer outro em um ano de bateristas pesados, depois a fecharam com o baixo de Carole Kaye. Para torná-la folk rock, Wilson mandou levar para o estúdio uma guitarra elétrica de doze cordas para ser tocada pelo guitarrista do Wrecking Crew, Billy Strange. Em seguida, ele lhe entregou junto de um amplificador e quinhentos dólares em espécie.<sup>574</sup> O saxofone e as flautas se misturaram ao clarinete e ao órgão até que todos os instrumentos desapareciam, com exceção da polifonia vocal dos Beach Boys, de modo que dava para ouvir o arranjo de Wilson em toda a sua glória resplandecente.

Em 7 de dezembro, a Suprema Corte de Justiça de Massachusetts finalmente chegou a uma decisão sobre o caso de Georgie Porgie, também conhecido como George Leonard Jr., músico que foi suspenso por tempo indeterminado da Attleboro High School por não querer cortar o cabelo.

A corte determinou: “Somos da opinião de que o estilo incomum de cabelo do solicitante podia perturbar e impedir a manutenção de decoro ou de um ambiente adequado dentro da sala de aula. Este é um aspecto de aparência pessoal, portanto é idêntico a uma questão de vestuário. Dessa forma, assim como qualquer maneira incomum, indecente ou exagerada de se vestir, rompimentos nítidos com os costumes aceitos em questões de cortes de cabelo poderiam resultar na distração de outros alunos.” Se as escolas não tivessem o direito de aplicar suas regras, a corte defendeu que não conseguiriam lidar com “atividades imprevisíveis de grandes grupos de crianças”<sup>575</sup>

No ano seguinte, a ACLU assumiu outro caso de cabelo comprido em uma escola secundária em Dallas, e também perdeu.<sup>576</sup> Leonard nunca voltou para o colégio, seguiu em frente como músico profissional, em vez disso.

Johnny Cash também foi aos tribunais naquele mês. Ele voltou a El Paso no dia 28 de dezembro e se declarou culpado por atravessar a fronteira

mexicana com 1.143 comprimidos na bagagem. Acabou se livrando com uma condenação suspensa de trinta dias e multa de mil dólares. Mas a viagem de dezembro iniciou outro capítulo dramático para ele quando uma foto sua com a mulher, Vivian, tirada nos degraus do tribunal, foi usada de modo nefasto pelo National States' Rights Party. Eles eram supremacistas brancos, quase nazistas, usavam tarjas nos braços e alguns eram membros da Ku Klux Klan. Seu presidente nacional havia cumprido três anos de pena por instalar uma bomba na Igreja Batista Bethel, em Birmingham, no Alabama. No Sul, três anos era o máximo de pena que alguém recebia por terrorismo se fosse branco. O jornal do partido, o *Thunderbolt*, publicou a foto do casal em sua edição de janeiro com a manchete “Prisão revela mulher negra de Cash”. A reportagem atacava: “O dinheiro da venda dos discos de Cash vai para o lixo para que Johnny Cash mantenha seu fornecimento de drogas e mulheres negras.” A matéria também classificava os filhos dele como “mestiços”. Quando Cash fez turnê pelo Sul, a Klan publicou anúncios em jornais que diziam: “PARA CASH, LIGUEM PARA ESTE NÚMERO.” O número de telefone dava em uma gravação que dizia para a pessoa na linha boicotar os shows do cantor por ele ser casado com uma negra. [577](#)

“Se há um mestiço aqui, sou eu, porque sou irlandês e um quarto índio cherokee”, protestou Cash. [578](#) Vivian queria apenas ignorar o problema, mas o manager do cantor, Saul Israel Holiff, estava preocupado que o mercado racista do Sul cancelasse os shows, e sentiu necessidade de responder à acusação. Holiff enviou documentos ao *Thunderbolt* sobre a genealogia de Vivian, provando que ela tinha origem italiana, holandesa e inglesa. [579](#)

“Quanto tempo? Não muito?”, vociferara Martin Luther King Jr. nove meses antes, mas o burburinho criado pelo *Thunderbolt* foi apenas um dos inúmeros exemplos que mostravam como o país ainda estava distante de alcançar o sonho de King de harmonia racial. No Natal anterior, quando o presidente Johnson acendeu a árvore da Casa Branca, ele declarou que aquela era a época de maior esperança desde o nascimento de Cristo. Por um instante, no momento em que King fez seu discurso sobre a vitória em Montgomery em março, talvez fosse, até Johnson aumentar a convocação militar para 35 mil por mês, em julho, e ocorrerem os conflitos raciais de Watts, em agosto. A partir de então, a guerra e os conflitos projetaram sua sombra sobre o restante da década. Quando o calendário virou para 1º de janeiro de 1966, a música no topo das paradas começava com uma saudação sinistra às trevas, velhas amigas do cantor.

Mas na posição seguinte, abaixo de “The Sounds of Silence”, de Simon

and Garfunkel, os Beatles cantavam que nós podíamos resolver isso (com “We Can Work it Out”). No nº 3, James Brown berrava que se sentia bem. Na quarta colocação, os Byrds cantavam que não era tarde demais para a paz.

E havia uma música nova a caminho do Top 20, de um garoto de 15 anos da Motown, Stevie Wonder. Na escola para cegos lhe falaram que a única coisa que ele poderia fazer na vida eram pegadores de panela, mas o garoto assinou contrato para tocar gaita, apesar de Berry Gordy não ter ficado muito encantado com ele.<sup>580</sup> O hit dançante “Fingertips (Part I and II)” lançou-o em turnê ininterrupta por dois anos. “Como vamos conseguir acompanhá-lo?”, reclamaram todos os outros na Motown Revue. O jovem Wonder era mascote na casa da gravadora, enganando as pessoas com sua imitação perfeita de Gordy pelo comunicador e beliscando bundas sem se meter em encrenca por isso, brincando que ia pegar um carro e sair dirigindo.<sup>581</sup> Ele era uma presença permanente no Snake Pit, onde os Funk Brothers gravavam. Às vezes, Wonder entrava de repente enquanto eles estavam gravando porque não conseguia ver a luz vermelha de “Gravando” acesa, mas a banda não tinha coragem de avisá-lo. Wonder aprendia tudo o que podia com eles, e apelidou o baterista Benny Benjamin de Papa Zita.

Mas a voz de Wonder tinha começado a mudar, e Gordy estava pensando que talvez fosse o momento de dispensá-lo. Ele não emplacava um hit desde “Fingertips”, de dois anos e meio antes.

Wonder teve uma ideia para uma canção, algo com uma batida parecida com a de “Satisfaction” (na qual o baterista Charlie Watts imita Benjamin). Talvez Wonder tenha pegado a expressão “Uptight” de um verso de “Papa’s Got a Brand New Bag”, de Brown. Os compositores e produtores Sylvia Moy e Henry Cosby o ajudaram com a letra que fala sobre um garoto pobre que está “Uptight” [chateado] porque sua namorada é rica, mas “Everything’s Alright” [está tudo bem] porque ela o ama mesmo assim. Quando a gravaram, não tinham a letra em braile, por isso Moy sussurrou cada verso no ouvido de Wonder um instante antes de ele cantar.<sup>582</sup>

James Jamerson tocava com seu dedo indicador direito, também conhecido como o Gancho, com a mesma atitude no baixo que teve na hora em que um assaltante tentou roubá-lo, quando Jamerson sacou a arma da cintura, bateu no ladrão com a pistola e pegou o dinheiro *dele*.<sup>583</sup> Benjamin tocou para o garoto como se estivesse “espancando uma maldita árvore”, como relatou Lennon.<sup>584</sup> As coisas ficariam mais tensas nos anos seguintes, mas com artistas como Wonder e os Stones comercializando batidas sem parar, haveria também momentos sublimes.

---

558 Música do álbum *A Charlie Brown Christmas*, lançado em 1965. Sua tradução literal é: “O natal chegou”. (N. da E.)

559 Sally Kempton, “Super Anti-Hero in Forest Hills”, *Village Voice*, 1º de abril de 1965.

560 Ronald W. Dworkin, “Psychotherapy and the Pursuit of Happiness”, *The New Atlantis*, 2012, [www.thenewatlantis.com/publications/psychotherapy-and-the-pursuit-ofhappiness](http://www.thenewatlantis.com/publications/psychotherapy-and-the-pursuit-ofhappiness); Herman, *The Romance of American Psychology*.

561 Fritz Redlich e Stephen R. Kellert, “Trends in American Mental Health”, *The American Journal of Psychiatry* (janeiro de 1978).

562 *O que é que há, gatinha?* [What’s New Pussy cat?], dirigido por Clive Donner (Famous Artists Productions. 1965), DVD.

563 Michaelis, *Schulz and Peanuts*, 300-302.

564 Lee Mendelson, “Willie Mays and A Charlie Brown Christmas”, Museu Charles M. Schulz, *Jean Schulz’s Blog*, 9 de março de 2012, <https://schulzmuseum.org/willie-mays-and-a-charlie-brown-christmas/>.

565 Michaelis, *Schulz and Peanuts*, 347.

566 *Ibid.*, 350.

567 *A Christmas Miracle: The Making of A Charlie Brown Christmas* (Trailer Park, 2008), extra do DVD.

568 *Ibid.*

569 Zollo, *Songwriters on Songwriting*, 8.

570 Rogan, *The Byrds*, 128.

571 *Ibid.*, 619.

572 Badman, *The Beach Boys*, 104.

573 Don Traynor, “Brian Pop Genius!”, *Melody Maker*, 21 de maio de 1966.

574 Hartman, *The Wrecking Crew*, 151.

575 George Leonard, Jr., & Another vs. School Committee of Attleboro & Others, [masscases.com](http://masscases.com/cases/sjc/349/349mass704.html), <http://masscases.com/cases/sjc/349/349mass704.html>.

[576](#)Michael E. Young, “In ’66, Their Hair Triggered a To-Do: Stylish Marcus Proved an Ally in Band’s Battle to Keep Long Locks”, *Dallas Morning News*, 4 de março de 2002.

[577](#)Turner, *The Man Called Cash*.

[578](#)Gilmore, *Stories Done*, 196.

[579](#)Hilburn, *Johnny Cash* ; Streissguth, *Johnny Cash*, 129.

[580](#)Ribowsky, *Signed, Sealed, and Delivered*, 30.

[581](#)Ibid., 63.

[582](#)*Martin Freeman Goes to Motown*, dirigido por Sara Tiefenbrun (BBC, 2009), DVD.

[583](#)Ribowsky, *Signed, Sealed, and Delivered*, 55.

[584](#)Echols, *Hot Stuff*, 13.

## Epílogo

“Strike another match, go start anew”<sup>585</sup>

No fim do ano, muitos pais tinham entendido o fato de que músicos cabeludos estavam cantando para seus filhos sobre drogas, sexo pré-nupcial e questionamento de autoridade. Com cada vez mais frequência, mães e pais viam horrorizados os filhos começarem a imitar seus ídolos e a experimentar substâncias que alteravam a consciência, o que levou a inúmeros conflitos entre pais e filhos e a um grande aumento no consumo de drogas. Mais tarde muitas pessoas insistiriam que a chegada dos Beatles e dos Stones marcou o início do declínio da civilização ocidental. O autor evangélico David A. Noebel afirmou em seu panfleto de 1965, *Communism, Hypnotism, and the Beatles* [Comunismo, hipnotismo e os Beatles] que o folk rock tinha sido desenvolvido pelos soviéticos para fazer lavagem cerebral nos adolescentes, e depois deu seguimento à teoria com o livro *Rhythm, Riots, and Revolution* [Ritmos, revoltas e revolução]. O LSD foi proibido na Califórnia em 1º de outubro de 1966.

A reação foi particularmente forte sobre os músicos que serviam como os homens de RP mais importantes para a mudança cultural. Dylan continuou sendo vaiado todas as noites por usar instrumentos elétricos e foi denunciado como um Judas. Ele tentou fazer piada com isso no refrão de “Rainy Day Women #12 and 35”, lamentando que todo mundo fosse *stoned*, tanto com droga quanto com pedras, como se fazia com os pecadores nos tempos bíblicos.<sup>586</sup> Mas não teve graça quando em maio o garçom de um hotel em Glasgow, armado com uma faca, denunciou Dylan como traidor da música folk. O guarda-costas e motorista do cantor expulsou o homem do local, mas foi ferido ao fazer isso.

Quando a amante de Lennon, Maureen Cleave, o entrevistou para o perfil de um jornal em março de 1966, ele comentou despreocupadamente que os Beatles eram mais populares que Jesus. A observação foi reimpressa em agosto numa revista norte-americana para adolescentes, e de uma tacada só a banda inglesa conseguiu enfurecer mais gente que os Rolling Stones jamais poderiam esperar fazer. Reacionários, que ficaram predominantemente em silêncio durante os primeiros dois anos de beatlemania global, surtaram. Cidades no Sul dos Estados Unidos baniram a música do grupo. Uma estação de rádio do Texas organizou uma fogueira dos Beatles, que lembrou as queimas nazistas de livros e também *Fahrenheit 451*, o livro de Ray Bradbury, cuja adaptação cinematográfica foi lançada naquele outono. O jogo de palavras do título do álbum mais recente dos



Beatles, *Revolver*, [587](#) perdeu a graça no momento em que a KKK fez ameaças de morte. Conservadores japoneses também se revoltaram quando a banda tocou no salão de artes marciais Budokan, construído em solo sagrado, perto do Templo Yasukuni. Naquele mesmo verão, os Beatles lançaram uma coletânea norte-americana chamada *Yesterday and Today*, com uma capa que trazia imagens de bonecas bebês decapitadas e pedaços de carne. Lennon comentou que a capa era “tão relevante quanto o Vietnã”, o que irritou vários outros conservadores. Tanto os Beatles quanto Dylan pararam de fazer turnês pelo restante da década.

Segundo o jornalista Philip Norman, o FBI e o MI5 britânico conspiraram para prender os Stones. [588](#) Depois da batida policial de 1967 na residência de Richards, Jagger foi condenado a três meses por causa de um único comprimido de anfetamina, enquanto Richards recebeu um ano de prisão por permitir que fumassem maconha em sua casa. O tiro saiu pela culatra quando o clamor popular contra a severidade das sentenças dos membros da banda culminou na sua liberação antecipada e os consagrou como os supremos bad boys do rock.

Ocorreu o efeito inverso com o Lovin’ Spoonful, que desmoronou assim que o guitarrista Zal Yanovsky entregou às autoridades seu baixista, Steve Boone, para evitar a deportação depois que os dois foram presos por posse de maconha em São Francisco. Para a comunidade do rock, essa atitude foi uma traição tão grande quanto a do diretor de cinema Elia Kazan, que entregou nomes para o Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso. Yanovsky saiu do grupo e voltou para o Canadá.

Donovan também foi preso por porte de maconha e multado em 250 libras. Os Byrds não acabaram presos, mas sua música “Eight Miles High” foi rotulada como uma “canção sobre droga” pela publicação especializada *The Gavin Report*, [589](#) o que resultou em seu banimento por muitas estações de rádio, encerrando o período do grupo como o grande força comercial.

A maconha que as bandas haviam celebrado tinha se tornado seu calcanhar de aquiles, permitindo que as autoridades as processassem de formas que não poderiam ter feito caso os músicos houvessem apenas falado abertamente sobre política. Mas os artistas não precisavam que o governo os destruísse. Eles podiam fazer isso sozinhos. Vários deles evoluíram rapidamente da maconha e do LSD para a cocaína e a heroína, assim como os filmes educativos haviam alertado. Quando os músicos perceberam que estavam carregando o fantasma da heroína nas costas, junto das batidas policiais e das vítimas de LSD, suas composições ficaram sombrias e melancólicas nos dois últimos anos da década. Quatro das figuras mais brilhantes da cena se autodestruíram até os 27 anos: Jimi Hendrix,

Janis Joplin, Jim Morrison e Brian Jones .

O excesso de valorização da imprensa e o hino escrito por John Phillips “San Francisco (Be Sure to Wear a Flower in Your Hair)” levaram inúmeros jovens e turistas para o Haight-Ashbury, e como consequência jovens fugidos de casa, prostitutas e cafetões dominaram a região. Anfetamina e heroína substituíram a maconha e o ácido. Os índices de estupros, overdoses e crimes aumentaram, apesar de todos os esforços de grupos comunitários, como os Diggers, em fornecer alimentação gratuita e alojamento. Houve uma divisão entre o Beautiful People/“hippies de verdade” e os “jovens assustadores, largados, sujos e vagabundos, todos completamente fora de si”, como Pattie, mulher de George Harrison, descreveu os garotos que conheceu em Haight. Depois da onda de assassinatos de 1969 pela “família” de Charles Manson, hipsters ricos de Los Angeles rapidamente ergueram muros para separá-los nas ruas, assim como fizeram os Stones depois que um Hell Angel matou um negro a facadas na frente do palco durante uma apresentação em Altamont.

As mentes abertas pelas drogas tornaram muitas pessoas receptivas ao número crescente de cultos. A Process Church of the Final Judgment surgiu como dissidência da cienciologia em 1965 e foi uma das primeiras influências de Manson, cultuando ao mesmo tempo Deus e o Diabo. No mesmo ano, foi lançado um filme sobre o programa Synanon que aborda o vício em drogas e que logo se declararia uma igreja na qual as mulheres tinham que raspar a cabeça, os casados tinham que dormir com outros membros do culto e os homens precisavam fazer vasectomia. Essas seitas eram apenas a ponta do iceberg, pois o movimento de busca da consciência da década seguinte viu uma explosão de organizações novas, algumas benignas, outras abusivas.

Além da contracultura, o lado sombrio da revolução sexual se manifestaria em um aumento enorme do número de divórcios e na volta das doenças sexualmente transmissíveis. À medida que a disponibilidade da pílula anticoncepcional permitiu que as mulheres adiassem a gravidez e garantiu o aumento de sua independência financeira, o divórcio para todos os norte-americanos dobrou de 10, 6 em mil em 1965 para 22, 8 em mil em 1979. Especificamente para a geração baby boom, a taxa de divórcio triplicou nos anos 1970. Desde a década de 1960, o número de famílias chefiadas por apenas um dos pais triplicou.<sup>590</sup>

Segundo os Centros de Controle de Doença, a gonorreia subiu de 259 mil casos em 1960 para 600 mil em 1970, apesar de a sífilis ter caído de 122 mil casos registrados em 1960 para 91 mil na década seguinte.<sup>591</sup> Também houve aumento no número anual de consultas ambulatoriais para herpes genital nos Estados Unidos, subindo de 20 mil no fim dos anos 1960 para 150

mil em meados da década de 1990. Em 1982, mais de 20 milhões de norte-americanos tinham contraído a doença em uma população de 232 milhões.<sup>592</sup>

No auge da prosperidade dos Estados Unidos, o presidente Johnson e Martin Luther King Jr. acreditavam que os Estados Unidos tinham chance de vencer a guerra contra a pobreza e erradicar os cortiços. Mas a Grande Sociedade de Johnson foi deixada de lado quase imediatamente à medida que o Vietnã passou a devorar mais dólares dos impostos do Governo Federal.

A coalizão pelos direitos civis se dividiu entre os que acreditavam na não violência e entre a facção militante que inicialmente encontrou seu porta-voz em Stokely Carmichael, do SNCC. Carmichael começou a usar o termo *Black Power* durante a Marcha contra o Medo, em junho de 1966, e lançou seu manifesto *The Basis of Black Power* no mesmo ano. Depois que a Lowndes County Freedom Organization, do SNCC, adotou a pantera negra como símbolo, Huey Newton e Bobby Seale formaram o Partido dos Panteras Negras em Oakland, na Califórnia, em outubro de 1966. Por um curto período, o SNCC e os Panteras trabalharam juntos, mas o programa secreto do FBI chamado COINTELPRO instaurou uma divisão entre os dois, levando Newton a acusar Carmichael de ser um agente da CIA. Em 1968, Carmichael se mudou dos Estados Unidos para a Guiné.

Enquanto isso, os cabelos compridos e as declarações incendiárias de muitas pessoas no movimento antiguerra afastaram cidadãos médios que poderiam ser mais receptivos caso a mensagem tivesse partido de gente que se vestisse e agisse de modo mais convencional. Além das aparências, as drogas comprometeram a clareza mental de vários radicais, os quais acreditavam que uma revolução socialista norte-americana era iminente. O Weather Underground (batizado em homenagem a um verso de “Subterranean Homesick Blues”, de Dylan) começou uma campanha de bombardear prédios do governo e bancos ligados ao esforço de guerra no Vietnã. Eles alertavam as pessoas nos edifícios antes das explosões, mas um de seus roubos a banco resultou na morte de três pessoas. Os excessos do grupo foram facilmente demonizados pelos conservadores, assustando a maioria branca predominante e conduzindo-as na direção do Partido Republicano de Nixon e Reagan.

Ainda assim, talvez os radicais não tivessem conseguido sucesso mesmo que houvessem se vestido de modo tão conservador quanto Martin Luther King Jr. Na primavera de 1968, King anunciou planos de erguer um acampamento em Washington para sua Poor People’s Campaign. A ideia por trás da campanha era que iria parar a cidade por meio da desobediência

civil e forçar o Congresso a aprovar uma legislação específica para os pobres, que garantisse empregos e um salário mínimo ou renda assegurada para aqueles que não conseguissem encontrar emprego. A campanha estava marcada para começar no dia 2 de maio, mas King foi assassinado em 4 de abril.

Enquanto isso, conflitos raciais nas ruas se tornaram um evento urbano anual na segunda metade da década. Em cidades como Detroit e Newark, a maioria dos brancos rapidamente foi embora, mas os capitalistas negros não conseguiram substituir empresas brancas pelas suas próprias na escala necessária para gerar uma base fiscal que mantivesse escolas e polícia de qualidade. O crime e a disseminação da heroína dominaram as áreas pobres nos centros das cidades nos anos 1970, e foram substituídos pelas guerras do crack na década de 1980. A Região de South Central Los Angeles enfrentou outro conflito racial em 1992. Nessa época, Detroit tinha se tornado há muito tempo uma cidade-fantasma.

Em 1968, Richard Nixon convocou os norte-americanos que odiavam os hippies, os ativistas e os radicais de Maioria Silenciosa, mas foi Ronald Reagan quem mobilizou essa maioria com mais eficiência para encerrar a era progressista.

Na juventude, Reagan era um liberal de Roosevelt, mas sua política começou a mudar quando se tornou presidente do Screen Actors Guild (SAG) no início dos anos 1950. Durante seu mandato, ele trabalhou em segredo com o FBI, alertando sobre comunistas na indústria cinematográfica. Após o fim do seu cargo como presidente do SAG, foi porta-voz do *General Electric Theater*, um programa de antologia da CBS exibido entre 1953 e 1962. Ele também desempenhou vários serviços como palestrante para a GE, na época a maior empresa do mundo. Cada vez mais ele abraçava a necessidade de reduzir o tamanho do governo federal e, em especial, diminuir os impostos. Reagan denunciou o Medicare como socialismo e alertou que, caso o programa não fosse detido, “um dia desses você e eu vamos passar os últimos anos dizendo a nossos filhos e aos filhos dos nossos filhos como eram os Estados Unidos na época em que os homens eram livres”.<sup>593</sup>

Seu discurso de 1964 em apoio à candidatura presidencial de Barry Goldwater, “A Time For Choosing” [Um momento de escolha], pôs Reagan no mapa como um sério concorrente político. Em 1965 ele fez seu último trabalho de ator, apresentando a série de TV *Death Valley Days*, e publicou sua autobiografia *Where's the Rest of Me?*. Ele viajou pelo estado da Califórnia para ver se poderia ter sucesso ao se candidatar ali como

governador, e discursou contra a legislação habitacional (Fair Housing Act), dizendo que “se um indivíduo quer discriminar negros ou outros ao vender ou alugar, tem o direito de fazer isso.”<sup>594</sup> Ele prometeu “mandar os vagabundos do seguro-desemprego de volta ao trabalho” e “limpar a sujeira”<sup>595</sup> em Berkeley investigando as “acusações de comunismo e do escancarado comportamento sexual desavergonhado no campus de Berkeley”. Isso incluía “orgias sexuais tão perversas que não posso descrevê-las para vocês”<sup>596</sup> sem falar nas festas do Dia do Comitê do Vietnã, nas quais menores de idade viajavam enquanto projetavam filmes psicodélicos que exibiam corpos nus.

Reagan classificou as manifestações antiguerrea como “o fruto da pacificação”<sup>597</sup> e não precisou falar muito sobre os conflitos raciais de Watts. Apenas esperou e deixou que o voto branco tirasse o governador liberal Pat Brown e levasse ele próprio ao poder.

Em 1980, Reagan escolheu Philadelphia, no Mississippi, como o local para anunciar sua campanha para presidente, usando a ocasião para explanar sua crença nos direitos dos estados. A cidade era mais famosa por ter sido o lugar onde a Klan assassinara três militantes dos direitos civis em 1964.

Depois de Lyndon Johnson, os republicanos controlaram a Casa Branca por vinte dos 24 anos seguintes, seguidos por uma administração Clinton favorável às empresas. O fim do consenso liberal significou que havia pouca oposição política à globalização, à medida que as grandes empresas fugiam para os países em desenvolvimento com a ajuda da tecnologia, da terceirização e da automatização. Os CEOs continuavam morando nos Estados Unidos, mas os funcionários trabalhavam em outros lugares em troca de salários de subsistência, depois revendiam os produtos para os norte-americanos. Empregos bem remunerados na indústria caíram enquanto cresceram os de salários baixos no setor de serviços. O enfraquecimento do trabalho organizado, a perda do setor industrial para a globalização, o retorno da Alemanha e do Japão como concorrentes, a ascensão da China – além do aumento da competição com o crescimento da participação de mulheres e de outras minorias na força de trabalho dos Estados Unidos – resultaram na estagnação dos salários da classe média por meio século (quando foram corrigidos pela inflação).

De certa maneira, foi como se o yin e o yang tivessem se invertido. No início dos anos 1960, os Estados Unidos eram reprimidos e desiguais, mas ofereciam segurança econômica para muitas pessoas. Naquele momento, o país era culturalmente livre, mas a classe média estava encolhendo.

O neurocientista Marc Lewis escreveu na *Newsweek*:

As drogas de serotonina que apreciamos hoje alteram a experiência humana na direção oposta ao LSD. Os ISRSs (inibidores seletivos de recepção da serotonina), como a paroxetina (Paxil) e a fluoxetina (Prozac), são os remédios mais receitados nos Estados Unidos, usados para tratar depressão, ansiedade, síndrome de depressão pós-traumática, transtorno obsessivo-compulsivo e sensações indefinidas de mal-estar. Em vez de se livrar da serotonina, essas drogas bloqueiam seu processo de recepção, fazendo a substância se acumular nas sinapses. O resultado: um cobertor extragrosso de serotonina que filtra as invasões da angústia e da ansiedade, tornando mais seguros os nossos mundos internos. Em vez de “ficar doidão, se ligar e dar o fora”, nos ajudam a “ficar careta, desligar e se voltar para dentro” em uma zona de segurança egoísta protegida dos excessos de realidade. O que essas drogas novas nos dizem sobre nossa cultura e como nós percebemos nosso mundo? Aparentemente, não está na hora de uma exploração exuberante, mas de se acolher e não correr riscos. Em vez de nos abrir para o mundo, com todas as suas incertezas, tentamos nos isolar dele. E uma barricada de serotonina possibilita isso. As drogas que criamos, que usamos e das quais abusamos oferecem um antídoto idealizado para os anseios de nossos tempos. O LSD nasceu de nossos anseios por liberdade. Os inibidores seletivos de recepção da serotonina refletem nossa necessidade de segurança. [598](#)

Mas, se os objetivos utópicos de acabar com a pobreza e com a guerra não foram alcançados, ainda assim os esforços tiveram resultado. Para aqueles que se opunham à guerra, o movimento pela paz ofereceu uma comunidade onde se refugiar. No filme *Berkeley in the Sixties*, o ativista político Frank Bardacke disse:

Toda a mitologia nacional era que a guerra do Vietnã consistia numa guerra de consenso, parte de uma política externa bipartidária. Todos os setores significativos do público norte-americano aceitaram a guerra, e as pessoas que se opunham eram loucas e vagabundas marginalizadas, sabe, gente sem importância. Era uma declaração e tanto alguém chegar e dizer: “Sim, estou disposto a marchar contra a guerra.” E, quando milhares de pessoas fizeram isso, o consenso foi rompido (...) Depois da Ofensiva Tet, quando [o general] Westmoreland procurou Johnson e disse que para continuar com a guerra em terra no Vietnã precisaríamos de um milhão de homens, J. Edgar Hoover falou para Johnson que se tentássemos tirar um milhão de homens do país ele não teria como garantir a segurança doméstica. E essa foi uma das questões, uma das coisas que levou em conta quando decidiu (...)

encerrar a campanha em terra e não disputar a reeleição (...) Nós havíamos imposto um limite à capacidade norte-americana de lutar na guerra do Vietnã.<sup>599</sup>

Desde o fim da convocação, em 1973, ela não foi restabelecida. Apesar de igualmente trágicas, as 5.281 mortes norte-americanas nas guerras do Iraque e do Afeganistão foram significativamente menores que as 47.424 mortes de norte-americanos durante o combate no Vietnã.<sup>600</sup>

À medida que mais pessoas experimentaram drogas psicodélicas, e depois tentaram se agarrar às sensações de serenidade e enlevo com meios naturais, houve uma explosão na exploração de formas alternativas de espiritualidade. Os beats vinham promovendo o budismo desde os anos 1950, mas foram as músicas de George Harrison que abraçaram a filosofia hindu com acompanhamento de músicos indianos, além do estudo da meditação transcendental pelos Beatles, que realmente iniciaram o movimento de potencial humano da década de 1970 (rebatizado de New Age nos anos 1980). Desse modo, os músicos ajudaram a expandir a liberdade de religião sobre a qual os Estados Unidos foram fundados para abarcar opções além da tradição judaico-cristã. Ao mesmo tempo, os hippies “Jesus freaks” colaboraram com o crescimento do cristianismo evangélico “renascido” no início da década de 1970.

Com a popularização da pílula e de outros métodos contraceptivos, como DIU e espermicidas, houve um aumento pronunciado no número de mulheres que frequentaram e se formaram no ensino superior. Antes do baby boom, só 8% delas se formavam em instituições de nível superior, e 20% da geração baby boom conseguiram isso.<sup>601</sup> Em 1966, a Organização Nacional das Mulheres (NOW) assumiu a luta pela Emenda dos Direitos Iguais (ERA) e a luta para acabar com a diferença salarial entre os sexos. A emenda não seria conquistada, mas a legalização do aborto (Roe vs Wade), sim, além de uma gradual reeducação cultural sobre questões como sexismo, violência doméstica, definição de estupro e novas escolhas de estilo de vida à disposição das mulheres. No fim dos anos 1960, o movimento dos direitos civis também tinha aberto caminho para os movimentos pelos gays, nativos norte-americanos, chicanos, ambientalistas e outros.

Hoje em dia, a liberdade de expressão na política e na arte é amplamente assegurada nos Estados Unidos, assim como o direito de criticar o governo e exigir cada vez mais transparência. Quando este livro foi escrito, dezenove estados permitiam o casamento gay. Em algum momento dos anos 1970, até sulistas brancos da classe trabalhadora deixaram o cabelo crescer.

Originalmente, os músicos pareciam se divertir mais do que todo mundo,

e inspiraram outras pessoas a imitar sua liberdade e sua aparência. Eles acabaram se tornando experimentos científicos vivos para a reavaliação geral de valores na sociedade ocidental: quais limites valiam a pena ser quebrados (racismo, repressão sexual, homofobia) e quais talvez faziam sentido (restrições a drogas mais pesadas). No fim, a maioria da geração baby boom reafirmou o estilo de vida consumista, e “Satisfaction” foi usada em 1990 em um comercial de *Snickers*. Mas as pessoas eram livres para buscar o modo de vida que lhes convinha, nos campos econômico, espiritual e sexual.

Em 1965, as forças combinadas dos meios de comunicação de massa, a pílula e os alucinógenos levaram o mundo ocidental a fazer um passeio de montanha-russa ao mesmo tempo animado e assustador, e por isso a paradoxal “Like a Rolling Stone” foi a canção-símbolo do ano, ao captar simultaneamente os dois extremos no refrão. Essas forças provocaram reivindicações às quais os músicos deram voz em uma torrente de canções, como “Respect”, “Let Me Be”, “It’s My Life”, “People Get Ready”, “A Change Is Gonna Come”, “Think for Yourself”, “Go Where You Wanna Go”, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, “Freedom Highway” e “I’m Free”, que registraram e impulsionaram uma reforma social, enquanto o mundo antigo forjava sua síntese desconfortável com o novo.

---

585 Verso da música “It’s All Over Now, Baby Blue”, de Bob Dylan. Sua tradução literal é: “Risque outro fósforo, comece de novo”. (N. da E.)

586 *Stoned* tanto pode significar “doidão” quanto “apedrejado”. (N. do T.)

587 *Revolver*: A arma e também o verbo *to revolve* (revolver, girar, meditar, contemplar). (N. do T.)

588 Norman, *Mick Jagger* .

589 Rogan, *The Byrds*, 158-63.

590 Frank F. Furstenberg Jr., “History and Current Status of Divorce in the United States”, *The Future of Children*, 1994, <http://futureofchildren.org/futureofchildren/publications/journals/article/index.xml?journalid=63&articleid=409>; Associated Press, “Premarital Sex Trends”, *The New York Times*, 17 de abril de 1985, [www.nytimes.com/1985/04/17/garden/premarital-sex-trends.html](http://www.nytimes.com/1985/04/17/garden/premarital-sex-trends.html).

591 “Selected Notifiable Disease Rates and Number of New Cases: United States,



1950–2011”, tabela, Centers for Disease Control,  
[www.cdc.gov/nchs/data/hus/2012/039.pdf](http://www.cdc.gov/nchs/data/hus/2012/039.pdf).

[592](#)Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, 147.

[593](#)Ronald Reagan *Speaks Out against Socialized Medicine*, 1961, LP.

[594](#)Longley, *Deconstructing Reagan*, 76.

[595](#)Hall, *American Patriotism, American Protest*, 134.

[596](#)Krugman, *The Conscience of a Liberal*, 95.

[597](#)Dallek, *The Right Moment*, 190.

[598](#)Lewis, “My Kool Acid Test.”

[599](#)*Berkeley in the Sixties*, dirigido por Mark Kitchell (P.O.V. Theatricals, 1990).

[600](#)“United States Military Casualties of War”, [wikipedia.com](http://en.wikipedia.com),  
[http://en.wikipedia.org/wiki/United States military casualties of war](http://en.wikipedia.org/wiki/United_States_military_casualties_of_war).

[601](#)Gottlieb, *Do You Believe in Magic?*, 153.

## Agradecimentos

Sou profundamente grato ao meu editor Rob Kirkpatrick por aceitar este projeto, compartilhar seus insights nascidos da experiência, ajudar a dar forma à narrativa e mantê-la focada e em movimento.

Agradecimentos infinitos à assistente editorial Jennifer Letwack, por juntar todas as peças. Os esforços da preparadora Jenna Dolan foram cruciais para dar força ao texto. Obrigado ao capista Rob Grom, por captar o espírito de *Rubber Soul* e dos primeiros cartazes da Acid Test, ao editor de produção David Lott, ao publicista Joe Rinaldi e à gerente de marketing Karlyn Hixson.

Foi um prazer trabalhar com a preparadora freelancer Laura Adiletta, que foi essencial para me fazer enxergar a floresta a partir das árvores. Muito obrigado aos escritores Morgan Hobbs, David Jenison e Erick Trickey, por seu feedback, e a Jeff McCarty e Jay Burnley, por fazerem muito mais do que se esperava de seu trabalho.

Meu agente, Charlie Viney, me encorajou a seguir com o projeto desde o início e sempre forneceu orientação inestimável. Obrigado também a Sally Fricker, da Agência Viney.

Se, por um lado, não pude viver em 1965, por outro, tenho a sorte de ter acesso ao YouTube para pesquisar os meandros mais obscuros da música desse ano, assim como as caixas empoeiradas das feiras de vinil. Agradeço à noite em que ouvi “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” na varanda pela primeira vez, logo antes do amanhecer, enquanto a chuva sibilava sobre árvores iluminadas por relâmpagos e o vento da tempestade de verão soprava. Obrigado aos meus pais, por me transmitirem o sentido do romantismo épico dos anos 1960, a Barb, por ser uma mãe tão incrível para Keira, e a Keira, por compartilhar seus brinquedos comigo (às vezes).

## Bibliografia

### Livros

- ADRAHTAS, Tom. *Diana Ross : The American Dream Girl: A Lifetime to Get Here*. Bloomington: AuthorHouse, 2006.
- ALTEVEER, Ian, Rebecca Lowery, Marla Prather e Mark Rosenthal. *Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2012.
- ANDERSEN, Christopher. *Mick: The Wild Life and Mad Genius of Jagger*. Nova York: Simon and Schuster, 2012.
- AUGUSTYN, Heather. *Ska: The Rhythm of Liberation*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- BADMAN, Keith. *The Beach Boys : The Definitive Diary of America's Greatest Band, on Stage and in the Studio*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Beatles : Off the Record*. Londres: Omnibus, 2009.
- BEATLES, The. *The Beatles Anthology*. Londres: Chronicle, 2000.
- BELLMAN, Jonathan. *The Exotic in Western Music*. Lebanon: Northeastern University Press, 1998.
- BENJAMINSON, Peter. *The Lost Supreme: The Life of Dreamgirl Florence Ballard*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- BENNETT, Lerone . *Before the Mayflower: A History of Black America*. Nova York: Penguin, 1984.
- BISSELL, Tom. *The Father of All Things: A Marine, His Son, and the Legacy of Vietnam*. Nova York: Random House, 2009.
- BLACK, Johnny. *Classic Tracks Back to Back: Singles and Albums*. Nova York: Thunder Bay Press, 2008.
- BOCKRIS, Victor. *Keith Richards : The Biography*. Nova York: Da Capo Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Uptight: The Velvet Underground Story*. Londres: Omnibus Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Warhol: The Biography*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2003.
- BOOTH, Stanley. *Keith: Standing in the Shadows*. Londres: Macmillan, 1996.
- BOWMAN, Rob. *Soulsville, U.S.A.: The Story of Stax Records* . Nova York: Schirmer Trade Books, 1997.
- BRANCH, Taylor. *At Canaan's Edge: America in the King Years, 1965-68*. Nova York: Simon and Schuster, 2006.
- BRAUNSTEIN, Peter, Phillip E. Carpenter e Anthony O. Edmonds. *The*

- Sixties Chronicle*. Lincolnwood: Publications International, 2007.
- BROKAW, Tom. *Boom!: Talking About the Sixties: What Happened, How It Shaped Today, Lessons for Tomorrow*. Nova York Random House, 2008.
- BRONSON, Fred. *The Billboard Book of Number 1 Hits*. Nova York Billboard Books, 1992.
- BROWN, Donald. *Bob Dylan : American Troubadour*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2014.
- BROWN, James, com Bruce Tucker. *James Brown : The Godfather of Soul*. Londres: Fontana/Collins, 1988.
- BROWN, Peter, e Stephen Gaines. *The Love You Make: An Insider's Story of the Beatles*. Nova York: McGraw Hill, 1983.
- BROWNE, David. *Fire and Rain: The Beatles, Simon and Garfunkel, James Taylor, CSNY, and the Lost Story of 1970*. Filadélfia: Da Capo Press, 2011.
- BURKE, Ken, e Dan Griffin. *The Blue Moon Boys: The Story of Elvis Presley's Band*. Chicago: Chicago Review Press, 2006.
- CALE, John, e Victor Bockris. *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale*. Nova York Bloomsbury USA, 2000.
- CANTWELL, David. *Merle Haggard : The Running Kind*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- CAWTHORNE, Nigel. *The Who and the Making of Tommy*. Nova York Unanimous, 2005.
- CHARTERS, Ann. *The Portable Sixties Reader*. Londres: Penguin, 2003.
- CLAPTON, Eric. *Clapton: The Autobiography*. Nova York: Three Rivers Press, 2008.
- CLAYSON, Alan. *The Yardbirds : The Band That Launched Eric Clapton, Jeff Beck, and Jimmy Page*. Milwaukee: Backbeat Books, 2002.
- CLEARY, Stephen. *I Put a Spell on You: The Autobiography of Nina Simone*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2003.
- COHN, Nik. *Awopbaloobop Alopbamboom: The Golden Age of Rock*. St. Albans: Paladin Press, 1970.
- COPLON, Jeff. *The First Time: Cher: As Told to Jeff Coplon*. Darby: Diane Publishing Company, 2001.
- COTT, Jonathan. *Dylan on Dylan: The Essential Interviews*. Londres: Hodder e Stoughton, 2006.
- DALLEK, Matthew. *The Right Moment: Ronald Reagan's First Victory and the Decisive Turning Point in American Politics*. Nova York Oxford University Press, 2004.
- DALLEK, Robert. *Flawed Giant: Lyndon Johnson and His Times, 1961-1973*. Nova York 1998.
- DANG PHONG, ed. *The History of the Vietnamese Economy, Vol. 2*. Instituto de Economia, Instituto Vietnamita de Ciências Sociais, 2005.

- DAVIDSON, Sara. *Loose Change: Three Women of the Sixties*. Oakland: University of California Press, 1997.
- DAVIES, Hunter. *The Beatles : The Authorised Biography*. Londres: Heinemann, 1968.
- DAVIES, Ray. *Americana: The Kinks, the Road, and the Perfect Riff*. Londres: Ebury Publishing, 2013.
- DES BARRES, Pamela. *I'm with the Band: Confessions of a Groupie*. Chicago: Chicago Review Press, 2005.
- DI PERNA, Alan. *Guitar Masters: Intimate Portraits*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2012.
- DILLON, Mark. *Fifty Sides of the Beach Boys : The Songs That Tell Their Story*. Toronto: ECW Press, 2012.
- DOGGETT, Peter. *Are You Ready for the Country: Elvis, Dylan, Parsons, and the Roots of Country Rock*. Nova York Penguin, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Peter. Lou Reed : The Defining Years*. Londres: Omnibus, 2012.
- \_\_\_\_\_. *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of the '60s*. Nova York Grove, 2009.
- DRAPER, Robert. *Rolling Stone Magazine: The Uncensored History*. Nova York Doubleday, 1990.
- DYLAN, Bob. *Chronicles: Volume One*. Nova York Simon and Schuster, 2004.
- ECHOLS, Alice. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*. Nova York W. W. Norton and Company, 2010.
- EGAN, Sean. *The Rough Guide to the Rolling Stones* . Londres: Rough Guides, 2006.
- EINARSON, John. *Mr. Tambourine Man: The Life and Legacy of the Byrds ' Gene Clark* . São Francisco: Backbeat Books, 2005.
- EMERICK, Geoff, e Howard Massey. *Here, There, and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles* . Nova York Gotham, 2007.
- EMERSON, Ken. *Always Magic in the Air: The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*. Nova York Penguin, 2006.
- EVANZZ, Karl. *The Judas Factor: The Plot to Kill Malcolm X* . Nova York Thunder's Mouth Press, 1992.
- FAITHFULL, Marianne. *Faithfull: An Autobiography*. Nova York: Little Brown, 1994.
- FARBER, David. *The Columbia Guide to America in the 1960s*. Nova York Columbia Press, 2001.
- FERRARI, Michelle. *Reporting America at War: An Oral History*. Nova York Hyperion, 2003.
- FIEGEL, Eddi. *Dream a Little Dream of Me: The Life of Cass Elliot*. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

- GAINES, Steven. *Heroes and Villains: The True Story of the Beach Boys* . Nova York: New American Library, 1986.
- GEORGE, Nelson, e Alan Leeds, eds. *The James Brown Reader: Fifty Years of Writing about the Godfather of Soul*. Nova York Plume, 2008.
- GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm and Blues*. Nova York: Penguin, 2003.
- GILL, Andy. *Bob Dylan : The Stories Behind the Songs 1962-1969*. Londres: Carlton Books, 2011.
- GILLET, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 1996.
- GILMORE, Mikal. *Stories Done: Writings on the 1960s and Its Discontents*. Nova York: Simon and Schuster, 2008.
- GINSBERG, Allen. *Planet News: 1961-1967*. São Francisco: City Lights, 1971.
- GLEASON, Ralph J. *The Rolling Stone Interviews*. Nova York St. Martin's Press, 1981.
- GOLDMAN, Albert. *Elvis*. Nova York Avon, 1981.
- GOTTLIEB, Annie. *Do You Believe In Magic?: Bringing the Sixties Back Home*. Nova York: Simon and Schuster, 1988.
- GOULD, Jonathan. *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain, and America*. Nova York: Random House, 2008.
- GRAHAM, Bill, e Robert Greenfield. *Bill Graham Presents: My Life inside Rock and Out*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2004.
- GRAY, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2006.
- GREENFIELD, Robert. *Dark Star: An Oral Biography of Jerry Garcia*. Nova York HarperCollins, 2012.
- GREENWALD, Matthew. *Go Where You Wanna Go: The Oral History of The Mamas and the Papas* . Nova York Rowman and Littlefield, 2002.
- GREGORY, Dick. *Callus on My Soul: A Memoir*. Nova York Dafina Books, 2000.
- GURALNICK, Peter. *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley* . Nova York Little, Brown and Company, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dream Boogie: The Triumph of Sam Cooke* . Nova York Back Bay Books, 2006.
- HAJDU, David. *Positively 4th Street: The Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña, and Richard Fariña*. Nova York Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- HALL, Simon. *American Patriotism, American Protest: Social Movements since the Sixties*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- HARTMAN, Kent. *The Wrecking Crew : The Inside Story of Rock and Roll's*

*Best-Kept Secret*. Nova York Thomas Dunne Books, 2012.

HAYWARD, Keith. *Tin Pan Alley: The Rise of Elton John*. Londres: SoundcheckBooks, 2013.

HERMAN, Ellen. *The Romance of American Psychology: Political Culture in the Age of Experts*. Berkeley: University of California Press, 1996.

HEYLIN, Clinton. *Bob Dylan : The Recording Sessions, 1960-1994*. Nova York St. Martin's Press, 1996.

HILBURN, Robert. *Johnny Cash : The Life*. Nova York Little, Brown and Company, 2013.

HJORT, Christopher. *So You Want to Be a Rock 'n' Roll Star: The Byrds Day-by-Day, 1965-1973*. Londres: Jawbone Press, 2008.

HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child: Reflections on Sacred Drugs, Mysticism, and Science*. Ann Arbor: MAPS, 2011.

HOLLOWAY, Karla F. C. *Passed On: African American Mourning Stories, A Memorial*. Durham: Duke University Press, 2003.

HYATT, Wesley. *The Billboard Book of Number One Adult Contemporary Hits*. Nova York Billboard Publications, 1999.

JACKSON, Laura. *Paul Simon : The Definitive Biography*. Nova York Kensington Publishing, 2002.

JEFFRIES, Hasan Kwame. *Bloody Lowndes: Civil Rights and Black Power in Alabama's Black Belt*. Nova York New York University Press, 2009.

JENNINGS, Waylon, e Lenny Kaye. *Waylon: An Autobiography*. Nova York Hachette, 1996.

JONES, Landon Y. *Great Expectations: America and the Baby Boom Generation*. Nova York Ballantine Books, 1981.

KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane 's Signature Album*. Londres: Penguin, 2002.

KANE, Larry. *Ticket to Ride*. Filadélfia: Running Press, 2003.

KELLEY, Kitty. *His Way: The Unauthorized Biography of Frank Sinatra*. Nova York Bantam Books, 1987.

KING, Carole. *A Natural Woman: A Memoir*. Nova York Grand Central Publishing, 2012.

KINGSBURY, Paul, Michael McCall e John W. Rumble, eds. *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music*. Nova York Oxford University Press, 2012.

KOOPER, Al. *Backstage Passes and Backstabbing Bastards: Memoirs of a Rock 'n' Roll Survivor*. Nova York Backbeat, 2008.

KOT, Greg. *I'll Take You There: Mavis Staples, the Staple Singers, and the March up Freedom's Highway*. Nova York Scribner, 2014.

KRUGMAN, Paul. *The Conscience of a Liberal*. Nova York W. W. Norton and Company, 2009.

- KUBERNIK, Harvey. *Canyon of Dreams: The Magic and the Music of Laurel Canyon*. Nova York Sterling, 2009.
- LAMBERT, Philip. *Inside the Music of Brian Wilson : The Songs, Sounds, and Influences of the Beach Boys ' Founding Genius*. Nova York Continuum Books, 2007.
- LEE, Martin A., e Bruce Shlain. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD – the CIA, the Sixties, and Beyond*. Nova York Grove Press, 1992.
- LEITCH, Donovan . *The Autobiography of Donovan: The Hurdy Gurdy Man*. Nova York St. Martin's, 2005.
- LENNON, John. *In His Own Write*. Nova York Simon and Schuster, 2000.
- LEVY, Joe. *Rolling Stone's 500 Greatest Albums of All Times*. Nova York Wenner, 2005.
- LEWISOHN, Mark *The Complete Beatles Recording Sessions*. Londres: Hamlyn, 1988.
- LIBRARY OF CONGRESS. *Respectfully Quoted: A Dictionary of Quotations*. Washington: Courier Dover Publications, 2010.
- LONGLEY, Kyle. *Deconstructing Reagan: Conservative Mythology and America's Fortieth President*. Armonk, Nova York M.E. Sharpe, 2007.
- MCCLELLAND, Edward. *Nothin' but Blue Skies: The Heyday, Hard Times, and Hopes of America's Industrial Heartland*. Nova York Bloomsbury, 2013.
- MACDONALD, Ian. *Revolution in the Head: The Beatles ' Records and the Sixties*. Chicago: Chicago Review Press, 2007.
- MCGONIGAL, Mike. *Well Down Freedom Highway: The Staple Singers ' Masterpiece*. Nova York Feedback Press, 2012.
- MCMILLIAN, John Campbell. *Beatles vs. Stones*. Nova York Simon and Schuster, 2013.
- MCNEIL, Legs, e Gillian McCain. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Nova York Grove Press, 2006.
- MARCUS, Griel. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads*. Nova York Public Affairs, 2005.
- MARSH, Dave, com John Swenson. *The Rolling Stone Record Guide*. Nova York Random House, 1979.
- MARSH, Dave. *The Heart of Rock & Soul: The 1001 Greatest Singles Ever Made*. Nova York Da Capo Press, 1989.
- MEDVED, Michael, e David Wallechinsky. *What Really Happened to the Class of '65?*. Nova York Random House, 1976.
- MICHAELIS, David. *Schulz and Peanuts: A Biography*. Nova York HarperCollins, 2007.
- MILES, Barry. *Hippie*. Nova York Sterling, 2005.
- \_\_\_\_\_. *PAUL MCCARTNEY : MANY YEARS FROM NOW*. LONDRES: SECKER AND Warburg, 1998.



- MONTAGUE, Nathaniel. *Burn, Baby! Burn: The Autobiography of Magnificent Montague*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- MOON, Elaine Latzman. *Untold Tales, Unsung Heroes: An Oral History of Detroit's African American Community, 1918-1967*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- MOROCCO, John. *Thunder from Above*. Boston: Boston Publishing Company, 1984.
- NASH, Graham. *Wild Tales: A Rock & Roll Life*. Nova York: Crown Archetype, 2013.
- NELSON, Willie, e Bud Shrake. *Willie: An Autobiography*. Nova York: Cooper Square Press, 1988.
- NORMAN, Philip. *John Lennon: The Life*. Nova York: Random House, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mick Jagger*. Nova York: Ecco/HarperCollins, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Shout! The Beatles in Their Generation*. Londres: Elm Tree, 1981.
- PAINTER, Melissa, e David Weisman. *Edie: Girl on Fire*. Nova York: Chronicle Books, 2007.
- PATTERSON, James T. *The Eve of Destruction: How 1965 Transformed America*. Nova York: Basic Books, 2012.
- PERRY, Charles, e Barry Miles. *I Want to Take You Higher: The Psychedelic Era 1965-1969*. São Francisco: Chronicle Books, 1997.
- PERRY, Charles. *The Haight-Ashbury: A History*. São Francisco: Wenner Books, 2005.
- POLAN, Brenda, e Roger Tredre. *The Great Fashion Designers*. Nova York: Berg, 2009.
- POLIZZOTTI, Mark. *Bob Dylan's Highway 61 Revisited*. Nova York: Continuum, 2006.
- POSNER, Gerald. *Motown: Music, Money, Sex, and Power*. Nova York: Random House, 2002.
- PRIORE, Domenic. *Riot on Sunset Strip: Rock 'n' Roll's Last Stand in Hollywood*. Londres: Jawbone Press, 2007.
- QUIRK, Lawrence J. *Totally Uninhibited: The Life and Wild Times of Cher*. Nova York: William Morrow and Co., 1991.
- RIBOWSKY, Mark. *Signed, Sealed, and Delivered: The Soulful Journey of Stevie Wonder*. Hoboken: John Wiley and Sons, 2010.
- RICHARDS, Keith, e James Fox. *Life*. Boston: Little, Brown and Company, 2010.
- RITZ, David. *Divided Soul: The Life of Marvin Gaye*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 1991.
- ROBINSON, Smokey. *Smokey: Inside My Life*. Nova York: McGraw-Hill, 1989.
- RODRIGUEZ, Robert. *Revolver: How the Beatles Reimagined Rock 'n' Roll*.

Milwaukee: Hal Leonard Corp., 2012.

RODRIGUEZ, Robert, e Stuart Shea. *Fab Four FAQ: Everything Left to Know about the Beatles ... and More!* Milwaukee: Hal Leonard Corp., 2007.

ROGAN, Johnny. *The Byrds : Timeless Flight Revisited*. Nova York Rogan House, 1998.

ROGOVOY, Seth. *Bob Dylan : Prophet, Mystic, Poet*. Nova York Scribner, 2009.

ROLLING STONE MAGAZINE. *THE ROLLING STONE ILLUSTRATED HISTORY OF ROCK & ROLL*. NOVA YORK: RANDOM HOUSE, 1992.

ROSEN, Craig. *The Billboard Book of Number One Albums*. Nova York Billboard Books, 1996.

RUBIN, Jerry. *DO IT!: Scenarios of the Revolution*. Nova York Simon and Schuster, 1970.

SANCHEZ, Tony. *Up and Down with the Rolling Stones* . Nova York Da Capo Press, 1996.

SANDISON, David, e Graham Vickers. *Neal Cassady : The Fast Life of a Beat Hero*. Chicago: Chicago Review Press, 2006.

SCHAFFNER, Nicholas. *The British Invasion: From the First Wave to the New Wave*. Nova York McGraw-Hill, 1982.

SCOPPA, Bud. *The Byrds* . Scholastic Book Services, 1971.

SHEFF, David. *All We Are Saying*. Nova York St. Martin's Press, 2000.

SHELTON, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* . Milwaukee: Backbeat Books, 2011.

SHRIMPTON, Jean. *Jean Shrimpton: An Autobiography*. Londres: Ebury Press, 1990.

SISK, Eileen. *Buck Owens : The Biography*. Chicago: Chicago Review Press, 2010.

SLOMAN, Larry. *Steal This Dream: Abbie Hoffman and the Countercultural Revolution in America*. Nova York Doubleday, 1998.

SMITH, Ronald L. *Cosby: The Life of a Comedy Legend*. Amherst, Massachusetts: Prometheus Books, 1997.

SMITH, Suzanne E. *Dancing in the Street: Motown and the Cultural Politics of Detroit*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

SMYTH, Daniel Joseph. *Freedom of the Press and National Security in Four Wars: World War I, World War II, the Vietnam War, and the War on Terrorism*. Ann Arbor: ProQuest, 2007.

SPECTOR, Ronnie. *Be My Baby: How I Survived Mascara, Miniskirts, and Madness – or, My Life as a Fabulous Ronette*. Nova York Harmony Books, 1990.

SPIGNESI, Stephen J., e Michael Lewis. *100 Best Beatles Songs: A Passionate Fan's Guide*. Nova York Black Dog and Leventhal, 2009.

- SPITZ, Bob. *Dylan: A Biography*. Nova York: W.W. Norton and Company, 1989.
- STANTON, Mary. *From Selma to Sorrow: The Life and Death of Viola Liuzzo*. Athens: University of Georgia Press, 1998.
- STEIN, Jean, e George Plimpton. *Edie*. Nova York: Knopf, 1982.
- STERLING, Christopher H. *The Concise Encyclopedia of American Radio*. Nova York: Routledge, 2011.
- STEVENS, Jay. *Storming Heaven: LSD and the American Dream*. Nova York: Grove Press, 1987.
- STREISSGUTH, Michael. *Johnny Cash : The Biography*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *OUTLAW: WAYLON, Willie, Kris, and the Renegades of Nashville*. Nova York: HarperCollins, 2013.
- SULLIVAN, Steve. *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings, Volume 2*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- THOMPSON, Dave. *Your Pretty Face Is Going to Hell: The Dangerous Glitter of David Bowie, Iggy Pop, and Lou Reed*. Nova York: Hal Leonard Corp., 2009.
- THOMPSON, Hunter S. *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. Nova York: Random House, 2010.
- THOMPSON, Wayne. *To Hanoi and Back: The U.S. Air Force and North Vietnam, 1966-1973*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2002.
- TILFORD, Earl H. *Setup: What the Air Force Did in Vietnam and Why*. Maxwell Air Force Base: Air University Press, 1991.
- TOWNSHEND, Pete. *Who I Am: A Memoir*. Nova York: HarperCollins, 2013.
- TROY, Sandy. *Captain Trips: A Biography of Jerry Garcia*. Thunder's Mouth Press, 1994.
- TURNER, Steve. *The Man Called Cash: The Life, Love, and Faith of an American Legend*. Nashville : Thomas Nelson, 2004.
- UNTERBERGER, Richie. *Eight Miles High: Folk-Rock's Flight from Haight-Ashbury to Woodstock*. Milwaukee: Backbeat Books, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Turn! Turn! Turn!: The '60s Folk-Rock Revolution*. São Francisco: Backbeat Books, 2002
- \_\_\_\_\_. *White Light/White Heat: The Velvet Underground Day by Day*. Londres: Jawbone, 2009.
- VINCENT, Rickey. *Funk: The Music, the People, and the Rhythm of the One*. Nova York: St. Martin's/Griffin, 1996.
- WARHOL, Andy, e Pat Hackett. *Popism: The Warhol Sixties*. Nova York: Penguin, 2007.
- WELLER, Sheila. *Girls Like Us: Carole King, Joni Mitchell, and Carly Simon*

*and the Journey of a Generation*. Nova York: Atria Books, 2008.

WERNER, Craig Hansen. *Higher Ground: Stevie Wonder, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, and the Rise and Fall of American Soul*. Nova York: Crown Archetype, 2007.

WHITE, Donald W. *The American Century: The Rise and Decline of the United States as a World Power*. New Haven: Yale University Press, 1996.

WHITE, Timothy. *Catch a Fire: The Life of Bob Marley*. Nova York: Henry Holt Paperbacks, 2006.

WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Abingdon: Routledge, 2013.

WHITSETT, Josh Sides. *Erotic City: Sexual Revolutions and the Making of Modern San Francisco*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

WILENTZ, Sean. *Bob Dylan in America*. Nova York: Doubleday, 2010.

WILSON, Mary. *Dreamgirl and Supreme Faith: My Life as a Supreme*. Nova York: Rowman and Littlefield, 2000.

WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nova York: Bantam Books, 1976.

\_\_\_\_\_. *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.

WYMAN, Bill. *Rolling with the Stones*. Nova York: DK Pub., 2002.

\_\_\_\_\_. *Stone Alone: The Story of a Rock 'n' roll Band*. Nova York: Viking, 1990.

ZOLLO, Paul. *Songwriters on Songwriting*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2003.

## **Relatórios**

King Jr., Martin Luther. "Southern Christian Leadership Conference Annual Report, 1965." [www.thekingcenter.org/archive/document/scclc-annual-report-mlk-1965#](http://www.thekingcenter.org/archive/document/scclc-annual-report-mlk-1965#), acessado em 27 de agosto de 2014.

Knowles, Jon. "The Birth Control Pill – A History." [www.plannedparenthood.org/files/1213/9611/6329/pillhistory.pdf](http://www.plannedparenthood.org/files/1213/9611/6329/pillhistory.pdf), acessado em 27 de agosto de 2014.

McCone, John Alex. "Violence in the City – an End or a Beginning? A Report by the Governor's Commission on the Los Angeles Riots, 1965." [www.usc.edu/libraries/archives/instress/mccone/contents.html](http://www.usc.edu/libraries/archives/instress/mccone/contents.html), acessado em 25 de junho de 2014.

## **Periódicos**

*Albuquerque Tribune*  
*American Jewish History*  
*The American Journal of Psychiatry*  
*Brown Daily Herald*  
*Chicago Tribune*  
*Crawdaddy*  
*Creem*  
*Dallas Morning News*  
*Eye Magazine*  
*Guitar World Acoustic*  
*Houston Press*  
*Life*  
*Los Angeles Times*  
*Melody Maker*  
*Metro Times*  
*Mojo*  
*Newsweek*  
*New York Herald Tribune*  
*New York Magazine*  
*Playboy*  
*Rock Cellar Magazine*  
*Rolling Stone*  
*San Francisco Chronicle*  
*The New York Times*  
*Village Voice*  
*Washington Post*

### **Sites e páginas da internet**

Abbeyrd's Beatles Page

<http://abbeyrd.best.vwh.net/>

Alan Cackett: Americana, Roots, Country, & Bluegrass Music

[www.alancackett.com](http://www.alancackett.com)

Album Liner Notes (textos de encartes de álbuns)

[www.albumlinernotes.com](http://www.albumlinernotes.com)

The Beatles Bible

[www.beatlesbible.com](http://www.beatlesbible.com)

Beatles Music History

[www.beatlesebooks.com](http://www.beatlesebooks.com)

The Beatles Ultimate Experience: The Beatles Interviews Database (Banco de dados de entrevistas dos Beatles)

[www.beatlesinterviews.org](http://www.beatlesinterviews.org)

Brown Daily Herald

[www.browndailyherald.com](http://www.browndailyherald.com)

Centers for Disease Control and Prevention (CDC)

[www.cdc.gov](http://www.cdc.gov)

CNN

[www.cnn.com](http://www.cnn.com)

The Economist: Intelligent Life

[www.moreintelligentlife.com](http://www.moreintelligentlife.com)

Express: Página do *Daily and Sunday Express*

[www.express.co.uk](http://www.express.co.uk)

Garage Hangover

[www.garagehangover.com](http://www.garagehangover.com)

The Guardian

[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

History

[www.history.com](http://www.history.com)

History News Network

[www.hnn.us](http://www.hnn.us)

Houston Press

[www.houstonpress.com](http://www.houstonpress.com)

The Huffington Post

[www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com)

InfoPlease

[www.infoplease.com](http://www.infoplease.com)

Intrepid Trips

[www.intrepidtrips.com](http://www.intrepidtrips.com)

Jann S. Wenner

[www.jannswenner.com](http://www.jannswenner.com)

Los Angeles Times

[www.latimes.com](http://www.latimes.com)

MailOnline.com

[www.dailymail.co.uk](http://www.dailymail.co.uk)

The Mini Skirt Revolution

[theminskirtrevolution.wordpress.com](http://theminskirtrevolution.wordpress.com)

The Mod Generation

[themodgeneration.com](http://themodgeneration.com)

Music Radar: The n° 1 Website for Musicians

[www.musicradar.com](http://www.musicradar.com)

The New Atlantis: A Journal of Technology and Society

[www.thenewatlantis.com](http://www.thenewatlantis.com)

New Republic

[www.newrepublic.com](http://www.newrepublic.com)

Newsday

[www.newsday.com](http://www.newsday.com)

NFC: Fã-clube do Nirvana na internet

[www.nirvanaclub.com](http://www.nirvanaclub.com)

No Depression: The Roots Music Authority

[www.nodepression.com](http://www.nodepression.com)

NPR: National Public Radio

[www.npr.org](http://www.npr.org)

Pan-African News Wire

[www.panafricannews.blogspot.com](http://www.panafricannews.blogspot.com)

Parade

<http://parade.condenast.com/>

PBS

[www.pbs.org](http://www.pbs.org)

Perfect Sound Forever

[www.furious.com/perfect](http://www.furious.com/perfect)

Performing Songwriter

<http://performingsongwriter.com/>

P. F. Sloan

[www2.gol.com/users/davidr/sloan](http://www2.gol.com/users/davidr/sloan)

Presidential Recordings Program

[whitehousetapes.net](http://whitehousetapes.net)

Rock & Roll Hall of Fame

[www.rockhall.com](http://www.rockhall.com)

Rolling Stone

[www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com)

The New York Times

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

The Root



[www.theroot.com](http://www.theroot.com)

Saga

[www.saga.co.uk](http://www.saga.co.uk)

Senior Women Web: An UnCommon Site for UnCommon Women

[www.seniorwomen.com](http://www.seniorwomen.com)

SF Weekly

[www.sfweekly.com](http://www.sfweekly.com)

The Singer: Art Garfunkel

[www.artgarfunkel.com](http://www.artgarfunkel.com)

Slate

[www.slate.com](http://www.slate.com)

Sotheby's

[www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)

Time Is on Our Side: The Rolling Stones Forever

[www.timeisonourside.com](http://www.timeisonourside.com)

Ultimate Classic Rock

[ultimateclassicrock.com](http://ultimateclassicrock.com)

Ventura County Star

[www.vcstar.com](http://www.vcstar.com)

Wall Street Journal

[online.wsj.com](http://online.wsj.com)

WarholStars.Org

[www.warholstars.org](http://www.warholstars.org)

Washington Post

[www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com)

Whole Earth Catalog  
[www.wholeearth.com](http://www.wholeearth.com)

Wikipedia  
[www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org)

## Filmes

*Amazing Journey: The Story of The Who* . Dirigido por Murray Lerner e Paul Crowder. Spitfire Pictures, 2007.

*American Masters*. Décima oitava temporada, episódio 2: “James Brown : Soul Survivor.” Dirigido por Jeremy Marre. American Masters, 2003.

*Berkeley in the Sixties*. Dirigido por Mark Kitchell. P.O.V. Theatricals, 1990.

*Bonequinha de luxo*. Dirigido por Blake Edwards. Jurow-Shepherd, 1961.

*Caribbean Nights: The Bob Marley Story*. Dirigido por Charles Chabot e Jo Mendell. BBC, 1982.

*A Christmas Miracle: The Making of A Charlie Brown Christmas*. Trailer Park, 2008.

*Eyes on the Prize: Bridge to Freedom 1965*. Callie Crossley e James A. DeVinney. Blackside, Inc., 1987.

*Eyes on the Prize: The Time Has Come 1964-66*. Dirigido por James A. DeVinney e Madison D. Lacy. Blackside, Inc., 1987.

*Eyes on the Prize: Two Societies 1965-68*. Dirigido por Sheila Curran Bernard e Samuel D. Pollard. Blackside, Inc., 1990.

*Ho Chi Minh: Vietnam's Enigma*. Produzido por Gary Tarpinian. Actuality Productions, 2000.

*Legends: Dennis Wilson : The Real Beach Boy*. Dirigido por Matt O'Casey. BBC Four, 2010.

*Let's Sing Out* (Série). Produzido por Syd Banks. CTV, 17 de fevereiro de 1966.

*Live and Swingin': The Ultimate Rat Pack Collection*. Produzido por Paul Atkinson, Jimmy Edwards e Robin Hurley. Bristol Productions, 2003.

“LSD, Magic Mushrooms, & CIA Mind Control Experiments.” *ABC News Closeup*. Dirigido por Richard Roy. ABC, 1979.

*Marley*. Dirigido por Kevin Macdonald. Shangri-La Entertainment, 2012.

*Martin Freeman Goes to Motown* . Dirigido por Sara Tiefenbrun. BBC Television, 2009.

*Natal do Charlie Brown, O*. Dirigido por Bill Melendez . United Feature Syndicate, 1965.

*No Direction Home: Bob Dylan* . Dirigido por Martin Scorsese . Spitfire

Pictures, 2005.

*Produced by George Martin* . Dirigido por Francis Hanly. Grounded Productions/BBC, 2011.

*Que é que há, gatinha?, O.* Dirigido por Clive Donner. Famous Artists Productions, 1965

*Rat Pack: The True Stories of the Original Kings of Cool.* Dirigido por Carole Langer. A&E Home Video, 2001.

*Standing in the Shadows of Motown* . Dirigido por Paul Justman. Lions Gate, 2003.

## **Índice**

### CAPA

#### Ficha Técnica

#### Cronologia selecionada

#### Apresentação “A Change is Gonna Come”

#### Prólogo “I shall be free”

#### Inverno

1. “I got a head full of ideas”

2. Hitsville, USA, e os reis do soul

3. O Brill Building e os Beach Boys dão o troco

4. “Resolution”: A Love Supreme, Malcolm X e a Marcha de Selma a

#### Montgomery

#### Primavera

5. Nashville versus Bakersfield

6. Noites na Costa Oeste

7. A cena inglesa

8. “Satisfaction”

9. Cabelos compridos e a pilula em julgamento

#### Verão

10. O rei da pop art e a garota do ano

11. Obras-primas e as vaias de Newport

12. Alô, Vietnã

13. A explosão do folkrock parte um

14. Soulsville e o Padrinho desafiam Hitsville a ficar crua

15. “In the Heat of the Summer”

16. “Help!”

#### Outono

17. “Next day you turn around and it's fall”

18. A explosão do folkrock parte dois

19. Direto da garagem

20. Anarquia e androginia à moda britânica

21. “Got to Keep on Moving”

22. Warhol conhece o Velvet Underground e Nico

23. Oz lisérgico

24. Rubber Soul

25. “Christmas Time Is Here”

#### Epílogo “Strike another match, go start anew”

#### Agradecimentos

#### Bibliografia

## **Table of Contents**

Ficha Técnica

Cronologia selecionada

Apresentação “A Change is Gonna Come”

Prólogo “I shall be free”

Inverno

1. “I got a head full of ideas”

2. Hitsville, USA, e os reis do soul

3. O Brill Building e os Beach Boys dão o troco

4. “Resolution”: A Love Supreme, Malcolm X e a Marcha de Selma a Montgomery

Primavera

5. Nashville versus Bakersfield

6. Noites na Costa Oeste

7. A cena inglesa

8. “Satisfaction”

9. Cabelos compridos e a pílula em julgamento

Verão

10. O rei da pop art e a garota do ano

11. Obras-primas e as vaias de Newport

12. Alô, Vietnã

13. A explosão do folk rock, parte um

14. Soulsville e o Padrinho desafiam Hitsville a ficar crua

15. “In the Heat of the Summer”

16. “Help!”

Outono

17. “Next day you turn around and it’s fall”

18. A explosão do folk rock, parte dois

19. Direto da garagem

20. Anarquia e androginia à moda britânica

21. “Got to Keep on Moving”

22. Warhol conhece o Velvet Underground e Nico

23. Oz lisérgico

24. Rubber Soul

25. “Christmas Time Is Here”

Epílogo “Strike another match, go start anew”

Agradecimentos

Bibliografia