



Universidade Federal
de Campina Grande

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA – UAHIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH

JOÃO PAULO BRITO LIMA

**A BALADA DE YOKO E JOHN:
A INFLUÊNCIA DE YOKO ONO NAS COMPOSIÇÕES DE
JOHN LENNON (1968 – 1980)**

Campina Grande – PB
Dezembro de 2021

JOÃO PAULO BRITO LIMA

**A BALADA DE YOKO E JOHN:
A INFLUÊNCIA DE YOKO ONO NAS COMPOSIÇÕES DE
JOHN LENNON (1968 – 1980)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande – PB como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, na linha de pesquisa Cultura, Poder e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento

Campina Grande – PB
Dezembro de 2021

L732b

Lima, João Paulo Brito.

A balada de Yoko e John: a influência de Yoko Ono nas composições de John Lennon (1968 – 1980) / João Paulo Brito Lima. – Campina Grande, 2021.

137 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2021.

“Orientação: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento”.

Referências.

1. Feminismo. 2. Música. 3. História. 4. Cultura e Sociedade. 5. John Lennon e Yoko Ono – Música e História. I. Nascimento, Celso Gestermeier do. II. Título.

CDU 305-055.2:78(091)(043)

JOÃO PAULO BRITO LIMA

**A BALADA DE YOKO E JOHN:
A INFLUÊNCIA DE YOKO ONO NAS COMPOSIÇÕES DE JOHN LENNON (1968 –
1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, pertencente à linha de pesquisa Cultura, Poder e Identidades, e a área de concentração História, Cultura e Sociedade, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Aprovada em: 30/09/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento - UFCG
Orientador

Prof.^a Dra. Manuela Aguiar Damião de Araújo - UFCG
Examinador interno

Prof. Dr. Lauro Meller – UFRN
Examinador externo

Prof. Dr. José Otávio Aguiar – UFCG
Suplente interno

Prof. Dr. André Figueiredo Rodrigues – UNESP
Suplente externo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Às 14.30h (quatorze e trinta) do dia 30 (trinta) de setembro de 2021 (dois mil e vinte e um), através de sala de videoconferência do Mestrado da Universidade Federal de Campina Grande, a Comissão Examinadora da Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pelo aluno João Paulo Brito Lima, intitulada: "A balada de John e Yoko: A trajetória de John Lennon Rumo ao Feminismo nas Vibrantes Ondas da Contracultura (1968 - 1980)", em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito "aprovado", em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores Celso Gestermeier do Nascimento (Orientador), Manuela Aguiar Damião de Araújo (Examinadora Interna), Lauro Wanderley Meller (Examinador Externo). Assinam também a presente Ata o Coordenador do Programa Prof. Dr. José Otávio Aguiar e o Secretário do PPGH Yaggo Fernando Xavier de Aquino, para os devidos efeitos legais.

Parecer: Após arguição da banca, e observações do candidato, deliberou-se pela sua aprovação.

Lista de Presença

Orientador (a)	Celso Gestermeier do Nascimento	
Examinador(a) Interno(a)	Manuela Aguiar Damião de Araújo	
Examinador (a) Externo (a)	Lauro Wanderley Meller	
Coordenador	José Otávio Aguiar	
Secretário	Yaggo Fernando Xavier de Aquino	

Campina Grande, 30 de setembro de 2021

DEDICATÓRIA



Esta dissertação é inteiramente dedicada à minha amada e saudosa mãe Marluce Brito Lima (*In Memoriam*). Obrigado pelos poucos, mas importantes momentos que tivemos juntos. Sinto sua falta! “Mãe / Você me teve / Mas eu nunca te tive...” assim cantou Lennon um dia para sua mãe...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Senhor Deus todo-poderoso pela graça alcançada, que é esta oportunidade de estar concluindo mais uma importante etapa da minha vida acadêmica e profissional que é o mestrado. Obrigado meu Deus pelos caminhos tortuosos que me fizestes passar, mas que meus esforços estão sendo recompensados.

Em seguida, estendo o agradecimento a minha saudosa mãe. Que mulher maravilhosa você foi mãe. Que alma! Mesmo anos após sua partida para glória, amigos, vizinhos e familiares se lembram da senhora como uma mulher forte, de fibra, batalhadora, amorosa e gentil. A senhora foi uma ótima mãe. E apesar de ter passado pouco tempo com a senhora, em meio a lágrimas eu afirmo com certeza que eu me sinto muito orgulhoso de ser seu filho. De parecer com a senhora até mesmo fisicamente!

Foi com a senhora que aprendi a respeitar e ser atencioso, gentil e a ouvir as mulheres e abraçar as diferenças. A senhora que me ensinou os valores de ser um bom homem, um bom cidadão, temente a Deus, respeitando a família, e as diferenças de raças, cores e gêneros. Em minhas tenras lembranças, na nossa casa conviveram pessoas negras, de outras religiões e orientações sexuais diferentes da sua. Pessoas com um poder aquisitivo elevado e outras com condições econômicas bem menos desfavoráveis que as nossas. E vi a senhora conversar, abraçar, sorrir e tratar todos eles de forma igual. Com simplicidade, calma, simpatia e respeito. Essa dissertação fala sobre valores feministas de um artista inglês e que morreu nos Estados Unidos há 40 anos atrás. Mas esses mesmos valores de respeito, dedicação, atenção, cuidado com as mulheres, além da luta pela igualdade racial e de gênero que eu tanto falei nesta dissertação sobre John Lennon, eu também aprendi em minha casinha humilde aqui no bairro da Prata em minha infância na nossa casinha de telha construída por seu pai, nosso avô. Eu vi todos esses valores sendo postos em prática nas mais diversas situações todos os dias. A senhora pode ter certeza que eu, meus irmãos e meus sobrinhos absorvemos com satisfação os valores que a senhora nos deixou. Mas uma vez em meio as lágrimas e soluços eu digo: muito obrigado.

Bem, seguindo adiante, eu não poderia jamais deixar de agradecer a minha esposa Larissa Santos. Meu amor, você vem acompanhando junto comigo desde os vários textos e várias horas que estudei para a seleção deste mestrado em 2018. Você é a maior testemunha da minha dedicação, do meu esforço e da minha vontade em ingressar nesta pós-graduação. Todas

essas horas de estudos, trabalhos, artigos, esboços e correções só tiveram um peso menor por conta do alívio dos fins-de-semana que eu passei com você, dividindo minhas angústias, meus medos e inseguranças em relação a minha pesquisa. Foi em você que encontrei o conforto para enfrentar tudo isto e agora que estou chegando na reta final, vamos colher os louros da vitória juntos. Obrigado amor, amo você.

Agradeço também aos meus irmãos mais velhos Andreza Samara e Thiago Magno, como também aos meus sobrinhos Fernanda Larissa, Josué Neto e Paolla Yasmin por todo o apoio e o crédito que vocês me deram. Dentre nós três eu sou o único em nossa casa que me formei e fui além e estou concluindo uma pós-graduação, mas de forma alguma nos desmerecemos uns dos outros e, mesmo com poucos estudos, vocês me ajudaram demais da forma como puderam, com um dinheiro, uma carona, uma conversa. O orgulho que vocês sentiam quando me viam lendo vários livros e escrevendo páginas e páginas a fio será recompensado. Vocês são sangue do meu sangue e eu amo vocês. Obrigado por tudo.

Em seguida venho estender meu agradecimento a meu grande orientador, Professor Celso Nascimento. Obrigado professor por ter “comprado” minha ideia e meu tema inicial. Obrigado pelas instruções, pelas ideias trocadas, por todas nossas orientações que se tornaram mais uma conversa entre amigos sobre as curiosidades que o exercício da nossa profissão nos proporciona. Com atenção, dedicação e respeito, o senhor me orientou de uma excelente forma, me ouviu e acreditou que isso poderia dar certo, e agora estamos aqui. Muito obrigado meu professor, meu orientador e meu amigo.

Aos doutores que compuseram essa banca, como por exemplo a Professora Manuela, muitíssimo obrigado por aceitar participar desse processo tão importante para mim. Obrigado pelas dicas, por sua simpatia e ajuda. E também ao Professor Lauro Meller, nossa paixão pelos Beatles nos uniu e agora estamos academicamente falando sobre a maior banda do mundo e em particular, o seu fundador, John Lennon. A vocês dois, eu agradeço por todo empenho, paciência, disponibilidade e dedicação em me instruir e me capacitar para ter êxito nesta etapa importantíssima. Obrigado por serem exemplos de pessoas e profissionais. Guardarei com muito carinho cada ensinamento e dica de vocês.

Agradeço também a meus adoráveis amigos. Tantos os antigos como Karol, Ellyda, Hingrid, Kaique, Eulina, Matheus, Danillo, Lucas e Dayvson; como também os novos amigos e companheiros de sala de aula que o mestrado me deu, que foram Fabiano, Guilherme e Ana; agradeço demais a vocês pelas risadas, conversas, ajudas em trabalhos e diálogos sobre livros

e mais livros. A vocês meus amigos, meu muito obrigado. É sempre bom rir e fazer rir com vocês.

“There are places I'll remember,
(Há lugares dos quais vou me lembrar),
All my life, though some have changed,
(Por toda a minha vida, embora alguns tenham mudado),
Some forever, not for better,
(Alguns para sempre, não para melhor),
Some have gone and some remain,
(Alguns já nem existem, e outros permanecem),

All these places had their moments,
(Todos esses lugares tiveram seus momentos),
With lovers and friends, I still can recall,
(Com amantes e amigos, ainda posso me lembrar),
Some are dead, and some are living,
(Alguns estão mortos, e outros ainda vivem),
In my life, I've loved them all ...”
(Na minha vida, eu amei todos eles) ...”

RESUMO

Esta pesquisa tratará dos processos de ressignificação e de ocupar-se consigo sob a ótica de Foucault (2006), de John Lennon que, com a influência da obra vanguardista, experimental e feminista de Yoko Ono, possibilitou um processo de redescobrimto de si de John Lennon onde é possível perceber suas mudanças em muitas de suas músicas. Essas mudanças de si serão analisadas através de seis canções, divididas em três períodos da história de John Lennon que nos ajudará a visualizar as mudanças de um eu-lírico ora machista e misógino, ora feminista e pacifista. Para tanto, o feminismo aqui será trabalhado sob a ótica de Hooks (2020), e as músicas serão analisadas em sua tripla natureza melodia-letra-performance com a contribuição teórica de Friedlander (2002) com o esquema intitulado “Janela do Rock” que auxilia pesquisadores para uma análise mais abrangente; e de Napolitano (2002), que se propõe estudar, além de discutir também a relação entre História e Música e como trabalhá-las sob a ótica do historiador. Portanto, serão analisadas músicas de John Lennon, como *Run For Your Life*, ou *Woman*, por exemplo, dentre outras, em um período de tempo de 1968 até 1980 e sua mudança comportamental e de opinião em relação a mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: John Lennon; Yoko Ono; Feminismo; Música; História

ABSTRACT

This research will deal with the processes of reframing and dealing with oneself from the perspective of Foucault (2006), by John Lennon who, with the influence of the avant-garde, experimental and feminist work of Yoko Ono, enabled a process of rediscovery of the self by John Lennon where you can see his changes in many of his songs. These changes of self will be analyzed through six songs, divided into three periods of the history of John Lennon that will help us to visualize the changes of a lyrical self, sometimes sexist and misogynist, sometimes feminist and pacifist. Therefore, feminism here will be worked from the perspective of Hooks (2020), and the songs will be analyzed in their triple nature melody-letter-performance with the theoretical contribution of Friedlander (2002) with the scheme entitled “Janela do Rock” which it helps researchers for a more comprehensive analysis, and Napolitano (2002), who proposes to study, in addition to also discussing the relationship between History and Music and how to work them from the perspective of the historian. Therefore, John Lennon's songs will be analyzed, such as Run For Your Life, or Woman, for example, among others, over a period of time from 1968 to 1980 and his change in behavior and opinion towards women.

KEYWORDS: John Lennon; Yoko Ono; Song; Story; Feminism.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	13
INTRODUÇÃO.....	14
1- (Capítulo 01): AS COMPOSIÇÕES DE JOHN LENNON PRÉ-YOKO ONO	28
1.1 - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR	29
1.2 – O ROCK ‘N’ ROLL NAS TRILHAS DO PATRIARCADO	38
1.3 – “VOCÊ NÃO PODE FAZER ISSO”: A AGRESSIVIDADE DO EU-LÍRICO DE JOHN LENNON	45
1.4 – A AMEAÇA DE MORTE GANHA VIDA NA COMPOSIÇÃO DE JOHN LENNON.....	48
2 - (Capítulo 02) “SIM É SE ENTREGAR”: JOHN LENNON E YOKO ONO SE CONHECEM.....	53
2.1 - O HOMEM DE LUGAR NENHUM SE REDESCOBRE NA FILHA DO OCEANO	59
2.2 - MUDAR É REVOLUCIONÁRIO – A INFLUÊNCIA DA CONTRACULTURA NAS PERFORMANCES DE JOHN & YOKO	66
2.3 – REVOLUTION: YOKO ONO, JOHN LENNON E OS EXPERIMENTALISMOS MUSICAIS	76
2.4 – A BALADA DE JOHN E YOKO: A CONTINUAÇÃO DAS EXPERIMENTAÇÕES MUSICAIS	84
3 – (Capítulo 03): “ENVELHEÇA JUNTO COMIGO, DOIS RAMOS DE UMA ÁRVORE...”: O JOHN LENNON DEPOIS DA FILHA DO OCEANO	92
3.1 - O FEMINISMO NORTE-AMERICANO E SEUS IMPACTOS	97
3.2 - “VIVER É FÁCIL COM OS OLHOS FECHADOS...” DE UM AGRESSOR MACHISTA PARA UM PACIFICADOR FEMINISTA	118
3.3 – A MENSAGEM DE JOHN LENNON PARA A OUTRA METADE DO CÉU.....	126
“EU LI AS NOTÍCIAS HOJE, OH GAROTO, SOBRE UM HOMEM SORTUDO QUE FOI A ÓBITO...” – CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Yoko Ono e a performance <i>Cut Piece</i> , em 1965	54
Figura 2 - John e Yoko no palco em 1969..	72
Figura 3 - John Lennon, Yoko Ono dentro de sacos apresentando sua performance <i>bagism</i> , em junho de 1969..	73
Figura 4 - John Lennon e Yoko Ono se apresentando em Toronto, em dezembro de 1969.. ..	73
Figura 5 - Nudez frontal de John e Yoko na capa do álbum <i>Unfinished Music No.1: Two Virgins</i> (Música Inacabada Nº 01: Dois Virgens), lançado em 1968.....	82
Figura 6 - A capa do <i>single The Ballad Of John And Yoko / Old Brown Shoe</i>	87
Figura 7 - Capa do álbum experimental de John e Yoko <i>Unfinished Music No.2: Life With The Lions</i> (Música Inacabada Nº 2: Vida Com Os Leões), lançado em maio de 1969.....	89
Figura 8 - A capa do <i>Wedding Album</i> (Àlbum de Casamento) de John e Yoko, de 1969..	91
Figura 9 - Capas Imagens dos discos de John e Yoko com a <i>Plastic Ono Band</i> , em 1970.. ..	94
Figura 10 - A capa do <i>single</i> de Yoko Ono “ <i>Listen, The Snow Is Falling</i> ” (Escute, A Neve Está Caindo), de 1971..	117
Figura 11 - John Lennon, Yoko Ono e a <i>Elephants Memory Band</i> no Dick Cavett Show, em 1972..	124

INTRODUÇÃO

Eu penso que a nossa sociedade é administrada por pessoas insanas com objetivos insanos. Somos governados por maníacos com fins maníacos. Se alguém conseguir colocar num papel o que o nosso governo, o governo americano, etc... Ou os russos ou os chineses estão realmente a tentar fazer como eles pensam que estão fazendo, eu ficaria muito satisfeito por saber o que eles pensam que estão fazendo. Acho que estão todos loucos! E eu arrisco a ser encarado como louco por expressar isto.

John Lennon, 1968

John Lennon era conhecido publicamente e intimamente por seu humor sarcástico, sua inteligência em se tratando de respostas rápidas, e sua personalidade ácida e direta. Essas características foram abordadas e exploradas com mais afinco em suas composições, por vezes sem sentido, por vezes doces e amorosas, mas sempre partindo de sua visão acerca de determinado assunto, de algo mais intimista, pessoal, de dentro para fora, de suas experiências de mundo, de vida, de seus relacionamentos pessoais e suas opiniões, “[...] era um artista movido por paixões, indignações e críticas lançadas a partir de entusiasmos e angústias, em vez de uma linha política concebida na direção de objetivos previamente definidos [...]” (FRIDMAN, 2014, p. 520).

Mas, afora a língua afiada ao paladar da crítica, o viés mobilizador de John Lennon foram suas canções de cunho político-social, ainda que sua produção não se resuma a isso. As letras são afiadas, fazem ataques diretos ao Estado ou ao capitalismo, ataques vorazes a pessoas como Richard Nixon ou Mao-Tsé Tung, e enaltecem a paz, os sonhos das pessoas e um futuro confortável, harmonioso feito pelos homens e para os homens, sem a intervenção gananciosa e assassina do Estado. John Lennon, no final da década de 1960, já vinha sendo seduzido por elementos da Nova Esquerda, e ficou desencantado com uma maneira como achava que os trabalhadores usados pelas classes superiores para construir a riqueza e foram durante as suas vidas “dopados” com elementos mantenedores do controle social como a religião, sexo e TV, para permanecerem – sem perceberem ou se dar conta disso e procurarem mudanças sociais – como uma classe inferior.

A música popular toma forma e pode ser recebida pelo público como uma expressão de suas vontades, um rastro importante de uma realidade construída historicamente, não sendo

somente uma justificativa para a revolta pessoal de jovens inconformados com o *sistema* dos *ouvintes ativos*, nem apenas uma música alienadora feita para os *ouvintes passivos* se apaixonarem e dançarem, músicas essa que os próprios *Beatles* o fizeram até 1964. É, sobretudo, um amálgama de representações de uma conjuntura histórica, da diversidade cultural. Nisso devemos ter cuidado com este discurso para que não o tornemos um conteúdo com um teor maniqueísta entre *ouvintes ativos* e *passivos*. De certa forma, somos todos, vítimas da Indústria Cultural, em vários elementos da arte moderna, não somente a música.

Podemos, portanto, ter em mente que a música popular, a canção, pode (e deve) ser encarada como uma rica fonte de pesquisa que possibilita a compreensão de certas realidades da cultura popular, como também possibilita desvendar certas realidades e espacialidades das histórias no que diz respeito a setores da sociedade que pouco foram lembrados pelas penas da historiografia. Mary Del Priori (2011), em um artigo publicado em se tratando do papel do historiador em interrogar, inquirir e criticar as fontes documentais que ele se propõe a trabalhar nos informa que “O afluxo sem precedentes de nova documentação, sobretudo, aquela iconográfica ou composta por documentos sonoros e de imagens deve-se, em parte, ao alargamento do campo intelectual da pesquisa história” (p.34), no que significa que no nosso ofício, houve transformações no campo da pesquisa histórica, que permitiram a adição de novas fontes, como a literatura, a pintura e a música, por exemplo, e o fazer história, é muito além de ler as fontes de papel e documentais por si só, mas devemos, de antemão, interrogá-las.

Napolitano (2002) nos adverte do cuidado do historiador em trabalhar com uma fonte tão rica e poderosa como a música, “Afinal, todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã do seu objeto de pesquisa”. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil” (p.10). Apesar deste adendo, e não discordando dele, atrelo a este discurso e também concordo quando Michelet (BOURDÉ; MARTIN, 1983) nos estimula a amar nossa pesquisa e aparecer no nosso trabalho, para ele “Longe de querer apagar-se, o historiador deve estar presente, com suas paixões e emoções, a todos os níveis do seu trabalho” (p.85).

Ainda segundo Napolitano (2002, 2008), o erro do historiador ou do pesquisador em geral que se propõe em trabalhar com música é isolar a letra, e em seu caráter isolacionista, trabalhar e fundamentar sua pesquisa em valendo-se somente dessa letra e relegando a música a simples conjunturas verbais e ligações de estrofes, deixando de lado a melodia, a composição e as técnicas de gravações, notas musicais, o estado de espírito do compositor e do cantor, a performance, se são a mesma pessoa, enfim, todos esses e mais outros elementos. A maioria faz uma abordagem subjetiva do documento relegando ao esquecimento ou dando pouca

importância a todos esses outros elementos presentes na música, na canção popular. O que é um engano. Segundo Napolitano: “A crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável”. (NAPOLITANO, 2008, p. 236). Portanto, devemos ter cuidado ao analisar as fontes musicais, pois não podemos analisar somente a letra ou somente a melodia. Existe um amálgama entre letra + melodia + performance que devem ser levados em consideração para uma análise completa da fonte. Pois, como falou Chartier:

[...] Agir como os textos (ou as imagens) tivessem significados por si mesmos, fora das leituras que o constroem, leva de facto, quer se queira ou não, a remetê-los para o campo intelectual (e sensorial) que é o do historiador que os analisa, ou seja, a decifrá-los através das categorias de pensamento cuja historicidade não é de modo nenhum aprendida e que se consideram implicitamente como permanentes. [...] (CHARTIER, 1990, p. 58-59).

Por John Lennon ser um multiartista, pois seus trabalhos envolvem além de canções, a resposta para a hipótese desse trabalho de que através da influência amorosa e artista de Yoko Ono, o eu-lírico das canções de John Lennon se transformou de machista em feminista. Essa é a hipótese de que esse feminismo refletiu na obra musical de John Lennon. A grande questão é como se deu esse processo. Se isso aconteceu de fato, de que forma aconteceu então?

Portanto, a fonte de pesquisa deste trabalho serão as composições de John Lennon, tanto na época dos *Beatles*, como em colaboração com Yoko Ono. Serão seis músicas que foram lançadas em discos de estúdio, como também imagens de algumas performances musicais ao vivo do casal John e Yoko, tendo em mente que a performance é um elemento essencial para a música. As fotografias dessas performances serão importantes para colaborar com nossa pesquisa, tendo em vista que segundo Kossoy (2001), ele disserta acerca dos usos e importâncias da fotografia e do fotógrafo para a História, e nos provoca dizendo que “Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida” (p. 44). E continua com a ideia de que, ao contrário que se pensava, a fotografia não “congela” o tempo naquele material, mas que toda fotografia é um registro do passado em que contém um *resíduo*, um fragmento determinado da realidade em que foi registrado fotograficamente (p. 45).

Algumas imagens de capas de discos também serão discutidas, tendo em vista a influência artística, experimental e de vanguarda de Yoko Ono influenciou John Lennon e sua obra musical, desde as canções até mesmo as capas dos álbuns experimentais que lançaram juntos, como também o trabalho de ambos, mas separados.

Já as canções que são nossa principal fonte de pesquisa para analisar a mudança de John Lennon serão analisadas levando em consideração o eu-lírico dessas canções e as mudanças que foram acontecendo com o decorrer do tempo. Para tanto, elas foram divididas em três fases no decorrer da pesquisa, em três capítulos diferentes, onde 1) discutiremos sobre o machismo no contexto do *rock 'n' roll* dos anos 50 e 60 e o impacto dessas práticas misóginas e sexistas no eu-lírico das canções de John Lennon na época dos *Beatles*. Para isso foram separadas duas músicas que nos ajudaram a compreender o machismo do eu-lírico de John Lennon; 2) passaremos adiante para o momento em que John e Yoko se conhecem. A partir daí suscitará um desejo enorme por parte de John Lennon em direcionar suas canções para um campo mais experimentalista e vanguardista. Para tanto, foram analisadas mais duas músicas da época que nos permite perceber como John Lennon passou a abordar a figura feminina acima de tudo, nessas músicas, e que não por acaso, por influência de Yoko Ono e seus trabalhos artísticos, como o *Fluxus*, por exemplo, como também por influência do contexto social da época, tendo em vista que se passará no final dos anos 60, época de grande comoção social e o auge da rebeldia dos ideais da contracultura. 3) E em um terceiro e último momento, avançamos um pouco mais no tempo e chegamos a década de 1970 e 1980, onde John Lennon já havia deixado os *Beatles* e passou para a militância política, usando suas músicas como veículo de propagação da mensagem de pacifismo, igualdade racial, e acima de tudo, um eu-lírico feminista. Para nossa finalidade, foram analisadas também mais duas músicas do período que reflete uma mudança de pensamento no que diz respeito ao tratamento das mulheres e de como elas eram apresentadas nas canções do artista.

Além disso, apesar da utilização de vários conceitos do Napolitano (2002), as músicas citadas neste trabalho serão analisadas de acordo com o método analítico empregado pelo sociólogo Paul Friedlander (2002) no adendo “Janela do Rock”, onde ele elenca cinco pontos para se fazer uma análise musical mais abrangente e que será discorrido de forma mais abrangente no devido momento.

As músicas – que aparecerão no decorrer da pesquisa – que John e Yoko compuseram, gravaram e lançaram, trazem em si elementos da inconstância das identidades deles e das personas que foram inspiração para estas composições. Perceberemos que John Lennon mudou sua identidade várias vezes, deixando de ser um homem agressor, machista e misógino e passou a ser o pacifista, feminista e pai de família cuidando de sua casa e de sua esposa. Com essa mudança de identidade também vieram as mudanças de opiniões, relacionadas à música, ao seu envolvimento com os protestos pacíficos, a Yoko Ono, a sua visão acerca das mulheres.

Napolitano (2002) nos auxiliará novamente à luz da conversa, no que utilizando de uma afirmação sua que diz que o historiador que decidir optar por trabalhar a música como fonte e tema historiográfico, têm que fazer isto com a maior acuidade, atenção e respeito possível, não permitindo que o seu gosto pessoal interfira na pesquisa e no “manuseio” do material, é a separação bíblica do joio e do trigo. A análise e o trabalho do historiador com a música ou com canções em particular devem ser muito minuciosos.

Uma das complexidades que surgem a partir do momento em que se começa a trabalhar com a música em geral ou com uma ou mais canções específicas é que, toda a experiência vivida na época em que foram compostas e gravadas, os sentimentos do compositor, do intérprete da canção, sendo eles a mesma pessoa ou não; os valores, o contexto da época entre outros aspectos, é bastante difícil ser trazido à luz do presente momento. Haja vista o exemplo deste trabalho, que aborda canções com um recorte temporal de 1968 a 1980.

Pesquisando sobre história e música, percebemos o quão rico e importante é para a historiografia essa relação entre as duas vertentes, tendo em vista que a música diz muito sobre a época em que foi composta, lançada, como, por exemplo, as canções de John Lennon sobre e com Yoko Ono que serão trazidas à luz nesta pesquisa, que acaba dizendo muito acerca da época em que foram escritas, dos valores sociais, da ascensão do feminismo e dos limiares da contracultura, por exemplo. É o que nos informa Wisnik sobre essa relação: “as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.”. (WISNIK, 1999, p. 214).

Pois bem, sobre a metodologia empregada nesta pesquisa, uma única música, se analisada de forma correta, analisada com uma “lente historiográfica”, pode trazer em seus versos, muito a respeito da época em que ela foi concebida. A música, sendo analisada minuciosamente em sua composição, letra e melodia, pode mostrar ao historiador aspectos e particularidades são somente do próprio (ou próprios) compositor(es), mas também acerca da sociedade em que foi feita e difundida. Qual o gênero estava em alta naquele momento? Quais os acontecimentos sociais e culturais estavam eclodindo naquela época e que foram cantados por determinado vocalista? Por que esse tema tão polêmico ganhou vida nas letras de música de determinada banda? Essas e muitas outras questões podem ser respondidas analisando a música sem se desvencilhar do contexto histórico.

Temos de ter em mente, tanto quanto pesquisador como ouvinte e consumidor desse tipo de arte que, a música e o homem se relacionam com o tempo e o espaço, e sendo mais do

que apenas uma mera colagem de sons e vozes, a música e a experiência do compositor no fazer da música é muito mais do que um mero efeito físico sonoro, mas também social e pessoal. Em se tratando das músicas de John Lennon e Yoko Ono em questão, elas se enquadram muito bem nessa dupla camada, pois são letras pessoais niveladas a melodias sociais da época – anos 60/70/80 – que influenciaram e foram influenciados pelo meio em que estavam inseridos e difundidos. A música é invadida, é tomada, transformada e devolvida para sociedade da sua época e para reverberar pelo tempo. Ela marca e é marcada por gerações de compositores e consumidores que eternizaram em suas mentes e suas memórias certas músicas para certos tipos de ocasião ou de época. É um condutor eletrizante de lembranças que nos fazem paralisar ou estremecer só de ouvir certas músicas. “A canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas.” (NAPOLITANO, 2002, p.77).

O elemento música é uma fonte documental importantíssima para a historiografia, pois ela é um reflexo, é um tipo de arte riquíssima que trabalha com o equilíbrio de vários elementos no qual o cantor/compositor tem que trabalhá-los laboriosamente para manter a harmonia entre os sons, o ritmo, a melodia, a voz e assim praticamente nascer uma canção. Todos esses elementos são importantes, tecnicamente falando; mas que possuem uma força e uma importância para a historiografia pelo fato de que, quando uma música é composta, ou executada nas rádios, nos *shows*, ou nas plataformas digitais, ela tem o poder de nos transportar para outro tempo e espaço, resgatar memórias e reacender emoções. Mexe com o interior do ouvinte e isso a torna uma importante fonte documental da sua época.

A chamada “renovação historiográfica” que ocasionou, pelo menos em teoria, uma mudança das mentalidades, desencadeada pelo que ficou conhecido como *Escola dos Annales*, fundada por Lucien Febvre e March Bloch em 1929, que passou a englobar novos elementos como fonte da pesquisa historiográfica. “Febvre e Bloch opunham uma assim chamada *história nova*, uma história problematizadora do social, preocupada com as massas anônimas, seus modos de viver, sentir e pensar.” (VAINFAS, 1997, p.130). Tendo isto em mente, na linha do tempo histórica, pode-se demarcar o surgimento da História enquanto disciplina unificadora dos estudos e pesquisas das ciências sociais a partir de 1929, através movimento historiográfico que se constituiu em torno da revista francesa de nome completo *Annales d’histoire économique et sociale*. Todavia, outras tendências da produção histórica já pensavam a “história da sociedade” ou os “costumes”, pelo menos um século antes. Devemos ter em mente que, apesar

de se dedicarem aos estudos das mentalidades nos primórdios dos *Annales*, Bloch e Febvre não foram os primeiros a se dedicarem a esse tipo de abordagem e perspectiva histórica, outros já faziam mesmo em menor grau, antes deles, como o próprio Michelet, ou o Georges Lefebvre, por exemplo.

Pois bem, apesar de que Os *Annales* foram de grande importância no processo de autonomização da História como disciplina científica, pretendiam uma abordagem nova e interdisciplinar, destacavam a importância de o historiador abranger suas fontes de estudo, a música não foi um tema tão renovado assim. Pelo contrário, tanto teóricos quanto estudiosos e principalmente nas Universidades chegaram a menosprezar pesquisas relacionadas a temas musicais, menosprezando trabalhos. Quando muito, cediam espaço e atenção à temática de música popular, havia relações tanto com a música erudita e/ou folclórica. Fugindo deste escopo, os trabalhos eram recebidos e prontamente renegados com relativo desprezo.¹

Retornando a dialogar sobre a revista, sua primeira edição saiu em 15 de janeiro de 1929, “e foi fundada para promover uma nova espécie de história e continua, ainda hoje, a encorajar inovações”. Além disso, apesar de tudo, a Revista dos *Annales* promoveu “a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras.” (BURKE, 1991, p.11).

Após essa abertura, esse alargamento, a questão da História Cultural foi relacionada aos mais diversos temas e utilizou as mais variadas fontes documentais como fonte historiográfica para o fazer-se História. Mas, mesmo com outras vertentes tão importantes quando a *Revista dos Annales* trazendo mudanças teóricas e metodológicas no campo de pesquisa historiográfico, elas não obtiveram tanto sucesso, ou pelo menos não lhes são tanto atribuídas o título honorífico de condutoras e mantenedoras dessa “renovação historiográfica”, por qual motivo então se atribuiu essa enorme importância à Escola dos *Annales* em detrimento às outras vertentes historiográficas? De acordo com Farias (2017) ele afirma que a resposta para esta pergunta não é simples nem muitos menos rápida, mas elenca três fatores cruciais para tal feito:

[...] a) primeiro porque, como já disse Burke, os historiadores franceses foram os primeiros no século XX a se apresentarem enquanto uma espécie de “movimento”, já que houve certa organização de pensamento ao longo de suas reconhecidas três gerações, o que possibilitou aos franceses darem destaque a suas posições epistemológicas de maneira mais ou menos “coesa”, o que permitiu que as publicações da revista foram ganhando espaço nos lugares em que iam sendo

¹ MORAES, 2000, p. 205.

distribuídas; b) segundo, mostraram como era possível escrever histórias a partir de outros vieses temáticos e metodológicos: a história das mentalidades, a história comparativa, a psicologia histórica (ou a história das atitudes coletivas) e, principalmente, a inserção da chamada história-problema que deu à primeira geração dos *Annales* um caráter “revolucionário”, o que não parou por aí: a segunda geração trouxe consigo a história de longa duração, a Geo-história, a história da cultura material, a história serial e a história quantitativa; a terceira geração tentou ser mais inovadora ainda do que suas antecessoras, conseguindo trazer ao cerne da História o imaginário, os sentimentos, a sexualidade, etc., ampliando não apenas o campo temático, mas também as possibilidades documentais e de pesquisa; c) terceiro, por alcançarem tal posição de destaque e inovação, os *Annales* ganharam circularidade, já que, ao menos em seu país-sede, viraram rotina nas discussões entre intelectuais e amigos em lugares não tão convencionais, inclusive em meios de comunicação e mídia. [...] (p. 5-6).

Como podemos ver, o pesquisador, ao manipular a fonte musical com o devido cuidado, poderá ter em mãos (e nos ouvidos) uma fonte histórica abundante para o desenvolvimento da pesquisa historiográfica. Segundo Napolitano, Middleton informa que essas categorias são o que a academia tem, tradicionalmente falando, ao longo dos anos, usado para definir o termo “popular” (leia-se, *música popular*). Para esta discussão me atenho à quarta categoria de definição da música popular, chamada de “*Definições tecnológico-econômica*”. De acordo com Farias (2017):

[...] este quarto grupo se mantém interligado aos demais. É uma extensão de todos os outros. Observam-se heranças normativas, negativas e sociológicas quando se pensa a música popular como mercadoria tecnológica exclusiva da “mídia de massa” (*mass media*), fruto direto da Indústria Cultural, do *show business* e do *music-hall*. Estas definições derivam diretamente do pensamento da *Escola de Frankfurt*, especialmente entre os autores Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin. [...] (p. 13).

Mas, como dito acima, as décadas foram passando, os artistas foram crescendo e amadurecendo, e assim abordando temas mais maduros, sérios, e por muitas vezes, polêmicos. Por exemplo,

[...] Durante os quatro anos seguintes (1968-71), vários *hits* das listas das 40 mais e sucessos das FM's continham discursos polêmicos sobre temas como política, filosofia e cultura. A maior parte dessas canções fazia críticas à situação, mas raramente reivindicava ações específicas ou soluções políticas. [...] (FRIEDLANDER, 2002, p. 399).

Cada período musical na história do *rock 'n' roll* que sucedia a outro, expressava seus desejos e desafios de maneiras diferentes e específicas. Num curto espaço de tempo, um período de dez anos, por exemplo, assuntos que eram grandes tabus, que foram boicotados nas rádios e canais de televisão, que eram mencionados por burburinhos, cochichos e sussurros nas alcovas nos anos 50, como drogas, homossexualidade, crítica ao sistema, revolução e feminismo, se tornaram parte do diálogo do *rock/pop* na década seguinte. O comportamento rebelde e as séries

de reivindicações juvenis por mudanças sociais nas décadas seguintes a Segunda Guerra Mundial, principalmente – mas não exclusivamente – na Europa e nos Estados Unidos, difundiram-se e misturaram-se com os velhos temas de sexo e amor no lirismo dos compositores do *rock*.

Sobre a temporalidade abordada nesta pesquisa, o ano de 1964 é o ano da primeira música analisada, trazendo um John Lennon compondo uma situação em que o eu-lírico, claramente machista, afirma que sua parceira não poderia fazer algo que ele não gostasse, refletindo uma certa insegurança do eu-lírico, que contrasta com a porosidade de John Lennon entre o John artista e o John Lennon da vida privada. Finalizando em 1980, o ano da última música analisada traz John Lennon compondo em homenagem não somente a Yoko Ono, mas a todas as mulheres, afirmando que elas seriam “a outra metade do céu”. Essa mudança de abordagem em relação as mulheres em suas canções é um reflexo da influência de Yoko Ono, como também da Segunda Onda Feminista, e também da contracultura norte-americana.

A importância de estudar John e Yoko está na ligação entre o casal e as mudanças sociais que ocorreram nos anos 60 e 70, e que podem muito bem caber nos problemas que ainda acontecem. De certo que a busca que o casal empreendeu nessa época pela paz mundial é algo utópico, mas não é de todo descartável. Os problemas que o casal enfrentou, como o racismo, o machismo, a xenofobia (Yoko Ono é de origem japonesa), e a maneira como procuraram mudar “o sistema” pode ser considerado tão atual quanto há 50 anos. Ainda estamos enfrentando uma luta diária contra todas essas frentes, e a arte pode ser uma alternativa de grande ajuda no enfrentamento dessas temáticas.

Em relação a contracultura que havia na época de John e Yoko, esse movimento surgiu e se espalhou principalmente nos Estados Unidos e uniu a Segunda Onda Feminista, os movimentos e protestos antiguerra, o movimento dos Panteras Negras, e outras frentes políticas, como também a própria insatisfação dos jovens da época contra esse modelo capitalista norte-americano do *American Way Of Life* (O estilo de vida Americano), que foi um modelo de comportamento surgido nos Estados Unidos após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Este modo de viver passava pelo consumismo, a padronização social e a crença nos valores democráticos liberais.

Apesar de que em seu conteúdo o personagem da canção ter um lugar de fala como se fosse da classe trabalhadora, devemos ter a acuidade de perceber que, apesar da incorporação de Lennon como um herói da classe operária, ele se tornou um artista muito famoso e rico, e que estava bastante confortável nessa situação. Em sua juventude, o jovem John nunca

trabalhou como um verdadeiro operário, ou mesmo em sua infância e adolescência – que, apesar dos problemas familiares como a perda da mãe e o abandono do pai – John Lennon tinha uma vida confortável, pois morou numa das melhores áreas da cidade de Liverpool, a *Menlove Avenue*, e isso lhe proporcionou uma melhor vida, pelo menos num parâmetro comparativo entre seus outros três antigos companheiros de banda. Anos depois, seu algoz, Mark David Chapman reclamou sobre a contradição de Lennon cantar *Imagine* e ser um milionário.

Por último e não menos importante, com *Imagine*, que foi lançada em 1970; Lennon se permitiu sonhar e confessar o quão bom seria - fazendo uma alusão à música citada acima sobre o poder nas mãos do povo – que essas pessoas que agora possuem o poder, as pessoas comuns que controlam as principais ações e riquezas mundiais, poderiam enfim viver em paz, sem as instituições controladoras e coercitivas do corpo e da mente. Ela ligeiramente se tornou a sua principal criação, a sua “canção assinatura”, além de um hino em alusão à paz mundial; em que John Lennon questiona a religião, a propriedade privada, as nações, a ganância, a fome e, de certa forma, o valor de troca (“imagine todo mundo vivendo para o dia de hoje”), defendendo uma vida comum e fraterna entre os homens. A meu ver, esta canção representa o sonho, uma utopia de um mundo que jamais acontecerá, mas também representou, para a formação de muitos adolescentes que ainda não tinham ouvido falar de Marx, uma espécie de prelúdio do *Manifesto do partido comunista*.

Não obstante, o foco será justamente nessas canções pois elas são fruto da “virada” ideológica que Yoko Ono proporcionou a John Lennon. Yoko Ono, por exemplo, em algumas canções, foi caracterizada como “Mãe”, “Madre Superiora”, ou ainda “Rainha” ou “Princesa Florzinha”. Pois Yoko como uma mulher, artista de vanguarda e livre, foi de grande importância para Lennon no que diz respeito às mudanças radicais de sua vida e de seu pensamento. E mesmo à revelia dos fãs e de praticamente todo mundo, John Lennon reconheceu muitas vezes a importância de Yoko Ono em sua vida, de como ela “lhe abriu os olhos pela primeira vez”.

É importante falar não somente de Yoko Ono, mas, das mulheres em geral nas pesquisas de história, pelo anonimato histórico sofrido pelas mulheres. A histórias das mulheres ou uma história que a coloque como importante, tem poucos registros. Pode parecer machista, mas creio que não dá parte de John Lennon, mas dos biógrafos, jornalistas e pesquisadores que não se interessaram em saber sobre a vida e os desejos e vontade de Yoko Ono em toda sua integridade. A relação de John e Yoko era uma relação de igualdade, ou parece ter sido, em que John tentou em todas as situações colocar Yoko em igualdade consigo mesmo.

Portanto, uma das justificativas em escrever esta dissertação é tanto sobre mostrar esse lado mais feminista e pacifista de Lennon, e de como ele despertou para essas questões: foi através de Yoko. Yoko Ono já era uma mulher artisticamente famosa e com seus princípios artísticos e feministas bem desenvolvidos muito antes de conhecer o jovem Lennon. Muitas delas em declarações que o próprio Lennon deu.

É importante frisar a importância de Yoko Ono tanto como esposa, como artista, e como principal influência da transformação de Lennon em suas opiniões, na maneira como pensar e tratar de temas, que antes, ou eram irrelevantes, ou que Lennon tinha medo de encarar, ou até mesmo por conta dos entraves contratuais que não lhe permitia abordar publicamente sobre vários temas. É importante atribuir a Yoko Ono o seu mérito na vida de John Lennon a partir do momento em que ela, como artista criativa, contribuiu com sua parceria com seu marido, para o engajamento artístico e social em vários assuntos da época. Yoko Ono redirecionou os interesses e “o poder criativo” de Lennon para assuntos como o feminismo, o pacifismo, o fim das guerras, das mortes e a igualdade dos povos, tornando-o mais engajado. Sobre esse anonimato histórico, Michelle Perrot nos diz que, “Ora, a exclusão feminina é ainda mais forte. Quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria.” (PERROT, 1988, p. 186).

John Lennon lutou, protestou e cantou sobre os direitos e sobre a igualdade feminista. Abraçou o movimento – que, com essas ações, não anulou os seus anos de misoginia e machismo, vale salientar – através de Yoko Ono, que ascendeu o casal a um novo patamar. A maioria das pessoas que realmente conhece a história dos *Beatles* e de John e Yoko concordam com Lennon no que diz respeito a seus ideais de igualdade e pacifismo entre os povos. Mas nem sempre foi assim, no início, as pessoas diziam que Lennon estava louco. Alguém do patamar dele e o que ele representava não deveria estar falando e fazendo movimentações sobre essas coisas. Mas as visões – mesmo que tardiamente – mudaram.

Acontecimentos como falar sobre e ter Yoko Ono ao seu lado, convencer os fãs que “o sonho tinha acabado” e que agora ele tinha uma nova vida de casado com uma nova pessoa, e agora era um adepto fervoroso ao movimento feminista, pacifista, e tantos outros, foi – se ainda não o é – um desafio muito grande para o casal para fazer os fãs mais conservadores aceitarem essas novas condições.

Ela, ao se relacionar com um dos artistas mais famosos da época, passou por problemas de aceitação por parte dos fãs e da mídia. Yoko já desenvolvia um trabalho artístico

proeminente, mas com Lennon, ela passou a compor e cantar também. Esse ato não convenceu a indústria fonográfica, em que, comparada a seu parceiro artístico e de vida, suas músicas ficaram bem aquém do esperado. Mas, mesmo assim, é inegável o papel positivo e revigorante de Yoko Ono na sua vida pessoal e na vida de Lennon. Yoko já era uma mulher muito independente, dona de si, e já bem-conceituada no cenário *underground* de Nova Iorque. Suas apresentações artísticas inovadoras e conceituais fizeram o nome de Yoko famoso o suficiente para se apresentar em outros países. No caso, em uma dessas apresentações, ela conheceu Lennon em Londres. Devido à importância e a história de Yoko Ono cito mais uma vez Michelle Perrot, quando ela diz que, “No entanto, o que importa reencontrar são as mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autômatas, mas criando elas mesmas o movimento da história”. (IBIDEM, p. 187).

Na realidade, o envolvimento de John com Yoko – que era sete anos mais velha que ele –, que advinha de um *background* artístico e cultural bastante plural e bem diferente do de Lennon, acabou se tornando o combustível ideal para a década de 1970 que se seguiu com a dissolução dos *Beatles*. Nessa época, a música deles dois passou de um mero produto mercadológico empenhado em se tornar um *hit* e repetir os sucessos dos anos dos *Beatles* e passou a ser apenas um dos aspectos de um vasto arsenal, como a pintura, a literatura e as apresentações de Yoko; que o casal investiu na “luta” pela paz. Ao NME, em 1971, Lennon declarou: "Passei por todas as *trips*: macrobiótica, Maharishi, a Bíblia, o I-Ching. Passei por todas essas coisas e foi a Yoko que me puxou para fora disso tudo". Na verdade, no decorrer do tempo e devido ao pesado investimento de *marketing* e de declarações e atividades artísticas realizadas em conjunto, John & Yoko passou a ser um símbolo, uma 'marca' tão clara e forte quanto na década anterior Lennon & McCartney tinham sido.

Dito isso, como as canções de John Lennon e/ou Yoko Ono poderão nos ajudar nesta pesquisa? Como a canção popular, ou o *rock 'n' roll* para ser mais específico, pode ser utilizada como fonte histórica? De que forma elas nos mostram que John Lennon mudou sua personalidade e opinião em muitos assuntos, como o feminismo, por exemplo? Como será feita a análise dessas canções? Sobre isto, foram utilizados os conceitos teóricos e metodológicos de Napolitano (2002) e Friedlander (2002), para corroborar com minha escrita no que se trata o trabalhar a música, a canção, como fonte historiográfica. Napolitano vem trazer o conceito de canção, além de guiar, auxiliar o historiador-pesquisador na análise e no estudo da canção popular, onde ele a conceitua sendo dividida em dois campos: o musical e o verbal.

Onde primeiramente, Napolitano (p. 79) nos adverte que não podemos analisar a letra de forma isolada da música. Ele considera os quesitos verbo-poéticos que dão estrutura à letra da canção como o primeiro quesito, mas não os isola da análise final. Além também da performance musical, que é o momento que Napolitano considera como o “nascimento” propriamente dito da música, segundo ele, os quesitos verbo-poéticos são divididos entre os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos que são levados em consideração no momento da composição da letra da música.

A metodologia de análise dessas canções será feita a partir de uma adaptação do esquema de análise proposto pelo Friedlander (2002) que me parece ser o mais completo. Mas, como dito anteriormente, adaptei o esquema proposto por ele, subtraindo primeiramente sua estrutura topicalizada por um texto corrido, além de alguns elementos como os instrumentos musicais, se existe solo ou não na música, e outros elementos mais técnicos não apareceram nas análises musicais abaixo por não fazerem parte central da discussão. Reconhecer quais instrumentos foram utilizados na música, quem os tocou e os acordes são de fato, importantes, porém, o foco dessa pesquisa se pautará no histórico do artista, nos impactos que o contexto social teve na música analisada e vice-versa, como também a atitude do artista diante do público.

No campo teórico, poderemos perceber que após ter conhecido Yoko Ono, houve um processo de mudanças que refletiram através dessas letras que o eu-lírico de John Lennon passou a utilizar outras abordagens musicais em relação ao público feminino. A reflexão dessa mudança de opinião, esses processos de “descamação” e de redescobertas de si que Yoko proporcionou a John Lennon, refletindo nas mensagens deixadas pelas músicas autobiográficas de John Lennon serão visualizadas na ótica que Foucault traz em sua discussão na *Hermenêutica do Sujeito* (2016), em que ele discorre acerca do labor que é trabalhar em si, melhorar a si mesmo, os processos de subjetivação que são o melhoramento de si para consigo mesmo e acabam por atingir uma verdade espiritual, mental, física, social, ética e moral.

Não doravante, esta pesquisa é sobre a transformação de Lennon a partir do momento em que Yoko Ono entra em sua vida, e lhe proporciona uma espécie de processo de descobertas, de “descamação” das várias camadas que cobriram o jovem Lennon. Sob influência de Yoko Ono e dos vários movimentos sociais que aconteciam em seu contexto, John Lennon produziu várias canções como respostas a essas transformações que ele estava passando. E esta pesquisa é pautada através da análise dessas canções como também de suas ações pacifistas, feministas e de igualdade social.

Portanto, esta pesquisa contém três capítulos. O trabalho discute no primeiro capítulo, intitulado **(Capítulo 01): CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE MUSICAL** ele aborda, uma discussão acerca da análise teórico-metodológica das músicas trabalhadas nessa pesquisa, sob a ótica de autores já citados como Napolitano, Friedlander, entre outras pequenas, mas, significativas contribuições, como também o machismo no *rock 'n' roll* e finalizando com a análise de duas músicas de John Lennon do início dos anos 60, com letras machistas, misóginas e sexistas, mas que foram consideradas normais para a época.

No segundo capítulo intitulado **(Capítulo 02): SIM É SE ENTREGAR”: JOHN LENNON E YOKO ONO SE CONHECEM**, veremos como foi o primeiro encontro entre os dois, com Yoko Ono trazendo sua influência experimentalista e de vanguarda para as primeiras performances ao vivo do casal, como também na obra de John Lennon, mesmo ainda estando nos *Beatles*, fazendo com que ele se redescubra em Yoko Ono e os processos de subjetivação e do trabalho de si sob a ótica foucaultiana. O capítulo também aborda a contracultura norte-americana e sua influência nos jovens, nos *Beatles*, no então casal John e Yoko, e como foi influenciada por eles. Finalizamos o capítulo com o início da influência de Yoko Ono que podem ser visíveis nos experimentalismos musicais no final dos anos 60, analisando duas músicas lançadas por John Lennon nos álbuns dos *Beatles*, porém com a forte influência experimental e vanguardista de Yoko Ono.

Por último e não menos importante, seguimos discutindo sobre o feminismo de John e Yoko. No terceiro e último capítulo, que tem por título **(Capítulo 03): “ENVELHEÇA JUNTO COMIGO, DOIS RAMOS DE UMA ÁRVORE...”: O JOHN LENNON DEPOIS DA FILHA DO OCEANO** veremos através não somente de declarações, mas também da música, como Yoko Ono e os valores do feminismo mudaram John Lennon de forma radical. Neste capítulo, discutiremos acerca do nascimento dos movimentos feministas que abalaram os Estados Unidos, e de como John Lennon se mudou de um agressor inglês para um pacifista e feminista Nova-iorquino.

1- (Capítulo 01): AS COMPOSIÇÕES DE JOHN LENNON PRÉ-YOKO ONO

Desde a adolescência nos anos 50 em Liverpool, os amigos e namoradas de John Lennon já o consideravam um “machão”. Existem relatos de que ele sempre quis chamar atenção, era um aluno desordeiro e brigão. Se metia em confusões e não era muito adepto ao respeito e as tradições familiares dos ingleses que sua Tia Mary “Mimi” Smith lhe impuseram em casa. Anos mais tarde, o seu estilo de vida machista e o contexto social em que vivia na época influenciou em suas composições, compondo canções misóginas, sexistas e até mesmo, ameaçadoras.

Devido à proximidade cultural, social, política e econômica entre os Estados Unidos e a Europa, podemos afirmar que as primeiras músicas de John Lennon na época dos *Beatles* já tinham muito a dizer sobre seu compositor e sobre a época do contexto do início dos anos 60. Com suas músicas por vezes, autobiográficas, John Lennon criou situações ou pseudônimos para contar essas histórias, pois muitas dessas músicas são relatos, histórias contadas pelo próprio John Lennon ou por um eu-lírico diferente.

Não somente John Lennon, mas toda a sociedade, tanto da sua época como atualmente, está mergulhada em uma sociedade patriarcal e misógina. Por exemplo, um dos elementos nucleares do patriarcado é o controle da sexualidade feminina, que desde pequena é “educada” a respeitar seu pai, seu irmão, e futuramente seu marido, a fim de assegurar sua fidelidade.

Já nos Estados Unidos, a memória coletiva rememora a prosperidade econômica e a estabilidade familiar, englobando todos em uma visão de que na época, todos gozavam de um emprego estável e de uma ampla oportunidade de mobilidade social. A indústria cultural utilizou dos meios de comunicação como o rádio, o cinema, a literatura, e a novidade, a televisão, para destacar as famílias tradicionais e harmoniosas, que contavam com um pai trabalhador, a mãe dona-de-casa, e alguns filhos morando nos crescentes subúrbios.

Mas não era bem assim. A década de 50, por exemplo, é comumente vista como uma das décadas mais reacionárias para o público feminino. Confinando-as ideologicamente aos papéis de mãe, esposa, dona-de-casa e rainha do lar, a sociedade machista e patriarcal limitou a atuação das mulheres na cultura e na sociedade. Por exemplo, muitos americanos cresceram acreditando que o homem, o pai, deve trabalhar, e a mulher, a mãe, deve cuidar da casa, dos filhos, e das necessidades emocionais da família.

1.1 - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR

Após as renovações historiográficas nos darem impulso para considerarmos outros elementos da criação humana como fonte histórica, percebe-se que nos últimos anos, houve um crescimento na utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica em trabalhos acadêmicos, como este presente trabalho; ou também como um recurso didático para o ensino de humanidades em geral (história, sociologia, línguas etc.), nas esferas fundamentais até os ensinos superiores. Aqui no Brasil, a música ocupa um lugar muito especial na produção cultural e acadêmica, pois, percebemos que em seus diversos ritmos, segmentos, batidas e composições, a música faz parte da nossa história cultural e social, devido ao seu papel transformador.

Sobre isso, a música tem desenvolvido o papel de termômetro, caleidoscópio e de espelho dessas transformações. Através da música nós podemos perceber as várias facetas das mudanças sociais, mas, não somente delas, como também das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. Levando em consideração que a música é uma atividade artística social, e não isolada, e por ser um elemento de fácil assimilação, é através dela que a pesquisa historiográfica percebe a mudança social e cultural, a exortação de alguns elementos que tinham importância naquela época e contexto, e agora não tem mais; como também a mudança de atenção para outros elementos mais novos e mais pertinentes para aquele momento. Diante de tudo isso, se faz necessário dar conta de um conjunto de problemas nada simples de resolver no momento em que nós, pesquisadores, nos dispomos a estudar o uso da canção como documento e recurso didático e como fonte historiográfica.

Portanto, o nosso objetivo neste tópico é apontar um conjunto de problemas de caráter teórico-metodológicos no que diz respeito a realização de uma abordagem produtiva, e com acuidade do documento-canção, tendo em vista a análise desse elemento a teoria do Marcos Napolitano (2002) e do Paul Friedlander (2002).

[...] Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX”. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...) [...]. (NAPOLITANO, 2002, p.12).

Dito isso, esta pesquisa trará em sua análise, as canções que John Lennon compôs sozinho, ou em parceria com Paul McCartney ou Yoko Ono. São músicas que foram adaptadas para o mercado urbano. Elas apresentam essa dupla conexão: a corporal e a emocional. Elas

trazem em sua melodia um forte apelo corporal, devido ao estilo que John cantava, que era o *rock 'n' roll*; como também emocional, tendo em vista que essas canções trazem em sua composição, letras reflexivas, interrogadoras, que fizeram (e fazem) o ouvinte, de certa forma, se reimaginar no mundo.

No entanto, o foco principal são as músicas de John Lennon que se percebe em suas nuances, a influência de Yoko Ono, levando-o a compor sobre temáticas que antes dela, ele não tinha composto ainda. Essas músicas foram compostas em um período de intensas mudanças sociais, nas quais reverberam muito nelas, é imprescindível que na análise dessas músicas, exista a articulação entre o “texto”, ou seja, a música em si; e o “contexto”, ou seja, levar em consideração a época e os acontecimentos daquela espacialidade e temporalidade que levaram o compositor a compor aquela letra e ao artista a gravar aquela música com aquele conteúdo em sua composição e colocar aquela melodia, com aqueles instrumentos e aquela velocidade ou nota musical. Levar em conta essa articulação é importante para que não haja, de forma reducionista, o menosprezo da própria importância do objeto analisado.

Para tanto, o grande desafio de se fazer essa articulação é que, ao pesquisador que se propõe a trabalhar com o documento-canção, deve-se detectar e mapear as várias camadas de sentidos embutidos nessas obras musicais, como também as formas que a música estudada foi inserida na sociedade. Com isto, evitamos, como citado acima, que a importância da canção seja reduzida, como também as simplificações e os mecanismos de análise que podem deturpar a polissemia e a complexidade do documento-canção.

Napolitano (2002) nos impele que, no campo historiográfico, as abordagens da música têm sido muito comuns e, efetuadas de forma incompleta. Por exemplo, segundo ele, duas abordagens têm sido comuns em torno do tema da música (popular). A primeira, é feita uma importação de modelos teóricos, que nem sempre é uma importação bem-sucedida. Em segundo lugar, as críticas e o estudo do objeto, muitas vezes tornam-se um eufemismo para uma abordagem puramente descritiva da obra, do contexto ou da biografia dos autores.

Dito isto, Napolitano (2002) reforça o discurso de que, a canção em sua experiência estética e criativa, formem uma unidade; no campo de pesquisa da história, a abordagem do pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Para ele, estes elementos de análise foram divididos em dois parâmetros básicos, que vão nos auxiliar na análise e no estudo da dupla articulação da canção popular: a musical e a verbal.

O primeiro parâmetro a ser considerado são os quesitos verbo-poéticos que dão estrutura à letra da canção. Segundo Napolitano (2002) eles são divididos entre os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos que são levados em consideração no momento da composição da letra da música.

O segundo parâmetro a ser analisado é o da criação da música. Para Napolitano (2002), os elementos como a harmonia, melodia, o ritmo, em conjunto com a interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc.), dão sentido à letra. Por isso, a importância de não isolar somente a letra da canção como um texto poético, mas a forma como ela foi gravada, e como a melodia foi mesclada para que a mensagem da letra da canção tenha o alcance esperado por seu criador.

Devido a isso, a sua “dupla natureza”, verbal e musical, acirra o caráter instável do equilíbrio estrutural da obra (seja uma canção ou mesmo uma peça instrumental) da canção. Em se tratando de um trabalho sobre canção, mas numa perspectiva histórica, devemos ter em mente que no ato da criação desses dois parâmetros acima citados, essa criação que forma essa estrutura é perpassada por tensões internas. Temos que levar em consideração que toda obra de arte é produto de criação humana, e, portanto, está sujeita do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, modelos, desejos, pensamentos, e que no fim, resultam na estrutura da obra de arte.

Também devemos ter em mente que a canção chega até nossos ouvidos, seja através dos veículos de comunicação (via *youtube*, em vídeos mp4., e nas plataformas digitais de assinaturas mensais); ou com menos frequência hoje em dia, através dos rádios e CD's, ou DVD's; de forma pronta e acabada. Mas para o pesquisador, se faz de imprescindível necessidade, a análise da estrutura poético-musical da canção, que, mesmo sendo mais ou menos complexa e articulada, está dividida em diversas partes. Então nosso papel, enquanto pesquisador que utiliza a canção como fonte histórica, no momento da análise, é perceber as várias partes que compõem a estrutura da canção, sem cometer o comum erro de isolar um aspecto do outro parâmetro. É importante levar em conta a “dupla natureza” da canção: musical e verbal.

Dito isto, é importante frisar que, apesar da canção ter de ser analisada levando em consideração essa “dupla natureza” de sua forma, esse duplo aspecto desaparece no momento da composição. Essa “divisão” na qual se completam, é puramente atribuída para a análise da canção. O compositor não leva isso em consideração, mas, pelo contrário. O bom compositor

de canções se sobressai diante dos outros a partir do momento que, em sua criação, ele consegue reunir elementos sensoriais e harmonizar tão bem a letra com a melodia, que ele consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os aspectos verbais (a letra), e musicais (a melodia), fazendo que cada palavra, cada linha e estrofe, o refrão, a ponte (se houver), flua com tamanha precisão que dá a entender que esses dois aspectos nasceram juntos e no mesmo momento.

Um amontoado de palavras e frases sem muita conexão que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando passam a receber a melodia e posteriormente quando são cantadas, ganham uma conotação completamente diferente. O ouvinte mais comum, mesmo sem nenhum conhecimento técnico, possui certos dispositivos que os permitem serem capazes de captar, entender e dialogar com a música, mesmo não sendo, obviamente, da mesma maneira e com a mesma competência. Dependendo da altura, da duração, do timbre utilizado pelo vocalista, dos ornamentos vocais, das harmonias e segundas vozes, do estilo e ritmo, entre outros tantos elementos que fazem parte de uma música, o ouvinte é capaz de, com estes dispositivos auditivos que são verdadeiras competências, conseguem captar (ou não) a mensagem e dialogar (ou não) a sua maneira com a canção.

Levando também em consideração que, tanto o compositor da música, como também o próprio ouvinte, são bombardeados, todos os dias, por experiências próprias, da cultura e do contexto social em que estão inseridos, e também sofrem com a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, que fazem com que existam essas especificidades e diferenças tanto no momento de lançar a música, como também de ouvi-la e absorvê-la.

Nesse entremeio, temos também que compreender que um compositor ou um músico profissional, é também de certa forma, um ouvinte. E por ser um ouvinte, seu ato é de fundamental importância para influenciar sua própria criação. Por outro lado, nem todos os “ouvintes” são também músicos profissionais, e nem muito menos constituem uma unidade coesa e unificada. De certo que os ouvintes não são, na perspectiva adorniana, massas teleguiadas e manipuladas pela indústria cultural (não são, pelo menos, somente isso); nem também constituem um agrupamento irreduzível em seus gostos musicais. Pelo contrário, o ouvinte – apesar de toda a estrutura social, cultural, comercial e ideológica que opera a todos instante – está num espaço de liberdade onde ele pode se organizar num vasto campo de escutas e desfrutar das mais variadas experiências musicais.

Para tanto, mesmo após as abordagens consideradas por Napolitano (2002) utilizadas aqui em se falando da maneira de como analisar a forma-canção, como também a acuidade na escolha das mesmas, o afastamento da visão do fã para dar lugar ao pesquisador-historiador, como também a importância da performance e da melodia da canção, não vamos nos prender a análise musical dele, tendo em vista que apesar da grande contribuição dada às pesquisas de música brasileira e internacional que tem se intensificando nos últimos tempos, os critérios teórico-metodológicos utilizados por ele são mais aplicáveis a músicas consideradas eruditas, do que da música popular, ou o *pop-rock* que estamos trabalhando nesta pesquisa.

Mas, isso não inviabiliza o fato de que outras colocações do Napolitano e de outros autores serão pertinentes ainda no decorrer da pesquisa. Sendo recente a aparição da música popular no que tange o escopo de interesse das academias, os métodos de análise teórico-metodológicos especificamente voltados para este objeto são ainda esparsos, e estão em processo formativo. Portanto, mesmo com a utilização das teorias de Napolitano e outros escritores, a análise da música popular necessitará ainda de um embasamento teórico mais objetivo que abarque em sua análise todo o corpo musical em todas suas camadas e esferas, desde o motivo que fez com que seu criador pensasse em algo para criar em forma de música, o contexto de sua criação, o produto final, a veiculação até o ouvinte-consumidor e por fim, as reações desses ouvintes.

Dito isto, Napolitano (2002) auxilia o pesquisador-historiador na análise da canção em alguns passos, que vão desde a seleção do material para a análise até o poder mobilizador da canção, a recepção da mesma pelo público, como também as instâncias da análise contextual, tendo em vista que cabe ao pesquisador contextualizar a recepção da música trabalhada, como também mapear os circuitos socioculturais de apropriação, recepção e utilização da música trabalhada.

Portanto, em um primeiro momento, quando nos dispomos a pesquisar sobre música e fazemos a escolha da canção (ou canções, no caso desta pesquisa), devemos nos atentar que se trata de uma escolha metodológica. Napolitano (2002) nos adverte que, ao fazer essa escolha, nós corremos o risco de achar que nossa sensibilidade e o gosto pessoal podem dar conta da seleção da análise musical. Um engano comum. O correto é levar em consideração que a escolha das canções para serem analisadas e trabalhadas devem fazer parte de um “corpo” documental e que devem estar coerentes com as perguntas e objetivos da pesquisa. Portanto, as escolhas das canções que foram analisadas neste trabalho foram selecionadas de acordo com as perguntas que fiz para dar sentido a minha escrita.

Voltando a seleção do material para a análise, ao fazer isso, o pesquisador não deve somente empregar o conhecimento da sua área de competência geral, mas também procurar o máximo de informações da área específica e da área da qual o seu objeto de pesquisa emergiu. Um mapeamento das fontes ou do conteúdo específico, através de uma bibliografia básica, pode ter um aspecto positivo na pesquisa e na seleção documental, pois, pode garantir que a escolha das músicas e de outras fontes não caia no gosto pessoal ou de nossas preferências. Pelo contrário, no caso da música, sem esse cuidado, podemos perder de analisar uma canção que julgamos não ser interessante em termos audíveis, estéticos ou sociológicos, mas que, sem nós sabermos, pode revelar muitos aspectos fundamentais da época estudada na criação dessa canção.

Dito isso, vamos para outro aspecto da análise musical que é o da forma-canção. Para tal análise, devemos considerar algumas perguntas pertinentes, como: o que é a forma-canção, afinal? E como eu, pesquisador de história, devo realizar sua abordagem histórica em minha pesquisa? Como devo retirar e apresentar as informações que estou pesquisando deste tipo de documento, sem cair na tentação de relativizar alguns aspectos da música em detrimento de outros? Segundo Napolitano (2002) a melhor abordagem para essa análise de forma mais abrangente é uma abordagem interdisciplinar. A partir do momento em que a canção, em sua estrutura, exerce sua função em consonância com uma série de linguagens (música, ou poesia em sua estrutura), e implica, com seu conteúdo e a desejo do cantor e/ou compositor, em uma série de outras áreas informativas como, por exemplo, as áreas sociológicas, históricas, biográficas, de caráter musicológico, e em outras áreas disciplinares que podem escapar da competência de um profissional especializado em uma área só. Nesse caso, a História.

Então, retornando para Napolitano (2002), no momento em que ele afirma que a melhor forma de analisar a canção, de uma forma mais abrangente, é de empregar uma abordagem interdisciplinar, por conta de que em sua estrutura, a música exerce sua função em consonância com uma série de linguagens poéticas e textuais em sua composição, e também permeia por sentidos, sentimentos, desejos, e intercala elementos sociológicos, históricos, biográficos e culturais, é válido de trabalhar, analisar e visualizar a música como um objeto de interação interdisciplinar e transdisciplinar. Existem possibilidades de a música interagir com outros campos do saber, como a própria História, Geografia, Antropologia, Psicologia e a Filosofia. A imaginação musical dos músicos, pode contribuir significativamente para uma renovação dessas disciplinas, com novos modos de análise, novos recursos de caráter expressivo, e por que não dizer, novas aproximações teórico-metodológicas.

Mas, mesmo assim, segundo o próprio Napolitano (2002), nem sempre a abordagem interdisciplinar é possível, e o pesquisador se vê em um dilema de escolher um dos parâmetros para a análise, que, geralmente, tem a ver com a área em que dominamos. Desta feita, caímos no erro já supracitado que é isolar a letra, e tomá-la como base de leitura e análise crítica.

Por isso, de todas as formas de análise, utilizarei uma proposta de análise da canção elaborada pelo sociólogo Paul Friedlander, em seu livro *Rock and Roll: uma história social* (RJ: Record, 2002), mas de forma adaptada. Em seu livro, Paul Friedlander faz uma análise social do pop/rock, na qual os capítulos vão passando pelas eras, pelos artistas e pelas bandas de *rock 'n' roll* que fizeram sucesso mundial. Analisando as três primeiras décadas do *rock*, ele afirma que houveram mudanças nos formatos das bandas, nas adições dos instrumentos, nas técnicas de mixagem e gravação, mas as fronteiras do estilo musical pouco mudaram.

Sobre a performance, segundo Friedlander as “roupas” dos músicos e os movimentos, cada vez mais performáticos, transmitiam uma mensagem para o público. Além das músicas, as performances e as vestimentas dos artistas transmitiam informações sobre a identidade deles, era algo que eles desejavam passar. Os artistas se esforçavam em suas vestimentas, em suas caracterizações, maquiagens e roupas esfuziantes, para parecerem que suas vidas eram daquela forma. O ato também de se movimentarem no palco com gestos eróticos ou de violências também faziam parte das performances de alguns artistas e refletiam até mesmo, em suas canções.

Cada atitude em cima do palco, juntamente com as músicas, transmite mensagens simbólicas sobre os artistas. O público é bombardeado em suas apresentações e, com elas, suas transmissões de valores, gestos com referências a temas como o conformismo ou a rebeldia, a identificação cultural, social, de classe, gênero e raça, a natureza sexual entre outras coisas, são temas nos quais os artistas identificam suas performances com a finalidade de atingir o público, ou pelo menos, um público específico que se alinhe e seja adepto aos seus estilos.

Por isso, utilizo-me do esquema do Friedlander para analisar as músicas aqui trabalhadas, pois, ao meu ver, ele englobou todas as camadas da canção que deverá ser analisada, desde a criação da própria música, até a vida pessoal do seu compositor/cantor e o contexto histórico em que motivaram o compositor a criar aquela letra, o cantor a gravar e lançar aquela música, e como a sociedade recebeu este trabalho. Paul Friedlander trabalhou muitos anos lecionando a história desse gênero na Escola de Música da Universidade do Oregon e, segundo o autor, ao aplicar esse questionário que contém cinco pontos específicos, o pesquisador (ouvinte) estará de posse de uma ampla gama de informações sobre seu objeto,

referentes à letra, acompanhamento musical, artistas, atitudes e contexto social, sem que seja exigido conhecimento de teoria musical tradicional. Passemos, pois, ao questionário (citado de FRIEDLANDER, 2002, p. 14-15).

1. MÚSICA

- a) Conjunto: Quais instrumentos estão presentes?
- b) Ênfase rítmica: Qual o compasso dominante? Que instrumento ou instrumentos marcam este compasso?
- c) Solo instrumental: Há algum solo instrumental (geralmente definido como melodia sem letras)? Ele se origina de que estilo?
- d) Estrutura harmônica: Quais acordes estão presentes?

2. LETRAS

- a) Quais os principais temas da canção? Ela conta uma história?
Sugestões de classificação temática: amor romântico, sexo, alienação, justiça / injustiça, introspecção, música pop/rock, e outros.
- b) Há alguma mensagem cultural ou política explícita ou subliminar?

3. HISTÓRICO DO ARTISTA

Quais os elementos importantes da história pessoal e da carreira do artista que contribuem para o seu entendimento da música? Esta informação pode ser dividida em três áreas:

- a) condições psicológica, social e econômica durante a juventude;
- b) história musical; e
- c) marcos importantes da carreira.

4. CONTEXTO SOCIAL

Como os ambientes político e cultural que cercavam os artistas tiveram influência em seus trabalhos? Esta informação pode ser dividida em três áreas:

- a) cultura jovem e sua relação com a sociedade;
- b) movimentos políticos e culturais, incluindo a luta por direitos civis e humanos para as minorias, movimentos pela paz e contra a guerra, estabelecimento de contraculturas alternativas; e

c) a indústria musical e seu desenvolvimento naquele momento.

5. ATITUDE

Que elementos nas performances ao vivo do artista, de seus atos e comportamento em público nos fornecem um claro entendimento da música?

Portanto, Friedlander aponta como sendo de enorme ajuda para a análise da música, em especial do pop/rock, por algumas razões. Dentre elas: 1) pelo fato do Paul Friedlander trazer uma contribuição para nosso método para a análise da forma-canção, da canção popular, justamente pelo fato dele levar em consideração o contexto histórico e outros aspectos sociais, políticos, culturais e sentimentais, tanto da infância do artista como do momento em que a canção analisada foi criada, gravada e lançada; 2) como também pelo fato do Paul Friedlander propor não somente uma maneira de analisar a música popular como um todo, mas o formato *pop/rock* no qual é o formato e o estilo musical que John e Yoko compuseram, gravaram, lançaram e apresentaram suas músicas. São artistas de *rock*. E a sua análise que leva em consideração a música, as letras, o estilo/performance, a indústria da música e a tecnologia é a que engloba mais informações a meu ver, no que tange a metodologia utilizada para a análise dessas canções.

1.2 – O ROCK ‘N’ ROLL NAS TRILHAS DO PATRIARCADO

Esse tópico trará alguns esclarecimentos sobre como algumas composições do início do *rock ‘n’ roll* dos anos 50 foram fortemente influenciadas pelos valores do patriarcado. É impossível analisar todas as músicas da época que fazem alusão aos valores machistas, sexistas e patriarcais, mas devemos ter em mente que, sendo a maioria dos artistas de *rock ‘n’ roll* da época serem do sexo masculino, e a maioria dos homens (e mulheres também) desse contexto social eram educados em uma tradição patriarcal, é inegável que suas produções não tivessem essa influência normalizada. Mas, afinal, que patriarcado é esse? Pateman (1988, p.16-17) fala de um **contrato sexual**. Ela faz uma leitura do pensamento político ocidental no que apresenta uma reinterpretação feminista da noção de *contrato social*, que o contrato é um instrumento de formalização de igualdade civil, e assim podendo entender o contrato como um definidor de aproximações e exclusões e que ela descreve como um produtor de padrões de submissão.

Ela cita que o contrato social é uma história de liberdade, enquanto o contrato sexual é uma história de sujeição, e que o contrato original criou ambas, a liberdade e a dominação: a liberdade do homem e a sujeição da mulher. Podemos dizer então, que o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato. Segundo Pateman;

[...] O pacto original é tanto um contrato sexual quanto social: é social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres -, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres [...] (IBIDEM).

Então nesse momento o patriarcado é uma forma de dominação. O contrato está muito longe de se contrapor ao patriarcado, pelo contrário: ele é o meio pelo qual se constitui o patriarcado moderno. Portanto, o patriarcado é um sistema social que baseia sua dominação em esferas como culturas, estruturas e relações sociais que favorecem os homens, em especial o homem branco e heterossexual. Essas relações patriarcais constituem hierarquias, estruturas de poder que perpassam a sociedade, chegando até mesmo ao Estado, fazendo com o que a liberdade civil dependa do sistema patriarcal.

Foi neste contexto patriarcal e sexista, onde os jogos patriarcais invadiram os âmbitos políticos, culturais, sociais e econômicos, que um *rock ‘n’ roll* tão igualmente machista e patriarcal se iniciou e desenvolveu. Os Estados Unidos – e o mundo afora - estavam passando por uma série de mudanças em todos os seus âmbitos, devido a duas Guerras Mundiais, Crise

na Bolsa de Valores e um retorno ao crescimento econômico em exponencial, fazendo com que toda essa conjuntura cultural e social fosse o fertilizante na terra que fez crescer o *rock 'n' roll*. Dialogando com Hobsbawn (1995), ele explica um pouco melhor e de uma forma sucinta o crescimento econômico desencadeado nos anos 50 do século XX não tão somente nos Estados Unidos, mas em boa parte dos países capitalistas do então “primeiro mundo”.

[...] Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa, como no setor de viagens a praias ensolaradas. (...) O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone. (...) Em suma, era agora possível o cidadão médio desses países viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais – a não ser, claro, pela mecanização que substituíra os criados pessoais. [...] (p. 259).

Então foi nesse contexto social dos anos 50/60, de um inegável alto crescimento econômico que os Estados Unidos se estabeleceram como uma potência mundial em muitos aspectos, e estava pretendendo tomar a frente da indústria fonográfica também. Mas talvez a mais importante delas tenha sido o destaque que a juventude passou a ter como classe estudantil, como consumidores e como molde da cultura de massa. (SARMENTO, 2006, p.32).

Com esse *boom* econômico na sociedade, em especial a sociedade norte-americana, alguns grupos foram relegados ao esquecimento. Um exemplo são mulheres que sofreram suas retaliações ou foram diminuídas a sua importância à afazeres domésticos que se tornaram, inferiorizados, em detrimento ao trabalho masculino nas fábricas ou nos comércios,

O *rock 'n' roll* surgiu nos Estados Unidos no final da década de 50, um produto fruto da rebeldia juvenil do pós Segunda Guerra Mundial, e acabou ganhando muitos fãs e ouvintes do outro lado do Atlântico, dentre eles, o próprio John Lennon. Apesar de ser um estilo rebelde, enérgico, e sofrer grande preconceito por parte da indústria cultural em seu início, artistas brancos como Elvis Presley, Carl Perkins, e os próprios *Beatles*, e os artistas negros como Little Richard e Chuck Berry começaram a gerar uma grande lucratividade no meio musical. Portanto, esta nomenclatura de *pop/rock* “reflete uma natureza dupla: raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock (roll) e seus status como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar a indústria do disco (*pop*)”. (FRIEDLANDER, 2002, p.12).

Enquanto os pais desses adolescentes viram nessa música “demoníaca” uma origem animalesca, rebelde e caótica, que poderia levar seus filhos a loucura, tendo em vista as origens na população negra, os adolescentes viram no *rock 'n' roll* uma oportunidade de se definirem, se identificarem, de viverem. Sentiram nas cordas das guitarras e nas cordas vocais dos

alucinantes vocalistas a oportunidade inquietante de se rebelarem, de estremecerem seus lares e suas comunidades. Fazer pular, dançar, gritar, amar, uma sociedade muito quieta e repetitiva. Esses adolescentes não viam mais seus pais como seus heróis, mas os artistas de *rock* e suas mensagens de libertação através de suas letras, letras essas que “contavam histórias adolescentes sobre amor, dança, escola, música e sexo – somente histórias simples sobre o cotidiano” (FRIEDLANDER, 2002, p. 46).

Dito isto, John Lennon foi tomado pela música que se tocava nesse momento, e tocado por essa força tão expressiva que é a música, além de ter aprendido a tocar violão junto à mãe, ele decidiu juntar-se aos amigos da escola e formar uma banda que seria o embrião dos futuros *Beatles: The Quarrymen*. Junto com seu amigo mais próximo, Pete Shotton (1941-2017), e outros, a pequena e jovem banda passou a se apresentar em pequenos bailes de dança, festas, cinemas e outras pequenas ocasiões. Até que em uma dessas apresentações, sua vida mudaria para sempre.

[...] Embora tenha crescido em um ambiente de conforto e ternura, John carregava as marcas do abandono, e seus anos de escola foram caracterizados por uma propensão crescente a se meter em encrenca. Como líder carismático de seus jovens colegas, ele exercitava seu espírito sarcástico, inventivo e sagaz em amigos, inimigos, professores e qualquer pessoa que significasse autoridade. [...] (FRIEDLANDER, 2002, p.118).

Quando os *Beatles* iniciaram sua carreira artística nos anos 60, começaram cantando *covers* de outros artistas já consagrados no gênero, e que fizeram sucesso com músicas que muitas vezes trouxeram algum conteúdo machista, ou no mínimo, reduzindo a mulher a um lugar de passividade ou na outra extremidade, de depravação. Nesta época a meta dos artistas ou grupos musicais era alcançar o sucesso comercial no mercado norte-americano.

Mas a sociedade consumidora nos Estados Unidos estava começando a mudar e diversificar. Por exemplo, os anos 60 nos Estados Unidos iniciaram, em termos sociais, com um crescimento constante no que diz respeito à situação das mulheres casadas que se tornaram economicamente ativas. Nessa época, um terço das mulheres passaram a trabalhar fora de suas casas. Isso teve um impacto no domínio patriarcal, pois complicou a ideia do “salário familiar” centrado na figura masculina, o cerne da ideologia sexual dominante. Essa crescente tendência de encontrar meios para se desvencilhar da figura masculina contribuiu para o crescente uso de contraceptivos, práticas de aborto (clandestinos, em sua maioria) e atitudes diferenciadas nas relações sexuais, resultando assim numa pressão feminista para alterações nas práticas médicas e também no legislativo no que tange a regulamentação de reprodução e a sexualidade.

Nesta época as taxas de divórcio começaram a aumentar, e os novos formatos familiares, saindo do escopo da família nuclear, começaram a tornar-se normais. A comunidade lésbica também aproveitou essas tendências, e passaram a galgar por mais espaço na sociedade, começando a aproveitar as oportunidades de emprego e acesso à educação superior. Todas essas mudanças provocaram novas atitudes e ideias sobre o papel social das mulheres, não somente pelos homens, mas na visão das próprias mulheres.

Já em termos musicais, por exemplo, como dito anteriormente, com o *rock 'n'roll* ganhando novos adeptos e alçando novos voos: atravessando o Atlântico e chegando à Europa. Enquanto isso, outro do lado do oceano, “Entre os maiores fãs do rock and roll estava um estudante de arte de Liverpool, (...) John Lennon sabia que alguma coisa estava acontecendo, embora ainda não soubesse o que era”. (GOFFMAN & JOY, 2007, p. 269).

Os *Beatles* ajudaram a transformar a sociedade da época e a alavancar a indústria musical a outro patamar. O impacto da banda na cultura ocidental foi enorme e perdura até hoje, devido a suas inovações musicais, sejam suas letras, melodias ou técnicas de estúdio. Por exemplo, na década de 40 e 50 os músicos escreviam para adolescentes que escapavam de suas aulas para escutarem discos ou irem para os bailes escondidos, e esse cenário mudou radicalmente nos anos 60, com a conhecida “Invasão Britânica”, que transformou esses artistas em estrelas do *rock 'n' roll*, tornando-os milionários, além de compositores, produtores mundialmente famosos e verdadeiros homens de negócios com centenas de cláusulas e milhões em jogo.

Eles, que foram muito influenciados por artistas como Bob Dylan e Buddy Holly e Smokey Robinson, por exemplo, passaram a compor suas próprias músicas, a gravarem e as executarem – não sem antes lançar álbuns com *covers* de outros artistas -. Desde o final da década de 50, John e Paul já tinham algumas composições feitas, mas que não eram utilizadas. Inovaram no sentido de começarem a lançar seus próprios materiais e conforme os anos foram passando, a dupla Lennon-McCartney se tornou, de acordo com muitos, a dupla de compositores mais famosa do século XX.

Apesar disso, o sistema patriarcal, misógino e sexista ainda perdurava na severidade diária. Mas, no início dos anos 60, a grande massa juvenil estava insatisfeita com os rumos das suas vidas e do mundo. Embora que a adolescência seja um constructo da modernidade, ela é um fenômeno que remete a situações de crises e incertezas – que serviu de pano de fundo perfeito para o desenvolvimento do *rock 'n' roll*, que não tardou em cair no gosto da massa

juvenil –, e que o sujeito terá de passar por esta fase para alcançar a fase adulta. Para a psicologia,

[...] Em geral é uma fase de conflitos e de crise, consciente ou não, assumida ou negada pelo adolescente. Geralmente negada: para o adolescente a crise é projetada na família, no mundo ao seu redor, na escola, na sociedade, nos colegas, no sexo oposto. A crise da adolescência é resultado de um movimento interno de independência, autonomia, libertação e autodeterminação, necessário para o ingresso na vida adulta. [...] (QUADROS, 2017, p. 49).

Vemos acima que para a psicologia, a então nova categoria de jovens, adolescentes, trazem consigo uma fase de incertezas e crises existenciais. Não doravante, esses jovens em crises buscaram e encontraram no *rock 'n' roll*, nas artes da poesia *beat*, na contracultura *hippie* e nos protestos sociais, uma válvula de escape para seus anseios sem resposta. Mas isso não descaracteriza a importância de seus protestos nem de suas ações. Sobre os jovens que compuseram a grande fatia consumidora desse produto que é o *rock 'n' roll*, além de anos mais tarde engrossarem as fileiras dos protestos e paradas em prol de direitos iguais e da melhoria da sociedade “doente e consumista”, esse novo agente social é tratado pela indústria capitalista e consumista como um terreno fértil para se plantar seus ideais e colher seus frutos (lucros), ou seja, viam nesses jovens um enorme potencial de consumo, ao qual passou a dirigir seus produtos.

[...] a década da virada do século [XIX], como fase determinante para a invenção da adolescência, que retoma em termos psicológicos e sociológicos a ideia da juventude como turbulência e renascimento, germe da nova riqueza para o futuro, força capaz de aniquilar a miséria do passado, prometendo uma regeneração tanto individual quanto coletiva; a década de 1960 como fase final daquele conceito, incluindo os últimos estertores – no que concerne a ideia de juventude – representados pelos movimentos estudantis. [...] (PASSERINI, 1996, p. 319).

Esses adolescentes, emergidos no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, estavam ganhando o centro das atenções, tanto da indústria consumidora, como também dos estudiosos. Enquanto isso, os adultos estavam temendo toda essa atenção recebida e a liberdade exacerbada em que pregaram, além do medo em perder sua autoridade perante uma juventude que não estava se encaixando nos padrões previstos de aceitação dos modelos sociais. Ao passo em que havia a tentativa de conter e até mesmo rebater os comportamentos e as manifestações adolescentes, havia também uma indústria cultural que se aproveitava para fornecer produtos a serem consumidos por esses jovens. A indústria fonográfica e a indústria cinematográfica foram algumas delas, apresentando justamente a visão temida da perda da autoridade.

[...]. É precisamente esta imagem de juventude que acabou sendo associada a partir da indústria cultural ao rock, na seguinte lógica: a música do prazer para a fase do prazer. Conforme já ressaltamos, o rock desde sua origem está vinculado ao prazer e na medida em que sua obtenção passa a ser professada enquanto objetivo da existência juvenil, as canções e os diversos comportamentos a elas associados ganham conotações positivas bem atraentes para estes jovens, na medida em que assumem aspectos de passaportes para o prazer. Posto que os jovens passam a fazer parte de um mercado consumidor, a potencialização do rock em quanto mercadoria cultural busca uma dupla satisfação: comprar um disco do cantor preferido atende a dois desejos, o de consumir e o de participar do mundo do prazer. [...] (MUNIZ & RODRIGUES, 2018, p.26).

Como podemos destacar acima, Muniz e Rodrigues (2018) nos informam da associação do *rock 'n' roll* como uma música do prazer, para essa fase da vida de descobertas sexuais e explosões hormonais. Quando se é jovem, a maioria das coisas que possam trazer consigo tons contestadores, de ir de contramão ao igual e normal pela sociedade, pode ser visto como atraente, perigoso e forte, em que, como dito acima, o simples gesto de ir a uma banca ou uma loja de discos e adquirir o novo álbum do seu cantor ou banda favorita, sacia o duplo desejo do jovem, que é o de consumir aquela novidade e o de possibilitá-lo a participar do mundo do prazer. Portanto, esses jovens viam em suas transgressões cotidianas um convite atraente para uma forte atuação, e conseqüentemente, uma mudança social e política. Eles provocaram as massas, conscientemente ou não, a se rebelarem contra o sistema vigente, utilizando das mais variadas perturbações sociais, como abandonarem seus lares, seus empregos, estudos, para viverem algo bem diferente da inserção conformista e das expectativas de seus pais e de seu país.

Apesar disso, quase todas as músicas do *rock 'n' roll*, quando ganhou notoriedade internacional no final dos anos 50 e início dos anos 60, ainda continuou excludente, machista, misógino e sexista. A situação sexual e econômica da mulher estava aos poucos começando a mudar nesta época, porém muita coisa ainda perdurava. Grandes compositores ou os que estavam apenas começando, na época, davam voz ao machismo a partir do momento que colocavam em letras de música a mulher em uma posição de submissão, merecedoras de desconfianças, ciúmes, agressões físicas e psicológicas. Isso fez com que a música não apenas fosse pensada como uma produção cultural de seu contexto, mas também um veículo que cria, que constrói representações sociais, fazendo-a se tornar produtora da própria sociedade, construindo novos costumes e 'novos fazeres'.

Em muitas músicas dessa época, o que se percebe é um sexismo e a misoginia encobertos em vários tons de 'amor', romantizando assim a violência, fazendo com que músicas tragam em suas composições a romantização de agressões, assédios, silenciamentos,

imposições abusivas, em letras e melodias que são reproduzidas diariamente pelos ouvintes sem que ao menos se deem conta do que estão cantando, e em alguns casos cantam justamente porque sabem do que se trata a música. É um problema, pois esse tipo de machismo sutil pode ser facilmente aceito e absorvido.

Por exemplo, falando um pouco sobre a porosidade que existe no artista John Lennon, em que muitas vezes o eu-lírico se mistura com a vida pessoal, fazendo com que muitas situações e características suas, por vezes, transbordassem para suas composições tornando-as autobiográficas. Os mais próximos a John Lennon, principalmente em sua juventude conturbada, tinham conhecimento dos problemas psicológicos e pessoais que acometiam o jovem artista: o medo, a insegurança e as frustrações permeavam a mente de Lennon e eram refletidas em suas canções. Mas outro elemento tão importante quanto os outros trazia problema para John Lennon e para seus relacionamentos: o ciúme. Essas características ganharam vida nas composições de John Lennon no início da sua carreira.

Por exemplo, a música *Please Please Me*, que pode ser traduzida como “Por favor, me agrade”, é do primeiro álbum dos *Beatles*, homônimo, lançado em 1963. Segundo o próprio Lennon, a música foi inspirada em Roy Orbison, para quem os *Beatles* acabaram abrindo alguns *shows* em uma turnê de 1963. A letra em sua maioria é de John Lennon e alguns críticos a interpretaram como um apelo sexual de que “o garoto pede que a garota o agrade como ele a agrada”, “Robert Christgau, que já foi editor de música do *Village Voice*, em Nova Iorque, alega que a música falava mais especificamente de sexo oral”. (TURNER, 2016, p.30).

1.3 – “VOCÊ NÃO PODE FAZER ISSO”: A AGRESSIVIDADE DO EU-LÍRICO DE JOHN LENNON

Portanto, nestes próximos tópicos, irei analisar duas músicas de John Lennon da época dos *Beatles* e da época em que classifiquei como sendo “pré-Yoko”, como também anteriormente a influência dos valores feministas e pacifistas que mudaram sua visão artística e que contribuíram para a mudança de suas composições. Nesse primeiro momento, são músicas em que John Lennon utilizou de um eu-lírico para compor algo autobiográfico, e também para contar uma situação semelhante, porém distante de sua vida pessoal, relegando a música como um “simples pedaço de lixo”. Diante dessas músicas, perceberemos como o machismo estava intrínseco nessas composições e como também John Lennon e o eu-lírico mantinham uma fronteira porosa entre ambos.

Mas, apesar de ser inegável que as informações presentes nas canções nos ajudam a ilustrar acontecimentos sociais, políticos, econômicos e eventos sociais e cotidianos de um determinado lugar, não podemos analisá-la de forma incompleta. A música é uma interlocutora de acontecimentos culturais e sociais. Porém, conforme o Napolitano;

[...] Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos [...] (NAPOLITANO, 2002, p.86).

A primeira música que será analisada é “*You Can’t Do That*” (Você Não Pode Fazer Isso), em que o próprio título já é bem sugestivo ao conteúdo que a letra iria trazer. Dessa vez, percebemos um Lennon que deixou de lado um pouco o caminho do choro e da lamentação das suas primeiras composições e que partiu para a ameaça e o amedrontamento da sua parceira.

Quando John Lennon compôs a música em 1964, ele já era um artista consagrado e um ótimo compositor. Na maioria das composições nessa época, estavam baladas onde o eu-lírico se declarava para sua amada. Mas essa é diferente, o eu-lírico mostra seu ciúme e o seu machismo em relação a sua amada. Ele sabe qual a sensação de ser rejeitado e não vai deixar que aconteça novamente. Podemos perceber essas características em trechos como: [...] *I got*

*something to say that might cause you pain / If I catch you talking to that boy again / I'm gonna let you down / And leave you flat / Because I told you before / Oh, you can't do that [...]*².

A voz rascante e com tom de ameaça de John Lennon nessa faixa só contribui mais para o recado que ele queria passar: ele está no comando e dita às ordens. Conforme a música vai sendo tocada, o ouvinte ou o leitor da letra da canção percebe um Lennon bravo e inseguro, pois já é a segunda vez que ele “flagra” sua companheira falando com o tal cara, e isso não pode acontecer de jeito nenhum. O tom de ameaça permeia a canção, sempre questionando se a garota quer continuar sendo dele, ele pode dizer algo a ela que lhe causará dor e chateação.

Em se tratando da harmonia funcional, que são as sensações (ou emoções) que determinados acordes transmitem para o ouvinte, podemos notar que o compasso dessa música é 4/4, muito comum nas músicas de *rock 'n' roll*. O solo de guitarra influenciado pelo blues, envolve o ouvinte em uma melodia que traz um acorde dominante de Sol maior com sétima, o que acaba transmitindo para o ouvinte uma sensação de instabilidade e tensão, de que a próxima nota precisa resolver esse conflito. O uso dessa nota e de outras como Sol com sétima, Dó com sétima e Ré com sétima, faz com que a mensagem lírica da composição passe para o ouvinte a ideia de um aviso: o eu-lírico está avisando que a garota não pode fazer isso (falar com outro garoto). Dessa forma, a mensagem é duplamente experimentada pelo ouvinte, pois o sentido da letra e a sensação da música somam a mensagem que o compositor quer passar.

Podemos ver o machismo exacerbado nesta composição. Mesmo difícil de definir, todos nós conhecemos ou presenciamos o machismo, que, por vezes, ganha novos significados, como sendo culpa da mulher, ou que o homem é muito exigente, espirituoso, ou até mesmo a desculpa que “os homens são assim mesmo”. Devemos ter em mente que o machismo não é necessariamente o ato de violência física do homem contra a mulher, ou a privação de liberdade, o ato de mantê-la trancada em casa, proibindo-a de ter contato até com familiares. É tudo isso e muito mais. O machismo pode se manifestar em outros homens, crianças; e se apresentar de várias formas, com um olhar, um gesto ou uma falta de atenção. É o estabelecimento de uma relação desigual onde um ficou por cima, e o outro ficou por baixo, inferiorizado.

² [...] Eu tenho algo a dizer que pode lhe causar dor / Se eu pegá-la falando com aquele garoto novamente / Eu vou decepcioná-la / E deixá-la chateada / Pois eu já lhe disse / Você não pode fazer isso [...]. JOHN LENNON / PAUL MCCARTNEY. Londres: Abbey Road Studios: 1964. 2:37. Letra e tradução disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/the-beatles/79469/traducao.html>. Acesso em 28/10/2021.

Mas, em todo caso, machismo pode ser definido como um conjunto de crenças, atitudes e condutas que encontram seu fortalecimento em duas frentes ideais. A primeira diz respeito a polarização sexual que está posta na sociedade, a sobreposição entre masculino e feminino, no que ambos não se completam, mas, pelo contrário, são extremamente diferentes e excludentes. Em segundo lugar, em alguns momentos e algumas áreas existe a superioridade masculina em setores que os homens consideram importantes.

Portanto, pensamos que a plenitude do machismo acontece em um relacionamento entre um homem e uma mulher, em qualquer esfera de relacionamento, mas sobretudo, na relação de casal. Mas o machismo vai muito além disso. Segundo Castañeda, “constitui toda uma constelação de valores e padrões de comportamento que afeta todas as relações interpessoais, o amor, o sexo, a amizade, o trabalho, o tempo livre e a política” (2006, p. 16).

O machismo pode ir muito além disso, como a busca por uma vida com múltiplas conquistas sexuais; a rivalidade entre os próprios homens; o domínio e a atribuição de trabalhos, como tarefas domésticas, para as mulheres; a necessidade diária de demonstrar valores em que consideram viris, e um desprezo pelos valores femininos.

Então quando John Lennon escreveu algo onde o eu-lírico proíbe a mulher de falar com outro homem, não por qualquer outro motivo, a não ser por uma preocupação consigo próprio, vemos a questão do machismo exercido nessas estrofes. O eu-lírico fala que todos os rapazes estão verdes de inveja dele, pois ele ganhou o amor da garota. Aí está a questão da competição entre os homens, que diariamente tentam exercer sua masculinidade. Mas, logo adiante, o eu-lírico teme que ele seria motivo de chacota se vissem sua amada falando com outro cara, chamando isso até de pecado [...] *Well, Its the second time / I've caught you talking to him / Do I have to tell you one more time I think its a sin?* [...] ³. Então, para evitar que **ele** sirva de chacota para seus amigos, o eu-lírico afirma que vai chateá-la, que vai magoá-la, que vai perder a cabeça, e no final é enfático: você não pode fazer isso!

Essa crença de que o homem será diminuído por alguma ação feminina é algo que faz parte do comportamento machista. Devemos ter em mente que o machismo não é algo inato, biológico, mas é algo *aprendido*. Ele é uma relação de poder que cria papéis e personagens que aparecem como naturalizados. Portanto, podemos implicar na ideia de que não são os

³ [...] Bem, é a segunda vez / Que peguei você falando com ele / Devo lhe dizer mais uma vez que acho isso um pecado? [...] (IBIDEM).

indivíduos machistas que compõem a sociedade, mas é a sociedade machista que cria indivíduos machistas, sexistas, misóginos e racistas.

1.4 – A AMEAÇA DE MORTE GANHA VIDA NA COMPOSIÇÃO DE JOHN LENNON

A próxima canção já traz em seu título algo amedrontador, que não passaria despercebido da grande mídia e dos grupos feministas e seria criticado muito negativamente, acredito que chegaria ao ponto de pôr em risco a carreira de John Lennon. *Run For Your Life* (Salve Sua Pele), apesar de trazer uma melodia bastante alegre, a música traz em sua letra uma ameaça do eu-lírico nada desvelada à vida da garota, em que ele informa que sua vida estaria correndo risco caso visse ela com outro homem.

Em trechos, como o início, o eu-lírico diz que a garota deveria ter cuidado com sua vida:

*[...] Well, I'd rather see you dead, little girl, / than to be with another man / You better keep your head, little girl, / or I won't know where I am / You better run for your life if you can, / little girl / Hide your head in the sand, / little girl / Catch you with another man, that's the end, / little girl [...]*⁴.

Segundo ele, a música foi somente para preencher o lado B do álbum e não tinha muita relevância. Ele odiava a música porque não considerava um trabalho bom, não por sua letra misógina e violenta, mas, por ter sido feita às pressas, para preencher lacunas. Em todo caso, a letra da música traz uma abordagem bastante machista, violenta e com um teor de feminicídio, a partir do momento em que o eu-lírico reclama com a sua esposa ou namorada, e a ameaça de morte, caso ele a veja conversando com outro cara. Comumente como acontece hoje em dia, a desculpa do eu-lírico é que ele nasceu com uma mente ciumenta. O ciúme é utilizado como desculpa para cometer o crime de feminicídio ou de, no mínimo, ameaçar a mulher.

Apesar disso, a melodia é mais rápida, alegre, e com uma influência do country. A bateria e a pandeirola marca o compasso 4/4, e os acordes de Ré maior, Si menor, Sol Maior,

⁴ [...] Bem, eu preferiria te ver morta, garotinha do que com outro homem / Melhor pensar bem, garotinha, ou não vai saber onde estou / É melhor você se salvar, se puder, garotinha / Esconda sua cabeça na areia, garotinha / Se eu te pegar com outro homem é o fim, garotinha [...]. JOHN LENNON / PAUL MCCARTNEY. Londres: Abbey Road Studios: 1965. 2:20. Letra e tradução disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/the-beatles/273/traducao.html>. Acesso em 28/10/2021.

Mi Maior e Fá sustenido dão uma sensação alegre a música, porém são acordes que não trazem uma ideia de tranquilidade, mas também não traz uma ideia de instabilidade, angústia, mas servem principalmente como "caminho" para preparar a entrada da função dominante.

O machismo é uma relação de poder que cria papéis e personagens que parecem ser naturais. Da mesma forma que o sistema social e econômico da escravidão criou senhores e escravos, o sistema machista e sexista cria homens e mulheres também machistas, que aprendem até mesmo inconscientemente, os seus papéis para que o sistema perdesse funcionando perpetuamente.

Quando o eu-lírico diz “*Well / you know that I'm a wicked guy / And I was born with a jealous mind / And I can't spend my whole life trying / Just to make you to the line...*”⁵ percebemos que o ciúme masculino é naturalizado como um ato de cuidado “no que é seu”. Outros papéis como o pai autoritário e agressivo, o patrão paternalista, o marido mulherengo e ciumento ao mesmo tempo, o irmão prepotente, e uma esposa, mãe abnegada, são papéis aprendidos desde a infância. Nesse sentido, podemos afirmar que o machismo não é algo natural do homem, e não se apresenta como um problema individual, mas social.

Não era comum na época falar tão abertamente assim, mas os *Beatles* em mais uma de suas inovações romperam mais essa barreira sem muitas complicações. Frases como “Eu prefiro te ver morta garotinha”, “Corra por sua vida, se puder” ou “Te pegar com outro homem é o fim, garotinha”, entraram numa sociedade juvenil, mas ainda demasiadamente patriarcal e se espalharam. Quantas vezes essa música ou esses trechos podem ter aparecido em meio a discussões de casais? A música foi desenvolvida a partir de outra música, um velho *blues* gravado por Elvis Presley em 1955, portanto dez anos antes a de Lennon, chamada de *Baby, Let's Play House*. A música de Elvis também era carregada de estereótipos machistas que, em linhas gerais, dizia que a garota poderia ir à universidade ou ter até um *Cadillac* cor de rosa, mas não deveria ser de mais ninguém. Os jovens pareciam, pelo menos nesses quesitos, não serem tão radicais em detrimento dos seus pais ou da sociedade patriarcal. “Embora tenha sido a primeira faixa gravada para *Rubber Soul*, John sempre citou “*Run For Your Life*” como um exemplo de seu pior trabalho. Foi escrita sob pressão, disse ele, portanto era uma “música descartável” (TURNER, 2016, p.147).

⁵ “Bem, você sabe que eu sou um cara mal e que eu nasci com uma mente ciumenta. E eu não posso desperdiçar minha vida tentando fazer você ficar na linha...”. (IBIDEM).

Apesar de não ser uma música autobiográfica ou trate de algum acontecimento semelhante que tenha acontecido com John Lennon, devido a sua porosidade, o conteúdo da música pode ser um reflexo do machismo, da insegurança e do ciúme do próprio Lennon. Não somente as mulheres são vítimas do machismo, mas os homens também. Pessoas como o próprio John Lennon, como milhares de homens ao redor do mundo estavam (estão) aprisionados nesse sistema de valores que já não cumpre mais sua função. Já não são tão respeitadas características como virilidade, força física, autoridade moral ou liderança familiar. Ao defender seus privilégios, muitos homens estão travando uma batalha extenuante, sem perceber que a guerra já terminou (CASTAÑEDA, 2006, p. 20).

Percebe-se nessas músicas acima citadas o quanto os sentimentos de Lennon de insegurança, tristeza, o sentimento de abandono e incapacidade, além dos ciúmes se transvestem em uma raiva, uma necessidade de se auto afirmar o dominador, o líder e o macho-alfa, que reverberam em seu trabalho, em sua escrita, em sua música, em seu dia-a-dia. Ainda sobre a música acima, pode ser dito que,

[...] Além de representar a ideia de que a mulher tem seus sentimentos e atitudes submissas ao seu companheiro, justifica-se a atitude violenta do homem que chega a assassiná-la por conta de sua “mente ciumenta”. A atitude dele não seria recriminada e, sim, a dela. Desta forma, mais uma vez a culpa recai sobre a mulher que não poderia ser vista com outros homens e a atitude de seu companheiro seria minimizada e justificada por um problema de nascença: “nasci com uma mente ciumenta”, ou seja, é natural do homem, é inato a ele, ele não tem culpa por suas ações masculinas. [...] (MILANI, 2018, p.72).

Anos mais tarde, quando John Lennon foi questionado sobre o significado de várias músicas suas tanto na época dos *Beatles* como também em sua carreira solo ou em parceria com Yoko Ono, ele foi indagado sobre a música *Getting Better* (Está Melhorando, de 1967). É uma música positiva como sugere o título, mas existe um verso escrito por ele, que o eu-lírico afirma que ele era cruel, que batia em sua mulher e a mantinha afastada das coisas que ela amava. Destacando essa porosidade entre a vida pessoal de John Lennon e o eu-lírico artístico, Lennon afirma que esse verso é seu e é uma descrição de seu primeiro casamento.

[...] É como compor um diário (...). Eu costumava ser cruel com a minha mulher, e fisicamente... qualquer mulher. Eu era de bater. Eu não conseguia me expressar, então eu batia. Brigava com homens e batia nas mulheres. (...). Sou um homem violento que aprendeu a não ser violento e se arrepende da própria violência. Terei de envelhecer bastante antes de admitir em público a forma como tratei as mulheres em minha juventude. (SHEFF, 2012, p. 233).

Percebemos pelo trecho de uma entrevista acima que Lennon falou da música como um diário, e um diário é uma fonte autobiográfica. Sobre a autobiografia: um gênero biográfico que uma pessoa narra a história da sua vida, seja ela escrita ou narrada pela pessoa biografada. Na autobiografia, qualquer texto pode ser considerado do gênero, desde que, de acordo com algumas regras básicas, como, por exemplo, ir além da definição do modelo tradicional e fazer o leitor compreender com facilidade como o autor se tornou aquilo que ele escreve sobre si mesmo – como por exemplo, ler uma composição de John Lennon sobre sua vida pessoal – pode ser considerado autobiográfico. Temos que ter em mente que as pessoas são moradias para (in) coerências e redundâncias que as fazem mudar de práticas, discursos e opiniões sempre que quiserem ou que for necessário. John Lennon se inventou e se reinventou várias vezes, como machista e depois feminista; como rei e depois órfão; como um homem violento e abusivo e também como um protestante pacifista, inventando a si mesmo a cada música, a cada álbum. Sobre este movimento de biografização e de invenção de si, é importante lembrar que,

[...] quando Foucault dispõe sobre a hermenêutica do sujeito, anuncia uma outra estética de invenção de si e/ou uma outra arte de existência entre os gregos, situando que o preceito do conhecimento de si está relacionado ao ocupar-se consigo mesmo, cuidar de si para existir e se governar de modo autônomo. [...] (CAVALCANTI, 2011, p. 139).

Apesar disso tudo, ninguém pode explicar tudo sobre si mesmo. No caso de John Lennon e Yoko Ono, eles compuseram e cantaram bastante sobre situações de suas vidas. Além das letras musicais, John Lennon e Yoko Ono produziram melodias, melodias essas que foram pensadas e elaboradas para dar sentido à letra. A melodia é como um combustível para ampliar o que se está querendo dizer com a letra. Portanto, as letras de suas canções podem se encaixar no escopo autobiográfico, pois são nelas que eles cantaram e contaram os seus modos de viver, mas, apesar disso, os compositores não podem compor e contar definitivamente sobre tudo, pois,

[...] O relato que faço de mim mesma é parcial, assombrado por algo para o qual não posso conceber uma história definitiva. Não posso explicar exatamente por que surgi dessa maneira, e meus esforços de reconstrução narrativa são sempre submetidos à revisão. Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato [...] (BUTLER, 2017, p. 55).

Este processo de ressignificação de si se torna essencial na construção autobiográfica. Neste sentido, no ato da construção de si, o autor e o personagem se fundem, fazendo com que o processo da escrita autobiográfica ultrapasse a relação entre primeira e terceira pessoa. A

autobiografia é uma construção de conhecimento do sujeito, e não apenas do leitor para com o autor, mas também do próprio autor. Judith Butler (2017) escreve sobre a construção que o sujeito faz de si mesmo, e que devemos ser interpelados pelo “outro” para construirmos nós mesmos. O “eu” não tem história própria, mas sim com relação ao “outro”. Essa escrita de si – na qual fomos obrigados a fazer esses relatos de si mesmos, por um sistema de justiça, que não existia, mas foi instituído com o tempo – é um processo de construção do próprio sujeito. Quando escrevemos sobre nós, passamos por um percurso que envolve elementos como nossa memória pessoal, analisada de um ponto; um olhar do futuro para o passado; passado esse no qual os fatos não podem mais ser alterados, mas podem revisitados através de nossa memória e serem analisados.

Somos interpelados e exigidos diariamente a seguirmos certas condutas morais que nos aprisionam. E o ato de escrever, e de escrever sobre si pode ser considerada uma atenuante forma de escapar dessas condições e condutas morais impostas em nossas vidas. Pois, quando nós como autores, ou os compositores como no caso de John Lennon, Yoko Ono e entre tantos outros, nos prontificamos a escrever, estamos de certa forma, tendo consciência disso ou não, nos permitindo, nos dando uma chance por menor que seja, de fugir das prisões da alma que nos acorrentam as normatizações da sociedade atual. A escrita de si, é uma válvula de escape.

[...] a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. [...] (FOUCAULT APUD FARIAS, 2011, p. 144).

2 - (Capítulo 02) “SIM É SE ENTREGAR”: JOHN LENNON E YOKO ONO SE CONHECEM

Yoko Ono começou sua carreira artística trabalhando com cinema e música experimentais, associando-se ao grupo *Fluxus*⁶, inspirado no Dadaísmo de Marcel Duchamp e encabeçado pelo compositor John Cage, que ela acompanhou em turnê pelo Japão. O próprio John Cage (1912-1992) foi um escritor e compositor que ajudou muito a Yoko Ono, a se firmar no meio artístico de vanguarda nova-iorquino. A obra mais conhecida de John Cage é no campo musical, intitulada de 4'33'', de 1953, que consiste, nada mais nada menos, que uma apresentação de músicos que não tocam seus instrumentos durante os quatro minutos e trinta e três segundos. A música é o silêncio e o murmúrio do ambiente e dos espectadores especulando o que pode vir a acontecer a qualquer momento. O intuito das apresentações artísticas do grupo não era apenas fazer os espectadores assistirem, mas assistirem e se chocarem, ficarem extasiados, perturbados.

Desde o início, Yoko Ono atuou como artista de vanguarda e questionadora de convenções, trabalhando frequentemente com corpos nus e ações provocadoras, como parte de seu protesto "para superação das barreiras sociais através das quais as mulheres são permanentemente marginalizadas", como expressaria num panfleto feminista. Essa Arte Conceitual que surgiu por volta de 1961, tem por método que a obra em si está na ideia, na imaginação do artista e do espectador. Para se ter o status de 'obra de arte' ela não precisa necessariamente ser fisicamente realizada, e caso o seja, não tem a obrigação de ser feita necessariamente pelas mãos do artista.

Yoko Ono também já tinha obras artísticas voltadas para o público feminino e abordando o machismo e os valores feministas. Yoko Ono já usava sua arte para difundir a defesa da igualdade de gênero em todos os aspectos, incluindo que as mulheres tivessem os mesmos direitos que os homens. Esta é a pauta feminista defendida por Bell Hooks (2020) em sua obra: “Na maioria das vezes pensam que feminismo se trata de um bando de mulheres

⁶ [...] Baseado nessa ideia, o Fluxus pregava a arte centrada no poder da criatividade e não em somente um artista em si, incentivando o chamado *Do it yourself* (faça você mesmo) e mantendo diversas mentes em forma de unidade. Criavam suas obras em conjunto, a fim de se distanciar da arte moderna que era de poder da burguesia, utilizavam de qualquer tipo de material que encontravam, desde um frasco de remédios até um rolo de filmes, como a obra *Instant Happenings* criada por James Riddle em 1964. [...] Matéria publicada por Mariana Dias, disponível em <http://lounge.obviousmag.org/semiotizando/2012/05/fluxus-o-grito-da-antiarte.html>. Acesso em 16/10/2019.

bravas que querem ser iguais aos homens. Essas pessoas nem pensam que feminismo tem a ver com direitos – é sobre mulheres adquirirem direitos iguais” (p. 12).

A imagem abaixo nos mostra Yoko Ono em uma de suas performances artísticas mais famosas. Em 1965 se apresenta no Carnegie Hall, em Londres, com a performance *Cut Piece* (Corte o pedaço). Ela permanecia sentada enquanto convidava o espectador a cortar com uma tesoura pedaços da sua roupa até ficar nua:



Figura 1 - Yoko Ono e a performance *Cut Piece*, em 1965, no qual o público era convidado a cortar um pedaço da peça de suas roupas em 21 de março de 1965. **Fonte:** <https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus#/media/File:CutPieceOno.jpeg>. Acesso em: 16/10/2019.

Yoko Ono e suas atividades artísticas estavam ganhando notoriedade no meio social e das artes. Em 1966, enquanto estava galgando seu lugar no meio artístico na “Meca da arte” (Nova Iorque), ela atravessa o Atlântico e se instala em Londres com seu então marido, Anthony Cox, e a filha Kyoko. Não demorou muito para que ela fosse convidada para uma exposição de arte. John Dunbar convidou Yoko para expor suas obras artísticas na Galeria Indica, em Londres, no que a exposição ficou conhecida como “Yoko na Indica”.

Ela sabia da existência dos *Beatles*, mas neste momento ela estava tão concentrada em seu casamento com Anthony Cox e sua filha Kyoko, como também em sua arte, que não tinha muito interesse pela música *Bealte* ou por qualquer outro assunto relacionado a eles. E também

não tinha ideia da capacidade criativa de John Lennon. Para ela, John Lennon não passava de um homem atraente, mas que, em termos artísticos, culturais, temperamentais e estéticos, vinha de um mundo totalmente oposto ao seu. Mas tudo isso mudou em 1966.

Dito isto, em novembro de 1966, um dia antes de a exposição ser aberta ao público, a galeria recebe um visitante ilustre: John Lennon. John Dunbar sabia quem ele era e do seu alto poder aquisitivo e não pensou duas vezes antes de apresentar toda a exposição a ele antes de ser aberta ao público com uma esperança aquisitiva por trás da boa vontade. À revelia de Yoko Ono, que estava dando os últimos retoques na exposição, John Dunbar chamou-a para conhecer esse excêntrico e famoso cliente da qual Yoko Ono não tinha ouvido sequer falar. Quando se conheceram, os dois ainda eram casados, John Lennon com Cynthia Powell e Yoko Ono com Anthony Cox, respectivamente.

Mas de imediato, John Lennon se interessou pelo trabalho artístico considerado de vanguarda – no qual o próprio “chegou a pensar que *avantgarde* queria dizer “bobagem” em francês” (MALLAGOLI, 2004, p.13) – de Yoko Ono e conseqüentemente, por ela. Na ocasião, Lennon se deparou com uma escada e algo escrito no teto, além de uma lupa pendurada que facilitava ler o que estava escrito, que era a palavra *YES* (sim). Lennon entendeu o humor e sagacidade daquela exposição e entendeu esse “sim” no teto como algo revolucionário, pois tantas vezes as situações e as pessoas dizem “não!”, para os outros e para si mesmas. Diante disso, de acordo com Couto (2010, p. 100) “Desde então, começou um verdadeiro jogo de gato e rato entre os dois” e que “em pouco tempo os dois estavam envolvidos demais um com outro a ponto de John pedir o divórcio de sua primeira mulher.”.

Após esses acontecimentos, muitos outros fatos marcantes ocorreram entre 68/69, alguns dos quais serão abordados mais adiante nesta pesquisa. Contudo, esses fatos os aproximaram, pelo crescente fascínio de Lennon por Yoko Ono, eles passaram a se encontrar e conseqüentemente se envolverem sexualmente cada vez mais. Yoko Ono passou a cada vez mais fazer parte da sua imaginação artística, e também dos seus desejos sexuais, sendo cada vez mais tema de suas músicas, seus poemas, seus pensamentos mais sexuais e eróticos, de suas composições e seus *singles*.

Os dois, mesmo estando legalmente casados, estavam atados a esses relacionamentos pobres de amor, esses casamentos malfadados e não se viam mais interessados em seus respectivos parceiros. No caso de John Lennon, as rusgas tanto dentro de casa como no estúdio com seus antigos companheiros de banda contribuíram muito para que seu desejo de uma mudança radical na sua vida só viesse a crescer. E eles se viram como um par perfeito e estavam

se apaixonando um pelo outro não somente como homem e mulher, mas como parceiros de arte ligados por sua energia e sua alma. Parece que cada vez mais eles estavam descobrindo que suas almas vibravam nas mesmas sintonias.

Mas não foi um início de relacionamento tranquilo. Yoko Ono tornou-se um incômodo para os antigos “garotos de Liverpool”, para a mídia, para os fãs, para a gravadora, e obviamente e não menos importante, Yoko tornou-se um estorvo para Cynthia Lennon, a primeira esposa de John na época. Após o primeiro encontro, passaram a se encontrar cada vez mais, e influenciar cada um na área artística do outro, ela artista plástica, e Lennon, músico, como nos apresenta Claret (2004, p.15), “Após o encontro dos dois na exposição de Yoko na *Indica Gallery*, em 1966, John costumava receber “instruções” dela pelo correio (“respire, bata com a cabeça na parede”); John estava perplexo, porém intrigado”.

Nas palavras do próprio Lennon, os ataques diretos da mídia, dos políticos, dos fãs e dos próprios amigos, relacionados às suas ações, declarações e posicionamentos políticos, os machucaram bastante. Pois, segundo ele, não era direcionado diretamente a ele, mas a Yoko Ono, culpando-a por seu corpo ser da maneira que ela, e acusando-a de “desvirtuar” o *Beatle*:

[...] É claro que nos afetou. Nós somos pessoas sensíveis e ficamos magoados com muitas coisas. No começo, não conseguimos entender. Quer dizer, se alguém começa dizendo: “por que você está com essa mulher feia? ”, ou uma coisa assim, você responde: “Do que você está falando? Eu estou com essa deusa do amor, que preenche toda minha vida! Por que você está falando assim? Por que alguém deseja me punir por estar apaixonado por ela? ” [...] (SHEFF, 2012, p. 76).

John Lennon viu em Yoko Ono não somente uma esposa, mas um escape, uma porta de entrada, uma ajuda para ele ser quem ele quisesse ser e falar sobre o que ele quisesse falar, pois os anos anteriores presos a contratos milionários e cláusulas irrevogáveis com muitas altíssimas não permitiam que ele declarasse suas ideias, seus desejos eles tinham que “andar pisando em ovos”, já que “na época, a imagem do grupo era algo que se deveria prezar. Brian Epstein já dera instruções claras: não se fala de política nem de religião. ” (VILLARES, 1983, p. 47).

Mas tudo isso ficou no passado, o envolvimento de ambos lhes proporcionou liberdade de corpo, alma e pensamento, que fizeram com que John Lennon e Yoko Ono se tornassem duas das pessoas mais influentes da época, e desse período da contracultura, que fica difícil identificar se eles ditaram os pensamentos da contracultura ou foi o contrário. Yoko Ono se envolveu e inspirou John Lennon, e suas ações e canções, deixando nítido a sua influência em sua vida e seu amor, e de como ele era grato por ela ter “aparecido” e mudado a sua vida.

Devemos ter em mente que a natureza mutável das identidades, das representações e dos discursos dos sujeitos, se dá em vários campos, muito para além da visão biológica, religiosa e essencialista. A construção e formação das identidades são plurais e múltiplas, e se dão na construção social, histórica e discursiva, em que ela é formada e transforma seguida e continuamente em relação às identidades anteriores, aos sujeitos e ao meio em que se está passando. A transformação dessa (s) identidade (s) acontece continuamente quando em relação às maneiras como os sujeitos são representados, são questionados, indagados, postos a prova, na grade dos sistemas culturais.

Dito isto, podemos afirmar que, os sujeitos – nós – devemos compreender que, a partir do momento que somos, ou nos damos conta que somos sujeitos da ação, do meio, possuímos uma multiplicidade de identidades (e quase não nos damos conta disso). São identidades contraditórias, velozes, faceiras. Um certo momento podemos ser e num outro já se perder, dando lugar a outra identidade. São elementos que se cruzam, se interpelam e se deslocam com em nossa formação, desordenada e mutuamente. Toda essa informação desencadeou uma espécie de “crise de identidade” que vem fazendo com que o sujeito que se afirma ser ‘unificado’, por conta das transformações nas esferas culturais e sociais que ocorreram ao longo dos anos em escala global, se veja como sujeito deslocado (HALL, 2006).

Mas, por que há essa mudança? O que nos faz mudar nossas identidades, nossos discursos, nossas falar e maneiras de pensar? Até mesmo sermos quem somos? De acordo com HALL (2006), nós agora somos o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa, permanente, imutável, mas seu sujeito está sempre em constante mudança acompanhando as mudanças diárias da sociedade. Para ele, a identidade tem sua natureza mutável, e mudamos nosso comportamento quando, a depender, nós, a partir de sujeitos que somos, somos interpelados, somos colocados contra a parede. A identificação não é automática, não aparece e desaparece sozinha: ela pode tanto ser ganha, como ser perdida.

Desse modo, somos confrontados ao longo de nossa história, por uma gama de diferentes identidades – onde cada uma apela para diferentes partes de nós mesmos – que, mesmo se dando conta ou não, pensamos que parece possível naquele momento ou naquele estilo de vida e de pensamento, fazer uma escolha. Pelo contrário, somos um sujeito múltiplo, mas na maioria das vezes, não fazemos as escolhas de nossas identidades, de nossas representações, sem a interferência de fora. Os Estudos Culturais juntamente com a Análise de Discurso de Foucault (1970) já nos fazem entender que devemos encarar o sujeito numa mesma esfera social, onde ele, o sujeito, não é individual, não é um ser empírico e solitário,

independente, mas sim um ser social, um ser que é o discurso e que é alvo também deste mesmo discurso. Um ser múltiplo, de várias facetas, fragmentado, continuamente disperso, onde suas identidades são criadas e modificadas do mesmo modo.

E nesses emaranhados de identidades, quando somos interpelados por um outro a dizermos a verdade sobre nós mesmos, tanto essa interpelação como nossa resposta estão carregadas pelo poder e pela dominação em seus dispositivos e em seus discursos. Temos a preocupação de nos questionarmos – mesmo que inconscientemente – sobre como e quando dizer essa “verdade” sobre nós mesmos. Nos perguntamos o que podemos dizer de nós mesmos naquele momento? O que o outro espera que eu responda? Em que linguagem eu preciso utilizar para dizer a “verdade” sobre mim que eu quero que o outro veja, e esconder as outras “verdades” que eu não quero que o interlocutor saiba? E quais as consequências de dizer e também de não dizer a verdade sobre mim frente a esta pergunta?

Quando essa resposta sobre essa verdade está interligada com a questão do poder, existe a possibilidade de relatarmos essa verdade de nós mesmos recorrendo ao poder também. Pois, quando sou interpelado pelo interlocutor e digo a “verdade” sobre mim mesmo, isso deve ao fato de que, em parte, sou um sujeito constituído através de, e inserido em várias relações de poder, e essas relações são exercidas sucessivamente tanto sobre mim, como eu mesmo exerço esses discursos carregados e derivados das relações de poder sobre os outros.

É como diz Butler (2017),

[...] Se as relações de poder pesam sobre mim enquanto digo a verdade, e se, ao dizê-la, exerço o peso do poder sobre os outros, então não estou apenas comunicando a verdade quando digo a verdade. Também estou exercendo poder no discurso, usando-o, distribuindo-o, tornando-me o lugar de transmissão e replicação. Estou falando, e minha fala transmite o que tomo como verdadeiro. Mas minha fala também é um tipo de fazer, uma ação que acontece no campo de poder e que também constitui um ato de poder. [...] (BUTLER, 2017, p. 159).

Portanto, temos e além de tudo somos sujeitos marcados pela pluralidade de ideias e opiniões, somos multifacetados, descontínuos. Somos marcados por rupturas, fragmentações e deslocamentos. Daí se falar em um sujeito descentrado, polifônico e redondo. Somos um tapete, de fios entrelaçados ao longo do tempo, onde nossas identidades, nossos gestos, gostos e histórias, um a uns enfileirados e pontuados nas idas e vindas da agulha do tapeceiro, dia após dia, pontuando e mesclando nossas personalidades tão plurais e coloridas quando os fios do tapete, num trabalho maçante, quase que infinito.

2.1 - O HOMEM DE LUGAR NENHUM SE REDESCOBRE NA FILHA DO OCEANO

No curso ministrado no *College de France* em 1982 que deu origem ao livro “À Hermenêutica do sujeito”, Michel Foucault apresentou uma investigação da noção de “cuidado de si” que, na qual ele utilizou o termo grego que foi amplamente utilizado na época de *epiméleia heautoû*, que vai de encontro de forma mais ampla a outro termo grego, a máxima socrática do “conhece-te a ti mesmo”, ou *gnôthi seautón*. Fazendo uma relação entre os dois termos em sua discussão, Foucault nos mostra que esses termos não tinham, em suas origens, os valores que posteriormente lhe conferimos. Por exemplo, para ele, o termo o *gnôthi seautón* de modo algum é um princípio de conhecimento de si, mas, significa que o para o homem atingir sua plenitude e harmonia, seria preciso que ele levasse esse princípio ao se ocupar consigo mesmo, que não se esquecesse de si mesmo, que tivesse cuidados de si consigo.

Em todo caso, esse “despertar” que Sócrates e que foi posto em questão por Foucault falou a respeito de iniciarmos o cuidado de si, pode ser associado com John Lennon e Yoko Ono? Nesta relação, quem despertou alguma coisa em um ou no outro? Bem, ao que tudo indica, quando Lennon cantou em 1971 “*Oh my love / For the first time in my life / My eyes are wide open...*”.⁷, ele “despertou”, e esse despertar se atribui a Yoko Ono. *Oh My Love* foi talvez o momento mais terno do álbum *Imagine*. As letras, que revelam sentimentos de clareza e renascimento por ter se apaixonado, estão entre as mais elegantes e diretas de *Imagine*, e as referências ao vento e às nuvens são uma reminiscência dos trabalhos instrucionais de Yoko Ono. Ela fez John Lennon despertar para uma vida de cuidado de si mesmo, e nós percebemos seus efeitos em suas declarações à imprensa, em suas músicas, que ele nunca ocultou, pelo contrário, atribuiu essa mudança e esse despertar, à Yoko Ono.

Mas o cuidar-se não é um privilégio, não é algo sobrenatural, ou que deva ser usado de alguns para governar os outros. As práticas de si devem ser imperativas a todos. Não se refere a uma faixa etária ou a uma fase específica da vida, mas pelo contrário: é tarefa para todo o tempo. Todo o tempo, é tempo de melhorar-se. As práticas do cuidado de si não se limitam a dualidade de aprendiz e mestre, mas deve-se expandir ao interior dos lares, as relações de

⁷ “Oh meu amor / Pela primeira vez na minha vida / Meus olhos estão abertos...”. JOHN LENNON / YOKO ONO. Londres: Apple / EMI: 1971. 2:44. Letra e tradução disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/john-lennon/22588/traducao.html>. Acesso em 01/07/2021.

amores, amizades, a parentescos e no ambiente profissional, quer seja de forma individualizada (como um conselho ou uma conversa, um ensinamento), quer na forma coletiva e social (seja através da escola ou da comunidade), como John Lennon e Yoko Ono cantaram e declararam. Quando Foucault conferiu a importância às práticas de si, ele não defendeu uma prática egoísta, egocêntrica e individualista, mas, pelo contrário, que essas práticas possam cada vez mais se inserirem num contexto mais amplo de práticas sociais e culturais, destinados a qualquer idade, classe, raça ou gênero.

Para Foucault, é impossível transportar práticas e técnicas de dois mil anos atrás para a atualidade, ele ressalta que se observa, na filosofia, uma variedade de fórmulas utilizadas para caracterizar o cuidado de si. Neste sentido, Foucault afirma que o cuidado de si passa por uma evolução ao longo de sua trajetória, ou seja, o sentido de cuidar de si ganha novas dimensões e significados e novas formas. Ainda segundo Foucault (2016)

[...] ao longo dos textos de diferentes formas de filosofia, de diferentes formas de exercícios, práticas filosóficas ou espirituais, o princípio do cuidado de si foi formulado, convertido em uma série de fórmulas como “ocupar-se consigo mesmo”, “ter cuidados consigo”, “tirar-se em si mesmo”, “recolher-se em si mesmo”, “sentir prazer em si mesmo”, “buscar deleite somente em si”, “permanecer em companhia de si mesmo”, “ser amigo de si mesmo”, “estar em si como numa fortaleza”, “cuidar-se” ou “prestar culto a si mesmo”, “respeitar-se”, etc. (p. 16).

Como podemos ver acima, o imperativo do conhece-te a ti mesmo não desapareceu, mas foi ganhando outros sentidos através dos séculos e das sociedades, ao qual transborda a singela atividade do conhecer a si mesmo, por integrar-se a um conjunto vasto de significações que não remete apenas à dimensão de atitude de espírito, formas de atenção e de memorização. E, portanto, neste sentido, o cuidado de si deve ter o objetivo de fim em si mesmo, do ocupar-se de si não somente como uma maneira de melhor governar os povos, como em Alcibíades, ou de elevar meu espírito para alcançar o paraíso, como na espiritualidade cristã, mas sim, como uma prática de vida, prática essa que se revela como crítica e inventiva sobre si mesmo que reflita na prática de liberdade sobre si mesmo.

De acordo com Foucault (2006), o ato de cuidar de si mesmo estaria ligado não somente a uma prática corporal, ou alimentícia, ou no exercício do bem-viver do dia-a-dia, mas também estaria ligado a uma prática espiritual. Ele faz uma breve exposição sobre o momento do cuidado de si no cristianismo ou no chamado momento ascético-monástico, sem detalhá-lo demasiadamente. Este momento do cuidado de si aparece como sendo o cuidado com a espiritualidade, em que o acesso à verdade somente é possível pela pureza da alma. Uma técnica

usada neste período é a da auto-observação, ou seja, trata-se do olhar para dentro de si mesmo e conhecer-se, para saber o que ocorreu dentro de si.

Apesar de levantar outras questões, interpelando o leitor as seguintes indagações: sabendo que o “despertar” de Sócrates é voltado para o cuidado de si, se pergunta, afinal, que si é este que deve ser ocupar-se? O que é “si mesmo”? E o que é “ocupar-se”? Segundo Foucault (2006), essas práticas, tipos e modalidades de experiência são muito antigas, mais antigas do que Platão e do que Sócrates. Envolve técnicas antigas de purificação no qual os gregos acreditavam que, assim teriam acesso aos deuses e suas mensagens; também havia a prática do retiro, uma técnica de ausência visível, uma tecnologia de si que se baseia em se desligar, ausentar-se sem sair do lugar; como também a prática da provação do corpo e da mente. Todas essas são exemplos de técnicas de si, de tecnologias de si que Foucault nos informa que encontraremos nos pitagóricos e muito antes deles. Mas, de todas essas, a mais importante, são as técnicas de si que são voltadas para a alma.

[...] A alma que é algo de móvel. A alma, o sopro, é algo que pode ser agitado, atingível pelo exterior. E é preciso evitar que a alma, este sopro, este *pneuma* se disperse. É preciso evitar que se exponha ao perigo exterior, que alguma coisa ou alguém do exterior o atinja. É preciso evitar que no momento da morte ele seja assim dispersado. É preciso, pois, concentrar este *pneúma*, a alma, recolhê-lo, reuni-lo, fazê-lo refluir sobre si mesmo a fim de conferir-lhe um modo de existência, uma solidez que lhe permitirá permanecer, durar, resistir ao longo de toda a vida e não dissipar-se quando o momento da morte chegar. [...] (FOUCAULT, 2016, p. 59-60).

Para tanto, ele elenca três princípios básicos, três atitudes da noção de *epiméleia heautoû* (cuidado de si mesmo), em que 1) ele informa que a *epiméleia heautoû* é uma atitude, é um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, das ações praticadas consigo, com os outros e com o mundo; 2) e que esse princípio também é, de certa forma, uma atenção, um olhar. É quando o cuidar de si implica na conversão desse olhar do exterior, dos outros e do mundo, para si mesmo, é estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento; e 3) e que essa atitude designa também sempre algumas ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos.

Dando continuidade, Foucault vem a questionar o que é este eu com que se deve ocupar-se. E continua: no que deve consistir esta ocupação, este cuidado? Bem, como dito anteriormente, a alma é o centro, a base e a estrutura desse ser que deve ser trabalhado e melhorado com as tecnologias de si. É preciso ocupar-se com a própria alma. O ser tem que se ocupar consigo mesmo, pois, para Foucault, “és tu que te ocupas; e, não obstante, tu te ocupas com algo que é a mesma coisa que tu mesmo, [a mesma coisa] que o sujeito que "se ocupa com", ou seja, tu mesmo como objeto” (2016, p. 66).

Pois de uma maneira geral, quando o corpo em sua totalidade faz alguma coisa, existe um elemento que se serve, que usa aquele corpo, das partes do corpo e dos órgãos do corpo, como também dos instrumentos e da linguagem. Esse elemento, esse sujeito de todas essas ações e reações corpóreas, instrumentais, orgânicas e linguísticas, nada mais é do que a alma. É a alma unicamente enquanto sujeito da ação, a alma enquanto se serve do corpo, dos órgãos do corpo e de seus instrumentos. Essa alma que, não obstante, não se limita apenas a uma certa relação instrumental dela mesma com todo o resto do corpo, mas também, e principalmente, que a alma tome uma posição singular e transcendente, de relação com aquilo que rodeia o sujeito, com os objetos, as pessoas, o ambiente, com os outros com os quais se relaciona, e enfim, com ele mesmo.

Ocupar-se consigo mesmo é se colocar à disposição da mudança, é ser “sujeito de” certas situações, tais como o sujeito da ação instrumental, das relações com o outro, sujeito das atitudes e dos comportamentos em geral, e sem esquecer de ser sujeito da relação consigo mesmo. Trata-se, pois, de ocupar-se consigo mesmo enquanto se é sujeito do que Foucault deu o significado da palavra grega *khre̐sis* (sujeito de ações, de comportamentos, de relações, de atitudes). A alma como sujeito e de modo algum como substância. Pois, ocupar-se consigo mesmo, não significa ocupar-se com o seu corpo (tão somente), mas ocupar-se com sua alma, enquanto essa alma se transfigura no sujeito da ação, servindo do seu corpo, das suas aptidões físicas e mentais, capacidade e outros dispositivos para a finalidade dessa ação.

Com isto, podemos dizer que nas ações, no ato de gritar, de gravar, filmar, compor, cantar e lançar que John Lennon foi assumindo posicionamentos, foi se modificando daquele homem que era antes de Yoko Ono, foi se transformando a revelia e ao incômodo de muitos. As músicas, as entrevistas, fotografias, declarações do cantor e extensas biografias dão luz a essas transformações que aconteceram na vida de John Lennon. Suas letras e suas músicas com um eu-lírico autobiográfico ou não são guias que nos revelam o que estava acontecendo nos momentos de transformação.

John Lennon tinha em Yoko Ono uma espécie de mestre, de guia, de resposta para suas angústias. Assim como vimos o papel de Sócrates que, diferente dos pretendentes de Alcibíades que só ansiavam pela sua fama, por sua virilidade juvenil e beleza, e que o abandonaram quando essas qualidades se foram; ele esperou o tempo certo para aconselhar Alcibíades. Pois Sócrates não desejava nada além de governar a alma de seu discípulo e ensiná-lo no governo dos outros e de si mesmo. Pois, o cuidado de si, com efeito, tem sempre a necessidade de passar pela relação com um outro que é o mestre. Não se pode cuidar de si, sem antes passar pelo crivo

do mestre, alguém que lhe ensine como fazer isso. Não existe cuidado de si sem a presença de um saber maior, no caso, o mestre. E nesse caso, John Lennon via Yoko Ono como esse mestre.

Pois, Yoko Ono, cuidava do cuidado que John Lennon deveria ter de si mesmo. Ela, esse outro, no papel de mestre, ou de professora como ele à via, não tinha pretensões somente de cuidar do seu corpo ou das suas finanças, mas essas tecnologias de si eram utilizadas para algo maior: a alma. “O mestre é aquele que cuida do cuidado que o sujeito tem de si mesmo e que, no amor que tem pelo seu discípulo, encontra a possibilidade de cuidar do cuidado que o discípulo tem de si próprio” (FOUCAULT, 2016, p. 73-74). Portanto, as práticas sociais necessitam da presença do outro para se efetivarem, e colocam o cuidado de si em evidência, pois ninguém é capaz de cuidar sozinho de si, e sim, tal cuidado se fundamenta na troca de cuidados com o outro, em que primeiro vem o próprio cuidado e após o cuidado com o outro. O outro é importante para apresentar a nós mesmos, no exercício da interpelação. Como diz Judith Butler,

[...] tem a ver com a nossa dependência fundamental do outro, o fato de que não podemos existir sem interpelar o outro e sem sermos interpelados por ele, e que é impossível nos livrarmos da nossa sociabilidade fundamental, por mais que queiramos [...] (BUTLER, 2007, p.48).

Não obstante, neste caso, o outro de John Lennon que o interpelou e o ajudou a se transformar, foi Yoko Ono. Partindo desse princípio, podemos afirmar que John Lennon passou por processos de mudanças, de descobertas e de transformações de si para consigo mesmo, nos quais o mesmo, em sua juventude e no auge da *beatlemania*, se comportava de forma preconceituosa, misógina, violenta e grosseira, e que, no decorrer dos anos, suas ações, seus discursos e declarações, suas influências e intenções, as pessoas com as quais ele se envolveu e seu engajamento por causas como feminismo, pacifismo e igualdade social, além, é claro, da sua música, foram tomando outros rumos e vertentes bem distintas das de outrora.

Para John Lennon, ela foi um escape que o ajudou para seu ressurgimento após o fim da banda, e não a causa do fim dela. A banda já estava fadada ao fim mesmo sem a intervenção de Yoko Ono. O que Yoko Ono pode ser realmente considerada culpada, é de auxiliar John Lennon a conhecer-se a si mesmo, a dobrar-se sobre si, a se desligar das sensações e frivolidades ilusórias, a estabelecer uma fixidez na sua alma capaz de desvinculá-la, por um período, de outros acontecimentos exteriores. Yoko Ono precisava conhecer este si mesmo com o qual é preciso ocupar-se. E conheceu, e fez John Lennon reconhecer-se para ocupar-se.

Se as mulheres e homens querem de fato conhecer o amor, precisam aspirar o feminismo. Segundo Hooks (2020, p.145), isso acontece pois, sem o pensamento e a prática feminista, não temos base necessária para criar laços de amor.

Homens e mulheres se sentiram frustrados com esses relacionamentos. Principalmente as mulheres, que se sentiram traídas pela promessa de amor e felicidade (talvez tenha sido o caso de Cynthia Lennon) quando se casaram com homens que rapidamente deixaram de ser seus parceiros para serem seus senhores (talvez tenha sido o caso de Cynthia Lennon). O feminismo não condena o amor, condena a ideia de utilizar esse *pseudo* amor para dominar e subordinar as mulheres em uma relação heterossexual ou homossexual. Ao se apaixonar e dividir a vida, o palco e as músicas com John Lennon a partir de 1968, Yoko Ono não condenou o amor ou abandonou os valores feministas. Pelo contrário: ela demonstrou que o feminismo não é ódio ao homem, demonstrou que o homem pode ser um valoroso parceiro nas lutas feministas, e que o amor romântico que a maioria das pessoas (inclusive o próprio John Lennon) compreendem é apresentado na cultura patriarcal, da dominação, da violência e do sexismo. Ao apresentar os valores feministas a Lennon, o casal construiu uma relação baseada no reconhecimento, na aceitação, no cuidado, no comprometimento, e na igualdade entre os dois, como um só.

Dito isso, percebemos algumas mudanças no comportamento e na vida de John Lennon – outras mudanças e diferenças mais significativas serão apresentadas conforme o andamento da pesquisa – após a inserção de Yoko Ono em sua vida, artística e pessoal. A força e influência de Yoko Ono na vida e obra de John Lennon são notórias. John Lennon não teve medo de cantar sobre seu amor, sobre sua esposa, de forma tão simples e forte ao mesmo tempo, em um cenário dominado por homens, líderes de grandes bandas de *rock*.

Apesar da mudança que a sociedade vinha sofrendo, com as lutas feministas abrindo caminho para suas pautas e por mais igualdade perante a sociedade, apesar da comunidade hippie pregar a paz e o amor, entre outros, o dia-a-dia das mulheres ainda era (É) marcado por preconceitos, segregações; e as mentalidades e as ações machistas ainda vigoravam na sociedade, onde muitas vezes o discurso de igualdade se resumia apenas nisso, em um discurso.

Isso não implica dizer que Lennon inventou e configurou um gênero musical especialmente com essas temáticas machistas, violentas e patriarcais. Lennon sim era um homem violento, briguento e ciumento, era de sua natureza como ele mesmo explica⁸.

Mas ele era um em meio a uma sociedade que até esperava que os homens fossem exatamente assim. E no cenário musical, mais especificamente o *rock 'n' roll*, era muito normal músicas que usassem estereótipos para se referirem às mulheres e/ou as rebaixarem à inferioridade. Como exemplo, seu próprio amigo e parceiro de composições, Paul McCartney, compôs, gravou e lançou algumas músicas com este tipo de temática. *You Won't See Me* (Você Não Vai Me Ver Mais), de 1965, e *For No One* (Por Ninguém), de 1966, retratam bem o ciúme do então jovem Paul McCartney.

Paul era então namorado de Jane Asher que advinha da aristocracia inglesa e que tinha uma carreira de atriz separada da de Paul McCartney. Com isto, Paul McCartney foi morar junto com Jane na casa de seus pais, mas o relacionamento começou a se deteriorar. Paul não aceitava a carreira de atriz dela e queria que ela parasse sua vida profissional e ficasse apenas em casa, pois achava que Jane era independente demais. Como isso não aconteceu, os dois romperam o noivado em 1968. Como John Lennon, Paul escreveu para os *Beatles* canções maravilhosas declarando amores para Jane Asher, mas também escreveu canções horrendas quando o relacionamento não estava dando certo. Os homens usavam o que podiam para mostrar sua raiva e seu descontentamento com suas parceiras. Alguns usavam de violência física. No caso dos dois acima, eles usavam a música.

Apesar de toda a crítica, Lennon não se furtou em declarar sua dependência em relação a Yoko Ono, que lhe ajudou a superar a separação dos *Beatles*, lhe ajudou em sua terapia no começo dos anos 1970, juntamente com sua saga como ativista político e pacifista, entre tantas outras. Analisando sob a ótica do Foucault (2006) e da Hermenêutica do Sujeito, podemos perceber como a influência de Yoko Ono no final dos anos 60 concedeu a John Lennon um processo de trabalho de si e de uma descamação, uma redescoberta de si. Esse processo mudou o eu-lírico de John Lennon, proporcionando a ele novas experiências em seu campo multiartístico (música, filmes, livros, performances...).

⁸ [...] Eu era um verdadeiro porco. E é um alívio não ser mais um porco. As pressões de ser um porco eram enormes. E estavam me matando. Todos aqueles anos tentando ser durão, roqueiro pesado, mulherengo, beberrão estavam acabando comigo. E é um alívio não ter de fazer mais isso. [...] (SHEFF, 2012, p. 101).

2.2 - MUDAR É REVOLUCIONÁRIO – A INFLUÊNCIA DA CONTRACULTURA NAS PERFORMANCES DE JOHN & YOKO

No início de sua ascensão como um ritmo “furioso” e arrebatador, o *rock ‘n’ roll* continuou trazendo letras oprimindo e desacreditando as mulheres e seu papel na sociedade. Por exemplo, para o *rock*, a figura feminina apareceria no papel de musa, prostituta, *groupie* ou amantes, relegando a elas um papel de passividade, que no final das contas, estava apenas refletindo a imagem que a sociedade norte-americana tinha do feminino. Uma mulher coadjuvante, uma mera consumidora e dona de casa, desempenhando um papel de submissão.

Foi nessa época, um período em que surgiu o *rock ‘n’ roll*, com todo o seu apelo sexual da juventude, que ele falhou mais. Não que fosse obrigação dos artistas do gênero serem pró-feministas ou algo do tipo, eles não se lançaram cantores com este compromisso em mãos, mas, ele errou em depreciar ainda mais a figura feminina, as jovens da época. O *rock*, portanto, não teria sido tão rebelde e aberto a toda contracultura como ele se autorrepresentava, isso foi uma contradição, uma hipocrisia talvez; pois em seu discurso e suas letras nada inocentes, reforçava os papéis estereotipados de homens e mulheres. A divisão ficou sobre aqueles que deveriam enfatizar a agressividade, força e intensidade, de um lado; e estas a tranquilidade, passividade, sedução e domesticidade, do outro lado. Assim, tal exclusão obrigou mais uma vez as mulheres a lutarem para encontrar seu lugar e seu espaço na cultura e na sociedade.

Em meio de toda essa cultura imposta, invasiva e vigente, germinou esse movimento norte-americano que exaltava o individualismo, mas não o egoísmo avarento e vaidoso, e sim no que diz respeito às particularidades e singularidades de cada indivíduo. Exaltou a liberdade de expressão, o ser humano em si em sua forma mais simples e natural, sem regras e acima de convenções sociais e restrições do poder público impostas pelo Estado. Como o próprio nome sugere, era fazer o movimento contrário ao que estava em vigor no momento. Apesar de ser um termo inventado pela imprensa norte-americana nos anos 1960, foi um tema pertinente por se opor à cultura vigente e oficializada não somente nos Estados Unidos, mas nas principais instituições no meio social do Ocidente.

Mesmo que questões ambientais, a prática do nudismo, a emancipação sexual fossem ideias respeitadas recorrentemente por estas comunidades, no que toca a contracultura, podemos e devemos entender que não existe uma única contracultura. Existem **contraculturas**. Por exemplo, existem movimentos de contracultura para além dos EUA. Na França e no Brasil houve contraculturas e movimentos sociais contra as políticas públicas e o Estado local. Na

verdade, o ano de 1968 é tomado por manifestações juvenis e de crítica ao chamado sistema. Não podemos reduzir estes movimentos a apenas uma singularidade.

Apresentada hoje em dia como um movimento libertário e sem preconceitos, esta contracultura e seus adeptos não se baseavam na luta de classes para mostrarem suas insatisfações cotidianas. O movimento foi iniciado por grupos de jovens que advinham das camadas médias urbanas e tinham uma noção de contestação da ideia do que ser privilégios devido ao fato de que justamente eles que tinham acesso aos privilégios da cultura dominante. Entre eles também, o conflito de gerações dentro de suas famílias e seus lares era intenso, pois seus pais e seus parentes mais velhos tinham uma noção de estilo de vida e de mundo em que esses jovens não concordavam e não queriam para si mesmos nem para as futuras gerações. Por isso, o conflito de gerações era intenso, sendo marcante a oposição entre os jovens contra os mais velhos.

Temos a noção de que, quando lemos um pouco sobre contracultura e seu público juvenil, pregando paz e amor, eles não pregavam nem se utilizavam de violência física. Mas, longe de serem figuras inofensivas, os *beats*, os Panteras Negras, e toda essa geração contracultural era vista como agressora do próprio sistema, pelo simples fato de serem o que eram, fazerem o que faziam, escrever o que escreviam e cantar o que cantavam. Mas como o sistema não perdoa, tentaram assimilar aquilo que não conseguiram superar.

A contracultura foi um movimento muito rico em termos de dinamismo cultural, indo de contramão a cultura vigente, e o mercado percebendo a “onda devastadora” que a contracultura e a força jovem vinham devastando, transformando, remodelando o sistema, a cultura dominante tentou e tenta enfraquecer o movimento e assimilá-lo. Por isso o esquema mercadológico alçou voo com a literatura *beat*, os filmes, as músicas, entre outros elementos. É exatamente por essa difusão que 50 anos depois eu posso trabalhar com isto, mas não inviabiliza a exploração por parte do capital hegemônico em um movimento que em seu centro, seu cerne, era totalmente avesso a essa conduta e produção em massa mercadológica da cultura.

Em todo caso, preciso deixar claro que teorizar a contracultura é totalmente contraditório. Ele foi um movimento que foge dos padrões acadêmicos e tradicionais, e não se aplica uma teoria pois são movimento e frentes tão plurais e dinâmicas que fazem parte da contracultura, que se torna até mesmo impossível defini-la. De toda forma, o termo contracultura foi cunhado pela imprensa norte-americana dos anos 1960. Referia-se a manifestações culturais marginais, contestadoras, que floresciam nos EUA e em outros países, especialmente na Europa, representando formas não tradicionais de oposição. Houve reflexos

na música, na dança, na moda, nas artes, literatura, política e entre outras, que fizeram de cada indivíduo um ser humano único a se definir como adepto a tal movimento. Mesmo sem definição nem conceito da contracultura, os escritores Goffman & Joy formularam uma definição por contra própria do que seria este movimento juvenil, seus impactos em seus adeptos, e seu desejo de sua individualidade, não de forma egoísta, mas de formular um estilo de vida próprio em meio a “Era de Ouro” nos Estados Unidos, de trabalho laborioso, formal e de uma cultura patriarcal, conservadora e consumista. Portanto,

[...] Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. [...] (p.49).

Como os autores relataram acima uma definição própria, fechada e pronta do movimento contracultural não é possível, mas existem três características fundamentais para o movimento, que são: **a afirmação da precedência da individualidade, acima de convenções sociais e restrições governamentais; o desafio ao autoritarismo tanto de forma exacerbada, descarada, como nas sombras, na sutileza; e por último, a defesa tanto nas mudanças sociais como individuais; o indivíduo é muito importante para mudar o seu meio social.** Um movimento dessa magnitude rompia com toda a cultura dominante e suas regras de comportamento em que a sociedade estava habituada a viver.

Algo que chamou atenção na contracultura é que não foi um movimento liderado pelos mais pobres e humildes reivindicando uma redistribuição dos recursos da elite ou algo parecido, mas pelo contrário, eram exatamente jovens das camadas mais abastadas da sociedade da época, que possuíam plenos privilégios e acessos mais facilitados da cultura que engrossavam as fileiras do movimento. Sendo assim, um movimento como a contracultura, ou pelo menos algo que movimenta a sociedade e que seja contra a cultura vigente e estabelecida, reaparece de tempos em tempos, pondo em xeque valores e regras pré-estabelecidas e ditas como a verdade e o melhor para todos.

Podemos definir a contracultura, por assim dizer, como um conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60, sendo esse conjunto de movimentos englobando frentes como movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante, com tudo isso sendo efervescido com os acréscimos nas crenças de uma elevação espiritual, com vozes contestadoras, insatisfeitas com a sociedade e a política, com experiências alucinógenas e da

busca de uma outra realidade, outro modo de vida, de sociedade e de governo. Indo mais além do que isso, a contracultura;

[...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. [...] (PEREIRA, 1984, p.20).

Em todo caso, a contracultura trouxe uma certa mudança e notoriedade para o público feminino, tendo em vista que a contracultura passou a abarcar uma série de outros movimentos, como a luta pelos direitos civis, o contra o racismo, a favor do pacifismo, do feminismo. Tomando a frente das lutas dessas pautas e passando a reivindicar mais espaço e mudanças na cultura imposta, a contracultura, suas ações e seus expoentes foram tomando cada vez mais a ação nos movimentos sociais e exigindo que suas demandas também fossem ouvidas, seja na forma de protesto, ou na forma de canção.

As artes já utilizaram o experimentalismo em suas obras. Como já dito anteriormente, Yoko Ono já fazia obras de artes tanto sozinha, como com o grupo *Fluxus*. Nessa época, no momento em que a contracultura estava em ascensão, houve um processo de aproximação entre a vanguarda e a música pop. Com isso, as produções artísticas da segunda metade dos anos 60 e início dos anos 70 não mais obedeciam a uma série de regras e padrões estabelecidos, viabilizando assim, uma produção musical muito diferente e inovadora da que se tinha até então.

Temos em mente que a experimentação musical não só se deu apenas no uso inovador dos instrumentos, nem nas novas temáticas que se transformaram em composições que, alguns anos antes, configuravam como temas que não faziam parte das ideias dos compositores. Mas, a exploração nas técnicas de gravação e no uso das novas tecnologias do estúdio também fizeram parte desse avanço na música popular, em especial no pop/rock. Segundo Friedlander (2002, p. 393), os artistas, com essas inovações tecnológicas e com a “sede” de buscar cada vez mais chegar aos limites da exploração de seus dons artísticos, aprenderam a utilizar o estúdio como se utiliza um instrumento, passando a tocar as mesas de mixagem como tocavam seus próprios instrumentos. Portanto, segundo ele, “Assim, a expansão do formato ocorreu seguindo dois caminhos: o empréstimo e uso de instrumentos de outros estilos musicais e a utilização de inovações tecnológicas” (IBIDEM).

A performance musical se torna uma peça fundamental para a realização da obra musical em si, e com isso acaba se configurando um processo social e histórico. A performance é um ato onde se tem um maior campo de liberdade e criação, isso levando em consideração o

comparativo entre o trabalho do compositor, ou da gravação original da canção. Para exemplificar o experimentalismo de Yoko e John Lennon nesta pesquisa, trouxe algumas imagens retratando as performances do casal em algumas apresentações.

De acordo com Hobsbawm, homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes de câmeras (HOBSBAWM, 1995, p.191). Em se tratando de duas figuras públicas do cenário mundial como John Lennon e Yoko Ono, o que não faltam são fotografias deles juntos, separados, de fãs, seus amigos, de seus familiares, e no exercício das suas respectivas profissões. Portanto, para exemplificar essas performances de John e Yoko neste tópico, trarei algumas imagens de apresentações performáticas do casal através de fotografias retiradas da internet. Essas fotografias serviram como uma outra fonte histórica para corroborar com meu discurso e com o intuito destas apresentações que é demonstrar as performances do casal, lembrando que a performance é uma parte tão importante da música, quanto a sua letra e melodia.

Boris Kossoy, que além de fotógrafo é pesquisador e historiador, nos informa em seu livro sobre os usos da fotografia pela história, que devemos ter a noção que toda imagem, toda fotografia produzida tem sua origem na opinião e no desejo do indivíduo fotógrafo que se viu motivado a congelar, a registrar em seu trabalho imagético esse milésimo período do real, fornecendo um testemunho visual e material, fazendo assim com que a fotografia seja o que resta do fragmento congelado da realidade, fazendo da fotografia um duplo testemunho.

[...] Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor. (...) toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. [...] (KOSSOY, 2001, p. 50).

A fotografia aproximou realidades, que antes não eram pensadas ou nem conhecidas pelo homem comum, que no máximo era lhe dado apenas nas divagações de sua imaginação. Uma fotografia espacial de outros planetas ou dos confins do espaço sideral; ou dos mais profundos e desconhecidos mares do nosso planeta revelando espécies estranhas e jamais vistas pelo homem; ou mesmo de paisagens nunca vistas ou visitadas pelo homem; de erupções, cavernas, florestas imensas; enfim, tudo isso tornou-se cada vez mais acessível com a modernização e o barateamento dos custos da fotografia e de sua comercialização. Segundo Kossoy, o mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia o homem

passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até o momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita verbal e pictórica. (2001, p. 26).

Em termos de música, vale salientar que, mesmo na chamada “música erudita”, a performance é um elemento importante para a existência da obra em sua objetividade. Por que, tenhamos em mente, a música, enquanto escritura da sua composição, enquanto suas notas musicais ainda estão nas partituras, não está em sua totalidade. Essas peças servem para a orientação de uma possível performance. É aí, que a experiência musical se completa. Com a performance, a interpretação daquela letra e daquela melodia é o que dá a vida e o sentido à música. A partitura, ou a letra da canção escrita em um papel, são elementos importantes, mas, são apenas mapas, guias para a experiência musical de fato, que acontece no momento em que a interpretação e a audição de sua obra são realizadas. Como Napolitano (2002) disse, “a partitura é apenas um mapa, e seria um equívoco olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado.”

Na música popular (que é a principal fonte dessa pesquisa), o chamado *performer* (que é o cantor, arranjador e/ou instrumentista), goza de uma maior liberdade em relação às partituras, ao contrário da música chamada erudita. Apesar de todo esse conjunto fazer parte da estrutura musical para que alcance o sucesso esperado, o registro fonográfico se torna um produto. E esse produto ganha forma através de uma série de agentes por trás, nos bastidores, que têm importância e função diferenciada, mas, que em linhas gerais, expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve numa canção ou que se vê numa apresentação no palco.

Portanto, ao contrário do que acontece na música erudita onde existe uma clara hierarquia entre compositor-maestro-instrumentista, na música popular isso nem sempre acontece. Não é sempre que o cantor ou o instrumentista são os principais responsáveis pelo resultado final da performance da canção. Apesar de ganharem mais destaque junto ao público, esse problema ocorre com bastante frequência nas canções que são direcionadas para um público específico, de sucesso fácil e de grande apelo popular, nas quais se encontram fórmulas de estúdio e efeitos musicais já pré-testados em outras canções de outros artistas de sucesso, onde tendem a ser contrários a qualquer lampejo de criatividade artística ou inovadora dos cantores, compositores, instrumentistas e músicos em si.

Apesar de destacar uma certa liberdade, ela não é o reino da liberdade total da criação musical. É de maior proveito analisar historicamente o que o Napolitano (2002) chama de

“entre-lugar” dessas duas instâncias. É exatamente esse “entre-lugar” que é a própria canção, é o produto real e finalizado, concreto em sua criação.

[...] Como já dissemos, o próprio conceito de estrutura, na música, deve ser visto com cuidado. Por outro lado, também o conceito de performance deve ser bem situado. Num conceito restrito, performance é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. [...] (NAPOLITANO, 2002, p. 85).

As imagens abaixo, portanto, segundo Kossoy (2001) são além de fotografias, um duplo testemunho, e devemos analisá-las como tal. Elas informam uma certa finalidade, que representaram um meio de informação, de conhecimento, e sempre conterão um valor documental e iconográfico, configurando assim também, como uma fonte histórica. Uma imagem fotográfica é o que Kossoy chama de *objeto-imagem*: um artefato no qual se pode detectar em suas estruturas as características técnicas típicas da época em que foi produzido (p.40). Dito isto, vejamos algumas imagens das apresentações performáticas do casal no final dos anos 60 e início dos anos 70:



Figura 2 - John e Yoko no palco em 1969. John Lennon, de costas e Yoko Ono, no microfone, se apresentando

na Universidade de Cambridge. **Fonte:** <https://www.bbc.com/news/uk-england-cambridgeshire-47415410>.
Acesso: 11/05/2021.



Figura 3 - John Lennon, Yoko Ono dentro de sacos apresentando sua performance bagism, em junho de 1969. **Fonte:** <https://diariodosbeatles.blogspot.com/2018/06/quando-john-lennon-e-yoko-ono-enviaram.html>. **Acesso:** 11/05/2021.



Figura 4 - John Lennon e Yoko Ono se apresentando em Toronto, em dezembro de 1969. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/404620347754867381/>. **Acesso:** 11/05/2021.

Podemos perceber que a finalidade dos fotógrafos que tiraram essas três fotos diferentes acima era o duplo testemunho: informa algo sobre a cena passada, como também nos informa

sobre o fotógrafo. Nas cenas passadas, os fotógrafos nos mostram a nova arte de John Lennon, suas novas apresentações musicais, como também a sua nova parceira artística e esposa, Yoko Ono. Sobre o fotógrafo, podemos perceber que as três imagens acima, separadas para exemplificar as performances do casal John e Yoko no palco, depois da influência vanguardista de Yoko na vida de John Lennon, são em preto-e-branco, devido ao alto custo dos filmes coloridos ainda na época das fotografias.

Ainda podemos perceber com as imagens acima, que servem para ilustrar as performances vanguardistas que o casal John e Yoko estavam apresentando no final dos anos 60, a sua afirmação e adesão aos valores da contracultura. Com essas apresentações, com suas declarações à imprensa e o lançamento de trabalho experimentalistas, John e Yoko acabaram afirmando suas individualidades acima das convenções culturais e sociais vigentes, desafiaram o autoritarismo e defenderam as mudanças sociais, pautando seus trabalhos artísticos com frentes de luta sociais como o feminismo e o combate ao racismo, por exemplo.

Comentando um pouco sobre elas, por exemplo, na primeira imagem temos uma apresentação de Yoko Ono e John Lennon na Universidade de *Cambridge*. Cerca de quinhentas pessoas assistiram ao show, o que aconteceu no *Lady Mitchell Hall*. Batizada de 'Música Natural', foi promovida pelo poeta e percussionista Anthony Barnett, que convidou Yoko Ono para comparecer com suas apresentações experimentais e ela levou Lennon como seu músico de apoio. No entanto, ao contrário do pop/rock elaborado dos *Beatles*, o que o público viu nessa noite foi um dueto de meia hora com voz e guitarra, onde Lennon permaneceu no fundo do palco, fazendo *feedbacks* e ruídos atonais de sua guitarra *Epiphone Casino*, ou tocando uma espécie de tambor próximo do amplificador, enquanto Ono literalmente uivava e gritava em um microfone. Vemos aí Yoko Ono assumindo o vocal enquanto Lennon a apoiava em sua apresentação experimentalista, de vanguarda. A peça foi gravada em estéreo e lançada no final do ano como 'Cambridge 1969', um lado de *Unfinished Music No 2: Life With The Lions* (Música Inacabada Nº 2: A Vida Com Os Leões).

Na segunda imagem, vemos o casal Lennon e Ono dentro de um saco de pano com uma placa escrita *bagism* (baguismo em português, onde *bag* significa, bolsa, saco). O *bagism* é uma sátira criada por John e Yoko e diz respeito ao preconceito, em que o conceito consiste em, se uma pessoa se esconder em um saco, ela não poderia ser julgada por sua aparência corporal. Foi criado como parte de sua extensa campanha pela paz no final dos anos 1960 e a intenção do baguismo era satirizar com o preconceito e os estereótipos da sociedade. De acordo com

John e Yoko, a pessoa era envolta por uma bolsa no corpo todo, e por isso, essa pessoa não poderia ser julgada por outros com base na cor da pele, sexo, comprimento do cabelo, traje, idade ou quaisquer outros atributos. Foi apresentado como uma forma de comunicação total: em vez de focar na aparência externa, nos defeitos, ou em quem estava transmitindo a mensagem, os ouvintes ouviriam apenas a mensagem em si. Era a atenção que o casal queria naquele momento, que a mídia, os críticos, os fãs, os familiares, todo mundo parasse de prestar atenção em suas roupas, seus cabelos, seus jeitos de ser, e focasse apenas na mensagem: paz e igualdade para todos.

Por fim, na terceira imagem, temos agora uma apresentação de John Lennon e Yoko Ono no *Toronto Rock and Roll Revival*, em dezembro de 1969. Com uma banda improvisada contendo John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton, Klaus Voormann e o Alan White, concluindo assim, a primeira formação da *Plastic Ono Band*. No primeiro momento, Lennon apresentou com a banda várias músicas de *rock 'n' roll* (algumas *covers* de outros artistas, e outras, músicas dos próprios *Beatles*), enquanto Yoko performatizava o *bagism* em cima do palco, ao lado do marido. Após as músicas, Lennon e Yoko protagonizaram o final do show de uma maneira experimental.

Dito isto, os dois terminaram a década de 1960 sendo considerados por muitos como vozes expoentes de uma contracultura formada por protestos antiguerra, anticapitalistas, em prol da paz e do amor e do feminismo. Esse período transitório também será observado não somente na performance ou nas declarações, mas também na música de John Lennon, principalmente estando ainda com os *Beatles*.

2.3 – REVOLUTION: YOKO ONO, JOHN LENNON E OS EXPERIMENTALISMOS MUSICAIS

Neste tópico, analisaremos duas canções com a assinatura de John Lennon e Paul McCartney, mas que tiveram enorme influência de Yoko Ono, tanto na letra como na melodia. Músicas que refletem os rumos que John Lennon estava tomando em sua vida – artística, a princípio – com suas mudanças de pensamentos, opiniões, e até mesmo, mudando sua identidade, mostrando ao mundo que Yoko Ono o libertou e o fez sair da ‘forma’ dos *Beatles*.

Para a análise da canção, devemos ter que levar em consideração os vários elementos e os vários processos que vão desde sua criação até a penetração da música pronta em nossos ouvidos através dos vários canais de veiculação fonográfica. E essa música, esse produto final, tem sua dupla importância na letra e na melodia. A partir desse momento, os anos finais de 1960, os *Beatles* estavam tomando outros rumos, deixando as grandes produções musicais de lado e voltando às origens do *rock ‘n’ roll*, com um som mais cru, fazendo com que suas letras e melodias mudassem também. Apesar da mudança, John Lennon abraçou o estilo experimentalista e vanguardista de Yoko Ono, incorporando-o e lançando músicas com letras experimentais, sobre Yoko Ono, autobiográficas, e até mesmo sem nenhum nexo, como o caso de *Revolution #9* que veremos adiante. Essas músicas foram lançadas tanto com os *Beatles* como em seus três projetos paralelos à banda junto com Yoko Ono. Para exacerbar essa mudança lírica, a melodia experimentalista e de vanguarda foi de suma importância para atingir o nível que John e Yoko queriam.

Sobre isto, Tatit (2012) fala sobre a importância da melodia para uma canção. Ele utiliza o termo “cancionista” para se referir ao artista. Segundo ele, “o cancionista mais parece um malabarista”. Para ele, (assim como para Napolitano (2002)), o compositor tem que encontrar um equilíbrio, uma dicção convincente no ato da composição, onde, posteriormente, ele tem que eliminar a fronteira do falar para, assim, vir o cantar. Ainda, segundo ele, existe uma possibilidade de que toda e qualquer canção popular tenha sua origem na fala.

Segundo Tatit (2012), o cancionista utiliza da paixão e da ação para decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista, no ato da criação e da gravação, na junção dos dois elementos letra e melodia para se tornarem um só, mas sendo dois, decompõe a melodia com o texto, mas também recompõe o texto com a entonação. É um processo de recorte e cobre. E aí, para transformar o texto da letra em uma música com arranjos, notas e ritmos, faz-se importante o emprego da melodia. Daí vem a importância do emprego da melodia para Tatit. Segundo ele,

“No mundo dos cancionistas não importa o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira de dizer é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” (TATIT, 2012, p. 09).

Tatit (2012) em suas análises metodológicas sobre músicas brasileiras, se preocupa bastante em fazer com que o leitor tenha em mente que a fala, o ato de falar, a voz, é importante para o cancionista, mas, a partir do momento em que o artista se propõe a fazer música, a fala – que é importante – tem que se transformar em canção. É a transformação da voz que fala para a voz que canta. É aí que cerne da questão musical para Tatit: um bom cancionista tem (e deve) um controle de sua atividade que lhe permita equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. Ele deve pôr o que Tatit chama de “tensões gerais da polaridade tonal” a serviço das “tensões locais” das unidades linguísticos-melódicas. É quando o cancionista encontra uma forma melódica e musical de dizer o que ele quer sem que pareça mais ser um mero texto. Quando isso acontece, o cancionista está fazendo com que os acordes musicais sirvam para desengatar e engatar os significados de cada momento. E isso só é possível através do equilíbrio. Quando as palavras passam a ser ditas não mais pela voz que fala, mas pela voz que canta, com a melodia, como veremos abaixo:

[...] Criando tensões melódicas, o cancionista camufla habilmente as marcas da entonação. A entonação despe o artista. Revela-o como um simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivelava sua relação com o ouvinte. As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A ampliação da voz e a sua equalização juntos aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte. [...] (TATIT, 2012, p. 13-14).

A influência de Yoko Ono e suas atividades artísticas na obra de John Lennon começaram a se tornar mais latentes, mais visíveis, conforme o passar do tempo e isto deve ser levado em consideração, pois se tornou uma guinada não somente na própria carreira do artista, mas na sua vida pessoal, fazendo John Lennon quebrar barreiras em sua mente e alçando-o a um artista além do fenômeno musical e do grande compositor e cantor que já o era, para se tornar um dos maiores artistas em termos de vendas e em termos de importância cultural do século XX.

O casal Lennon já tinha em mente a questão da igualdade entre eles, os mesmos direitos entre ambos, e sabiam que não seria fácil convencer a multidão de pessoas ao redor do mundo, fãs dos *Beatles*, mas eles fizeram questão de deixar claro algo muito importante: Yoko Ono e ele agora eram um só. Enquanto na sociedade norte-americana branca, racista e misógina, existia o dito “sexo frágil”, ou os “chefes de família”, John e Yoko, em um contexto social

racista, machista, misógino e por que não dizer, xenofóbico (tendo em vista que Yoko Ono era japonesa) em seus afazeres diários em seus cômodos, não fizeram distinções sexuais. Segundo John,

[...] “Eu saí (dos Beatles) fisicamente quando me apaixonei por Yoko”, disse Lennon pouco tempo antes da sua morte, “mas, mentalmente, foi uma luta que se estendeu pelos últimos dez anos. Eu aprendi tudo com ela”. De fato, Yoko tornou-se sua professora, sua guru, sua alma-guia (como Beatriz, de Dante), ou, como o próprio John nos diria em *One Day (at a Time)*, ele era a porta e ela era a chave. Yoko simplesmente possibilitou que John fosse o que foi. [...]. (CLARET, 2011, p.15).

Mas antes de sair da banda, paralelamente aos *Beatles*, o casal também já começava a experimentar, gravar e lançar discos juntos. Yoko Ono trouxe para Abbey Road sua experiência com a arte experimentalista do *Fluxus* e sua arte vanguardista, que despertou a curiosidade de John Lennon e mobilizou o estúdio para suas experiências e colagens sonoras.

Um ótimo exemplo disso é o caso dos três álbuns lançados pelo casal entre 1968 e 1969 que veremos logo mais. Por serem compostos de uma forma diferente de música, com um conteúdo mais experimental e menos *rock 'n' roll* e comercial do que se esperava de alguém como John Lennon, os álbuns não foram muito bem recebidos perante à crítica e as paradas musicais, mas, a sua menção é muito bem-vinda, pois historicamente falando, o casal Lennon e Ono estava entrando num estúdio pela primeira vez sozinhos e gravando algo vindo de suas sintonias, de suas bagagens e experiências artísticas.

De certo que ser estreante em um estúdio não é justificativa plausível para que sejam gravadas músicas e álbuns ruins, mas as propostas e abordagens temáticas e sonoras que o casal estava experimentando não foram bem vistas pelos fãs ávidos por material novo de um *Beatle*. De fato, em termos musicais, os álbuns são algo de difícil “digestão”, mas nem por isso deixam de ter sua importância. A maioria das faixas são gravações experimentais, que trazem ruídos e instrumentos se repetindo como se estivessem num *loop* temporal sem fim, fruto de uma imaginação incansável de experimentações e experiências novas. Letras completas também são um problema, pois a maioria das faixas apresenta Yoko Ono grunhindo, algo que beira ao ser animalesco⁹.

⁹ Algumas performances ao vivo do casal já foram discutidas nesta pesquisa, no tópico anterior.

John Lennon tinha o desejo de escapar da grande “bolha” dos *Beatles* e fazer mais do que o habitual. Ele sabia o que queria e sabia que iria conseguir. Com Yoko, esses desejos de manifestar suas aptidões artísticas e seus posicionamentos políticos e musicais puderam ser realizados da maneira que ambos queriam e o resultado foi satisfatório para os dois, eles gostavam de como estavam conduzindo seus trabalhos com uma variedade de maneiras de expressar suas mensagens. Para tanto, analisaremos a música *Revolution #9*, uma música que foi gravada e lançada em um álbum dos *Beatles* em 1968, (o álbum *The Beatles*, ou como comumente é chamado de “Álbum Branco”) adicionando fitas em *loop*, música reversa e efeitos sonoros, resultado da influência de Yoko Ono e de seu trabalho artístico, que começou a influenciar John Lennon a direcionar suas músicas do *rock ‘n’ roll* para uma abordagem mais intimista, experimental e de vanguarda.

[...] A presença de Yoko nas gravações também era um motivo de irritação. Além de nunca conseguir reprimir suas sugestões artísticas, as tentativas de Yoko de se tornar um membro participativo do clube de homens mais privado do mundo – uma busca que já havia acontecido nas gravações do *White Album* – somente pioram a situação. [...] (FRIEDLANDER, 2002, p. 142).

A música é invadida, é tomada, transformada e devolvida para sociedade da sua época e para reverberar pelo tempo. Ela marca e é marcada por gerações de compositores e consumidores que eternizaram em suas mentes e suas memórias certas músicas para certos tipos de ocasião ou de época. É um condutor eletrizante de lembranças que nos fazem paralisar ou estremecer só de ouvir certas músicas. “A canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas.” (NAPOLITANO, 2002, p.77).

Por exemplo, a música “*Revolution #9*”, que se tornou a maior música dos *Beatles* em termos de duração: oito minutos e vinte e dois segundos. Apesar de ter sido lançada em um álbum dos *Beatles* em 1968, essa música não é um trabalho de Lennon e McCartney, mas um amálgama de sons gravados e mixados por John Lennon e Yoko Ono. Foi uma espécie de exercício fortemente influenciado por Yoko Ono e o mundo da arte de vanguarda. Esse estilo é chamado de Música Concreta (*Musique Concrète*, em francês), que é um tipo de música eletrônica produzida a partir de um áudio que é editado, unindo fragmentos de sons naturais e/ou industriais (utilizando objetos como baldes ou serras, por exemplo). Essas edições de áudio incluem vários processos, como a junção de partes completas e fragmentos sonoros, que são gravados primeiramente e depois modificados e adicionados ao som principal no estúdio.

Foram trazidas dos arquivos de sons da EMI, efeitos sonoros como gravações de manifestações populares, gritos, gemidos, sons dissonantes, tudo isso sendo misturado e sobreposto tendo os três estúdios da Abbey Road acionados, com as máquinas conectadas, tendo John Lennon e Yoko Ono fazendo os *loops* de fita com o uso de lápis, aumentando e diminuindo o volume da gravação, tudo isso tendo uma voz entoando “*Number nine, number nine, number nine*” (Número nove, número nove, número nove).

[...] Como não poderia deixar de ser, esta música causou polêmicas no meio político. Um líder da esquerda radical publicou uma carta no jornal dizendo que o trabalho de John estava perdendo sua força. Acrescentou: o que estava errado era o sistema econômico e social em que vivíamos e não as “pessoas que odeiam suas mentes”. John, em resposta, perguntava que sistema ia substituir este em uso, e voltava a afirmar que o que estava errado eram mesmo as pessoas. E suas cabeças, sim senhor. [...] (VILLARES, 1983, p. 65).

Após Lennon presenciar alguns trabalhos de Yoko Ono com gemidos, guinchos, vozes, falas, suspiros e outros elementos, isso o encorajou a ousar e fazer suas próprias experimentações vanguardistas nas suas canções. Em sua última entrevista, John Lennon comenta acerca da música *Revolution*, que diferente da música acima *Revolution #9*, a primeira traz uma mensagem política muito grande a respeito do posicionamento de John Lennon sobre assuntos como a Guerra do Vietnã, racismo e revolução. Mas sobre Yoko Ono, John Lennon aproveitou a pergunta e declarou o seguinte,

[...] Ela inspirou toda essa criação em mim. Não é que ela inspirasse as canções, ela inspirava a mim. A declaração em “*Revolution*” era minha. A letra ainda é atual. Ela expressa o meu sentimento em relação à política: quero ver o plano. Era o que eu costumava a dizer a Jerry Ruben e a Abbie Hoffman. Quero que me excluam se for para violência. Não me esperem nas barricadas, a menos que sejam feitas de flores. Antes de subverter qualquer coisa em nome do marxismo ou do cristianismo, quero saber o que você vai fazer depois que tiver posto tudo abaixo. [...] (SHEFF, 2012, p. 240).

Toda essa inspiração de Yoko Ono para John Lennon foi crescendo ainda mais e o casal passou a fazer experiências musicais e lançá-las como álbuns. Apesar de não ser compositora de música *pop* (ainda não, neste momento), Yoko Ono desenvolveu desde cedo uma intensa relação com a música. Devido a influência de seu pai, que era pianista, Yoko Ono iniciou sua formação musical ainda criança, aprendendo piano, harmonia, composição e canto. Essa prática instigou a sensibilidade artística de Yoko, e fez com que, anos mais tarde, sua formação musical tivesse um grande protagonismo em sua produção sonora, desde o experimentalismo até seus futuros álbuns de música *pop*.

Ainda estando com os *Beatles*, mas querendo expandir seus horizontes e também querendo chocar a mídia e os fãs desde a música até capa, o encarte do primeiro álbum do casal chamado *Unfinished Music Number 1 - Two Virgins* (Música Inacabada Número 1- Dois Virgens) traz a nudez frontal do casal. Influenciado pelo trabalho experimentalista e vanguardista de Yoko Ono, John Lennon passou a ver a nudez de Yoko como algo puro e inocente, igual ao seu trabalho artístico.

Realmente como se fossem dois virgens, tudo para eles era novo, desconhecido, desafiador. Como dois adolescentes encontrando o amor pela primeira vez, John e Yoko chocaram o mundo com uma fotografia, uma *selfie* de nu frontal dos dois, retiradas através de um disparador automático de John Lennon. Além das experimentações e colagens musicais, os dois assinaram o álbum não somente como artistas, mas como engenheiros de som e produtores. Duas das vozes mais famosas da contracultura agora não são somente vozes, mas corpos, corpos nus.

Lennon falou em entrevista anos mais tarde, da importância e de porquê trabalhar com a nudez de Yoko Ono:

[...] Antes mesmo de fazermos esse disco, imaginei produzir um álbum da Yoko e vi que ela poderia aparecer nua na capa, porque o trabalho dela é muito puro. Não pude pensar em nenhuma outra forma de apresentá-la. Não foi uma ideia sensacionalista ou coisa parecida. [...] (SHEFF, 2012, p. 263).

Abaixo, podemos ver um dos exemplos de como a atitude de John e Yoko, no que diz respeito a interessante e curiosa junção da voz/corpo, papel do artista, persona pública com a vida particular, a autenticidade. Ao posarem nus para a capa do primeiro de uma série de três discos, Lennon e Yoko Ono queriam demonstrar o que trazia no título: um álbum com músicas inacabadas, colagens de som, e experimentalismos de vanguarda. Eram dois virgens nesse meio. O álbum marca o início da parceria entre Lennon e Ono, e também o início do afastamento de Lennon de sua banda, os *Beatles*. Como dito acima, o álbum na verdade não é composto de canções, e sim de experimentos musicais, gravados no estúdio particular da casa de John, em Londres.

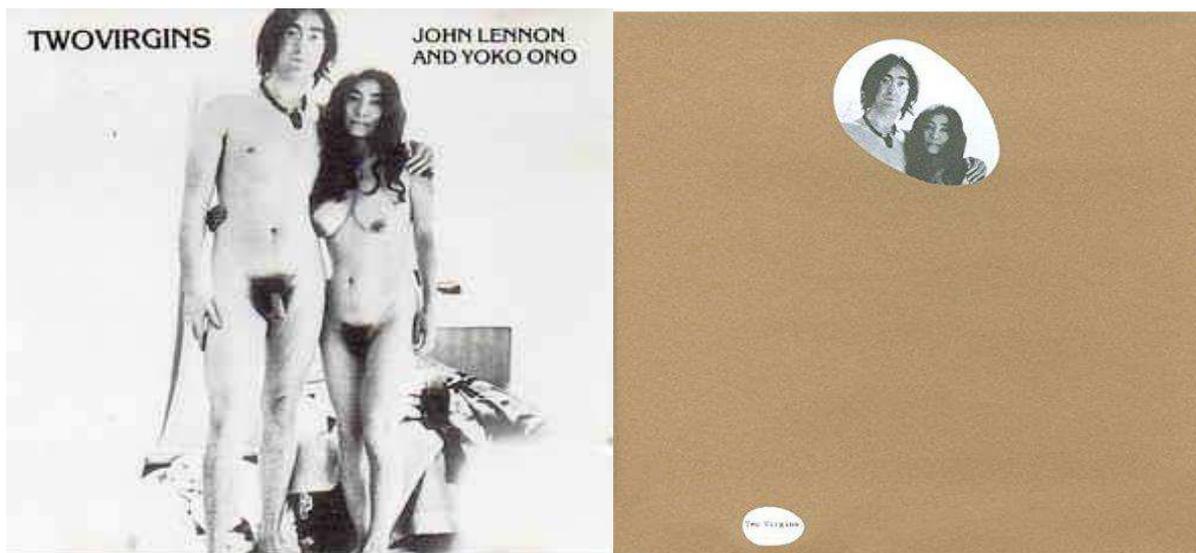


Figura 5 - Nudez frontal de John e Yoko na capa do álbum *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* (Música Inacabada Nº 01: Dois Virgens), lançado em 1968. Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/John-Lennon-Yoko-Ono-Unfinished-Music-No-1-Two-Virgins/release/9241528. Acesso: 03/01/2020.

Na fotografia acima, à esquerda, vemos a capa do disco em questão com uma fotografia frontal dos dois, já à direita, a capa do mesmo disco, mas com um encarte mostrando apenas o rosto dos dois, devido à censura das gravadoras em alguns países, em 1968. Podemos perceber acima na capa do álbum, que John e Yoko queriam chocar a sociedade, ou pelo menos chamar o máximo de atenção para as causas que eles estavam defendendo através do choque do inusitado. No ano de 1968, eles ainda não tinham se casado, mas já estavam em estúdio experimentando todo tipo de sons, colagens e ruídos. Juntando a experiência de Yoko Ono com o *Fluxus*, e o desejo de experimentar o máximo possível de John Lennon, eles lançaram uma série de três álbuns com “músicas” experimentais. Este álbum é o primeiro deles. Como dito acima, Lennon achava o trabalho artístico de Yoko Ono muito puro, muito simples e direto, e assim nasceu o desejo de se mostrarem por inteiro, como são por fora.

Podemos perceber acima que, um projeto tão ambicioso como este jamais teria espaço com os *Beatles*. Os quatro rapazes posando nus em uma capa de um *LP* que seria vendido e distribuído internacionalmente é algo inimaginável. Mas com Yoko Ono, John Lennon teve a coragem de desafiar. A influência de Yoko Ono está aí: sua arte é pura, simples, porém é desafiadora. Algo de puro e também muito desafiador na capa deste álbum.

O feminismo também pode impactar nas questões de beleza física e corporal das mulheres. Por exemplo, em nossa sociedade capitalista, controladora e vaidosa, a mulher é condicionada pelas grandes marcas de roupas e produtos de beleza a se apresentar sempre bem

vestida, maquiada, impecável. Eles esquecem que a mulher muitas vezes é mãe, dona de casa, com pouca escolaridade e trabalha fora à mercê de salários irrisórios que mal dá conta do sustento de sua família. A mulher deve, de acordo com ditames dessa sociedade, ter o corpo físico em perfeitas condições: ser muito magra, de cabelos loiros, lisos, sem estrias, rugas ou gorduras localizadas.

John Lennon e Yoko Ono foram duramente criticados por essa exposição corporal. Se valendo de comparações, muitos fãs acham Yoko Ono horrível por ela ser oriental, mais velha que John Lennon, e não se encaixar nos padrões de beleza da época, algo que sua primeira esposa, Cynthia, tinha características como a pele branca, os cabelos loiros, lisos e volumosos, como o próprio Lennon a obrigava se vestir como a atriz francesa Brigitte Bardot. Percebemos que o corpo de Yoko Ono já possui seios flácidos (devido à idade e a maternidade), cabelos negros e assanhados, e pelos pubianos em suas partes íntimas. O feminismo vem ajudar nesse quesito nos mostrando que a mulher não precisa ser perfeita para se sentir bem: ela precisa se sentir bem porque ela é perfeita da maneira como seu corpo é.

Diante disso, o feminismo vem desmistificar essa idealização de mulher. Vem destruir esse mito dessa mulher *barbie*. A mulher deve se sentir bem e amada do seu jeito, e ela deve primeiro se amar e ficar bonita para si mesma. Ela deve agradar primeiro a si mesma e não se matar em academias, depilações a laser e procedimentos cirúrgicos e estéticos caríssimos e nenhum pouco saudáveis ou recomendáveis. E nós homens devemos gostar delas dessa forma real e possível.

[...] Desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da mulher foi uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento sexista contemporâneo. Antes da libertação das mulheres todas as mulheres, mais jovens ou mais velhas, foram socializadas pelo pensamento sexista para acreditarem que nosso valor estava somente na imagem e em ser ou não notada como uma pessoa de boa aparência, principalmente por homens [...] (HOOKS, 2020, p. 57).

2.4 – A BALADA DE JOHN E YOKO: A CONTINUAÇÃO DAS EXPERIMENTAÇÕES MUSICAIS

Seguindo adiante, outra percepção da influência de Yoko Ono nas composições de John Lennon que causou uma mudança musical e lírica em devido a influência artística de Yoko Ono foi na canção *The Ballad Of John And Yoko* (A Balada De John E Yoko), de 1969. A canção foi composta por John Lennon e apresenta em um tom jornalístico, o roteiro de casamento e lua-de-mel de John e Yoko. Um casamento arranjado às pressas, contou com vários destinos internacionais e dificuldades com vistos, o preconceito da imprensa e dos fãs em relação à Yoko Ono, como também o início da campanha pela paz mundial.

A letra da música foca nas dificuldades que ambos enfrentaram para poderem oficializar o matrimônio, principalmente no que diz respeito ao preconceito por parte da imprensa em relação a Yoko Ono e ao início das campanhas em nome da paz que o casal estava empreendendo. Ainda assim, apesar das críticas e do tom jornalístico, pode-se perceber que a música à uma espécie de relação mútua do casal. É uma música construída com a história dos dois, tanto nas dificuldades das várias viagens como também nas ações na cama em prol da paz mundial. Demonstrando a unicidade do casal ao descrever as ações na primeira pessoa do plural (nós), podemos perceber que essa música já demonstra um eu-lírico não mais se sobressaindo suas vontades e desejos sobre os da mulher. Ela agora é sua esposa, não sua sombra, e em especial, Yoko Ono, que se tornou uma parceira profissional, não ficou relegada ao ambiente do lar em uma posição de passividade.

Composta em Mi Maior e Mi Maior com sétima, com a linha do baixo. A música conta apenas com John e Paul se revezando em vários instrumentos, como a bateria, piano e baixo tocados por Paul McCartney, e a guitarra principal e o violão tocados por Lennon. Já a essa altura, Yoko Ono já participava das sessões de gravação desde o álbum *Let It Be*. Portanto, nessa sessão contaram apenas John, Paul e Yoko, mas não há indícios da participação de Yoko na música, apenas como uma ouvinte, mas ainda assim, presente.

Apesar de retratar os momentos logo após a oficialização da união de John e Yoko em Gibraltar, Espanha, a letra da música também retrata as inúmeras dificuldades que o casal estava enfrentando, que foram relatadas em vários versos, principalmente no refrão. Por exemplo, quando John Lennon canta “*Christ you know it ain't easy / you know how hard it can be/ The*

way things are going / they're going to crucify me...”¹⁰, retratando assim as várias críticas feitas à ele, tanto por parte dos fãs, como da mídia e até mesmo dos amigos mais próximos, por ele ter desfeito o seu casamento com Cynthia para unir-se a “alguém” como Yoko Ono: uma mulher vanguardista, oriental, multiartista e que não estava dentro dos padrões de beleza impostos na época, não era uma “musa” do *rock 'n' roll* tão qual era Pattie Boyd, esposa do seu colega de banda, por exemplo.

[...] Muita gente que adorava John, incluindo fãs e colegas de profissão, fazia dela o bode expiatório da ruptura dos Beatles e das performances aparentemente bizarras de Lennon, como os *bed-ins* e o *bagism*. Ela era um alvo fácil para os críticos e os membros da banda sabiam que havia até quem se aproveitasse disso. Nos ensaios, a voz de Yoko gerava risadas e comentários cruéis do pessoal de apoio. [...] (MITCHELL, 2015, p.96).

Apesar de ser um “alvo fácil” para os críticos, Lennon tentou a todo momento reverter essa caricatura que se construiu em torno de Yoko Ono admitindo várias vezes, em músicas, entrevistas, declarações e por outros meios, que ele mudou completamente e alcançou a plenitude de seu autoconhecimento quando Yoko Ono entrou na sua vida. Ele pôde conhecer ele mesmo através dela. Judith Butler (2017) fala exatamente sobre isso. Segundo ela, em concordância com a escritora Adriana Cavarero, ela afirma que somos seres necessariamente vulneráveis, pois nossa vida está essencialmente ligada à destruição e ao sofrimento. A questão é que essa vulnerabilidade é perceptível, pois não somos sujeitos fechados, interiores, que interpretam e resolvem as questões apenas consigo mesmo, mas, pelo contrário, somos abertos, vulneráveis e por isso, conhecemos e visualizamos o sofrimento do outro. Para Cavarero, Butler explica que nós só existimos em um sentido para o tu, e em virtude desse tu. E a partir do momento em que não conseguimos mais interpelar nem interpretar o tu, não conseguimos interpelar a nós mesmos. “Para ela, só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um “eu” em relação a um “tu”: sem o “tu”, minha própria narrativa torna-se impossível” (BUTLER, 2017, p.46).

Então, John Lennon se sentiu confortável com Yoko Ono no quesito de “se achar”, “se encontrar”, e ao mesmo tempo, permanecer com dúvidas e em múltiplas alterações, pois os processos de identidades funcionam dessa maneira. Mutáveis e que podem ser trocadas ao gosto do sujeito. Essa identidade mutável, leva o sujeito a uma constante mudança e transformação,

¹⁰ “Cristo você sabe que não é fácil / você sabe como pode ser difícil / Do jeito que as coisas estão indo / eles vão é me crucificar...”

fazendo com que, se a identidade que dissermos ser, naquele momento ou lugar, realmente não nos capturar por completo, ou pelo contrário, elevar a um grau de excesso que esteja fora dos padrões e normativas de identidade, qualquer esforço meu ou de outro, em tentar fazer um “relato de si mesmo”, tenderá ao fracasso.

Mesmo mirando em uma possível verdade, quando interpelamos o outro, ou quando pedimos para que o outro se defina e nos diga quem realmente é, devemos ter em mente que a resposta nem sempre será satisfatória, pois ainda não chegou à verdade de quem realmente é o sujeito. Mas, quando não nos apegamos a uma resposta curta, rápida e satisfatória, damos a chance a esse sujeito de que ele busque livremente a “verdadeira identidade” e, conseqüentemente, a verdadeira resposta de quem é tu. Deixamos o outro viver e “Se deixamos o outro viver, faz parte da definição ética do reconhecimento, tal definição será baseada mais na apreensão dos limites epistêmicos do que no conhecimento.” (IBIDEM, p. 61).

Voltando a canção, John também descreveu o início da sua campanha pela paz junto com Yoko Ono. Após o casamento, John e Yoko voaram de Gibraltar, onde se casaram, para Amsterdã, e deram início ao seu primeiro *bed-in* (Na Cama Pela Paz), que o casal fez em sua lua-de-mel em março de 1969, no que foi o primeiro ato público em prol da mensagem da paz mundial de maior relevância que o casal fez. Por exemplo, Tariq Ali, um dos mais importantes líderes esquerdistas dos estudantes na Grã-Bretanha, lembra-se do *bed-in* protagonizado pelo casal John Lennon e Yoko Ono, em 1969, em uma suíte do Hotel Hilton em Amsterdã, que durou uma semana; fez mais pela popularização da causa da paz do que anos de trabalho organizativo realizado com seus companheiros em militância incansável.

Como já explicitado nesta pesquisa, em se tratando das músicas dessa época, o comportamento misógino vigorava, pois, as letras das músicas, em especial, do *rock 'n' roll*, ainda eram machistas. Mas neste caso, o *single* em questão já mostra em que direção o comportamento de John Lennon para com Yoko Ono estava indo, em que ela seria a atração principal na música, elevando-a de igual para igual, isso no fim dos anos 60, exacerbando essa mudança desde a música citada, até mesmo a própria capa do *single*, que trouxe Yoko Ono sendo fotografada com os outros quatro *Beatles*, algo inédito até o momento.

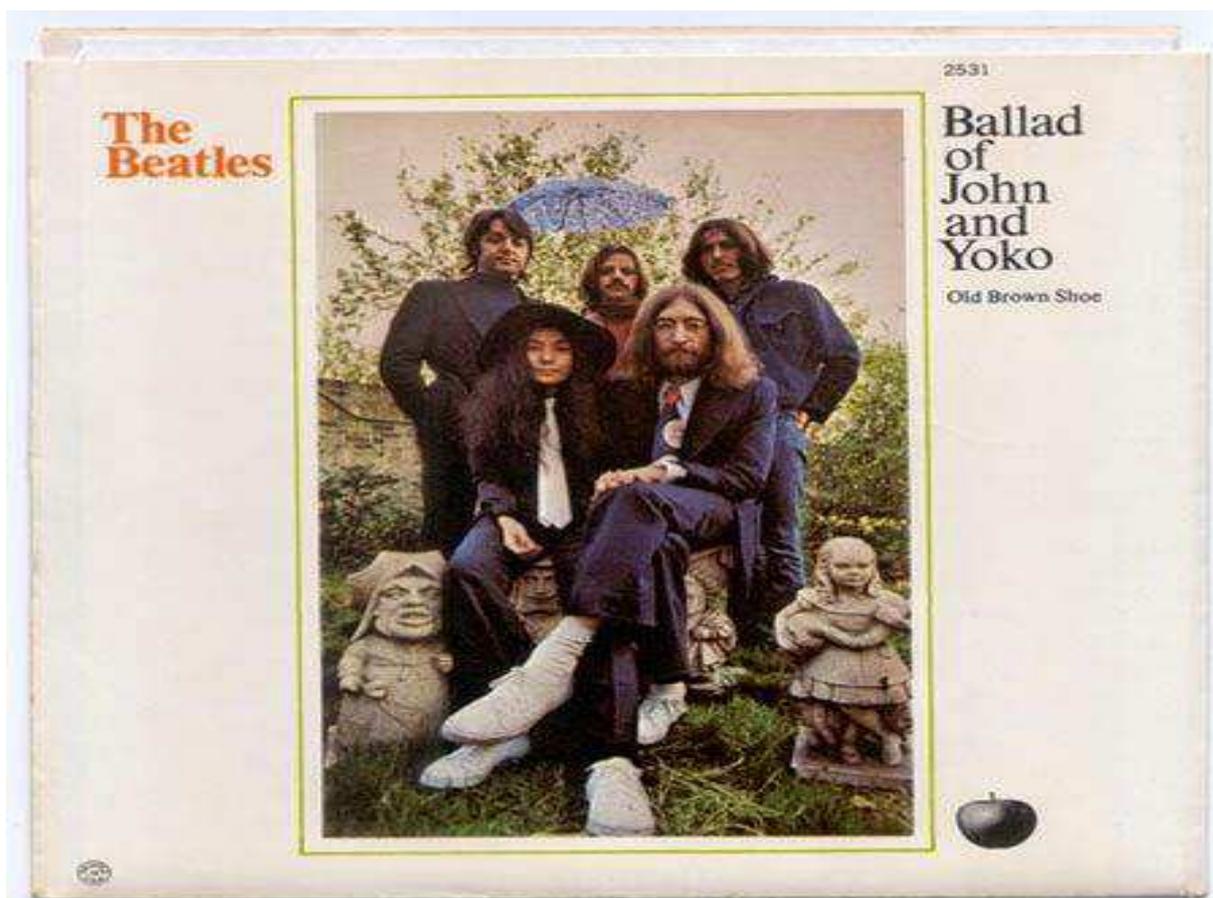


Figura 6 - A capa do single *The Ballad Of John And Yoko / Old Brown Shoe* traz uma imagem de John e Yoko à frente dos outros *Beatles*. Fonte <https://ecosdelvinilo.com/2014/09/el-single-de-los-lunes-the-ballad-of-john-and-yoko-the-beatles-2.html>. Acesso: 12/10/2021.

Continuando com a inserção de Yoko Ono no seio dos *Beatles*, como podemos ver acima, o single *The Ballad Of John And Yoko / Old Brown Shoe* traz em sua capa uma imagem de Yoko Ono junto com os *Beatles*. Não apenas junto, mas na frente deles. Ela se torna a primeira e única pessoa de fora do grupo a ser retratada com os *Beatles* e a imagem servir de capa para um *single* da banda. Atitudes como esta já mostravam como John Lennon estava cada vez mais quebrando paradigmas estabelecidos, e inserindo Yoko Ono nos espaços mais reservados de sua vida. Podemos perceber o duplo testemunho que Kossoy (2001) defendeu, que tanto o fotógrafo quanto os fotografados queriam intensificar uma única figura na fotografia: Yoko Ono, vestida de terno, em uma fotografia com os *Beatles*.

Conforme o ano foi passando, as contribuições artísticas entre John e Yoko não cessaram. Por exemplo, em maio de 1969 após o casamento dos dois, eles lançam mais um dos seus álbuns de músicas e colagens experimentais: *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions* (Música Inacabada Número 2 – A Vida Com Os Leões). O título é uma paródia do programa

de rádio da BBC o "*Life with the Lyons*", que era um dos favoritos de John Lennon. O casal estava tão junto, tão íntimo, tão ligados um ao outro, que este álbum se trata de algo mais intimista, mais sensível. Por exemplo, as primeiras faixas trazem uma apresentação do casal na Universidade de *Cambridge*, no mesmo ano, que consistem em uma peça de Yoko Ono vocalizando algumas frases e tendo John Lennon respondendo-a com *riffs* da sua guitarra. Num outro momento, a faixa "*Baby's Heartbeat*" é uma gravação dos batimentos cardíacos de John Ono Lennon II, o filho do casal que Yoko Ono perdeu num aborto espontâneo quatro meses antes e fora batizado com este nome. A tristeza do casal é visível na capa do disco, no *Hospital Queen Charlotte*, em Londres, onde Yoko ficou internada após as complicações na gravidez que levou ao aborto.



Figura 7 - Capa do álbum experimental de John e Yoko *Unfinished Music No.2: Life With The Lions* (Música Inacabada N° 2: Vida Com Os Leões), lançado em maio de 1969. **Fonte:** <https://eil.com/shop/moreinfo.asp?catalogid=67835>. Acesso: 03/01/2020.

A imagem superior à esquerda mostra a capa da frente do disco, com Yoko Ono na cama e John Lennon ao seu lado, no chão. É notória a tristeza no semblante de ambos. À direita vemos a parte de trás do álbum, uma fotografia de quando o casal foi denunciado por posse ilegal de maconha, onde se pode ver que Yoko Ono é agredida por uma fã, que puxou o seu cabelo. Abaixo, vemos o disco propriamente dito. O disco mais uma vez foi um fracasso de vendas e não fez muito alarde no meio fonográfico, mas o casal ainda lançaria mais um álbum com músicas de vanguarda e fruto dos experimentalismos em estúdio.

Finalizando os álbuns experimentais do ano de 1969, foi lançada no final do ano mais uma colaboração do casal e um álbum experimental e considerado de vanguarda, o *Wedding Album* (Álbum de Casamento), que celebrava o casamento dos dois, em março do mesmo ano. O conteúdo do álbum consistia no casal pronunciando o nome um do outro em intensidades e tons variados, misturando com a gravação dos batimentos cardíacos de ambos. O outro lado do disco foi gravado primeiro, em um quarto no Hotel Hilton em Amsterdã, Holanda, durante 25 a 31 de março de 1969. A “peça” consiste em entrevistas sobre sua campanha pela paz, conversas e capturas de sons durante a lua de mel do casal. Infelizmente, assim como os dois anteriores, “*Unfinished Music No. 1: Two Virgins*” (novembro de 1968) e “*Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*” (maio de 1969), o álbum de casamento recebeu em sua maioria críticas negativas de fãs e da mídia especializada. Arrisquei a escutar uma das faixas uma vez e sim, é de difícil entendimento, pois não é totalmente comercial, e fica muito aquém de um álbum de pop/rock, mas sua menção é no mínimo importante, para que possamos compreender e ter em mente que o casal vinha fazendo experimentações musicais juntos, no auge da contracultura, um terreno fértil para este tipo de atividade, mesmo que não logrando tanto êxito comercialmente falando.

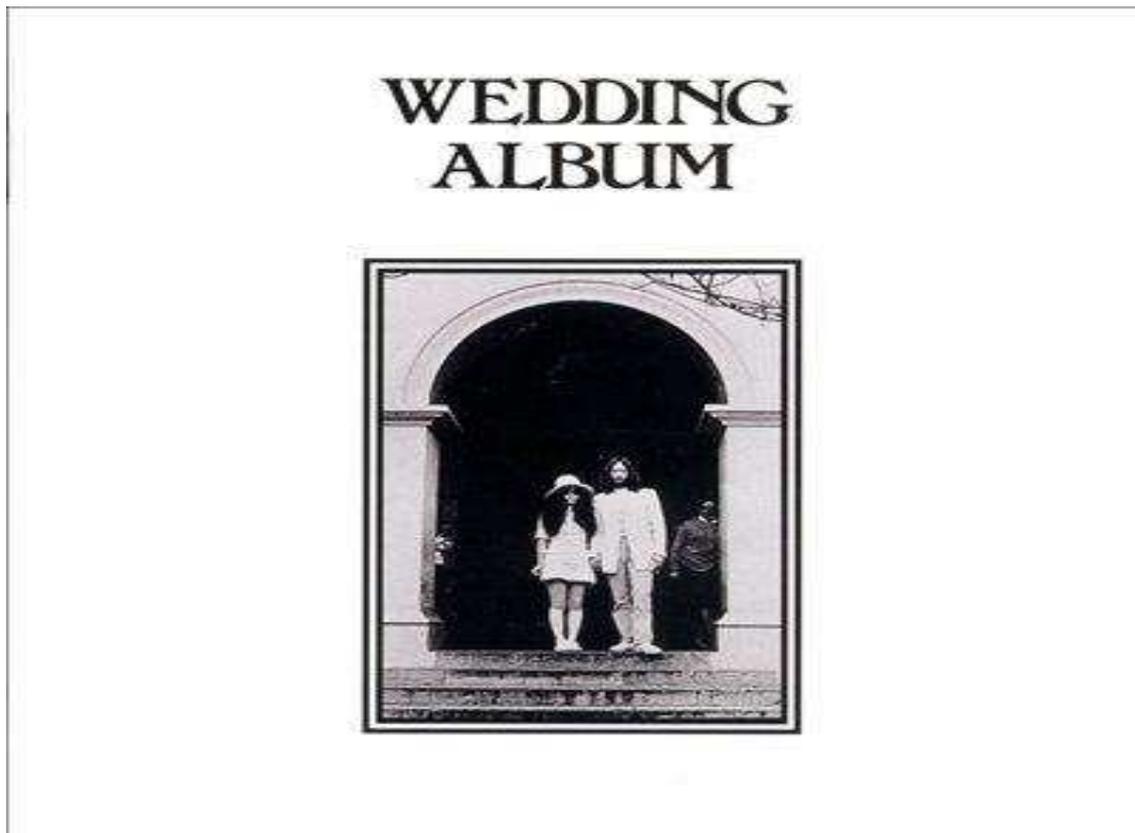


Figura 8 - A capa do *Wedding Album* (Álbum de Casamento) de John e Yoko, de 1969. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Wedding_Album#/media/Ficheiro:Wedding_Album_John_Lennon_e_Yoko_Ono.jpg. **Acesso:** 03/01/2020.

Influenciando as artes de John Lennon (como a escrita, os desenhos, e em especial, a música), Yoko Ono rompeu e incentivou John Lennon também a romper de certa forma, os padrões até então estabelecidos para as produções artísticas, em especial, as produções musicais do mundo *pop*. E o melhor, não o fez no *underground*, nas sombras, mas sim no que se tinha de mais mercadológico, no topo das paradas da época: os *Beatles*.

3 – (Capítulo 03): “ENVELHEÇA JUNTO COMIGO, DOIS RAMOS DE UMA ÁRVORE...”: O JOHN LENNON DEPOIS DA FILHA DO OCEANO

Os anos 50 e 60 do século XX, foram de intensas mudanças e transformações socioculturais, grande parte devido às várias manifestações e movimentos sociais que foram desencadeados nessas sociedades, devido às altas insatisfações das camadas sociais menos favorecidas que viram nos protestos e no engajamento político, a oportunidade de pleitear direitos e igualdades sociais, políticas, econômicas e culturais para si e para seu meio. Movimentos tais como: o movimento feminista, a contracultura *hippie*, e os movimentos de direito civis; apenas para citar os mais importantes movimentos e mobilizações sociais que irradiaram dos Estados Unidos e da Europa, para o resto do mundo, e trouxeram à tona assuntos que antes eram tabus, novos olhares as camadas da população como a população negra, a mulher, o pobre, o jovem. Eles quiseram ser ouvidos e ganharam muitos adeptos para a propagação de suas mensagens de benfeitorias e igualdade, como nas vozes de John e Yoko.

De todos esses movimentos, neste capítulo trabalharemos acerca do feminismo. O feminismo norte-americano que tanto influenciou o mundo e também a John e Yoko. Esse mesmo feminismo que foi – e ainda é – alvo de campanhas que fizeram com que a população geral acreditasse que o feminismo era algo danoso à sociedade, a família tradicional, e o transformaram em um inimigo a ser combatido. Mas, apesar das particularidades de cada local, o engajamento feminista tem por objetivos principais o reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres e, com isso, pela igualdade de todos os seres humanos.

[...] O feminismo, portanto, era visto como um ramo destas “perigosas” ideologias de esquerda — a ameaçar a “estabilidade” da Pátria, da Família e da Religião —, em alguns casos ultrapassando-as para chegar até ao Anarquismo, derradeira escolha anti-americana e, portanto, “digna” de ser erradicada com todos os meios [...]. (LEVI, 2007, p. 64).

A citação acima nos dá uma ideia de como o feminismo era (e ainda é) visto por algumas pessoas e principalmente por homens que têm medo de perderem sua posição de “autoridade” e passarem a se sentir menosprezados. O feminismo não é uma antítese do machismo: ele é um movimento de respeito e de igualdade.

Dito isto, é possível fazer uma abordagem a respeito de como era retratada e cantada figura feminina dessa época, correlacionando com as músicas compostas e lançadas por John e Yoko. O relacionamento entre História e Música é bastante enriquecedor devido a sua

importância como bem cultural e transformador da sociedade e pode ser utilizado para exemplificar como atitudes machistas, misóginas e violentas faziam parte das letras musicais de Lennon, como também sua redenção perante a figura feminina de Yoko.

Mesmo que o intuito de John Lennon não foi ensinar nada a ninguém com sua música, o contexto social em que suas letras ganharam vida nos papéis e nos microfones dos estúdios pode ser analisada com a devida assiduidade pelo fato de nos trazerem luz ao pensamento da época. Como os homens viam a sociedade nos anos 60? E as mulheres, como viam? Como se viam? Será que a temática do empoderamento feminino e a busca pela igualdade de direitos civis, políticos, sociais e econômicos eram realmente bem vistos nos Estados Unidos dos anos 60? Por que cantores de *rock* como John Lennon se envolveram em assuntos como esse? O que teriam a ganhar? Essas e outras questões podem ter uma espécie de “começo de conversa” nas músicas que analisamos no decorrer deste último capítulo.

A década de 1970 chega trazendo o rompimento dos *Beatles*, e o crescimento da colaboração artística entre John e Yoko. Após o fim dos *Beatles*, o casal morou em Londres e depois foram para Nova Iorque, onde o engajamento político, pacifista e feminista do casal tomou maior proporção. Enquanto Yoko Ono encorajou John Lennon aos experimentalismos musicais, John encorajou Yoko a lançar um álbum de músicas autorais.

Apesar de John Lennon e Yoko Ono viverem na Nova Iorque da efervescência, da eclosão e do crescimento dos protestos contra a Guerra do Vietnã (1955-1975), dos direitos civis, na luta por igualdade racial e de gênero, na contracultura já a todo vapor desde os anos 60, a mulher norte-americana (não somente) ainda sofria com a discriminação e a perda do seu espaço na sociedade, frente ao machismo e o preconceito, pois “Apesar de pregarem o amor livre, a mentalidade machista ainda se mantinha em muitos movimentos sociopolíticos, como nas comunidades hippies” (MILANI, 2018, p.63). O preconceito e a falta de respeito para as mulheres estavam instalados em todos os campos e esferas sociais, desde a casa até o trabalho, na rua, e também na mídia cultural e industrial, incluindo conseqüentemente na música “e também no rock, por meio de canções que continham letras machistas ou que subjugassem a mulher” (IBIDEM).

Dito isso, podemos perceber que após o fim da banda *The Beatles*, em 1970, um grau de amadurecimento no comportamento de John Lennon que reverberou em suas composições e no seu convívio com sua esposa. É dito que “O John-beatle, dos anos 60, que acreditava nos sonhos dos movimentos de contracultura, dava lugar para um John mais concreto, mais humano e mais real” (VILLARES, 1983, p.99). Então ele começa a compor músicas com temas mais

variados, diversos, e com conotações mais sérias e políticas. Os medos, o mistério da vida, seu lugar no mundo e seu amor por Yoko Ono, viraram temas de diversas músicas nas letras de John Lennon. Diante disso, Lennon tomou uma postura contra o sistema e alguns aspectos do governo do Presidente Nixon, por exemplo, e a influência de Yoko Ono e sua liberdade em influenciar sua música transformou John Lennon e as canções nas quais ele compunha junto e para Yoko Ono.

Seu primeiro álbum solo, o *Yoko Ono / Plastic Ono Band*, foi lançado em 1970, junto com o de John Lennon. Para simbolizar a união afetiva e artística dos dois, ambos os álbuns tinham capas semelhantes e a contracapa apresentava uma foto de infância de cada um.



Figura 9 - Capas Imagens dos discos de John e Yoko com a *Plastic Ono Band*, em 1970. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/a/ad/Lennon-plastic-ono-band.jpg>. Acesso: 05/01/2020.

Apesar de parecerem idênticas, as capas têm uma respectiva diferença. A da direita é do disco *John Lennon / Plastic Ono Band*, que traz John Lennon no colo de Yoko e a da esquerda é do disco *Yoko Ono / Plastic Ono Band*, que traz Yoko no colo de John Lennon. As fotografias acima foram retiradas na antiga residência dos Lennons, em *Tittenhurst Park*, Inglaterra.

Sobre as músicas, por exemplo, no álbum de John Lennon, na faixa *God* (Deus), John Lennon profere a frase que deixou os fãs e os críticos da indústria musical tristes e pensantes: “O sonho acabou”. Com essa frase, Lennon afirma sua postura e de Yoko Ono de que eles não

eram e nem seriam líderes de nenhuma revolução. Ele pede para que todos deixem o passado no passado (os anos 60, os *Beatles*, os movimentos estudantis, etc.). Nesta canção, ele desconstrói os mitos que encheram os ouvidos e as mentes de tantas pessoas nos anos 60 – como Elvis, Bob Dylan e os próprios *Beatles* – como também dos símbolos religiosos – como Jesus, a bíblia e Buda – e até mesmo das instituições. Ele desconstrói todos esses elementos e reduz, até Deus, a meros conceitos nos quais depositamos nossas esperanças e medimos a nossa dor. É com esta música que ele decreta o fim dos *Beatles*, e de toda megalomania que foram os anos 60. A partir de agora, segundo Lennon, nesse momento ele retornou a si mesmo. A partir daí o importante só era ele e Yoko Ono.

As abordagens dos dois discos ainda conversam muito com os ditames e as transformações da moda da contracultura. Enquanto que o de John Lennon trazia elementos musicais como sinos, e uma melodia mais crua, menos elaborada em termos de estúdio, o de Yoko misturava o *hetai* com o *rock' n' roll* moderno e as cruéis agressões e abordagens sonoras derivadas da sua passagem pela terapia primal. Enquanto John Lennon fazia músicas para Deus, para classe trabalhadora, para a sua falecida mãe e declarava que “o sonho acabou”, uma clara referência aos *Beatles*.

Já Yoko Ono canta *Why* (porque), uma música de uma palavra só, fruto de seus experimentos minimalistas com poucas ou somente uma palavra, e *Why Not* (Porque não), um quase instrumental, pois repetindo os antigos trabalhos de Ono, essa música a traz mais grunhindo do que cantando letras propriamente ditas. Outro exemplo é a faixa *Touch Me* (Toque-me), que apesar da sua composição aparecer apenas gritos e gemidos, possui uma melodia que é possível seguir, além de o ouvinte poder reconhecer não apenas colagens sonoras, mas instrumentos tradicionais do *rock*, como a guitarra, o baixo e a bateria. Podemos perceber que Yoko Ono com este álbum quis mesclar a música experimental com o *pop*.

Podemos perceber que Yoko Ono, mesmo em suas próprias composições musicais, trouxe novas perspectivas de composição, ampliando a noção de som, como também uma outra maneira de pensar a vocalização, a composição, como também a forma de cantar e de se expressar no palco.

Como veremos no próximo tópico, os anos 1960 e 1970 foram intensamente marcados pelas manifestações que buscavam pela igualdade de direitos e a inserção das mulheres em vários segmentos da sociedade, como também no meio artístico. Em relação com a arte, o feminismo encontrou um grande veículo e expoente de suas teorias e seus conceitos. A relação entre feminismo e arte trouxe às músicas, poemas e exposições, temas e discussões que

ecoavam os diferentes movimentos sociais que eclodiram nos Estados Unidos naquele momento, reivindicando liberdades e direitos civis.

O que podemos chamar de arte feminista foi mais um veículo que enfatizou a mulher e a sua representatividade, através da denúncia e pela busca da igualdade entre os sexos. Um dos principais exemplos da colaboração da arte com as pautas feministas foi a arte performática. O uso do corpo feminino não mais como objeto de dominação masculina, mas como uma via de protesto e representação ganhou uma dimensão contestadora, como o exemplo da *Cut Piece* – a performance de Yoko Ono que aparece no capítulo 02, no qual o público era convidado a cortar um pedaço da peça de suas roupas em 21 de março de 1965 – que se tornou um dos *happenings* mais famosos, a partir do momento em que Yoko Ono coloca seu corpo em posição de vulnerabilidade, enquanto o público interagia com ela com uma tesoura, cortando fragmentos da sua vestimenta, explicitando a relação entre uma vítima e um agressor.

Após seu relacionamento com John Lennon tornar-se público, sua relação com uma celebridade mundial atinge fortemente os seguimentos mais tradicionais com suas diferenças sendo mostradas nas sociedades inglesas e depois, norte-americana: mulher, asiática, performer e dona de um discurso feminista. Nesse sentido, sua produção dá margem ao florescimento do trabalho performativo feminista.

John Lennon, através de inúmeros dispositivos ao longo da sua vida (as mulheres, os amigos, o *rock 'n'roll*, os *Beatles*, a fama e o dinheiro, mas, de todas essas, a sua maior influência foi Yoko Ono), trabalhou a si mesmo, redescobriu-se, se transformou em outro que não ele mesmo, e assim, descobriu a verdade, ou pelo menos a sua verdade, que o tornou completo. Tendo em vista que, para Foucault “A verdade é o que ilumina o sujeito; a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá tranquilidade de alma. Em suma, na verdade e no acesso à verdade/há alguma coisa que completa o próprio sujeito, que completa o ser mesmo do sujeito e que o transfigura.” (2016, p. 21).

3.1 - O FEMINISMO NORTE-AMERICANO E SEUS IMPACTOS

“Irmã, existem milhões de diferentes raças, mas todos nós dividiremos o mesmo futuro no mundo...” O trecho é da música *Angela*, composta por John e Yoko em 1971 e lançada em 1972, e foi direcionada a Angela Davis, que é formada em filosofia, é professora do departamento dos estudos feministas da Universidade da Califórnia, feminista, escritora, e ativista social. Sua história esbarrou no casal Lennon na década de 1970.

Sobre a palavra feminismo, Michelle Perrot faz uma pequena biografia sobre a origem da palavra “Feminismo”. Segundo ela,

[...] a paternidade é incerta. Atribuem-na a Pierre Leroux, inventor do “socialismo”. Com mais certeza, Alexandre Dumas Filho, em 1872, de maneira bastante pejorativa. Segundo ele, o feminismo era a doença dos homens suficientemente “efeminados” para tomar partido das mulheres adúlteras, em vez de vingar a própria honra. Uns fracos, em suma. Em 1880, Hubertine Auclert, nossa sufragista francesa, declara-se orgulhosamente “feminista”. Ao final do século, esses vocábulos, substantivos ou adjetivos, difundiam-se, entram na moda, sem, no entanto, substituir expressões como “a causa das mulheres”, ou *Women’s Movement*, preferida pelas anglo-saxãs. [...] (2019, p. 154).

Em um primeiro momento houve um crescimento dos movimentos e protestos sociais que ficaram conhecidos posteriormente como a “**Primeira Onda Feminista**” nos Estados Unidos, aconteceu para a garantia dos seus direitos e sua igualdade por lei. Esta onda feminista juntamente com outros movimentos sociais nos Estados Unidos surgiu no século XIX, na maior parte como uma crítica a falta dos direitos de igualdade, de humanidade, e também uma crítica ferrenha sobre a concentração de grandes quantidades de riquezas nas mãos de poucos, a maioria empresários, devido à crescente industrialização que vinha acontecendo em meados do século XIX e que atingiria o ápice no século seguinte. O movimento sufragista também representou a primeira onda do feminismo, luta histórica pela igualdade de gênero, que buscava, em sua primeira fase, garantir às mulheres o direito ao voto.

Esse feminismo buscava, além do sufrágio (o direito ao voto), uma igualdade social em campos como intelectual, econômica, política e sexual. O objetivo das feministas americanas nessa “primeira onda” era a busca pelos direitos, mas também um equilíbrio entre as necessidades individuais. [...] Em um sentido amplo, pode-se afirmar que sempre que as mulheres - individual ou coletivamente - criticaram o destino injusto e muitas vezes amargo que o patriarcado lhes impôs e reivindicaram seus direitos por uma vida mais justa estamos diante de uma ação feminista. [...] (GARCIA, 2011, p. 13).

Nessa época, as mulheres que protagonizaram a primeira onda feminista foram mulheres insatisfeitas com o fato de que, em 1870, o direito de votar foi estendido aos negros com a vigência da 15ª Emenda à Constituição dos Estados Unidos. Essas mulheres haviam estudado – em geral, filhas da classe burguesa – estavam reivindicando os direitos femininos à educação, ao trabalho em suas áreas de formação (vale lembrar que as mulheres pobres já trabalhavam nas indústrias e nas manufaturas há pelo menos 200 anos), ao divórcio e à participação política.

O primeiro país democrático a reconhecer o direito ao sufrágio feminino foi a Nova Zelândia, no ano de 1893. Esse direito somente foi reconhecido após uma intensa luta liderada pela feminista neozelandesa Kate Sheppard. Tomando conhecimento do feminismo de Kate Sheppard da conquista das mulheres neozelandesas, iniciou-se um intenso movimento pelo sufrágio feminino ao redor do mundo, como na Inglaterra, por exemplo, no ano de 1897, que, após radical intensificação e anos de luta, conquistou o direito ao voto feminino no ano de 1918. A partir daí, mulheres de todo o mundo passaram a reivindicar o seu direito ao voto em seus países.

Nos Estados Unidos, para se ter uma ideia das desigualdades e falta de direitos das mulheres, o primeiro Estado a permitir o voto feminino foi Wyoming, que permitiu que mulheres maiores de 21 anos de idade votassem, e somente em 1920, depois de muita luta, protestos e reuniões das líderes feministas pressionando o governo e o congresso que todas as mulheres norte-americanas adquiriram o direito ao voto. Já fora dos Estados Unidos, em outros países do mundo, as mulheres fizeram campanhas para adquirirem o direito de votar desde o século XIX.

E assim foi se erguendo a luta feminista no século XIX e início do século XX, sobre a igualdade de gênero no que diz respeito ao voto feminino e as melhores condições de trabalho e até mesmo de igualdade dentro dos seus lares. Mas, como disse Angela Davis (2016), que nos informa que quando os escravos do Sul dos Estados Unidos foram libertos em 1865 através da 13ª Emenda Constitucional sancionada pelo então presidente Abrahan Lincoln (1809 – 1865), o Partido Republicano queria agora conceder o poder de voto para esses homens agora livres. Mas, mulheres feministas da época, como Susan B. Anthony (1820 – 1906) e Elizabeth Cady Stanton (1815 – 1902) atacaram veementemente esta ideia, quando perceberam que os ex-escravos dos Estados Unidos, principalmente do Sul, poderiam obter o direito ao voto antes das mulheres. Elas queriam ter o direito ao voto primeiro. Mas não sabiam, ou ignoravam que “A igualdade política não abriu a porta da igualdade econômica” (p.146).

Ela ainda continua elencando as petições e reivindicações das mulheres ao longo desses anos de lutas e protestos, como o direito ao saber, ao trabalho, a paridade salarial, os direitos civis, políticos, partidários, e por último, mas não menos importante, os direitos do corpo; que caracterizam uma frente já contemporânea de luta feminista.

Sendo assim, com o passar do tempo, a industrialização mudou os modos de ver a mulher na sociedade, principalmente a mulher branca. O trabalho interminável na lavoura fez com que as mulheres negras, por exemplo, percebessem que tinham forças suficientes para defrontar o patriarcado e seus senhores brancos, e batalhar por seus direitos. Enquanto na sociedade capitalista, branca e patriarcal, as mulheres eram relegadas ao lugar do “sexo frágil”, na mão-de-obra escrava isso não existia. Todos eram trabalhadores braçais, a cobrança era a mesma e pouquíssimos e irrisórios direitos eram concedidos a ambos os sexos.

E algumas indústrias do século XVIII e XIX, tanto no sul escravista dos Estados Unidos quanto na Inglaterra, também viam o lucro em empregar mulheres e crianças em seus empreendimentos. Nos Estados Unidos, apesar do Sul ser quase agrícola em sua totalidade, as poucas empresas utilizavam as mulheres, principalmente as escravas, para o trabalho duro. Para eles, as escravas eram muito mais lucrativas do que os trabalhadores do sexo masculino, sejam eles escravos ou homens livres.

Mesmo assim, apesar de serem tratadas e obrigadas a trabalharem e viverem de modo tão “masculino”, essas mulheres negras e escravas de alguma forma tiveram sequelas dessa vivência tão desumana. Mas mesmo assim, “Embora seja pouco provável que essas mulheres estivessem expressando orgulho pelo trabalho realizado sob a constante ameaça do açoite, elas deviam ter consciência de seu enorme poder – sua capacidade de produzir e criar”. (DAVIS, 2016, p. 24).

Um fato muito controverso na história feminina norte-americana é que quando as primeiras fábricas têxteis chegaram aos Estados Unidos, em meados do século XIX, as mulheres foram as primeiras a serem recrutadas pelos donos dessas fábricas para o trabalho por serem hábeis tecelãs e fiadeiras nos novos teares a vapor. Considerando-se a subsequente exclusão das mulheres da produção industrial como um todo, trata-se de uma das grandes ironias da história econômica desse país o fato de que a mão-de-obra industrial pioneira foi constituída por elas. (IBIDEM).

[...] Embora a “dona de casa” tivesse suas raízes nas condições sociais da burguesia e das classes médias, a ideologia do século XIX estabeleceu a dona de casa e a mãe como modelos universais de feminilidade. Como a propaganda popular representava

a vocação de todas as mulheres em função dos papéis que elas exerciam no lar, mulheres obrigadas a trabalhar em troca de salários passaram a ser tratadas como visitantes alienígenas no mundo masculino da economia pública. Fora da sua esfera “natural”, as mulheres não seriam tratadas como trabalhadoras assalariadas completas. [...] (IBIDEM, 2016, p.231).

Com o passar dos anos na virada do século XX, a escravidão havia acabado, mas as mulheres e as crianças ainda eram coagidas ao trabalho braçal e pesado. Eram “livres”, mas viviam e trabalhavam em situações tão desumanas que havia pouca diferença dessa atual situação com o período da escravidão. Nas décadas que se seguiram à Guerra Civil norte-americana (1861-1865), a economia agrícola foi dando lugar cada vez mais às indústrias, com suas matérias-primas que fizeram as fortunas dos “capitães de indústria”. Agora era a vez do algodão para as fábricas têxteis, mas também o carvão, o aço, o vapor, e o petróleo com seus derivados.

Essas empresas foram crescendo ao ponto de se tornarem verdadeiros conglomerados com valores de milhões de dólares, já nos anos 20 do século XX. Os avanços tecnológicos como a eletricidade, o aço para os trilhos dos trens, os motores a vapor e a combustão de combustíveis fósseis fazendo com que surgissem os primeiros automóveis, pediam mais matéria-prima das indústrias, que conseqüentemente exigiam mais da mão de obra barata e sem muita instrução, fazendo uma verdadeira revolução tanto na produção industrial quanto no transporte. E as mulheres e crianças não ficaram alheias às novas exigências do mercado:

[...] Muitas empresas empregavam preferencialmente mulheres e crianças, cujos salários eram bem menores que os pagos aos homens. Até 1920, mulheres constituíram 20% da mão de obra industrial. Sem direitos políticos e sociais, mulheres também tinham que lidar com o “fardo duplo” de cuidar da casa e dos filhos além de trabalhar. Em 1900, pelo menos 1,7 milhão de crianças menores de 16 anos de idade trabalhavam em fábricas e no campo. Esforços para banir o trabalho infantil tiveram pouco impacto até a Primeira Guerra Mundial. ” [...] (KARNAL, 2018, p. 177).

O que eu pude observar é que existe certa contradição, um paradoxo que seria até cômico se não fosse trágico nesta situação da luta social e ascensão feminina em questão. Por exemplo, enquanto que nos países assolados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), as mulheres desenvolveram um papel crucial nesses países. Enquanto os seus maridos, irmãos, pais, filhos ou qualquer outro homem que seja estavam sendo enviados aos montes para as linhas de frente, as mulheres é que ficaram para cuidar de tudo. E quando digo isto, não me refiro a cuidar sozinha da casa e dos filhos que ficaram (a princípio), mas também do sustento da família. Na guerra, as fábricas que antes produziam produtos para a exportação como carros e eletrodomésticos, agora produzem aviões, motores e projéteis de armas de fogo e tanques de guerra, e a mão-de-obra dessas indústrias pesadas e mecânicas, com sua composição

esmagadoramente masculina e machista, patriarcal, passou gradativamente a ser feminina por um período. Era a mulher agora que pegava pesado nas fábricas em suas intermináveis horas de trabalho e com seus ínfimos salários. Mas, após o fim da Guerra, os anos 50, especialmente nos Estados Unidos, trouxeram um modelo econômico de prosperidade e relativa paz que mudaram as estruturas familiares da classe média, e não somente nos Estados Unidos, mas no mundo ocidental.

Infelizmente, ao contrário daquilo que se esperava, o fim deste segundo e mortífero conflito bélico não pôs termo à posição “privilegiada” da mulher estadunidense. Durante os anos de 1945-1970, as mulheres dos Estados Unidos realmente conseguiram avançar na sociedade, ganhando, sempre gradualmente e depois das inevitáveis lutas e demonstrações públicas, a sua igualdade face à sua contrapartida masculina. Contudo, estes avanços não foram tão suficientes assim, ou seja, não cobriam todos os direitos cívico-sociais aos quais as mulheres, enquanto grupo econômico, aspiravam e tinham direito a usufruir.

A importância da mulher passou a ser relegada de volta para dentro de seus lares. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro, diz Perrot (1988, p.186). Nesta época, principalmente já na década de 50, o mais bem visto pela sociedade seria uma família pequena, com poucos filhos, o pai e patriarca da família, com seu emprego assalariado o suficiente para gozarem dos prazeres que o consumismo estava lhes proporcionando: uma boa casa, um bom carro, acesso à educação dos filhos e o papel da mãe e dona de casa, que agora não era mais necessária nas fábricas, e sim no cuidado da casa, da família, e do desfrute de toda a tecnologia doméstica que estava sendo inventada como o refrigerador, o micro-ondas e o aspirador de pó, por exemplo. São eletrodomésticos de casa, que um pai de família não deveria manusear esse tipo de coisa, pois ele já trabalhava muito fora para garantir o sustento da família, o cuidar da casa e dos filhos voltou a ser papel desenvolvido unicamente pela mulher, que antes não tinha sido retirado dela essa obrigação, mas dividira espaço com o trabalho fora de casa enquanto os homens estavam servindo a seu país, em outros países.

Com o passar das décadas, as mulheres foram disputando seus territórios e desarticulando, angariando espaços na economia, na cultura e na sociedade. Mas não foi tão fácil assim. Realmente a tecnologia ajudou muito em se tratando do maquinário doméstico trazido para dentro dos lares que, com alguns apertos de botões nossa roupa está lavada e nossa comida cozinhada: “Mas os filhos – sua saúde, seus estudos, suas distrações – os substituíram. De tal forma que o doméstico continua a pesar na agenda das mulheres. Sem que os homens colaborem muito mais”. (PERROT, 2019, p.118).

Novamente segundo Perrot, vemos que a situação atual das mulheres em seus lares, teve uma mudança, mas não totalmente. Houve um boom tecnológico no que diz respeito a um maquinário doméstico inventado para o uso das mulheres. Geladeira, aspirador de pó, micro-ondas, cafeteiras e torradeiras elétricas, tudo isso foi inventado com a promessa de melhorar as vidas das donas de casas, onde a participação dos homens no que diz respeito a ajuda doméstica para todos os moradores da residência, ainda é bastante limitada.

[...] Uma grande mudança que afetou a classe operária, e também a maioria de outros setores das sociedades desenvolvidas, foi o papel impressionantemente maior nela desempenhado pelas mulheres; e sobretudo – fenômeno novo e revolucionário - as mulheres casadas. A mudança foi de fato sensacional. Em 1940, as mulheres casadas que viviam com os maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970. [...] (HOBSBAWN, 1995, p. 304).

Como vimos acima, ainda surge outro agravante: uma dupla ou até mesmo tripla jornada feminina, no que elas cuidam de casa (do lar, do marido e dos filhos, reservando pouquíssimo tempo para si mesma), vão para o trabalho, e ainda conseguem algum tempo para os estudos. Hobsbawn nos alerta na citação acima que o número de mulheres na classe operária aumentou entre as mulheres casadas nos Estados Unidos. O número de mulheres que buscaram a independência financeira entre os anos 1950 e 1970 quase duplicou. E nesse aspecto, John Lennon também mudou. Yoko Ono já era uma mulher rica, proveniente de uma família rica, além de ter uma independência financeira e artística bem antes de conhecê-lo.

Em todo caso, as mulheres nessa época da década de 40 e 50 do século XX, passaram a ser relegadas às tarefas domésticas e a obediência servil a toda essa teatralidade patriarcal, violenta, misógina e preconceituosa. A própria Yoko Ono sofreu desde a juventude com a pressão dos pais. Por ser uma jovem da aristocracia japonesa, deveria se dedicar aos estudos, às artes e à música, mas para ser uma pessoa culta e para proveito pessoal no meio da elite japonesa, e não para sobreviver disso como uma artista independente.

Michelle Perrot discorre sobre o trabalho das mulheres na França, discute que em qualquer ambiente, seja no campo, na cidade, no operariado fabril, em sua vida, “as mulheres sempre trabalharam” e seu trabalho era mais de ordem do que de desejo próprio, o doméstico, o reprodutor, “não valorizado, não remunerado”. “As sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível.” (2019, p.109).

Já Angela Davis (2016), que traz para seus escritos a pauta racial junto ao debate feminista pois ela trata não somente dos problemas e dificuldades das mulheres, mas inclusive

das mulheres negras. Ela discute em um de seus livros sobre a criação social da classe da “dona de casa”, uma mulher totalmente destituída de seus direitos, relegadas aos poucos metros quadrados de sua casa e dos seus afazeres domésticos que agora pertenciam somente a ela. Feminizou-se o trabalho doméstico a ponto dos jovens rapazes terem vergonha de lavarem suas roupas ou sequer, ajudar suas mães e irmãs na cozinha, no quarto ou nos afazeres domésticos com medo de ser posta em dúvida sua masculinidade a muito já fragilizada e sempre posta à prova. O surgimento da classe “dona de casa”, segundo Davis, foi mais uma jogada não somente social, mas econômica e política. Para se ter uma ideia sobre as mudanças que ocasionaram na vida das mulheres dos Estados Unidos, Davis faz uma linha do tempo mostrando diferentes épocas da história norte-americana até os dias atuais. Por exemplo, segundo ela, as mulheres do período colonial não eram “faxineiras” ou “administradoras”, “rainhas dos lares”, mas pelo contrário, elas eram responsáveis pela produção da maioria dos artigos de sobrevivência da sua família, como também protetoras da saúde dos seus e da sua comunidade. (p.229).

Yoko Ono foi e ainda é uma mulher de voz ativa, de opinião. Contrariando o desejo patriarcal de seus pais, e por ela ser uma jovem moça de uma família rica do Japão, deveria se casar com um homem em situação financeira igual ou superior a dela. Mas Yoko fez quase o contrário. Ela se tornou sim uma mulher de família, casou com um homem muito rico, mas não se aquietou em casa e tentou – e ainda tenta – a todo custo sair detrás da sombra projetada por John Lennon.

Para falar um pouco acerca desse assunto, é preciso fazer uma ampliação da escala no que diz respeito ao tempo e o espaço. Os casos de feminicídio, ou trazendo para nossa pesquisa, de ataques desrespeitosos a figura de Yoko Ono, lhe atribuindo uma falta de confiança e gerando um desconforto, não é um caso isolado. Yoko passou a lutar pelos mesmos direitos e espaços de John Lennon. Por exemplo, houve uma inversão nos papéis quando o filho do casal, Sean, nasceu. Além de ter trocado seu nome, adicionando o sobrenome de Yoko Ono ao seu – algo incomum para os homens até mesmo hoje -, Lennon ficou em casa cuidando do lar e da criança, enquanto Yoko assumiu a frente dos negócios da família e representava John Lennon em reuniões nas grandes corporações. Uma mulher “baixinha”, estrangeira e que havia entrado na vida de John Lennon a pouco tempo, se reunia periodicamente com empresários, diretores e agentes musicais para discutir acerca do portfólio musical e artístico de seu marido.

Dito isso, seguiremos agora para as lutas e reivindicações feministas que ficaram conhecidas como **Segunda Onda Feminista**, nos anos de 1960, na qual transformou a

sociedade e se tornou palco para as performances artísticas e críticas de Yoko e John sobre os rumos da sociedade patriarcal norte-americana naquele momento.

Depois do fim do “sonho americano” com a morte de John Kennedy e a Guerra do Vietnã, suscitaram a formação de frentes opositoras e contestadoras desse modelo de governo racista, classicista e imperialista. Portanto, frentes como a Nova Esquerda, movimentos antirracistas, pacifistas e claro, feministas, surgiram (ou ressurgiram com outra configuração, mas com o mesmo intuito) com seu caráter eminentemente contracultural, ou seja, não estavam interessados na política reformista dos grandes partidos, mas sim em forjar novas formas de vida.

Anos depois, numa época de crescente segregação racial e discursos de ódio, acusações, frases machistas e misóginas, a segunda onda das lutas feministas se engajou em um direcionamento diferente, mas com a mesma finalidade: a igualdade entre homens e mulheres. Mas as particularidades femininas também estavam em alta. Por exemplo, as pautas e os engajamentos desta vez se referiam principalmente aos direitos de igualdade sexuais e reprodutivos, tendo em vista que no dia 18 de agosto de 1960 foi lançado o contraceptivo oral Enovid-10 nos Estados Unidos, e o Estado queria agora o controle da natalidade dessas mulheres. Outra pauta grandemente reforçada foi à igualdade formal de direitos e contestação dos papéis e condutas delegados às mulheres. Nesse período o movimento continua avançando com a aprovação do *Equal Pay Act* (A Lei da Igualdade Salarial) de 1963, é uma lei trabalhista que proíbe qualquer discriminação no trabalho com base em gênero.

Durante o século XX, principalmente durante os anos da Guerra do Vietnã, se intensificaram os protestos pelos Estados Unidos. Os jovens do final dos anos 60 amalgamaram os protestos antiguerra, juntamente o clima criado pelos grupos que também protestavam por direitos civis e criaram um campo de inspiração para o que ficou conhecido como Segunda Onda Feminista viesse à tona. A partir da década de 1960 as diversas teorias dos vários movimentos sociais que estavam lutando por seus direitos nas ruas norte-americanas, pareciam tomar consistência inclusive no contexto de efervescência social no final da década. As “Mulheres constituíram 40% da mão de obra economicamente ativa em 1970, mas ainda sofriam de discriminação no emprego, na família e na sociedade como um todo.” (PURDY, 2018, p. 251).

Mas houve uma controvérsia no que diz respeito aos movimentos sociais que surgiram nessa época. Isso porque nos Estados Unidos da América toda essa gama intensa que surgiu de movimentos sociais e políticos dos anos sessenta e setenta do século XX se sentiram derrotadas

e se não foi, pelo menos perdeu grande parte do seu folego e dos seus adeptos. Isso porque no âmbito político, os Estados Unidos foram seguidos por mais de duas décadas muito conservadoras guiadas por um regime reacionário ímpar, nomeadamente, o “triumvirato republicano” das Eras Reagan-Bush/Bush (1981-1993; 2001-2009), se bem que não em simultâneo e não seguidamente. Principalmente a era de Richard Nixon, que havia ganho as eleições presidenciais em 1968, e depois em 1972 – essa última vitória dele enfraqueceu muito os movimentos, e fez pelo menos John e Yoko se perguntarem se valia a pena continuarem na luta e nos protestos – mas que veio a sair após o escândalo do caso *Watergate*.

Seguindo adiante, nessa nova onda feminista, houveram várias outras esferas que este feminismo englobou, como a igualdade sexual em toda sua plenitude em todos os aspectos e segmentos da sociedade, a crítica as instituições públicas que não davam espaço para as mulheres, como na política, por exemplo; e também a frente dos movimentos como fora antes no século XIX. Criticaram também as instituições tradicionalistas e patriarcais, como o casamento, a família, o lar, e agora um elemento bem mais crítico: as relações heterossexuais, como foi o caso de outros grupos que questionaram publicamente valores sexuais dominantes na sociedade. Lésbicas e gays, que se organizaram em outros movimentos sociais. A Contracultura abarcou todos esses movimentos e influenciou todos eles.

O que podemos retirar dessas mulheres são seus ensinamentos e contribuições para a queda e substituição de um patriarcado branco, capitalista e violento, por um feminismo, ou mesmo que uma sociedade mais igualitária, justa e pacífica, onde o feminismo não é superior ao público masculino, mas igual e justo para ambos. Todos esses valores feministas chegaram até nós devido as grandes figuras femininas do passado que povoaram as sociedades e se engendraram em várias atividades artísticas onde utilizaram de seus talentos para expandirem seus mensagens e ideais de mudanças socioculturais e da queda do patriarcado machista e misógino.

[...] O mundo das décadas de 1930 e 1940 foi povoado por mulheres excepcionais; a arte, como em uma explosão de luz, de figurações poéticas e de revelações sobre uma parte do ser e da conduta que até então não era mencionada, foi enriquecida com as contribuições de atrizes, escritoras, bailarinas, pintoras, escultoras, biógrafas, amantes ou dissolutas cujas aventuras demonstram que, sem verdade nem coragem de conhecer a fundo a si próprias, nenhuma obra capital é possível. [...] (ROBLES, 2019, p. 398).

O feminismo também traz em seu portfólio de suas frentes de lutas, a luta de classes feminista. Pois quando o movimento feminista começou, as mulheres de classes privilegiadas

conseguiram trazer para o centro das atenções as suas questões e preocupações como sendo as questões iguais para todas as mulheres e que elas deveriam ser o foco das lutas e insatisfações.

Um dos problemas foi que as mulheres privilegiadas receberam toda uma educação esmerada no seio de sua família bem estruturada e economicamente elevada, passaram por provações e oposições também e tiveram que quebrar certos paradigmas. Por exemplo, quando essas mulheres atingiram a idade adulta, tentaram encontrar trabalhos fora de casa, e isso já foi algo a ser transpassado pois com essa atitude, elas lidavam com a resistência da família, do marido e da sociedade que viviam. Bem, transpassando essa barreira, elas perceberam que os empregos disponíveis para elas, mulheres adultas, brancas e privilegiadas, não se diferenciavam muito dos trabalhos oferecidos a mãos de obras menos qualificadas e suas remunerações eram igualmente irrisórias.

Então muitas delas desafiaram a sociedade e a suas famílias e mesmo com todos esses problemas, aceitaram as condições de trabalho e se lançaram em empregos fora de seus lares. Uma dessas mulheres que tinham os privilégios de ser branca, morar em um bom bairro de Liverpool, e com um bom casamento, foi Mary Elizabeth Smith (1906-1991), a Tia Mimi de John Lennon. Mimi Smith não tinha filhos, era de classe média e, apesar de não trabalhar numa fábrica, trabalhava em sua casa. Além de cuidar de seu sobrinho junto com seu marido George Smith, que tinha uma pequena fazenda leiteira próxima de onde eles moravam, Mimi transformou sua residência em uma pensão para estudantes. Então ela mantinha todas as roupas de cama limpas, cuidava das refeições e arrumava os cômodos de seus inquilinos. Apesar de não ser um trabalho nas grandes fábricas têxteis inglesas, ainda assim não devemos desmerecer o intuito de Mimi em ajudar seu marido com as contas da casa, abrindo-a para alugar os quartos para estranhos.

Após isso, podemos entender que a luta de classe das mulheres se deu nos esforços para reformular as questões trabalhistas das mulheres. As mulheres da classe trabalhadora já tinham em mente que os ínfimos salários que recebiam dos seus exaustivos empregos não seriam suficientes para libertá-las. Esse luxo só foi dado às mulheres das classes privilegiadas. Para elas, foi fácil imaginar que trabalhar fora de casa lhes proporcionaria ganhos suficientes para serem autossuficientes. Para isso as lutas de classes das mulheres se deram no quesito de mudar o mercado de trabalho, procurando igualdade de salários com os trabalhadores masculinos, que tivesse mais acesso a cargos mais elevados, mais credibilidade em suas funções e em suas formações acadêmicas; pois as mulheres podem exercer o mesmo trabalho de um homem com a mesma formação que a sua e receber o mesmo salário; além de combater problemas como o

fim da discriminação sexual e o assédio no trabalho. Elas não precisam se submeter aos assédios, a violência e as tentativas de estupro de seus chefes: elas querem oportunidades iguais de mostrarem que são igualmente capazes de ascenderem em suas funções como qualquer outro homem na mesma função.

A partir do momento que entramos em contato com os valores feministas e deixamos esses ensinamentos em prol da igualdade, da paridade de direitos; no tratamento das mulheres em qualquer esfera de relação interpessoal; na mudança do pensamento sexista, modista e violento; no que diz respeito a deixarmos de objetificar a mulher, o seu corpo e seu sexo; no que diz respeito às suas vontades, desejos e liberdades sexuais e de fertilidade; na queda do machismo e das imposições falocêntricas, machistas, misóginas, racistas e sem a consciência das lutas de classe; e em outros muitos aspectos; o feminismo salva e melhora nosso dia-a-dia e nossas relações.

3.2 – WOMAN POWER! O FEMINISMO ARTÍSTICO DE YOKO ONO NA OBRA DE JOHN LENNON

Em 1973, Yoko Ono lança o *single Woman Power* (Poder Feminino), que apareceu no álbum do mesmo ano, intitulado *Feeling The Space* (Sentindo O Espaço). É uma música com uma melodia cheia de *riffs* de guitarra elétrica retorcidos, tocadas por John Lennon, em que a melodia auxilia a cantora a não adoçar a sua mensagem. Em certa altura da música, Yoko Ono faz uma previsão, no auge das lutas feministas nos Estados Unidos: “Na era vindoura da sociedade feminista, recuperaremos nossa dignidade humana. Vamos expor um pouco de verdade e clareza e trazer de volta a beleza da natureza.”¹¹, afirmou Yoko Ono.

A influência do engajamento feminista de Yoko Ono nas suas artes, influenciou tanto na obra artística como na vida pessoal de John Lennon. Com seus trabalhos, apresentações artísticas e declarações, além de suas novas composições e seu conhecimento, Yoko Ono traz uma mudança radical no comportamento de vida e no estilo musical de Lennon, após seu contato e envolvimento com Yoko Ono e com os movimentos políticos e sociais que eclodiram no final da década de 60 como o pacifismo, o movimento *hippie* e sobretudo, o feminismo.

Antes mesmo do fim dos *Beatles*, Yoko Ono foi fazendo seu espaço junto com John Lennon, de igual para igual. Primeiramente como artista, depois como um casal. Para Lennon, depois de conhecer Yoko Ono, ele passou a reconhecer que não existem diferenças entre os sexos, e que ele precisava mudar seu comportamento machista e seu discurso misógino em suas composições. Por isso a influência de Yoko tanto no seu discurso e em seu ativismo feminista quanto no seu modo de viver e de agir foram tão importantes para Lennon, que o fez refletir sobre seu comportamento egocêntrico, machista e até mesmo violento em relação às mulheres. E Lennon não se esqueceu de agradecer a Yoko Ono por isso, tanto como forma de músicas como forma de declarações para a mídia sempre que podia.

Tendo John Lennon discutido e exercido em suas práticas, em suas músicas, discursos, não como forma de controlar Yoko Ono, a meu ver, mas uma forma de projeção do subconsciente que em grande parte estava sendo influenciado pelos movimentos da época,

¹¹ [...] *In the coming age of feminine society, / We'll regain our human dignity. / We'll lay some truth and clarity / And bring back nature's beauty.*[...]. YOKO ONO. *Woman Power*. Nova Iorque: Apple Records: 1973. Duração de 04:42. Letra e tradução disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/yoko-ono/360124/traducao.html>. Acesso em 07/10/2021.

como feminismo, direitos civis e a contracultura como um todo. Haja vista que Foucault, um filósofo do corpo e de suas subjetividades, direcionou seu olhar, a sua pesquisa, ao longo de seus estudos, para o corpo e suas conexões com as práticas, estratégias, saberes e discursos dentro dessas práticas. Foucault discute, desde as práticas disciplinares e mantenedoras de ordem - que visam à fabricação de corpos dóceis entendendo o corpo como um objeto, alvo de poder - às técnicas de si, responsáveis por produzir uma estética da existência. Longe de ser um elemento neutro nas suas práticas, o discurso exerce poderes ou o desejo de ter poder sobre o outro.

[...] Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. [...] (FOUCAULT, 1970, p.10).

Dessa forma, prosseguindo com a análise das músicas, retorno agora para discussão de algumas músicas com exemplos relacionados à própria Yoko Ono e a figura feminina como um todo, no que diz respeito após o conhecimento de John e Yoko e as mudanças que a influência (muito benéficas, em minha opinião) que Yoko exerceu na vida e na escrita musical de Lennon. Aquelas músicas que agrediam a imagem da mulher logo seriam passadas, e Lennon entraria num processo de reinvenção. Após seu contato com Yoko Ono, Lennon percebeu uma ruptura em sua vida em muitos aspectos que acabaram influenciando sua música. Uma ruptura de gênero. John percebeu através de Yoko que os gêneros sexuais são ideias, são construídas, e podem ser criadas, recriadas, reinventadas, em grande parte a partir das sensibilidades. Antes de ser afetado pelas sensações da paixão, desse amor verdadeiro, John Lennon tinha um discurso duro, machista e arrogante, que logo foi se dissolvendo em algo mais aceitável, palatável, e até em certo momento, utópico.

[...] Tal mudança de visão pode ter decorrido da vivência de seu relacionamento com Yoko Ono, a qual sempre defendeu a luta das mulheres, e também das mudanças que ocorriam na sociedade, advindas do fortalecimento do movimento feminista. E essas mudanças teriam refletido não só no pensamento de John Lennon, mas nas convicções da banda como um todo. [...] (MILANI, 2018, p. 72-73).

Como podemos ver acima, a mudança de visão que estava acontecendo com John Lennon a partir da segunda metade da década de 1960, deve-se muito a sua convivência e ao início de seu relacionamento com Yoko Ono. De fato, ninguém pode mudar 100% do que era antes e se transformar em outra pessoa totalmente diferente, nem mesmo John Lennon. Mas, uma maneira nova de ver, abordar e conversar sobre certos aspectos pode sim ser mudado, e

até melhorado. No caso de Lennon, sua visão ante as mulheres, os governos mundiais, a pacificação e igualdade dos povos, foi se tornando mais séria e amadurecendo conforme os anos foram passando e seu contato com pessoas como Yoko Ono, Tariq Ali, Abbie Hoffman e outras figuras intelectuais da época lhe trouxeram maiores esclarecimentos sobre esses e outros temas que estavam em alta (e ainda estão) no momento.

Sobre as canções, Yoko Ono não trouxe a novidade, não mostrou a John Lennon um tipo de música experimentalista pelo fato da própria Yoko, a princípio, não ser compositora nem cantora, principalmente de *rock 'n'roll*. Paul McCartney e o próprio Lennon já faziam experimentações no estúdio, já criavam e recriavam músicas com distorções, mensagens subliminares e usos de tecnologias de gravação há um bom tempo. Mas, conforme o tempo foi passando, principalmente a década de 60 foi se encerrando, os experimentalismos musicais e nas técnicas de gravação para dar um teor de distorção e de viagem alucinógena estavam caindo em desuso.

Em 1970, após o fim dos Beatles, Yoko Ono convenceu John Lennon a procurar uma ajuda para tratar os seus “demônios” internos, e os problemas que aconteceram em sua vida, como a separação dos pais, a morte da mãe, os abortos de Yoko Ono e o fim dos *Beatles*. Por isso, o casal procurou a ajuda do Dr. Arthur Janov, com sua terapia do grito primal, que fazia com que seus pacientes gritassem seus traumas, seus medos, seus erros e arrependimentos, colocando para fora todos esses sentimentos ruins. Essa terapia foi muito esclarecedora para Lennon, que cada vez mais estava deixando de ocupar um papel para a sociedade do cara macho, másculo, que não chora e manda em sua mulher. Nas palavras de John Lennon,

[...] Eu era o macho que nunca tinha gritado. Ela sabia gritar. Minhas defesas eram enormes. Aquele cara convencido, provocador, machão, herói agressivo do rock 'n' roll que sabia todas as respostas e piadas inteligentes, o rei do mundo de fala afiada era, na verdade, um sujeito apavorado que não sabia gritar. Simples. [...] (SHEFF, 2012, p.166).

O que Yoko Ono proporcionou a John Lennon, com sua arte de vanguarda, seu engajamento político e feminista, como também através de seus trabalhos inventivos e intimistas foi a novidade no quesito de abordagens, a informação, uma liberdade para tratar de assuntos mais intimistas nas suas músicas, que fizessem o ouvinte pensar, viajar e usar a imaginação para pensar um mundo totalmente diferente. É isso que acontece com *Imagine*.

Na canção que foi lançada em 1971 enquanto o casal ainda residia na Inglaterra; Lennon se permitiu sonhar e confessar o quão bom seria que essas pessoas que agora possuem o poder, as pessoas comuns que controlam as principais ações e riquezas mundiais, poderiam enfim viver

em paz, sem as instituições controladoras e coercitivas do corpo e da mente. Ela ligeiramente se tornou a sua principal criação e uma das mais belas músicas já feitas, além de um hino em alusão à paz mundial; onde Lennon questiona a religião, a propriedade privada, as nações, a ganância, a fome e, de certa forma, o valor de troca (“imagine todo mundo vivendo para o dia de hoje”), defendendo uma vida comum e fraterna entre os homens. A meu ver, esta canção representa o sonho, uma utopia de um mundo que jamais acontecerá, mas também representou, para a formação de muitos adolescentes que ainda não tinham ouvido falar de Marx, uma espécie de prelúdio do *Manifesto do partido comunista*.

As pessoas sabiam sim, mas não compreendiam ou não queriam compreender a arte de Yoko Ono devido ao seu trabalho possuir um teor de abstracionismo e vanguardista, que faziam com que seus trabalhos artísticos fossem muito diferentes, sem uma linearidade a ser seguido a rigor, e bastante incompreendido e mal visto pelo público. Para comprovar isto, em 1964, Yoko Ono lança seu primeiro livro intitulado *Grapefruit*, que anos mais tarde serviria de instrução e de influência para que John Lennon compusesse *Imagine*, em 1971. O livro, que nada mais era que um manual de arte conceitual, saiu com a primeira edição que foi lançada somente no Japão, e continha 150 instruções de arte que substituíram, ou pelo menos essa era a ideia, o trabalho físico da arte. O livro era dividido em cinco sessões, e continha instruções como “ouça a neve caindo”, “faça um mapa para se perder” ou “depois de terminar de ler o livro, queime-o”, entre outras coisas. E isso encantou profundamente John Lennon, pois o livro,

[...] Confirmou para John que essa mulher desconhecida oriunda de mundos inconcebíveis estava num comprimento de onda que ele sempre havia considerado sua reserva exclusiva. Ele guardou o pequeno e modesto livro branco ao lado da cama, suspendendo todas suas outras leituras onívoras em favor dele, voltando de tempos em tempos às estrofes isoladas e sem rima – às vezes apenas versos de uma única linha – que pairavam tão intrigantemente entre o místico e o malicioso. [...]. (NORMAN, 2009, p.485).

Imagine logo se tornou a música mais vendida de sua carreira solo, e uma das mais famosas músicas de um ex-*Beatle*. A mensagem política dessa música está no momento em que John Lennon inovou com suas letras que até hoje encorajam os ouvintes a imaginar um mundo em paz, sem nenhum tipo de barreiras, fronteiras ou as divisões de religião e nacionalidade e a considerar que dessa forma haveria uma possibilidade de que toda a humanidade viveria sem apegos aos bens materiais e em paz e igualdade. Um tempo depois, quando questionado sobre

o significado da canção e que pudesse explicar o seu sucesso, Lennon a descreveu como uma música com um conteúdo antirreligioso, antinacionalista, anticonvencional, anticapitalista.

E que, segundo ele, sua melodia e letras foram aceitas por serem mais “açucaradas”, afirmando que agora entendia o que deveria ser feito para passar “a mensagem”: colocar sua mensagem política com um pouco de mel. O livro *Grapefruit* era diferente, inovador e conceitual. Existem nele várias passagens que dizem “imagine isso, imagine aquilo”, o que rendeu a John Lennon anos mais tarde, um arrependimento por parte de John Lennon em não creditar Yoko Ono como coautora da música *Imagine*: “Yoko ajudou muito com a letra, mas não fui homem o bastante para deixar que ela levasse os créditos por isso. Eu ainda era egoísta demais e não percebi que contei com a contribuição dela sem lhe dar qualquer reconhecimento”. (SHEFF, 2012, p. 269).

Podemos notar a recorrente presença do pensamento para a construção da obra de Yoko Ono, com instruções que são apenas passíveis de realização somente no plano imaginário. Com isso, seus trabalhos se aproximavam em alguns aspectos com o surrealismo – aliás, John Lennon e Yoko Ono tiveram uma amizade com Salvador Dalí, grande expoente da arte surrealista – pois seus trabalhos artísticos evocam trabalhar com a criação imaginária de unir coisas distintas. Apesar disso, a grande diferença entre os trabalhos de Yoko Ono e dos surrealistas é que o trabalho de Yoko não é uma obra acabada, mas uma construção individual de cada leitor/espectador que irá construí-lo em sua mente. Ela utiliza elementos da vanguarda para apresentar algo novo, com um potencial crítico e também totalmente na contramão da produção vigente, fazendo com que ela e John Lennon se aproximassem muito –principalmente artisticamente – com os valores da contracultura.

A luta e os valores feministas, como dito anteriormente, também influenciaram suas obras de arte. Neste caso, Yoko Ono iniciou os anos 70 como compositora, e a vanguarda, o experimentalismo e o feminismo foram temas recorrentes em suas novas composições. Por exemplo, A canção intitulada *Sisters, O Sisters* (Irmãs, Oh, Irmãs), de autoria de Yoko Ono e que foi composta em 1971, é uma ode à figura feminina e um grito pela liberdade. Yoko convoca todas as suas “irmãs” a se juntarem a ela e lutarem por liberdade, sabedoria e um mundo novo. A música começa com a mensagem de Yoko Ono que diz: "Nenhum engenheiro suíno chauvinista", presumivelmente dirigida a um membro da equipe do estúdio, seguida pela resposta de Lennon "Certo, irmã". A música foi gravada com uma batida *reggae* e foi adicionado bastante eco pelo produtor Phill Spector e sua *Wall Of Sound* (Muralha de Som).

Yoko Ono compôs essa música em resposta às forças silenciadoras que a acusavam de ser o principal motivo do fim dos *Beatles* e da vertiginosa queda (segundo a visão da mídia) da carreira de Lennon. Sem direito de resposta, em *Sisters, O Sisters*, Yoko Ono compõe um hino feminista e chama as mulheres a expressarem suas insatisfações e sua demanda por igualdade, fazendo isso “gritando com o coração”. Desta feita, dada a formação cultural nativa de Yoko Ono, de um lado podemos interpretar “coração” com um termo japonês da noção budista de *kokoro*, que nada mais é do que uma expressão que abrange concepções ocidentais de coração e espírito, e que aponta para o mais profundo sentimento humano em sua interioridade. Por outro lado, ela traz um sentimento revolucionário, com esse “alcance mais profundo” pode ser associado as expressões mais eficazes da cultura feminista e de resistência política do corpo feminino.

Nesta canção, em termos de composição e melodia, ela está mais experimental do que outras músicas anteriores como *Why* (1970) ou *Don't Worry Kyoko* (1971), pois os seus gritos emergem das profundezas de seu corpo, desencadeando uma vocalização subversiva que ultrapassa as fronteiras entre música e ruído, como também entre gênero e código sonoro. Em sua interpretação politizada, as vocalizações indisciplinadas de Yoko Ono apontam tanto para a profundidade do seu ser e do seu sentimento, como também para gritar sobre seus desejos de mudança e de radicalizar não somente a música em si, mas o movimento feminista. É como um chamado para a revolução.

Seguindo com mais uma influência feminista de Yoko Ono na obra artística de John Lennon, em 1972 Yoko Ono escreve um texto intitulado *The Feminization of Society* (A Feminização da Sociedade), que foi publicado pelo *New York Times* e pela *Sundance Magazine*. Neste texto Yoko Ono discute sobre a atuação feminina em uma sociedade conhecida pela responsabilidade de reprimir as liberdades das mesmas. Ao decorrer do texto, Yoko Ono menciona que a liberdade feminina não depende somente de questionar a opressão masculina, mas de revisar os papéis sociais e crenças de ambos. Vale salientar que não é interesse desta pesquisa descrever parágrafo por parágrafo dessa carta, mas a menção de algumas partes importantes corrobora bastante com o intuito de percebermos como a visão, o posicionamento e as obras artísticas de Yoko Ono modificaram John Lennon, ao menos, no direcionamento de suas composições no que diz respeito à abordagem ao público feminino.

Logo de início, Yoko Ono já traz uma abordagem em seu texto com uma problemática que diz que o objetivo do movimento feminista não deveria ser apenas a luta para que mais mulheres tenham mais postos de trabalho na sociedade. Apesar de concordar com a abertura de

mais espaços de trabalho para o público feminino, ela diz que “Temos que seguir em frente até que toda a raça feminina seja libertada.”¹².

E aí ela afirma que essa sociedade foi erguida sobre a escravidão feminina, que sua liberdade foi suprimida, foi morta. Após isso, Yoko Ono é enfática: “Se tentarmos alcançar nossa liberdade no âmbito da configuração social existente, os homens, que dirigem a sociedade, continuarão a fazer um gesto simbólico de nos dar um lugar no mundo.”¹³. Ou seja, se as mulheres querem alcançar realmente a igualdade e a liberdade, a sociedade deve mudar, ou os homens apenas lhe concederão lugares simbólicos, como “rainha-do-lar”, “dona-de-casa”, ou “uma grande mulher **por trás** de um grande homem”. Corroborando com esse discurso, a Bell Hooks afirma que somente a igualdade poderá equilibrar a sociedade, pois, como não pode haver mais o patriarcado e a subjugação sexista, “Ao mesmo tempo, não pode haver algo como “feminismo no poder”, se a noção de poder suscitada for poder adquirido através de exploração e opressão de outras pessoas.” (HOOKS, 2020, p. 23).

Segundo este texto de Yoko Ono, a grande mudança na revolução das mulheres contemporâneas é a questão do lesbianismo. Para Yoko Ono, o lesbianismo é um meio de expressar rebelião através da liberdade sexual. O lesbianismo ajuda as mulheres a perceberem que, para construírem relacionamentos amorosos e a busca do prazer sexual e afetivo, elas não precisam necessariamente de um parceiro masculino. Isso vai de encontro com a discussão que existia em saber quem veio primeiro, se foi o movimento para a libertação das mulheres ou a libertação sexual, no que a uma maioria em que afirma que eles aconteceram ao mesmo tempo. Existe também a ideia de que o feminismo odeia homens, e toda feminista seria lésbica. O que a Bell Hooks pode contribuir conosco sobre isso é que, com essa fala de Yoko Ono, isso não pode resumir que uma mulher venha a se tornar feminista pura e simplesmente por ser lésbica. Ser membro de um grupo secularmente explorado não torna nenhum indivíduo automaticamente inclinado a resistir à opressão diária. “Se assim fosse, todas as mulheres (e isso inclui todas as lésbicas do planeta) teriam tido vontade de participar do movimento das mulheres.” (HOOKS, 2020, p. 137-138).

¹² Do original: “*We have to keep on going until the whole of the female race is freed.*”. A PINTA DA ONÇA. SCUDELLER, Yolanda Moretto. A Feminização da Sociedade || Yoko Ono. São Paulo. 08/03/2012. **Fonte:** <https://apintadaonca.wordpress.com/2012/03/08/a-feminizacao-da-sociedade-yoko-ono/>. **Acesso em** 07/10/2021.

¹³ Do original: “*If we try to achieve our freedom within the framework of the existing social set-up, men, who run the society, will continue to make a token gesture of giving us a place in their world.*”. (IBIDEM).

Por fim, Yoko Ono adverte que a libertação feminina da opressão patriarcal, sexista e misógina não é a meta final do feminismo: “Que tal nos libertarmos dos nossos enganos mentais diversos, tais como a ignorância, a ganância, o masoquismo, o medo de Deus e as convenções sociais?”¹⁴

Segundo Yoko Ono, não é fácil ignorar a influência masculina na sociedade, através de figuras como o pai, o irmão e/ou marido, por exemplo. Mas, para alcançar esse objetivo da libertação feminina, uma das coisas que é necessária é encontrar uma maneira de conviver bem com os homens para enfrentar essa realidade de desigualdade, desrespeito e violência. Isso esclarece uma ideia muito difundida no meio social de que as mulheres feministas têm horror aos homens e que conclamam a morte de todos do sexo masculino. Isso não é verdade, mais uma vez Bell Hooks esclarece que “Queria que tivesses esta simples definição para ler repetidas vezes e saber que: “Feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (2020, p. 13).

Classificar o feminismo sendo um movimento violento e anti-homem, faz com que haja um grande desvio de atenção da responsabilidade que o patriarcado tem pela dominação masculina na sociedade. O feminismo também ajuda nós homens a compreender que o patriarcado retirou alguns de seus direitos e impôs a nós uma identidade machista e sexista, que foi amplamente difundida através da mídia, das músicas, da religião, da cultura de dominação, enraizando secularmente esse e outros discursos. Mas um movimento como este ganha bastante quando os homens aderem à sua campanha e a seus ideais de igualdade e não violência. Quando as mulheres que lutam por seus direitos acham em seus parceiros de vida, também um parceiro de luta pela causa; quando conseguem mudar a mentalidade patriarcal e machista dos homens da sua família, isso lhes dá mais força para continuarem; pois fizeram homens perceberem os problemas que as mulheres sofrem na sociedade somente por serem mulheres, e também os fizeram perceber que isto precisa ser mudado. As mulheres não querem ser maiores ou melhores que os homens, elas querem ser iguais, tratadas iguais. E foi isso que John sempre exigia para sua esposa.

[...] Sem ter homens como aliados na luta, o movimento feminista não vai progredir (...). O feminismo é antissexismo. Um homem despojado de privilégios masculinos, que aderiu às políticas feministas, é um companheiro valioso de luta! E de maneira

¹⁴ Do original: “*The ultimate goal of female liberation is not just to escape from male oppression. How about liberating ourselves from our various mind trips such as ignorance, greed, masochism, fear of God and social conventions?*”. (IBIDEM).

alguma é ameaça ao feminismo; enquanto uma mulher que se mantém apegada ao pensamento e comportamento sexista, infiltrando o movimento feminista, é uma perigosa ameaça. [...] (HOOKS, 2020, p. 31).

Vemos como é imprescindível uma aliança masculina e feminina para mudar a sociedade e pôr abaixo centenas de anos de dominação e violência masculina. O feminismo não é uma troca. As pessoas que são adeptas ao feminismo não querem que as mulheres sejam, a partir de agora, melhores e maiores que os homens. Isso é um pensamento machista e que está em vigor há milênios. O feminismo, como vimos acima, é antissexismo. Ele prega a igualdade e a não violência em qualquer esfera entre os gêneros. E a adição de alguém com um alcance mundial como John Lennon, na década de 1970 falando, cantando e até mesmo tentando viver sob os valores feministas, é algo que deve ser levado em consideração.

O intuito desta pesquisa não é a análise das capas e ilustrações dos álbuns do casal John e Yoko, porém, algumas imagens valem a pena o devido espaço neste trabalho. Por exemplo, como podemos perceber abaixo na capa do *single* natalino de John e Yoko, tendo *Happy Xmas (War Is Over)*, (Feliz Natal, a Guerra Acabou) como lado A, com um *single* de Yoko Ono chamado “*Listen, The Snow Is Falling*” (Escute, A Neve Está Caindo), de 1971 como lado B. Além de estarem dividindo um mesmo compacto natalino, tendo o mesmo espaço, a ilustração do disco em si mostra os rostos dos dois se amalgamando em um só, já demonstrando como John e Yoko queriam ser vistos de agora em diante: como um só.



Figura 10 - A capa do single de Yoko Ono “*Listen, The Snow Is Falling*” (Escute, A Neve Está Caindo), de 1971.
Fonte: https://www.google.com.br/search?q=Listen,+The+Snow+Is+Falling&sxsrf=AOaemvKSI5DzGesN5AKB7zP_RDmqdMNi5A:1634070380978&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjmwOHE2sXzAhXmqpUCHbsKDLIQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1366&bih=625&dpr=1#imgrc=8H13pREMf8boEM. **Acesso:** 12/10/2021.

3.2 - “VIVER É FÁCIL COM OS OLHOS FECHADOS...” DE UM AGRESSOR MACHISTA PARA UM PACIFICADOR FEMINISTA

Devemos ter em mente que as canções são frutos do seu meio, são espelhos que refletem muitas características de seu contexto de criação. As informações presentes nas linhas das canções podem ajudar a ilustrar os acontecimentos da sociedade, como causas sociais, políticas, econômicas e eventos cotidianos. Podemos dizer que a canção pode fazer o papel de um produto de consumo rápido e prazeroso, mas também pode ser uma interlocutora de acontecimentos culturais e sociais.

A partir do momento em que o mundo se define em masculino e ao homem é atribuída a representação da humanidade, chamamos essa característica de androcentrismo, pois, apesar das crescentes pautas e lutas feministas, ainda consideramos o homem como sendo medida de todas as coisas, seja nos meios de comunicação, ou na saúde, por exemplo.

Então, é importante ressaltar que a prevalência do patriarcado não se resume em dizer que as mulheres não tenham conseguido alguma conquista ou direito. Mas algumas dessas conquistas políticas podem ser consideradas como *vitórias paradoxais*, a partir do momento, por exemplo, em que as mulheres conseguiram o direito ao acesso à educação, ao voto, ou ao trabalho remunerado, mas a maioria acaba tendo uma dupla ou tripla jornada de trabalho, pois são encarregadas de suas atividades em seus empregos, mas também não houve a diminuição do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos.

Por exemplo, anos mais tarde, na mesma entrevista que John Lennon concedeu a David Sheff em 1980, Yoko Ono, impelida pelo entrevistador por seu papel feminino na sociedade, retruca com a enfática declaração: “Veja bem, sempre fui mais macho do que muitos homens, no sentido de que, nas situações em que eu estava casada ou coisa parecida, era a responsável pelo ganha-pão.” (SHEFF, 2012, p. 51-52).

É também importante levarmos em consideração que o sexismo se define como o;

[...] conjunto de todos e cada um dos métodos empregados no seio do patriarcado para manter em situação de inferioridade, subordinação e exploração o sexo dominado: o feminino. O sexismo abarca todos os âmbitos da vida e das relações humanas. Ou seja, não se trata de costumes, piadas ou manifestações do poderio masculino em um momento determinado, mas de uma ideologia que defende a subordinação das mulheres e todos os métodos utilizados para que essa desigualdade se perpetue. [...] (GARCIA, 2011, p. 19).

Como já explicado anteriormente, o envolvimento artístico e amoroso que culminou no casamento de John Lennon com Yoko Ono mudou sua visão machista e intimidadora. John Lennon já tinha um viés político bastante exacerbado, visível desde sua adolescência. Ele tinha aspirações diferentes, era criativo e sua natureza tendia a desafiar a sociedade, o já estabelecido. E isso o fez abraçar com fervor os movimentos sociais de igualdade de direitos civis ou o próprio feminismo, que no começo da década de 70, estavam no auge de suas lutas e reivindicações. Mesmo admitindo que Yoko Ono era a responsável pelo novo olhar que ele estava dando à questão feminina e de igualdade de gênero, John Lennon confessou anos mais tarde, em 1980, que já em sua família, os valores femininos de respeito e o ensino a igualdade já prevaleciam em seu meio. Foi, segundo ele, sua primeira educação feminista.

[...] Houve cinco mulheres que formaram a minha família. Cinco mulheres fortes, inteligentes e lindas, cinco irmãs. Uma delas foi a minha mãe (...). Essas mulheres eram fantásticas (...) e dominavam toda a situação na família. Os homens eram quase invisíveis. Sempre fiquei com as mulheres. Sempre as ouvi falar dos homens e da vida, e elas sempre sabiam o que estava acontecendo. Os homens nunca, nunca sabiam. [...] (SHEFF, 2012, p. 209).

Vemos acima que John Lennon veio de uma família inglesa composta de cinco mulheres, na qual uma era sua mãe e as outras eram suas quatro tias. Apesar disso, Lennon tornou-se um homem violento, machista e desrespeitoso, por quê? Por que a sociedade demandava isso. Como um jovem que não foi criado por sua mãe, foi abandonado pelo pai, e criado rigorosamente por sua tia, poderia ter sido diferente? Infelizmente John Lennon encontrou na violência, em se destacar (a princípio) de forma negativa entre seus colegas e na escola, para não ser achincalhado e parecer risível. A cultura machista em que vivemos não permite que o homem pareça fraco, que sinta dúvidas ou medos, pois é automaticamente confundido com uma mulher ou uma “bichinha”, como ser mulher fosse sinônimo de fraqueza e nível de inteligência abaixo a do homem. E diante dessa construção secular, nenhum jovem quer ser confundido com uma mulher, ou com qualquer outro gênero que não o de seu sexo biológico de nascimento.

O feminismo radical norte-americano se desenvolveu entre 1967 e 1975, onde os grupos se organizaram em um projeto comum, formulando assim um feminismo como um projeto radical, em seu sentido marxista, fazendo assim com que essas mulheres feministas tivessem uma base teórica munidas das teorias do marxismo, da psicanálise e do anticolonialismo, fazendo com que, além de revolucionarem a teoria política e feminista, as radicais fizeram três contribuições: os grandes protestos públicos, o desenvolvimento de grupos de autoconsciência e a criação de centros alternativos de ajuda e autoajuda.

Foi nesta época, como já explicitado, que John e Yoko se conheceram e passaram a contribuir artisticamente um com o outro: Yoko Ono passou a compor e fazer músicas experimentais e depois músicas *pop*, e John Lennon passou a abordar temáticas políticas, pacifistas, feministas e experimentais e suas composições. Os exemplos das próximas músicas abaixo nos dão uma clareza sobre o envolvimento de John Lennon com o feminismo, e a mudança, pelo menos em suas composições, do seu olhar em relação às mulheres.

Quando John e Yoko se mudaram para Nova Iorque, puderam ver de perto toda a efervescência dos movimentos sociais como também as repressões empreendidas pelo governo em suprimir esses movimentos, e então se lançaram neste meio. Ao analisar esse disco ou essas músicas, percebemos que John Lennon foi influenciado pelo contexto social e também por Yoko Ono, como também exerceram grande influência nesses movimentos, chegando a ser investigado pelo *FBI* por causa de suas ideologias políticas. Através de suas declarações, suas músicas e de suas influências, John e Yoko lutaram pelo fim da Guerra do Vietnã e também contra a vitória de Richard Nixon nas eleições de 1972 nos Estados Unidos, tendo em razão disso quase sido deportados de volta à Inglaterra.

E neste mesmo ano John e Yoko lançam o álbum mais politizado da carreira de ambos: *Some Time In New York City* (Algun Tempo em Nova Iorque, em tradução livre), lançado em 1972. O álbum foi gravado por John, Yoko e a *Elephants Memory Band*, uma banda de Nova Iorque. Em 1971, John e Yoko se mudaram para Nova Iorque e logo se interessaram pelos movimentos sociais que estavam no cenário underground da metrópole nova-iorquina, como os direitos civis, feminismo e liberação das drogas.

John compunha e cantava sozinho há bastante tempo, mas ele também sabia que precisava de uma dupla para compor, cantar e gravar, e até mesmo se apresentar, e esse alguém foi Yoko Ono, que obviamente não foi bem vista por muitos, que de um lado consideravam que “Desde que John começou a compor com Yoko, foi difícil conseguir que sua editora britânica, a Northern Songs, aceitasse o nome dela como substituto à altura de Paul” (NORMAN, 2009, p. 696), do outros a elogiavam, dizendo que “Para muitos é neste álbum que ela começa a amadurecer como compositora” (COUTO, 2010, p.73).

Bem, seguindo adiante com as análises das músicas propostas para este tópico, a escolha das canções coincide com o fato de serem músicas com conteúdo feministas, de quando essa porosidade entre o eu-lírico e o próprio John Lennon davam sinais que os conteúdos das suas músicas estavam mudando, ou querendo mudar, sua linha de pensamento em relação às mulheres, por exemplo. Essa mudança deve-se muito aos valores feministas que estavam sendo

discutidos na época, como também a Yoko Ono e sua visão feminista, igualitária e conceitual do mundo.

Desta maneira, a próxima música já traz em seu próprio título os ventos das mudanças. Os ventos agora eram outros, soprando em outra direção: o barco de John estava tomando outros rumos e Yoko era quem estava segurando o leme. Com temáticas feministas em sua mente, e com toda a luta e protestos pela igualdade de direitos, o casal compôs uma música à luta feminista. Além disso, a música traz em si tanto na letra quanto no título uma série de problemáticas, provocações, indagações e indignações, que já eram esperadas vindas do casal Lennon.

Em certo momento de sua vida, John Lennon refletiu suas ações e viu que estava errado em muitos aspectos. O processo de ressignificação de si empreendido por ele e auxiliado por Yoko Ono nos anos 70 proporcionou essa clareza a John Lennon, essa coragem de admitir que em muitos aspectos relacionados as mulheres e ao direito feminino ele estava errado, e por fim, proporcionou o ímpeto dele declarar não somente seus erros, mas do patriarcado machista e sexista em músicas como *Woman Is The Nigger Of The World*, que já traz um eu-lírico crítico de uma atitude que ele mesmo defendera há muitos anos, por exemplo.

A música *Woman Is The Nigger Of The World* (A Mulher é o Negro do Mundo, em tradução livre), já traz em seu título uma referência a uma frase é atribuída a Yoko, que a proferiu em 1968 em uma entrevista. Segundo Lennon “Foi uma declaração tão poderosa que, alguns anos mais tarde, eu a transformei numa canção. Logo, o título é dela, e a música é minha” (SHEFF, 2012, p. 273). Ela é a primeira faixa do álbum que “Lennon optou por desafiar convenções e expectativas. A primeira faixa de *Some Time In New York City*, uma balada feminista escolhida para disputar o público do rádio, falava do tratamento dispensado às mulheres pela sociedade” (MITCHELL, 2015, p.115).

Para tanto, vale a pena a menção da letra completa, pois ela contempla várias informações de como a sociedade machista e patriarcal travava – ainda trata – as mulheres, conforme as visões de John e Yoko:

[...] *Woman is the nigger of the world / Yes, she is / Think about it / Woman is the nigger of the world / Think about it / Do something about it / We make her paint her face and dance / If she won't be a slave, we say that she doesn't love us / If she's real, we say she's trying to be a man / While putting her down we pretend that she's above us / Woman is the nigger of the world / Yes, she is / If you don't believe me / Take a look at the one you're with / Woman is the slave of the slaves / Oh yeah, better scream about it / We make her bear and raise our children / And then we leave her flat for being a fat old mother hen / We tell her home is the only place she should be / Then we complain that she's too unworldly to be our friend / Woman is the nigger of the world / Yes, she is / If you don't believe me, take a look at the one you're with / Woman*

*is the slave to the slaves / Yeah, alright / We insult her every day on TV / And wonder why she has no guts or confidence / When she's young we kill her will to be free / While telling her not to be so smart we put her down for being so dumb / Woman is the nigger of the world / Yes, she is / If you don't believe me, take a look at the one you're with / Woman is the slave to the slaves / Yes, she is / If you don't believe me, you better scream about it / We make her paint her face and dance (x7) [...]*¹⁵

Um solo de sax, com a influência do *blues* norte-americano passa ao ouvinte uma ideia de conotação sensual. Além da música fugir um pouco da fórmula que fez os *Beatles* ficarem famosos: primeira e segunda estrofe / refrão / outra estrofe / ponte / refrão e o fim da música. A frase que dá nome a canção é a primeira linha da maioria das estrofes, alcançando as notas mais altas da música, para chamar atenção para a letra. E por falar na letra, ela conta de certa forma, uma indignação de John e Yoko em relação de como as mulheres são tratadas na sociedade, em seus lares, seus trabalhos. De certa forma o tema da música é sobre injustiça. Há também em seu conteúdo lírico uma forte mensagem cultural, tendo em vista que os compositores criaram uma letra que elenca os problemas sociais e culturais que as mulheres sofrem diariamente. A violência física e psicológica, a misoginia, sexismo e os ataques diários simplesmente pelo fato de serem mulheres, o feminicídio, entre outros assuntos abordados pelos compositores que, fazem uma comparação desse contexto social em que as mulheres se encontravam com a situação dos africanos que foram trazidos a força para as américas para serem escravizados. Devido ao uso de um epíteto racial ofensivo e o que foi percebido como uma comparação inadequada dos direitos das mulheres à opressão dos afro-americanos, a maioria das estações de rádio nos Estados Unidos recusaram-se a tocar o *single*.

¹⁵ [...] A mulher é o negro do mundo / Sim, ela é, / Pense a respeito / A mulher é o negro do mundo / Pense a respeito / Faça algo contra isso / Nós a fazemos pintar o rosto e dançar / Se ela não quer ser nossa escrava, dizemos que não nos ama / Se ela é sincera, nós dizemos que ela está tentando ser um homem / Enquanto botamos ela para baixo, fingindo que ela está acima de nós / A mulher é o negro do mundo / Sim ela é / Se não acredita em mim / Olhe para a que está com você / A mulher é escrava dos escravos / Ah, melhor gritar a respeito disto / Nós fazemos ela parir e criar nossos filhos / E depois a deixamos feita uma velha e gorda mãe galinha / Nós dizemos a ela que o único lugar onde ela deveria estar é em casa / E depois reclamamos que ela é provinciana demais para ser nossa amiga / A mulher é o negro do mundo / Sim ela é / Se não acredita em mim, olhe para a que está com você / A mulher é o escravo dos escravos / Sim (Pense a respeito) / Nós a insultamos todo dia na TV / E maravilhosamente perguntamos porque ela não tem coragem e confiança / Quando ela é jovem, nós matamos seu desejo de ser livre / Enquanto dizemos para ela para não ser tão esperta / A botamos para baixo por ser tão boba / A mulher é o negro do mundo, / Sim ela é / Se não acredita em mim, olhe para a que está com você / A mulher é o escravo dos escravos / Sim, ela é / Se você não acredita em mim, é melhor gritar a respeito / Nós a fazemos pintar seu rosto e dançar (x7) [...]. JOHN LENNON / YOKO ONO. *Woman Is The Nigger Of The World*. Londres: Abbey Road Studios, Record Plant Studios: 1972. 05:15. Letra e tradução disponíveis em <https://www.lettras.mus.br/john-lennon/79782/traducao.html>. Acesso dia 01/07/2021.

Essa música causou um enorme alvoroço na mídia e obviamente nos fãs. Depois de Lennon insistir muito com os executivos da gravadora, ele conseguiu que a música se tornasse um *single* como também a faixa de abertura do disco. Nesta época o casal já vinha em um engajamento político e social desde 1969, com os famosos “na cama pela paz”; e conceitos como “observe”, “faça você mesmo”; ou até mesmo com afirmações de que as pessoas não precisavam esperar que nada caísse do céu, elas tinham o poder de observar e mudar o que estava errado. Essas conotações libertárias, de chamar a atenção do ouvinte para perceberem a si próprio, já permeavam em seus discursos e em suas letras. Por exemplo, estrofes como “*Woman is the nigger of the world / think about it / do something about it*” (A mulher é o negro do mundo, pense a respeito disso, faça algo sobre isso) já davam a entender que John e Yoko não eram apenas de observação, mas também de ação. Já o próprio título da música já era algo a ser discutido.

Contrariando o estereótipo construído pelos *Beatles* em sua primeira fase, John Lennon saudou o feminismo e o movimento pela libertação da mulher, que, desde os anos 60 com a Segunda Onda Feminista, e adentrando a década de 70, o movimento feminista estava no auge. Da mesma forma que a luta pelos direitos dos negros exigia um despertar da população branca, o movimento de igualdade, passividade, não-violência, o não assassinato e assédio, entre outras frentes em prol das mulheres, exigia o envolvimento dos homens.

Como dito acima, o título da música é atribuído a uma frase proferida por Yoko Ono anos antes, mas apesar de ser uma música com um teor feminista, o termo “*nigger*” trouxe problemas ao casal. Por ser um termo pejorativo, a palavra fez com que a música fosse proibida de ser executada em várias rádios nos Estados Unidos e em outros países. Mas conseguiu apresentar ela ao vivo em maio de 1972, no programa de Dick Cavett, não antes de ele ler uma declaração de isenção de responsabilidade exigido que fosse apresentado pelos executivos da ABC, que a palavra poderia constranger, ofender e até causar algum desconforto para alguns telespectadores do programa.

[...] Lennon parecia sincero em seus valores feministas. Steinem diz ter compreendido sua decisão de cantá-los numa música escandalizante e potencialmente ofensiva. “*Woman Is the Nigger of the World*”, lançada em abril de 1972, talvez tenha sido a primeira canção pop feminista escrita por um homem em fins da década de 1960 e começo da de 70 (“*I Am Woman*”, de Helen Reddy, de 1971, era o hino extraoficial). [...] (MITCHELL, 2015, p. 118).

Como a performance é uma parte importante da música como considera Napolitano (2002), pois, a performance musical se torna uma peça fundamental para a realização da obra

musical em si, e com isso acaba se configurando um processo social e histórico. A performance é um ato onde se tem um maior campo de liberdade e criação, isso levando em consideração o comparativo entre o trabalho do compositor, ou da gravação original da canção. Sobre isto, a maneira que Lennon grita sobre isso no decorrer da música, e a sua performance junto com Yoko Ono dividindo o mesmo espaço no palco, na frente das câmeras no programa *Dick Cavett Show*, em 1972, fez com o que, por causa do título polêmico, a emissora ABC pediu ao apresentador, Dick Cavett, que pedisse desculpas ao público antecipadamente pelo conteúdo da música, caso contrário, a apresentação não teria sido exibida. Vejamos uma imagem da performance abaixo:



Figura 11 - John Lennon, Yoko Ono e a *Elephants Memory Band* no Dick Cavett Show, em 1972. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_tcu1Xq3I&ab_channel=LauraMeetsJeffrey. Acesso: 30/04/2021.

Vemos acima uma das poucas apresentações ao vivo de John e Yoko durante os anos 70. Nesta performance para um canal de TV norte-americano, John Lennon utilizou mais uma vez do espaço midiático para declarar que Yoko era sua esposa, e também sua parceira musical e de apresentações ao vivo.

A música traz em seu conteúdo, elementos históricos e sociais, a partir do momento em que ela foi composta, gravada, lançada e, posteriormente, apresentada em um programa de televisão nos Estados Unidos, em um momento em que a luta feminista, pacifista, protestos

exigindo pelo fim da segregação racial, étnica, e sexual, e os protestos em prol dos pedidos de direitos iguais, estavam em alta e na pauta do dia. A história e os aspectos sociais e culturais daquela época se confluíram e transbordaram, dando um auxílio ao casal Lennon e Ono para compor e gravar uma música com esse conteúdo, como também o contrário, a música entrou para a história, para a cultura e as mudanças sociais, a partir do momento em que, segundo o próprio apresentador Dick Cavett, “cerca de 600 protestos aconteceram pelos Estados Unidos”, mas nenhum deles foi sobre o conteúdo da música ou a apresentação do casal no programa.

Como dito antes, o contexto social da época trazia várias frentes de lutas e protestos em prol dos mais variados movimentos sociais, como o feminismo, o movimento de direitos civis, os protestos contra a Guerra do Vietnã, entre outros, que foram impulsionados pelos valores pregados pela contracultura *hippie* e mais de uma vez, cantados pelos artistas de *rock 'n' roll* nas vozes dos adeptos desses movimentos, ou pelo menos, de simpatizantes da época. Dito isto, os anos 1960 nos Estados Unidos foram marcados pelo movimento de direitos civis dos negros norte-americanos. Nessa época, muitos estados norte-americanos ainda mantinham as leis de segregação racial, como as que determinavam separação de negros e brancos em escolas, transporte públicos, bebedouros de água e outros espaços. Para complicar mais a situação, o movimento supremacista branco era muito forte, principalmente nos estados do Sul, que tiveram desde o século XVII africanos escravizados nas lavouras de tabaco e algodão, e onde houve um crescente preconceito contra os negros desde muito antes da Guerra Civil norte-americana (1861-1865).

Em todo caso, por anos a população negra norte-americana protestou e se organizou politicamente contra o racismo e a violência – (a exemplo dos Panteras Negras, que foi um partido político norte-americano surgido em defesa da comunidade afro-americana. Esse partido originou-se, a princípio, como um grupo voltado ao combate contra a violência policial contra os negros durante a década de 1960, no contexto do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos.) – Mas em 1968, com o assassinato de Martin Luther King Jr., um dos maiores líderes do movimento negro do país, que uma onda de intensos protestos violentos se espalhou pelos Estados Unidos.

3.3 – A MENSAGEM DE JOHN LENNON PARA A OUTRA METADE DO CÉU

Chegando à última música dessas nossas levas de análises de composições de John Lennon com abordagens femininas – não sendo necessariamente falando sobre Yoko Ono propriamente dito, isso será apresentado em outro momento, mas de uma visão feminina geral e das mulheres que passaram na vida de John Lennon como um todo – vamos para 1980, que marca o retorno triunfal do casal ao mundo da música com o álbum *Double Fantasy*.

E refletindo sobre isso durante os cinco anos afastados dos estúdios, Lennon e Yoko escreveram músicas e algumas delas chegaram até nós pelo fato de Lennon ter gravado algumas delas em um gravador caseiro. Isso deu a ideia de que Lennon não estava sem fazer nada. O retorno aos estúdios e aos lançamentos com músicas inéditas seguiu a mesma linha de 1972, com álbum então sendo gravado com o mesmo número de músicas tanto para Yoko como para John Lennon. Ele insistiu que o álbum deveria alternar as músicas dele e de Yoko como uma conversa de casal, que mesmo não dividindo nenhuma música como forma de dueto, ele achou melhor dessa forma do que Yoko Ono ter um lado inteiro do disco somente para ela e ser ignorada por completo.

A última música a ser analisada nesta pesquisa será *Woman* (Mulher). Composta inicialmente para Yoko Ono, Lennon transformou a composição para todas as mulheres do mundo, como um reconhecimento, um pedido de desculpa, o último suspiro de Lennon em vida para sua esposa e pelo o que ela ajudou a proporcionar para ele, em termos de mudança de pensamento e visão em relação à vida e a luta feminina.

Logo na primeira linha, Lennon já responde que a música “é para a outra metade do céu”, a mulher. A letra da música fala da gratidão e do amor eterno do eu-lírico em relação à mulher, não somente a sua mulher, mas a figura feminina como um todo. Sobre a música, Lennon afirmou que se tratava de uma versão adulta de *Girl* (Garota), uma música sua lançada com os *Beatles*, em 1966. De certa forma Lennon chega a 1980 com o pensamento bastante diferente e mais maduro, apesar de ainda inseguro em algumas circunstâncias. Agora com então quarenta anos, John Lennon contava com uma estabilidade financeira e familiar, pai de dois filhos e sua esposa e companheira Yoko Ono, e que o casamento deles dois agora já dura mais que os anos com *Beatles*, elevando ainda mais a importância da união que estava sempre se renovando e deixando o fantasma da sua antiga banda cada vez mais atrás no passado. Indagado sobre a música, Lennon deu uma declaração muito intimista para *Playboy* em 1980, dias antes

do seu assassinato. Na resposta, Lennon se abre, informando sobre sua condição machista e misógina de toda a sua vida, mas que isso aos poucos vem mudando:

[...] Bem, essa foi para Yoko e para todas as mulheres, de certa forma. Minha história de relacionamentos com as mulheres é muito pobre – muito machista, muito estúpida, bem típica de um tipo de homem, como eu era, suponho: uma pessoa muito insegura e sensível que se comportava de modo bastante agressivo e machista. Tentando encobrir o lado feminino, coisa que ainda costumo fazer, mas estou aprendendo. Estou aprendendo que é legal ser suave e estou permitindo que esse meu lado venha à tona. A imagem que eu projeto é da coisa que não é real: a tendência de calçar as botas, assim como você veio da primeira vez, com as suas botas Frye. [...] (SHEFF, 2012, p. 285).

Quando Lennon diz na música “*Woman, I can hardly express / My mixed emotions at my thoughtlessness / After all I'm forever in your debt / And woman I will try to express / My inner feelings and thankfulness / For showing me the meaning of success...*”¹⁶. É justamente uma das maneiras dele afirmar que Yoko Ono o ajudou a ressignificar sua vida, pois, como dito acima, sua história de relacionamento com as mulheres foi pobre, machista e estúpida, pois ele sempre se comportou de forma machista e agressiva.

Quando Lennon cantou “*Woman, please let me explain / I never meant to cause you sorrow or pain...*”¹⁷ fez esse verso como seu último pedido de desculpas a Yoko Ono. Das várias canções que John Lennon fez para sua esposa, muitas delas trazem um pedido de desculpas, de perdão. John Lennon se arrependeu (ou pelo menos demonstrou arrependimento em suas músicas) várias vezes de como tratou Yoko Ono em certas ocasiões. Arrependeu-se de ser machista, misógino e violento, de sempre querer se auto afirmar como o “machão”.

Apesar de ser uma música com um apelo comercial bastante excessivo, pois John Lennon queria que essa música servisse de mensagem para todas as mulheres, não somente a letra expressa esse desejo. Composto em forma de balada 4/4 e com instrumentos como bateria, percussão, violão, baixo, guitarra e piano, John Lennon e sua banda de estúdio deram um ar a música da época dos *Beatles* em seu início, principalmente com as composições de McCartney, com baladas românticas e com uma melodia mais lenta.

¹⁶ “Mulher, eu quase não consigo expressar / Minhas emoções misturadas em minha falta de consideração / Afinal de contas, estou eternamente em dívida com você / E mulher, eu tentarei expressar / Meus sentimentos interiores e gratidão / Por me mostrar o significado do sucesso...”. JOHN LENNON. *Woman*. Nova Iorque: Geffen / Capitol Records: 1980. 03:32. **Letra e tradução disponíveis em** <https://www.letras.mus.br/john-lennon/22581/traducao.html>. Acesso dia 15/10/2021.

¹⁷ “Mulher, por favor deixe-me explicar / Eu nunca tive intenção de te causar tristeza ou dor...” IBIDEM.

Diferente das suas declarações e do seu estilo de vida da década de 1960, no auge da *beatlemania* e do seu deplorável papel de pai e marido; ou ainda suas atitudes em sua juventude nos anos 50; suas ações, pensamentos e declarações em relação às mulheres mudaram consideravelmente, pelo o eu-lírico de suas canções estava abordando as mulheres de forma diferente. Obviamente essa mudança não foi imediata e absoluta, porém, em grande parte desapareceu a arrogância e a bravata vistas em letras trazidas anteriormente como, *'You Can't Do That'* ou *'Run For Your Life'* do escopo dos *Beatles*, e no lugar dessas composições arrogantes e misóginas, havia hinos que aludiam a igualdade e ao feminismo como a supracitada *"Woman"*, a já analisada *"Woman Is The Nigger of the World"*, de 1972; ou *'Well, Well, Well'*, de 1970; como também as declarações musicais direcionadas diretamente a Yoko Ono, como *'Oh Yoko'*, de 1971; ou até mesmo músicas anteriores, compostas na época dos *Beatles*, com a música *'Don't Let Me Down'*, de 1970; só para citar alguns exemplos.

Devemos entender que um homem adulto encontra diferentes maneiras de demonstrar e perpetuar sua masculinidade, conforme os valores da sociedade e a polarização de gênero existente no meio em que ele vive. Em muitas sociedades, ser um homem é ter cotidianamente um trabalho de demarcação de que ser masculino é ser totalmente ao contrário de feminino ou da ideia do que seja feminino. Ele tem que estar constantemente provando que não tem nada de feminino em sua conduta cotidiana e que está muito aquém das preocupações e atividades diárias "típicas das mulheres", como cozinhar, cuidar do filho ou chorar. Reafirmar a masculinidade diariamente está em ações como a conquista sexual, a agressividade, um manejo nas emoções e a forma de tratar e se relacionar com os outros de maneira superior.

Quando Sean Lennon nasceu, em 1975, fruto do relacionamento entre John Lennon e Yoko Ono, John Lennon se afastou da vida artística e não lançou nenhum material novo durante os próximos cinco anos. Foi um período de redescobertas de Lennon, e ele "inverteu os papéis" com Yoko Ono: ele cuidava da casa e do bebê e ela cuidava dos negócios.

Quando indagado por David Sheff na sua última entrevista, Lennon simplesmente respondeu: "eu andei fazendo pão. E cuidando do bebê". Ao passo que Sheff lhe pergunta se ele tinha algum projeto secreto no porão, Lennon foi enfático: "Você está de brincadeira? Não havia nenhum projeto secreto no porão. Pois pão e bebes, como qualquer dona de casa sabe, são um trabalho em tempo integral." (SHEFF, 2012, p. 24). Essas atividades, a prática de meditação, ou simplesmente parar sua vida tão acelerada desde os seus 21 anos e contemplar o mundo, são práticas do cuidado de si que fazem o sujeito a desacelerar e conhecer melhor a si mesmo.

John Lennon tinha em Yoko Ono como uma espécie de mestre, de guia, de resposta para suas angústias. Assim como vimos o papel de Sócrates que, diferente dos pretendentes de Alcibíades que só ansiavam pela sua fama, por sua virilidade juvenil e beleza, e que o abandonaram quando essas qualidades se foram; ele esperou o tempo certo para aconselhar Alcibíades. Pois Sócrates não desejava nada além de governar a alma de seu discípulo e ensiná-lo no governo dos outros e de si mesmo. Pois, o cuidado de si, com efeito, tem sempre a necessidade de passar pela relação com um outro que é o mestre. Não se pode cuidar de si, sem antes passar pelo crivo do mestre, alguém que lhe ensine como fazer isso. Não existe cuidado de si sem a presença de um saber maior, no caso, o mestre. E nesse caso, John Lennon via Yoko Ono como esse mestre.

Pois, Yoko Ono, cuidava do cuidado que John Lennon deveria ter de si mesmo. Ela, esse outro, no papel de mestre, ou de professora como ele à via, não tinha pretensões somente de cuidar do seu corpo ou das suas finanças, mas essas tecnologias de si eram utilizadas para algo maior: a alma. “O mestre é aquele que cuida do cuidado que o sujeito tem de si mesmo e que, no amor que tem pelo seu discípulo, encontra a possibilidade de cuidar do cuidado que o discípulo tem de si próprio” (FOUCAULT, 2016, p. 73-74). Portanto, as práticas sociais necessitam da presença do outro para se efetivarem, e colocam o cuidado de si em evidência, pois ninguém é capaz de cuidar sozinho de si, e sim, tal cuidado se fundamenta na troca de cuidados com o outro, em que primeiro vem o próprio cuidado e após o cuidado com o outro. O outro é importante para apresentar a nós mesmos, no exercício da interpelação. Como diz Judith Butler,

[...] tem a ver com a nossa dependência fundamental do outro, o fato de que não podemos existir sem interpelar o outro e sem sermos interpelados por ele, e que é impossível nos livrarmos da nossa sociabilidade fundamental, por mais que queiramos [...] (BUTLER, 2007, p.48).

Portanto, ocupar-se consigo mesmo sempre tem um sentido positivo, e auxilia nos processos de subjetivação, de retrabalho e redescobertas do sujeito. De forma geral, esses processos referem-se às relações que são definidas de si consigo. Através de relações voltadas para um exercício sobre si mesmo, pelo qual exerce um governo de si e também uma liberdade, o sujeito pode escolher seu modo de ser, no que quer acreditar, na mensagem que passará e como pretende se portar na sociedade e no relacionamento consigo mesmo.

Dito isso, percebemos algumas mudanças no comportamento, na música e até mesmo no âmbito pessoal da vida de John Lennon após Yoko Ono aparecer em sua vida, com toda sua

experiência experimentalista, vanguardista e feminista, como também artística e pessoal. A força e influência de Yoko Ono na vida e obra de John Lennon são notórias. John Lennon não teve medo de cantar sobre seu amor, sobre sua esposa, sobre paz, sobre o machismo e o feminismo, de formas tão simples e fortes ao mesmo tempo, em um cenário dominado por homens, líderes de grandes bandas de *rock*. Apesar da mudança que a sociedade vinha sofrendo, com as lutas feministas abrindo caminho para suas pautas e por mais igualdade perante a sociedade, apesar da comunidade hippie pregar a paz e o amor, entre outros, o dia-a-dia das mulheres ainda era (É) marcado por preconceitos, segregações; e as mentalidades e as ações machistas ainda vigoravam na sociedade, onde muitas vezes o discurso de igualdade se resumia apenas nisso, em um discurso.

“EU LI AS NOTÍCIAS HOJE, OH GAROTO, SOBRE UM HOMEM SORTUDO QUE FOI A ÓBITO...” – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que John Lennon foi uma figura em bastante mutação. Vimos através das declarações, das músicas, das palavras e atitudes proferidas por ele, sua mudança em vários aspectos do seu eu, no cuidado de si, dentre eles, no que diz respeito no tratamento e no respeito às mulheres. Podemos ver diante desta pesquisa que John Lennon mudou sua visão sobre as mulheres, e a nítida diferença de como ele tratava as mulheres, seja a sua primeira esposa e as mulheres com que ele se relacionou em casos extraconjugais; como também podemos acompanhar a mudança da sua abordagem, da sua opinião para vários assuntos, em especial, sobre as mulheres. Mudanças essas que já estavam aparentes no final dos anos 60 e com sua totalidade nos anos 70.

Desta feita, é inegável o papel de Yoko Ono em sua vida. Isso não implica dizer que a primeira esposa de John Lennon, Cynthia Powell, fosse uma má esposa. Ou que esse vislumbre dessas mudanças no tratamento das mulheres não pudesse ter acontecido na época da Cynthia. Ela não era o problema, mas sim John Lennon e a época em que ele estava vivendo. Da mesma forma, tanto sua permanência na mesma linha de ação e pensamento, como também a sua mudança, não podem ser atribuídas a Yoko Ono por completo. John Lennon viu que os pensamentos, costumes e culturas estavam em processo de mudança, e optou por mudar. Yoko Ono foi extremamente importante nesse direcionamento de opiniões e abordagens em temáticas como o feminismo, nas declarações, ações, entrevistas e músicas lançadas por Lennon.

De toda forma, John Lennon e Yoko Ono diminuíram bastante suas atividades ditas “extracurriculares” devido a uma série de fatores. Primeiro, John e Yoko se decepcionaram com a reeleição de Nixon em 1972, apesar de todos os esforços e campanhas, e até mesmo mensagens diretas em suas músicas endereçadas a Nixon, não inviabilizou sua reeleição. Após isso, Richard Nixon e o FBI entraram em uma verdadeira campanha para encontrar algo para culpar o casal e assim ter um motivo plausível para a expulsão dos dois dos Estados Unidos.

Em todo caso, John Lennon foi intimado a deixar os Estados Unidos por conta de um registro de posse de maconha feito na Inglaterra anos antes dele e de Yoko Ono se mudarem da Inglaterra para os Estados Unidos. Apesar da justificativa legal pelo porte dessas substâncias ilícitas que foram encontradas com Lennon, o real e verdadeiro motivo para a deportação do casal era o envolvimento dele e de Yoko Ono com figuras da contracultura e líderes da *New*

Left e dos protestos que incendiaram os Estados Unidos. Pessoas como Jerry Rubin, Stewart Albert e Rennie Davis foram consideradas radicais e subversivas pelo governo norte-americano, na mesma época em que John e Yoko passaram a se envolver com eles. Em resposta a essa intimação, o casal cortou relações com as figuras políticas radicais, avisou a todos que ele não era e não almejava ser o líder desse movimento, e anunciou a criação de um novo país para conseguir imunidade diplomática: *Nutopia*. Em uma coletiva de imprensa, o casal anunciou a criação desse país, um território conceitual, onde não existiam terras, limites, fronteiras, passaportes ou leis – pelo menos terrenas, exceto as leis cósmicas – e que todos seriam embaixadores desse país.

Em 1975, Sean Taro Ono Lennon, o único filho do casal John e Yoko nasce no mesmo dia que John Lennon completou 35 anos, em 09 de outubro, em Nova Iorque. A partir desse momento, John Lennon se afasta dos holofotes da mídia e se dedica exclusivamente para cuidar de Sean, enquanto Yoko Ono cuidava dos negócios da família. Nesse momento, encontramos uma mudança de comportamento e uma certa novidade nos afazeres do casal. John Lennon passou os próximos cinco anos cuidando do filho, cuidando da casa e cozinhando, mas não podemos dizer que ele estava fazendo um papel feminino, pois a sociedade atribui à mulher essas tarefas domésticas, e assim, existem tendências que exaltam essa atitude de Lennon por se tornar “o dono de casa”. Da mesma forma se diz que Yoko fez o papel do homem, agindo nos negócios da família. Mais uma vez, a mulher e o homem na nossa sociedade já nascem com alguns papéis pré-estabelecidos. Por isso, em momentos que Yoko Ono se dirigiu as reuniões de negócios com homens “poderosos”, causou bastante estranheza, afinal, ela era mulher, esposa e mãe, e estava fazendo o papel de “homem de negócios”. Estava frequentando um ambiente e convivendo com pessoas que não viam como uma mulher, oriental, de baixa estatura, poderia ter a noção de como comandar uma fortuna. Mas esqueceram-se – ou ignoraram – que Yoko Ono vinha de uma família de ricos bancários japoneses. E mesmo que não fosse por isso, ela possuía a capacidade pelo seu intelecto, não pelo seu gênero sexual.

Da mesma forma, as pessoas estavam se perguntando, estranhando como alguém como John Lennon estava caseiro, cuidando de um bebê e fazendo pão-de-mel. Para não repetir o erro do primeiro filho, Lennon passou o controle financeiro da família para que Yoko Ono resolvesse enquanto ele passava o dia com o pequeno Sean, com os animais domésticos do casal e aprendendo a cozinhar. Mais uma vez, John Lennon não foi especial, nem isso foi um exemplo de feminismo extremo, ele “trocar de papéis” com sua esposa. Não é esse o ponto. Porém, ele pode ser parabenizado sim pela iniciativa. Quantos homens preferem ficar em casa, cuidando

da casa, do filho e cozinhando, para deixar que a esposa saia para trabalhar? Bem, uma atitude simples, algo que poderia acontecer totalmente dentro da normalidade, mas por ser mais exceção do que regra, merece ser levado em consideração, não como uma atitude feminista, pois como explicado acima, as tarefas que ele tomou para si não são tarefas -somente - das mulheres, mas não atribuídas a elas pela sociedade machista e patriarcal e tradicionalista. Porém, a atitude deve ser levada em consideração por ser mais uma atitude de John Lennon para com sua esposa, que não é comum entre outros casais.

Podemos perceber através das análises das seis músicas que apareceram no decorrer da pesquisa, das performances e dos trechos das entrevistas e declarações, que Yoko Ono conseguiu proporcionar uma mudança de visão de John Lennon para com o público feminino, seja através de sua arte vanguardista e experimental, seja também pelo seu próprio engajamento feminista, que influenciou a vida e a opinião pessoal de John Lennon, como também refletiu no eu-lírico de sua obra musical.

Sendo assim, John Lennon passou seus últimos anos de vida ao lado da sua esposa, de seus filhos, e apesar de ter passado cinco anos sem lançar algum material novo, ele e Yoko Ono compuseram bastante. As novas composições vieram à luz do conhecimento público em novembro de 1980, quando o casal lançou o álbum *Double Fantasy*. Porém, John Lennon reaproveitou pouco o retorno ao sucesso e aos holofotes, pois foi assassinado na frente do prédio onde morava, em Nova Iorque, em 08 de dezembro de 1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO et ali., **Teoria da cultura de massa**/ comentários de Luiz Costa Lima. – São Paulo: Paz e Terra, 2000, pp.169-215.

BLOCH, March Leopold Benjamin. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Tradução, André Telles. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORGES, Vavy Pacheco. **Grandezas e misérias da biografia**. (pp. 203 - 233). In: **Fontes históricas** / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2. Ed., 1ª reimpressão. — São Paulo: Contexto, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, (pp. 183-191).

BOURDÉ, Guy e Martin, Hervé. **“Michelet e a apreensão ‘total’ do passado”** (pp. 82-96). In *As escolas históricas*. Lisboa: Europa – América, 1983.

BROWN, Shelina. **Scream from the Heart: Yoko Ono’s Rock and Roll Revolution**. Volume! [Online], 9:2 | 2012, online desde 15 junho de 2016, Acesso: <http://journals.openedition.org/volume/3415>.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução: Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética** / Judith Butler; tradução Rogério Bettoni. – 1. ed.; 3 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Janeiro: Bertrand Brasil, 1990

COUTO, Sérgio Pereira. **Dossiê John Lennon**. A Vida, O Legado e as Polêmicas Sobre o Mito que Inspirou Gerações. – São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** / Angela Davis; tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

DOGGETT, Peter. **A Batalha Pela Alma Dos Beatles**. 2009. Tradução: Ivan Justen Santana – Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

_____. **A Pesquisa em História & Música: um ponto fora da curva da renovação epistemológica da historiografia dos Annales?**. 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **A Hermenêutica do sujeito**. Michel Foucault: edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; tradução Márcio Alves da Fonseca. Salma Tannus Muchail. – 2ªed. – São Paulo: Martins Fontes (2006).

FRIDMAN, Luis Carlos. **Rock and roll, John Lennon e a esfera pública**. sociologia&antropologia | Rio de Janeiro, v.04.02: 519 – 541, 2014.

_____. **O rock dos anos 60 e as utopias privatizadas da contemporaneidade**. Lugar Comun, nº 35-36, pp. 211-229, s/d.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social** / Paul Friedlander; tradução de A. Costa. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo** - São Paulo: Claridade, 2011.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracica Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos – O Breve Século XX**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História Social do Jazz**: [tradução Angela Noronha], – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. **Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOOKS, Bell. **O Feminismo é Para Todo Mundo: Políticas Arrebatadoras** / bell hooks; tradução Bhuvli Libanio. – 11ªed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JAEGGER, Werner. **A República III** – pp. 978-989. In Paideia: *a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI** / Leandro Karnal ... [et al.]. – 3.ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto 2018.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. – 2. ed. Ver. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEVI, Joseph Abraham. **Estudos de Mulher e Gênero nos Estados Unidos da América**. Séculos XIX-XXI: Temáticas e Abordagens. 2007.(pp. 63 – 76).

LIMA, Solange Ferraz de & CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia Usos Sociais e historiográficos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tânia Regina de. **O historiador e suas fontes**. 1 ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2011.

MALLAGOLI, Marco Antônio. **John Lennon por ele mesmo**. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2004.

MANOEL, Diogo Silva. "**Música para Historiadores: [RE]Pensando Canção Popular como Documento e Fonte Histórica.**". Encontro Regional de História: Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho, XIX. Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora (2014).

MILANI, Vanessa Pironato. *She's Leaving Home: o processo de feminilização nas canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura.* In: SOUSA, Rainer Gonçalves. *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical.*/ Rainer Gonçalves Sousa (org.). – Goiânia: Kelps, 2018.

MITCHELL, James A. **John Lennon em Nova York: Os anos da revolução**/ James A. Mitchell; tradução de Pedro Jorgensen Jr. – 1. Ed – Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MUGGIATI, Roberto. **Os anos heroicos (1954- 1959) in Rock:** de Elvis à beatlemania (1954-1966). São Paulo, Brasiliense, 1985.

MUNIZ, Amanda & RODRIGUES, Horácio Wanderley. "**Let me sing my rock and roll**": notas sobre direito, rock e sociedade. Revista Eletrônica Direito e Sociedade – REDES. Canoas, V. 6, N. 1, 2018. (pp. 11-31).

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música:** História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **Fontes audiovisuais: A História depois do papel.** (pp. 235 - 289). In: **Fontes históricas** / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2. ed., 1ª reimpressão. — São Paulo: Contexto, 2008.

NORMAN, Philip. **John Lennon: a vida** / Philip Norman; tradução Roberto Muggiati. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PASSERINI, L. (1996). **A juventude, metáfora da mudança social.** In G. Levi & J. C. Schmitt (Orgs.), *História dos jovens: a época contemporânea* (N. Moulin, P. Neves, & C. Marcondes, Trads., pp. 319-382). São Paulo: Companhia das Letras.

PEREIRA, Carlos Alberto M. “**Há algo no ar além dos aviões de carreira**”, “**A ascensão de um poder jovem**” in: *O Que é Contracultura*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres** / Michele Perrot; [tradução Angela M.S. Côrrea]. – 2.ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2019.

_____. **Os Excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros**. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural** / Sandra Jatahy Pesavento. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PRIORI, Mary Del. **Fazer História, interrogar documentos e fundar a memória: A importância dos arquivos no cotidiano do historiador**. In: **Paisagens híbridas: fontes e escrituras da História**./ Juciene Ricarte Apoinário, (Organizadora). – Campina Grande: EDUEPB, 2011.

QUADROS, Emérico Arnaldo de. **Psicologia e desenvolvimento humano** / Emérico Arnaldo de Quadros. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SANDER, Roberto. **1968: Quando a Terra Tremeu**. –1. Ed. – São Paulo: Vestígio, 2018.

SANTOS, Georgina Silva dos. **São Luís: o retorno da historiografia francesa a biografia**. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 6, nº 11, 2001, pp. 261-266.

SARMENTO, Luciana Villela de Moraes. **Ticket to ride. As tensões entre consumo e contracultura nas letras de música dos Beatles**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SHEFF, David. **A última entrevista do casal John Lennon e Yoko Ono**. Tradução Vania Cury.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SCHMIDT, Benito Bisso. **História e Biografia**. (pp. 187-205). In. *Novos domínios da história* / Organizadores Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. – Rio De Janeiro: Elsevier, 2012.

SOSSMEIER, Luana Caroline & PARIZOTTO, Larissa Cristina. **Anos 60, o avanço da contracultura e a influência do rock no movimento hippie**. I Congresso Internacional de Estudos do Rock. Cascavel, 2013.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Rock Uma Trajetória entre a História e a Música**. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo - RS. História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos: Caderno de Resumos [do] 24º Simpósio Nacional de História. São Leopoldo - RS: Editora Oikos Ltda., 2007. v. Único.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TOTA, Antônio Pedro. **Dos “Anos Dourados” a uma era de incertezas**. In: *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009. (pp. 197-229).

TURNER, Steve. **The Beatles: a história por trás de todas as canções**. Tradução Alyne Azuma. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

VAINFAS, Ronaldo. **História das Mentalidades e História Cultural**. In: *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

VILLARES, Lúcia. **John Lennon: no céu com diamantes**. São Paulo: Brasiliense, 4.^a ed., 1984.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [*primeira edição de 1989*].